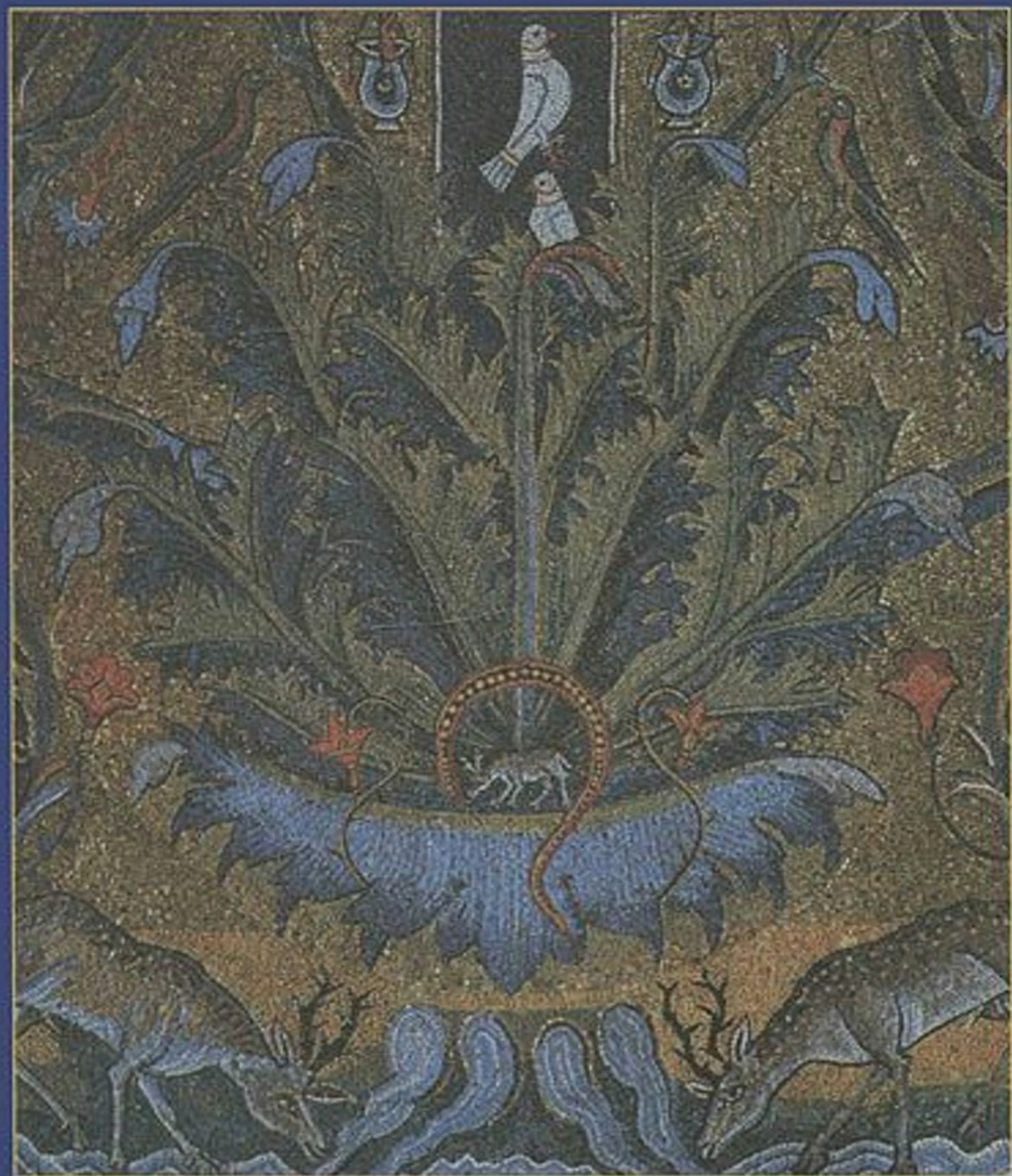


М.Н. Соколов

# ПРИНЦИП РАЯ



ПРИНЦИП РАЯ



Российская Академия художеств  
Научно-исследовательский институт теории и истории  
изобразительных искусств

М.Н. Соколов

# ПРИНЦИП РАЯ

## ГЛАВЫ ОБ ИКОНОЛОГИИ САДА, ПАРКА И ПРЕКРАСНОГО ВИДА



Прогресс-Традиция  
МОСКВА

ББК 85.14  
УДК 75  
С 59

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда РГНФ,  
проект № 11-04-16059д*

Рекомендовано к печати ученым советом НИИ РАХ

Рецензенты: доктор искусствоведения И.Л. Бусева-Давыдова,  
доктор искусствоведения И.И. Свирида

**Соколов М.Н.**

С 59 Принцип рая... – М.: Прогресс-Традиция, 2011. — 704 с.: ил.

ISBN 978–5–89826–375-1

Книга доктора искусствоведения М.Н. Соколова продолжает его многолетние исследования метаисторического «диалога культур» [опубликованные в монографиях «Мистерия соседства» (1999) и «Время и место» (2002)]. «Принцип рая» – это образы блаженного края, находящие свое наиболее конкретное воплощение в мотивах сада и открывающихся оттуда прекрасных видов. Образы эти крайне неоднородны, и их многовековая история в высшей степени увлекательна и живописна. Поэтому книга будет интересна и философам, и историкам, и искусствоведам (в том числе специалистам по ландшафтному дизайну), а также и всем тем, кто «выращивает свой сад» – во всех смыслах этой фразы.

**УДК 75  
ББК 85.14**

*На переплете:* фрагмент мозаики «Крест как Древо жизни» в базилике Сан-Клементе в Риме.  
XII в.

ISBN 978–5–89826–375-1

© М.Н. Соколов  
© М.В. Злаина, оформление, 2011  
© Прогресс-Традиция, 2011

# Оглавление

|     |   |
|-----|---|
| 9   | Введение  |
| 23  | Глава 1. Рай земной и небесный                  |
| 89  | Глава 2. Рай небесный и его новое подобие       |
| 151 | Глава 3. Рай эстетический                       |
| 213 | Глава 4. Окно в Эдем                            |
| 275 | Глава 5. Золото                                 |
| 325 | Глава 6. Свет                                   |
| 381 | Глава 7. Сад и парк – от природы к искусству    |
| 443 | Глава 8. Сад и парк – освоение арт-пространства |
| 509 | Глава 9. Сад и парк – сила красоты              |
| 571 | Глава 10. Сад и парк – путь за горизонт         |
| 647 | Вместо заключения                               |
| 671 | Приложения                                      |
| 682 | Summary   |
| 700 | Список сокращений                               |
| 701 | Список иллюстраций                              |



*«Эдемом еще дышит наш изнемогающий мир»*

Ефрем Сирин

*«Запретный плод вам подавай:  
А без того вам рай не рай»*

Александр Пушкин

*«Истинный рай – это потерянный рай»*

Марсель Пруст





## Введение

Рай – это нечто столь же привычное и прочно усвоенное, как и нечто безмерно далекое и непостижимое. Он везде и нигде – идет ли речь о философских умствованиях или простом житейском опыте. Даже если не иметь ни малейшего представления о том, что происходит во второй и третьей главах библейской Книги Бытия, то все равно слово «райский» поначалу никаких сомнений не вызывает. С ним вроде бы все ясно. Однако это «все ясно» совершенно невозможно закрепить с исчерпывающей точностью, – без того чтобы смыслы, только-только прояснившись, тут же не поползли осыпью, переходящей в полный обвал. Тогда возвышенное «пакибытие», т. е., «еще-бытие» (иное, более совершенное бытие), вдруг оказывается «батончиком Баунти», дарующим очарование южных морей и «райское наслаждение». При этом ничто из двух смысловых альтернатив – ни пакибытие, ни шоколадно-кокосовый батончик, – не довольствуется ролью метафорического декора, которая накладывается на суть дела извне. Нет, они сами эту суть дела создают, а не только лишь декорируют или маскируют.

Равным образом отнюдь не метафоричен мотив сада, который во всяком райском дискурсе неизбежно приходит на ум. «В поисках рая» – эти слова в заглавии популярной истории садоводства кажутся банальным клише, и схожих названий было за последние три века очень много\*. Однако в них заложен некий вечный посыл. Ведь рай в садах, реальных и изобразительных (т. е. данных лишь в произведении), и в самом деле упорно ищут, постоянно что-то более или менее определенное в этом поиске обретая. Только это «что-то» опять-таки выглядит слишком разнородным, поэтому составить из этих разностей единый абсолют весьма нелегко. Множественность – это непреложная черта рая. Ведь и «небес» много, как реальных, так и символических. Поэтому лучше говорить о «принципе рая», пользуясь термином вроде бы достаточно строгим, но все же не слишком обязывающим\*\*. Принцип просто заявляет о себе, что он имеется – или, иным словом,

\* Приведем в качестве примеров лишь несколько изданий последнего полувека (изданий как исторических, так и практико-садоводческих): *Schnack F.* Traum vom Paradies. Eine Kulturgeschichte des Gartens. 1962; *Zuylen G. van.* The Gardens: Visions of Paradise, 1995; Geoff Hamilton's Paradise Gardens: Creating and Planting a Secluded Garden, 1997; *Brown J.* The Pursuit of Paradise. A Social History of Gardens and Gardening, 1999; *Wulf O., Gieban-Gamal E.* This Other Eden. Seven Great Gardens and 300 Years of English History, 2005; *Hobbouse P.* In Search of Paradise. Great Gardens of the World, 2006.

\*\* Определенное сходство с названием главного сочинения Эрнста Блоха (*Bloch E.* Das Prinzip Hoffnung. Bd 1–3. 1985) не случайно. В нашей книге есть целый ряд заимствований из этого капитального труда (впервые опубликованного в 1959), как и из другого крупнейшего компендиума неомарксистской эстетики (*Лукач Д.* Своеобразие эстетического, 1–4, 1985–1987 – мы пользовались именно этим русским переводом), хотя методика у нас совершенно иная. Марксизм всегда пристально

что он задан, – и до поры до времени не разменивается на детали, расставляя сходку все точки над «i».

Заявив, что принцип этот один, мы тут же декларируем его условность. Ведь на самом деле принципов три – по числу тех гиперэпох, на которые делится история, во всяком случае та европейская история, что долгое время претендовала на статус «всемирной»\*. Магическая Древность, религиозное Средневековье и то Новое время, чья суть настолько неопределенна, что ее приходится всякий раз дефинировать заново, придают как существительному «рай», так и прилагательному «райский» те радикальные смысловые различия, что совершенно несводимы к общему знаменателю. Или, если угодно, к такому единству, которое установило бы раз и навсегда, с какой буквы, большой или малой, это загадочное слово писать. Мнимое эдемическое единство есть великолепный пример той «гетеротопии», совокупности разнородных пространств, о которой писал Мишель Фуко, в том числе и применительно к понятию сада («Иные пространства»). Земной, предметный рай Древности, небесный, образный рай Средних веков и, наконец, виртуальный или эстетический рай Нововременья, – вот те три сущности, что последовательно формируются в истории, вступая в отношения сосуществования, все более усложняющиеся по мере своего умножения до «умного» числа три\*\*.

Метаисторические, или гиперэпохальные, смыслы здесь не перерабатывают друг друга диалектически, но сосуществуют в поле непрерывного диалога, развертывающегося «из избытка видения Другого», – согласно понятиям категориям Бахтина. Причем диалог отнюдь не застывает в этом всепонимающем, благодушно-соседском «избытке», но то и дело переходит в состояние конфликтного диакриза (или соседства враждебного), оставляющего после себя, опять-таки по Бахтину, «рубцы межей чужого слова»\*\*\*. Или просто «рубцы межей», проступающие даже в сфере представлений о рае.

---

отслеживал процесс эмансипации искусства (вошедший к XX веку в завершающую фазу), видя в нем союзника по борьбе. Правда, союзник оказался в итоге крайне ненадежным и коварным, но историческая герменевтика все же значительно в процессе этого отслеживания обогатилась.

\* Понятие «*гиперэпохи*», несколько укрупняющее общепринятую историческую периодизацию, введено нами в кн.: «Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения», 1999. Приставка «мета-» (например, в слове «метаисторический») употребляется там, где речь заходит именно об этих, максимально крупных хроновеличинах и взаимоотношениях между ними, развивающихся по принципу соседского диалога или конфликта (диакриза), а не чередования. Древность подразделяется нами на «*родоплеменную*» и «*державную*» – в зависимости от степени и масштабов огосударствливания того или иного исторического региона.

\*\* По традиции, восходящей к Пифагору, «число три предопределяет мир и все в нем содержащееся, ибо начало, середина и конец делают его всеобщим числом» (Аристотель, «О небе», 1). Благодаря этому триада неизбежно всплывает в массе историософских рассуждений, выходящих с ее помощью за пределы чистой фактографии.

\*\*\* Бахтинские слова об «избытке видения» взяты из «Автора и героя в эстетической деятельности», о «рубцах межей» – из записей 1970–1971 гг. Хотя первоначально эти понятия сложились в поле филологических умозрений, философия диалогизма позволяет придать им и общенсторический смысл.

Диалогические и диакритические межн можно маркировать по-разному. Определяя общий, «на удивление простой» закон развития искусства, Ортега-и-Гассет утверждал, что «сначала изображались предметы, потом – ощущения и, наконец, идеи» («Дегуманизация искусства»). Общая последовательность намечена тут достаточно объективно, разве что слово «ощущения» можно было бы, при желании, заменить «старомодным» словом «душа», да попутно заметить, что искусство приступило к «изображению идей» задолго до модернизма, который имел в виду Ортега. «Идея» Панофски остается в данном плане незаменимым теоретическим путеводителем\*. Можно разметить трехсоставность истории и более космически-масштабно. Другой, наряду с Бахтиным, философ-диалогист, О. Розеншток-Хюсси, писал во введении к своему «Выходу из революции»: «Человек принадлежит к трем царствам – Земли, Неба и Общества, – и он постоянно, век от века, заново учреждал для себя эти царства и устанавливал их границы»\*\*. Здесь может вызвать сомнения слово «Общество», ведь последнее всегда существовало не только само-в-себе, но и в своих земных, древнепочвенных, и религиозно-небесных ипостасях. Идеологией («царством Идеи») Общество не заменить, звучит уж слишком одиозно. Проще и естественней всего было бы сказать о «царстве Искусства». Наконец, в качестве еще одной понятийной триады, имеющей к тому же и графическое выражение, можно привести «борромейские кольца» из рассуждений Лакана\*\*\*. Кольца, являющие в своем неразрывном переплетении три непреложных свойства человеческого «я», – его Реальный, Символический и Воображаемый модусы. Условимся, что Символическое (как полагал еще Гегель) присуще Средневековью, а Воображаемое (в его статусе Художественного) Нововременью, и все опять установится в должной метаисторической композиции. Но, конечно, все эти нумерологические конструкции пригодны лишь в виде начального чертежа.

Именно обособление Искусства и составляет, по нашему глубокому убеждению, главное содержание той новоевропейской гиперэпохи, которая начинается с XIV века и включает в себя эпохи или «подразделы»

\* См. рус. пер.: Панофски Э. *Idea*. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма, 1999.

\*\* Тут лучше сослаться на оригинальное издание (*Rosenstock-Huessy*: E. *Out of Revolution. Autobiography of Western Man*, 1938), поскольку в русском переводе (2004) переименован заголовок («*Out of Revolution*» почему-то переведено как «*Великие революции*», что сразу внушает несколько превратное представление о диалогической философии автора).

\*\*\* Французский философ-психоаналитик Жак Лакан впервые использовал эту знаковую структуру в своем семинаре 1974–1975. «Кольца Борромеев» или, как Лакан их иногда фамильярно именовал, «узел бо», – это геральдический знак старинного итальянского рода, состоящий из трех концентрически соединенных окружностей. Лакановская трехчастная топология Réel, Symbolique и Imaginaire, внутренне четко дифференцированная и в то же время нераздельная, явно напоминает и знаменитую фрейдовскую трехчастность – Оно (Ид), Эго и Суперэго, – но выведенную из сферы прикладной психологии к более свободному дискурсу.

Возрождения, барокко, Просвещения и романтизма, если назвать только первую половину соответствующего списка, завершающегося постмодерном. История этого обособления, собственно, и составляет главную тему предыдущих наших работ, предваряющих, а в чем-то и дополняющих данную книгу\*. Возрождение (Ренессанс) закономерно в этом перечне главенствует, – не только потому, что открывает новый хронотопический\*\* счет, но и потому, что, открыв его, рельефно размечает самые существенные черты Нововременья в целом, уточняя свои формации в период барокко. Поэтому XIV–XVI и даже XIV–XVII века в наибольшей мере заслуживают имя «рубежных веков», хотя, разумеется, есть и куда более древние рубежи. О них свидетельствует «вечное настоящее» древнего язычества, столь остро прочувствованное Ницше или Вячеславом Ивановым, или же то, что имел в виду Клайв Льюис, убежденный, «что мы – все еще ранние христиане» («Сущность христианства»\*\*\*). Ренессансную же границу легче всего наблюдать, она пролегает ближе всего, не требуя для своего познания особых духовных усилий. Она даже кажется чересчур подвижной и эфемерной. В конце концов – что такое каких-то семь новоевропейских веков по сравнению с двадцатью веками Средневековья (если мы примем постулат о вечности всякой, раз и навсегда состоявшейся гиперэпохи) или тем паче с теми тысячелетиями, которыми принято исчислять судьбу «человека разумного», невероятно долго созидавшего свои магические системы познания мира. В любом случае слова о «живой Древности» или «живом Средневековье» всегда требуют особых комментариев и доводов, понятие же «живое Возрождение» выглядит тавтологичным, тем паче что в некоторых языках, в том числе и в русском, оно означает в равной мере и завершившуюся эпоху, и незавершенный, у нас на глазах разворачивающийся процесс.

Раз речь заходит о гиперэпохальном явлении художественной идеи, наглядно утверждающей свою самоценность, может возникнуть определенная терминологическая путаница. Идея, с большой она буквы или

---

\* От золотого фона к золотому небу. К вопросу о натурализации условных пространственных и колористических решений в искусстве позднего Средневековья и Возрождения // СИ'76, 1977, 2; Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. Реальность и символика, 1994; Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения, 1999; Время и место. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства, 2002. Данные публикации содержат немало смежных иконологических материалов по сюжетам, затронутым здесь, в «Принципе рая». В особенности много таких «предварительных дополнений» в последней книге. Перечислим названия ее глав: «Макрокосм. Вода и земля», «Деревья и лес», «Фауна», «Птицы, цветы, насекомые», «Сезоны и сутки», «Светила», «Облака», «Мировой пейзаж», «Путь, выбор и карта», «Микрокосм или колосс». В целом ряде случаев символика данных тем разработана во «Времени и месте» значительно более подробно, чем в «Принципе рая».

\*\* **Хронотоп** – пространственно-временная система, свойственная определенной эпохе либо определенному стилю, автору и произведению. В отечественной науке понятие это распространилось под воздействием статьи М.М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе», опубликованной в 1975.

\*\*\* Льюис К.С. Сущность христианства. Пер. с англ. 1984. С. 253.

маленькой, неизбежно ассоциируется с идеализмом и, еще того хуже, с идеологией, превращая арт-произведение, – а именно в произведении независимость эстетического проявляется, самой собой разумеется, убедительней всего, – лишь в некое теоретическое откровение, которое можно излагать чисто вербально, мысленно выводя форму за скобки. Для того чтобы форма и содержание сохранили свою живую связь, необходимо учитывать не столько историческую идеологию, сколько историческую идеефикацию, т.е. феномен встречи творческой воли с художественным материалом. Материалом уже формируемым рукой и мыслью, но еще позволяющим увидеть искусство как, по словам Леонардо да Винчи, «*cosa mentale*», – как умственную вещь или, на постмодернистском жаргоне, концепт. Подобный концептуализм, тоже по-своему рубежный, проявит нам контуры того «эстетического объекта»\*, который есть произведение-в-жизни, с формой равным образом открытой и к начальному замыслу, и к финальному восприятию, ко всем авторски-зрительским эффектам и аффектам, которые и гарантируют в конечном счете художественное бессмертие. Или, иным словом, то таинство перехода, которое старшие, доренессансные гиперэпохи привыкли обеспечивать совсем другими, внеэстетическими средствами.

Лучшим полем для наблюдений за всем этим как раз и являются сад и парк. Они погружают нас в свой виртуальный, равным образом настоящий, осязаемый и в то же время не совсем настоящий, примышленный-к-настоящему мир в максимальном масштабе и с максимальным обаянием. Ничто не может сравниться с прекрасным парком – ни симфония, ни роман, ни какой-нибудь неглупый и в то же время «адреналиновый» фильм-блокбастер, ибо ничто иное не способно внушить сознанию столь же стойкие и, самое глав-

\* Понятие «*эстетического объекта (предмета)*» сформировалось в философии немецкого романтизма. По Гегелю, это совершенное проявление сущности в некоем материально-чувственном феномене, который тем самым становится «идеальным» (*ideal*), отличаясь, однако, от чисто идейной (*ideelle*), целиком нематериальной идеальности, относящейся к сфере рефлексии. В противовес Гегелю Кьеркегор понимал «эстетическую объективность», призраивающую к бытию свой особый, неистинный мир, весьма критически (см., прежде всего, его «Дневник обольстителя»). Вслед за К. Brentano с его «интенциональным объектом» сходную идеологию выдвинул Гуссерль, а также В. Конрад, который в своей статье (*Der ästhetische Gegenstand // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 8, 1908) инициировал применение феноменологии Гуссерля к изучению произведений искусства», различая «между художественным произведением как объектом чувственного восприятия и художественным произведением как объектом (интенциональным объектом) эстетического опыта» [Дяпунов В. Несколько неприятных рекомендаций для читающих Бахтина // *М.М. Бахтин* (сб.), 2010. С. 323, 331]. Такого рода «возможный предмет» получил подробное обоснование у Бахтина. Он, по Бахтину, «не может быть найден ни в психике, ни в материальном произведении», однако «не становится вследствие этого какою-то мистической или метафизической сущностью», являясь «своеобразным эстетическим бытием, вырастающим на границах произведения путем преодоления его материально-вещной внеэстетической определенности». Он представляет собой действительность, но «действительность особого, чисто эстетического порядка», ту, что реализуется в «художественно-творящей форме», во «взаимодействии творца и содержания» [см. ссылки на «Эстетический объект» в индексе кн.: *Бахтин М.М. Собрание сочинений*, 1 (Философская эстетика 1920-х годов), 2003].

ное, столь же реально-всеохватные иллюзии. Версаль или Павловск, если назвать лишь два славных имени из очень многих, подобны неким небесным сериалам, по сравнению с которыми все самые изощренные новейшие синтезы искусств или «абсолютные произведения» (как лучше было бы переводить зажигательное слово «Gesamtkunstwerk»)\* кажутся праздными горами технического мусора. Именно садово-парковая среда лучше всего помогает понять тот практический идеализм, пребывающий на полпути между идеей и реальностью, где «деятельность художника и созерцателя», если придерживаться лексики Бахтина, т.е. деятельность автора и зрителя предстают настолько очевидными, что остается лишь их, не мудрствуя лукаво, пере-сказать, и все становится ясным. Поэтому старинные описания остаются в данном случае самым ценным свидетельством. Дополнительные же комментарии, сделанные в русле иконографии и иконологии\*\*, тоже полезны лишь в том случае, если они прочно базируются на старинных источниках.

Парк, охватывающий все видимое, – а вместе со своими перспективами он действительно включает в себя все вокруг, – есть парадигма того универсального эстетизма, который, не ограничиваясь одним искусством, стремится объять весь чувственный опыт, проложив свой собственный, автономный путь познания. Такого рода эстетизм действительно противостоит утопии, ибо он, в отличие от утопии, этого «не-места», «места, которого нет», имеет дело с вещами существующими не только лишь в воображении. Недаром Джон Ивлин (XVII в.), которого, вероятно, можно именовать первым крупным философом садоводства, счел необходимым, описывая восхитивший его сад, предупредить читателя, что это «не фантастическая утопия, а реальное место» («no phantasticall utopia but a reall place»)\*\*\*. Тут следует говорить о совер-

\* Данный термин, обретший популярность благодаря Р.Вагнеру и тесно связанный со сценографией, укоренился в России в не слишком точном переложении, отождествляющим его со смежным понятием «синтезаискусств». Наделе же «*Gesamtkunstwerk*» (вбуквальном переводе «совокупное произведение искусства») – это не столько, вернее, не только «синтез искусств», но и некое «сверхпроизведение», или «абсолютное произведение», где отдельные художественные виды составляют принципиально новое, высшее единство. Иначе говоря, это тот «абсолютный эстетический объект», о котором постоянно грезил немецкий романтизм. Да и не только романтизм – о вагнеровском *Gesamtkunstwerk*'е вспоминает, причем как раз в контексте садово-паркового искусства, в своем очерке «*Gartenbaukunst*» (1891) Пауль Шеербарт, мастер немецкого экспрессионизма, известный своими визионерскими архитектурными проектами. Там же он пишет: «Настало время вновь творить на земле парадизы» (*Scheerbart P. Gesammelte Werke*, 10, 1, 1995. S. 76–84). Но садоводство, собственно, давно уже этим весьма активно занималось.

\*\* В отличие от *иконографии*, описывающей и систематизирующей темы и мотивы произведений, *иконология* – как особая историко-художественная методика, сложившаяся в основном в 1920-е годы, – детальнее учитывает те символические нюансы и разночтения, которые возникают в процессе создания и исторического бытования артефактов, создавая вокруг последних специфическую ауру интенций и мнений. Поэтому именно иконология обычно оказывается более адекватной для верного понимания эстетических объектов, которые, в отличие от произведений как таковых, в значительной мере из этой невещественной ауры и состоят.

\*\*\* Речь, скорее всего, шла о парке поместья Бэкбери-хилл, принадлежавшем другому энтузиасту садостроения, Дж. Билу (см.: *Goodchild P.H.* «No Phantasticall Utopia, but a Reall Place». J. Evelyn, J. Beale and Backbury Hill, Herefordshire // GH, 19, 1991, 2).

шенно особого рода реал-утопии, именно «реальном», хотя и непреложно идеальном месте, – реально-идеальном топосе, по отношению к которому теряет всякий смысл префикс «не» (греч. «ου»). Сад, или парк, есть то «объективное идеальное»\*, которое как раз в парке-то, – этом, выражаясь старинным слогом, «сколке Эдема», – находит свою весьма обширную, весьма выразительную и, самое главное, наиболее удобную для изучения форму. Ведь парк и создается для того, чтобы его изучали, органично сопрягая приятное с полезным\*\*.

Самоценное эстетическое познание гораздо четче очерчивает те ренессансные или, в более широком ракурсе, новоевропейские рубежи, которые зачастую принято понимать – в духе Джентиле – как триумф имманентно-человеческого начала\*\*\*, т. е. всего того, что принято именовать гуманизмом. Считая какую-то из гиперэпох человеческой по преимуществу, мы явно обижаем другие, подозревая их в «антигуманизме» и темном варварстве. На деле же и магия, и религия выдвигают свои собственные имманентно-человеческие модусы поведенья, а Новое время, в свою очередь, вырабатывает свои собственные трансценденции, нередко достаточно дипломатичные к иным временам, но то и дело обнаруживающие свою собственную суровость, суеверие и своеобразный гуманистический фанатизм. В итоге пресловутый диалог времен, даже, казалось бы, в совсем уж идиллической сфере райских коннотаций, не развивается с веками от нуля к благодатной сумме взаимопониманий, но, скорее, представляет собой некую прерывистую нелинейность, где счастливых сопряжений столь же много, как и фатальных разрывов.

Общеприемлемый для всех эпох принцип рая состоит, вероятно, в том, что он являет собою некий онтологический абсолют, где все «добро зело», составляя нерушимое природно-человеческое единство. Однако стоит лишь нам начать теоретизировать, а тем паче эстетически теоретизировать, как мы буквально теряем почву под ногами, получая «с три короба» разговоров и «ничего существенного, прочного»\*\*\*\*. Причем в исторической перспекти-

\* «Объективность идеальной формы» была лейтмотивом философии Э.В. Ильенкова [см. его «Проблему идеального» («Диалектику идеального»)]. «Объективированное трансцендентальное» Шеллинга чувствуется тут в качестве дальнего отголоска.

\*\* Сочетание изящества («декорума») с пользой – краеугольное положение древнеримской риторики, а вслед за ней и теории искусства. Так, Гораций (I в. до н.э.) рекомендует смешивать «полезное со сладким» («О поэтическом искусстве», 343 и 361). В старинных садоводческих дискурсах схожие сентенции постоянно фигурируют или, по крайней мере, подразумеваются.

\*\*\* Об этом было заявлено в статье Джентиле «Концепция человека в эпоху Возрождения» (1916), неоднократно издававшейся в составе его трудов, в том числе в кн.: *Il pensiero italiano nel Rinascimento*, 1940. Впоследствии такого рода «антропоцентрический имманентизм» постоянно давал о себе знать в исследованиях Ренессанса, нередко даже диаметрально противоположных Джентиле по своей идеологии. Замена же «человеческой автономии» автономией эстетической сглаживает все противоречия, ибо содержит в себе человеческий фактор, действительно «раскрепостившийся», но в то же время наделенный своей собственной трансценденцией.

\*\*\*\* Из письма И.Н. Крамского А.С. Суворину (1885). В кн.: *Крамской И.Н. Письма. Статьи*. Т. 2. 1966. С. 191.



ве эта неопределенность лишь всемерно возрастает. Стоит лишь сравнить древние элизиумы и средневековый парадиз с их сравнительно четкими, в особенности в Средние века, хронотопическими позициями, – четкими как «четыре последняя» (Смерть, Страшный суд, Ад и Рай) в богослужебном каноне, – с современным вкусом, где все вроде бы, как в случае с тем же «батончиком Баунти», совершенно произвольно. Произвол к тому же увеличивается слишком вольным пониманием слова «утопия», которое налагается на все что угодно, лишая это «все, что угодно» всякой исторической конкретики. Однако существует все же самое надежное мерило подлинности – это сами арт-произведения, доказывающие, что «лишь искусство обладает исключительным правом откликаться на искусство»\*. Это суждение, конечно, не совсем адекватно по отношению к архаическим временам, не знавшим безусловной суверенности эстетического, но в любом случае оно указывает верный путь толкования. Пусть произведение пребывает сколь угодно идеефицированным, сопоставлять его следует в первую очередь не с научно-историческими идеями, а с другими произведениями, в том числе и с произведениями других видов и жанров. Лишь тогда мы сможем достичь «созерцательной способности суждения» (Гёте), которая одна лишь в состоянии что-то объяснить, не истребив того живого чувства формы, что рождается в непосредственном вчувствовании, тоже по-своему «райском». Во всяком случае «райском» в романтическом идеале.

В силу невозможности объять необъятное мы в основном завершаем свои опыты именно эпохой Гёте, периодом расцвета того романтического миропонимания, которое во многом и до сих пор предопределяет историографию парков как гуманитарную область, быть может, в наименьшей степени затронутую постмодернистской деконструкцией\*\*. Именно к романтической литературе и философии в значительной мере восходят концепции И.Е. Забелина, основоположника отечественной эстетики природы\*\*\*, и Д.С. Лихачева, чья «Поэзия садов» (1982) заложила в отечественной науке «основные понятия» исторического парковедения. Что же касается нашей заглавной темы, то, насколько нам известно, в России ни до ни после революции не было опубликовано ни одной обобщающей монографии или хотя бы статьи по теории и истории рая, хотя можно назвать немало ценных отечественных изданий и очерков смежного рода\*\*\*\*. А возвраща-

\* *Арихейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. Пер. с англ. 1994. С. 11.

\*\* Единственной известной нам монографией такого рода является кн.: *Weiss A.S.* Unnatural Horizons. Paradox and Contradiction in Landscape Architecture. 1998.

\*\*\* Имеется в виду ст.: Очерк истории чувства природы в древнерусском обществе // В его кн.: Кунцево и древний Сегунский стан, 1873.

\*\*\*\* Прочно базируясь на святоотеческой традиции толкования рая, православное богословие лишь дополняло эти толкования отдельными комментариями. Правда, теологический интерес к теме усилился на рубеже XIX–XX веков в русле полемики с оккультизмом, но речь шла обычно о «мире ином» в целом, а не об отдельных его разделах (некоторые из этих трудов упомянуты в сносках).

ясь к хронотопическим ограничениям (все постромантическое дано лишь пунктиром, – за исключением глав о золоте и свете), заметим, что они носят именно хронотопический, т.е. не только временный, но и региональный, европоцентрический характер. Не обладая специальными, в том числе языковыми знаниями, мы не считаем себя вправе рассуждать о восточных, как арабских и иранских, так и китайских и японских парадизах, – в их прямом, магико-религиозном и художественном, садовом выражении. Ограничиваться же беглыми экскурсами не хотелось, мы все же писали не краткий учебный курс.

Поверхностный глобализм охвата нанес бы книге несомненный вред. К тому же на Востоке, к сожалению или к счастью, – можно судить по-разному, – не было Ренессанса (всегда остававшегося сугубо европейским эпохальным явлением), что привело к совершенно иным, чем в Европе, метаисторическим диспозициям, для верного понимания которых опять-таки нужны те специальные сведения, которые мы, увы, собрать не в состоянии. Дилетантизм, иногда все же необходимый, не должен быть безбрежным.

Следует также специально помянуть и принятые нами существенные ограничения тематического свойства. Проблема средневекового рая излагается нами в основном в ее первоизданном, собственно эдемическом аспекте, тогда как итоговый рай, соприкасающийся с Небесным Иерусалимом, а нередко с ним и отождествляемый, рассматривается лишь эпизодически, в тех случаях, где его отсутствие было бы совсем уж вопиющей лакуной. В любом случае возникает несомненное «зияние», но, чтобы заполнить его, необходимо было бы написать еще одну книгу. Ведь иконология Небесного Иерусалима включает в себя и город, а также архитектуру уже не только лишь ландшафтную, но архитектуру как таковую и, наконец, сложнейшую тему небесной и земной отчизны – в многообразных тождествах и различиях двух последних. Все это, с одной стороны, многократно исследовалось, а с другой – содержит в себе массу «белых пятен», которые необходимо хотя бы частично закрывать. Так что приходится ограничиться садом, который и сам по себе необычайно богат разнообразными «райскими» видами и видениями. Его вполне достаточно, чтобы составить определенное представление о предмете, хотя и представление, в силу своей тройственности, многослойное и крайне противоречивое.

К тому же и представление, увы, неполное, на что указывает ограничительное слово «главы» в подзаголовке. По причинам объема, и так уже непомерно разросшегося сверх исходно намеченных параметров, пришлось отказаться также от более подробной экспозиции целого ряда других смежных тем и мотивов (впрочем универсально изложить рай все равно невозможно, ибо его иконографические окрестности включают

в себя, по сути, весь мир). Хотелось бы подробнее рассказать об отдельных деревьях и цветах\*, о метафорике любви, об иконологическом соотношении парадиза со смертью. Много приходилось давать лишь скупым прочерком, но мы надеемся, что общая картина все же получилась если и не всеобъемлющей, то, по крайней мере, достаточно разнообразной и, самое главное, связной.

Датировки приводятся, дабы избежать информационных перегрузок, по векам (до ренессансного рубежа), а затем по годам, причем для садов и парков, которые, как правило, неоднократно перестраивались, указывается лишь год начала работ (с...), а для всех остальных произведений – год ее завершения (или, для литературных памятников, год издания, если последний отстоит от годов написания не слишком далеко). В тех случаях, когда жизнь определенной исторической личности захватывает два века, мы даем лишь одну римскую цифру, маркирующую наиболее значительный век биографии. Помянем также некоторые лексические нюансы, не слишком, как нам хотелось бы надеяться, эксцентричные. Слово «арт», часто употребляемое как префикс вместо традиционного прилагательного «художественный», на наш взгляд, вполне соответствует современному русскому языку, полюбившему слова более краткие и емкие. То же касается префикса «изо-» вместо «изобразительный» (возможные ассоциации с давнишней вульгарной социологией, – с ее «изо-фронтами» и «изо-бригадами», неуместны в силу радикального различия тематических задач). Остальные лексические особенности или скромные, крайне немногочисленные, новации разъясняются, по мере их появления, в примечаниях. Библиография ни в коей мере не носит рекомендательного и, соответственно, универсально-справочного характера, в ней указываются лишь непосредственно использованные вторичные, т.е. исследовательские или публикационные источники, поэтому тут не упоминаются многие весьма значительные издания по нашим (и смежным) темам\*\*. Сноски на наиболее существенные для автора источники вынесены в первое примечание каждой главы. Указания же на первичные источники, которые мы стремились везде, где это было возможно, прорабатывать по оригиналу (идя, таким образом, от вторичного к первичному), введены в основной текст. В силу отсутствия ныне единых нормативов оформления библиографии мы сочетаем общепринятые нормы с некоторыми отклонениями от

---

\* Об иконологии деревьев и цветов см. (помимо некоторых суждений и библиографических сносок в данной книге) также другую нашу кн.: *Время и место...* (гл. 2 – «Деревья и лес»; гл. 4 – «Птицы, цветы, насекомые»).

\*\* Не упомянуты, в частности, важные исследования по истории русской усадьбы (такие как: *Roosevelt P. Life on Russian Country Estate*, 1995; *Полякова МА, Сенчина ЕН. Русская провинциальная усадьба*, 2011; и др.), – да и в целом эта тема, столь притягательная для нынешних ученых, осталась по большому счету за рамками нашей книги, ибо для подробного ее освещения понадобились бы обстоятельные историко-экономические выкладки, уводящие далеко «в сторону от рая».

стандарта\*. Примечания размечаются звездочками, а наиболее крупные из них выносятся в конец книги в виде приложений и размечаются цифрами.

Большинство иноязычных цитат дается в нашем переводе, а иногда в нашей редакции, за исключением некоторых классических рифмованных переложений («Данте» М.Л. Лозинского, «Мильтон» А.А. Штейнберга, «Кармина бурана» М.Л. Гаспарова), где соблюдение аутентичной ритмики не обедняет смысла, как, увы, в большинстве случаев бывает. Круглые скобки внутри цитат всякий раз означают неавторские, т.е. наши вставки, которые специально не оговариваются. Языки надписей (латинских и др.), сопровождающих произведение, обычно даются в русском переводе. Местонахождение произведений указывается в тексте лишь в том случае, когда речь идет об особенно редких, требующих дополнительных пояснений художественных вещах.

Открываем абзац с благодарностями словами сердечной признательности Обществу изучения русской усадьбы. В экспедициях общества и беседах с его членами автору открылся первичный абрис книги и даже начали прорисовываться отдельные детали. Неоценимую помощь постоянно оказывала дочь Анна, снабжавшая отца книжными новинками и (вместе с зятем Робинотом Стори) возившая его по историческим английским усадьбам. Ценными советами, уточнениями, а в ряде случаев и экземплярами своих работ деятельно помогли А.В. Ананьева (Германия), Н.Л. Васильев, Т.Ю. Воробьева, М. Вуд (Великобритания), М. Гампер (Швейцария), О.С. Давыдова, И.В. Дергачева, О.С. Евангулова, Е.П. Зыкова, Е.И. Кириченко, Л.В. Коваль, С.И. Козлова, О.Ф. Кудрявцев, О.Н. Купцова, Дж.С. Кэрл (Великобритания), В.В. Лепяхин, В.Л. Махлин, А.Е. Махов, М.В. Нащокина, В.М. Неделин, В.И. Новиков, С.И. Пискунова, И.Е. Путятин, Л.В. Рассказова, И.В. Рязанцев, И.Н. Слюнькова, А.Н. Стрижев, О.В. Титова, В.В. Усачёва, Н.А. Филиппова, отец А.Н. Царенков, В.К. Цодикович, В.Д. Черный, К.И. Шарафадина, Д.О. Швидковский, В.В. Шмидт. Особой благодарности заслуживают И.Л. Бусева-Давыдова и И.И. Свирида, взявшие на себя тяжкий труд рецензирования рукописи. Постоянным и крайне терпеливым консультантом-гебраистом был писатель Ю. Кацнельсон (Израиль). Целый

---

\* Цитаты из первичных источников приводятся с устоявшейся цифровой разбивкой внутренних разделов того или иного исторического текста. Указания же на страницы новейших публикаций этих источников даются лишь в исключительных случаях, для текстов особенно редких и труднодоступных. Цифра, следующая после названия книги или статьи (до года издания), означает том, а цифры после названия журнала или другого рода периодического издания – том (до года выпуска) и номер (после года выпуска). При указании новых источников иногда указывается (в скобках) год первой публикации, – если годы первой и последующей (фактически использованной) публикаций разнятся значительно, более чем на несколько десятилетий. Многообразие, которым иногда завершается библиосноска, означает, что речь идет об издании, уже упоминавшемся где-то выше. Святоотеческая литература иногда цит. по кн.: Добролюбие (репринт), 1–5, 1993, – а житийные повествования чаще всего по кн.: Жития святых святителя Димитрия Ростовского (репринт), 1–13, 2007.

ряд фамилий других добрых помощников упомянут в примечаниях. И даже те, кто никак не отозвался на наши вопросы, внесли свой незримый, но тоже вполне реальный вклад, невольно побудив автора к более активным самостоятельным поискам.

# Глава 1



## РАЙ ЗЕМНОЙ И НЕБЕСНЫЙ\*

В Древности реальное пространство всецело господствовало над арт-пространством, плоскостным или трехмерным. Поэтому «первобытный сад» (если взять первую дефиницию слова «рай» у Даля) включен у нас в тот раздел, где речь идет о садах и парках как таковых. Конечно, идеальное инобытие могло размечаться и, действительно, постоянно размечалось знаками, указывающими на область «пребывания праведных душ» (еще одна далевская дефиниция). При этом область такого пребывания или магического перерождения долгие тысячелетия оставалась лишь фрагментом общего ритуального чертежа, который к тому же зачастую и вообще не фиксировался в прочных материалах, исчезая по мере исполнения обряда. Исчезая, к примеру, по мере того, как родоплеменные «души предков», т.е. те, кто исполнял их роли, заканчивали свой танец и уносили или стирали те знаки, что на время делали кульговую площадку «миром иным». Фиксация же потусторонних ориентиров резьбой или краской придавала подобным пиктограммам большую или меньшую долговечность и определенную пейзажность, точнее протопейзажность, воплощенную в горках, волнах, растительных узорах и прочих природных мотивах. В любом случае прочно сохранялась та неразрывная связь с ритуально-бытовым окружением, благодаря которой «тот свет» представлял прямым продолжением земной жизни, (подобно загробным «угодьям счастливой охоты» у североамериканских индейцев). Фиксируя это продолжение, у сахалинских айнов принято было ставить на могилах столб, где вырезались характерные приметы местных ландшафтов, обозначающие разного рода

---

\* Милославский П. Древнеязыческое учение о странствованиях и переселениях души и следы его в первые века христианства, 1873; Митрофан, монах (Алексеев В.Н.). Как живут наши умершие и как будем жить и мы после смерти. По учению православной церкви, по предчувствию человеческого духа и по выводам науки. 1–3, 1880–1889; Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии, 1892; Ад и рай: святоотеческое учение о вечных муках ада и вечном блаженстве рая (ант.). 1900; Rengers L. Adam und Eva // RDK, 1, 1937; Cabrol F. Paradis // «Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie», 13, 1938; Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinische Mittelalter (гл. 10 – «Die Ideallandschaft»), 1948; Patch H.R. The Other World According to Descriptions in Medieval Literature. 1950; Daniélou J. Terre et Paradis chez les pères de l'Église // «Eranos-Jahrbuch», 22, 1953; Eliade M. The Yearning for Paradise in Primitive Tradition // «Daedalus», 88, 1959, 2; William G.H. Wilderness and Paradise in Christian Thought. 1962; Börsch-Supan E. Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum, 1988; Delumeau J. Une Histoire du Paradis: Le Jardin des Délices. 1992 (использован англ. перевод: History of Paradise. The Garden of Eden in Myth and Tradition. 1995); Hill C.E. Regnum Caelorum. Patterns of Millennial Thought in Early Christianity, 2001; McDonnell C., Lang B. Heaven: A History, 2001; McGrath A.E. A Brief History of Heaven. 2003; Ким Н. свящ. Рай и человек. На следие преподобного Никиты Стифата. 2003; Scafi A. Mapping Paradise: A History of Heaven on Earth. 2006; Sacred Gardens and Landscapes: Ritual and Agency (сб.), 2007



леса – лиственничный, еловый или березовый, а также морской берег. Считалось, что такого рода пейзажный каталог помогает душам перевоплощаться, входя в новорожденных младенцев\*. При жизни же «путем душ» умели проходить профессиональные тайновидцы: такие шаманские дороги, соединяющие землю и подземный мир с солнечной и лунной сферами, можно видеть, в частности, на рисунках сибирских орочей. В искусстве австралийских аборигенов доминируют аналогичного рода путеводные символы, уводящие в небесную эпоху первотворения, в то «время снов» («Dreamtime») или, если точнее придерживаться мифологического контекста, «время Творения», где все почти как на земле, только значительно изобильней и плодородней. Причем входы в этот иномир открывались во вполне конкретных местах, таких как особо почитаемая гора Айерс-рок (Улуру) (илл. 1), в формах которой туземцы угадывали очертания божеств. Причем наслоения последующих цивилизаций оказывались совершенно не в состоянии ритуальную конкретику подобных мест отменить. В ключевом эпизоде фильма Вернера Херцога «Там, где видят сны зеленые муравьи»\*\* австралийские туземцы, усевшись в кружок, невозмутимо молятся на нулевом этаже супермаркета, ибо именно здесь «время снов» всегда для них начиналось. И пусть голая земля сменилась ковровином, священный локус все равно остался тем же и там же.

«Чувственный мир и “мир иной”» многие тысячелетия составляли «не-что единое», связанное несокрушимой верой в то, что «там свет такой же, как у нас»\*\*\*. «Мифологическая», первобытная мысль адекватно постигала природу лишь «исходя из ее способности к повторению»\*\*\*\*. Космические верх и низ, небеса и преисподняя, рай и ад еще не были антагонистически разделены, чему способствовали, во-первых, мифы о «несовершенном Творении», которое, будучи испорченным злыми богами и демонами, непрерывно исправляется добрыми богами, духами и культур-героями\*\*\*\*\*, а во-вторых,

\* Кнорозов Ю.В., Прокофьев М.М. Формула возрождения у айнов (опыт расшифровки знаков-пиктограмм на намогильных столбах-асыни из фондов Сахалинского областного краеведческого музея) // «Вестник Сахалинского музея», 1995, 2.

\*\* Фильм 1984 года рассказывает о борьбе аборигенов против промышленной разработки земель, где, согласно их верованиям, «спят зеленые муравьи» (глагол «traimen» в названии фильма можно в равной мере переводить как «спят», «видят сны» и «мечтают»), – реальные и в то же время мифологически обусловленные, тотемические существа, обеспечивающие сохранность «Dreamtime» как первичного хронотопа Творения.

\*\*\* Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. 1994. С. 305; *Против В.Я.* Исторические корни волшебной сказки (1946). 1986. С. 287. Немало примеров такого рода – из быта народов, достаточно стойко сохранивших свои родоплеменные традиции, – приведено в книге монаха Митрофана (Указ. соч.). Вот лишь пара примеров. «В сознании мордвы загробная жизнь представлялась совершенным продолжением жизни земной», – будучи лишь лучше земной, но столь же по основным своим качествам чувственной (Указ. соч., 2. С. 453). Там же приведено наблюдение о вере камчадалов в то, что на том свете «все так же, как и на земле», только «нет русских и казаков», но зато есть собаки – верные спутники охотников-аборигенов.

\*\*\*\* «...A condition de pouvoir de répéter» (Lévi-Strauss C. La pensée sauvage. 1962. P. 347).

\*\*\*\*\* **Культурный герой (культур-герой)** – мифологический персонаж, соучаствующий в Творении мира, дополняя деяния богов и гениев – подобно Гильгамешу, Прометею или Гераклу. Зачастую он берет на себя функции верховного мага, регулирующего взаимоотношения человека с природой путем усмирения и практического использования ее стихий (так, Прометей добывает для людей огонь и обу-

идеи метемпсихоза. Или, иным словом, всеобщего перерождения душ, последовательно стирающего, благодаря круговому вращению посмертных судеб, слишком резкие контрасты между небесным, земным и подземным мирами. Поэтому сфера идеального бытия, «земля предков», часто размещалась в родоплеменном обществе не на небесах, а, напротив, внизу, в земных недрах, и входом в этот хтонический рай служили пещеры или кучи камней, эти горные пещеры имитирующие.

Порядок мироздания, тесно сопряженный с идеями инобытийного существования душ-двойников или тел-двойников, оставался неотделимым от повседневных впечатлений, которые всякий раз, когда их нужно было как-то обобщить, впрямую соотносились с космосом. Так что однородные мифологические формы произрастали на земле и на небе, постоянно взаимозаменяясь, как в панораме созвездий, которые не воспроизводили земные вещи и события иллюзорно или метафорически, а просто дублировали их в ином, более масштабном ракурсе. То же небесно-земное дублирование форм охватывало и все ступени мироздания, все его минеральные (как в австралийской горе Улуру), растительные и животные элементы. Поэтому первобытный рай, по сути, не был запредельным, начинаясь в дупле «того дуба», за «теми холмами» или за «той рекой», если бегло пересказать несколько позднейших сказочных, но генетически весьма древних указаний. Туда можно было дойти пешком, доехать по реке или посуху, на коне либо в санях, наконец, добраться по мосту, – и путь в целом не слишком отличался от странствия в чужие земли\*. Так что слова о «заморском царстве» или «седьмом небе» лишь удлинляли дорогу на тот свет, отнюдь не заслоняя ее неодолимыми рубежами. Проводником же в мир иной и хранителем его заветных ключей могло стать самое незначительное существо, какая-нибудь птичка или лиса. Аналогичным образом и «небеса», этот вечный синоним рая, могли иметь в древних природных культах любую точку отсчета, начинаясь с маленьких цветов, притягивающих или отвращающих молнию\*\*, либо с какого-нибудь неказистого корешка, наделенного могучими астральными свойствами. Кульминацией же этих небесно-земных соответствий являлось мировое древо как космическая ось или тот всесвязующий центр, где вершится акт Творения\*\*\*.

Собственно, и само слово «рай», равно как и слово «небеса», можно применять к древнеязыческим загробным мирам лишь условно, с массой оговорок. Ведь миры эти еще не составляли область, определенную столь же иерархически-четко, как в монотеистических религиях. Их можно считать

---

часть их искусствам и ремеслам, а Гильгамеш, отняв лес у охранявшего его чудовища, строит из него первый город).

\* *Соболев А.Н.*, свящ. Загробный мир по древнерусским представлениям. 1913 [гл. «Местопребывание души по смерти человека (Неведомая страна)»]; *Елеонская Е.* Представление «того света» в сказочной традиции // В ее книге: Сказка, заговор и колдовство в России. 1994.

\*\* *Балонов Ф.Р.* Семантика κεραυνοί и φαρμακόν в греческой иконографии и мифологии // Жизнь мифа в античности (сб.). 1988.

\*\*\* Ср.: *Топоров В.Н.* По окраинам греческого мира. К образу мирового древа // Gennadios: к 70-летию академика Г.Г. Литаврина. 1999. С. 13.

скорее последовательными этапами, нежели абсолютными пределами, – одними из «четырех последних» пределов бытия.

Изначально все было подчинено натуроцентрической, т.е. сосредоточенной на всеобщем культе Природы предметности, основанной на хтонических и уранических (небесных) тождествах, так что Мать-Земля и Отец-Небо представляли неотъемлемыми от почвы и воздуха как таковых\*. «Улыбка Геи» и «выход к свету» были определенными божественными акциями, а не пейзажными импрессиями\*\*. Формы благодаря этому опять-таки непрерывно дублировались или перетекали одна в другую, одушевлялись и «оживая» либо, напротив, овеществляясь и «замирая», но в любом случае неизменно сохраняя биоморфическую\*\*\* взаимосвязь, делавшую весь мир органически однородным. Позднее этот принцип был поэтически кодифицирован в «Метаморфозах» Овидия (I в.) с их беспрестанными божественно-природными превращениями. Магико-тотемические превращения, соподчиняющие космос человеку и человека космосу, эту однородность, этот «рай повторения» (по выражению Элиаде)\*\*\*\* всякий раз заново закрепляли. Во всяком значимом и ценном растении, животном или, наконец, выразительном геологическом образовании всегда умели найти нечто человеческое, а в человеке нечто растительное, звериное или минеральное. Идеальный ландшафтный локус (если вообще можно говорить о какой-то первобытной идеальности) слагался как бы из разрозненных частей единого тела Природы, являющей это единство во всевозможных метаморфозах. В том числе в крови, ставшей растительным соком (или наоборот), в небесном семени, оплодотворяющим землю в виде

\* Неспециалисту легко в этом убедиться, сопоставляя указания на «землю» и «небо», а также на слова, обозначающие различные вещи природы и их телесные аналогии («звезды-очи», «растения-волосы» и т.д.) в энциклопедических компендиумах мифологии и фольклора. Для славянских народов такими компендиумами являются, в частности, кн.: *Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1–3. 1994; *Славянские древности. Этнолингвистический словарь.* Т. 1–4. 1995–2009 (издание не завершено). О совмещении телесного и геоландшафтного начал, – совмещении, переходящем с формированием натурфилософии, из мифологической слитности в систему макро-микрокосмических, т.е. природно-человеческих уподоблений см. в кн.: *Conger G.P.* Theories of Macrocosm and Microcosm in the History of Philosophy. 1922; *Barkan L.* Nature's Work of Art: The Human Body As Image of The World. 1975. Классическим примером такого перехода от мифа к философии может служить Лукреций, который в поэме «О природе вещей» (I в. до н.э.), с одной стороны, утверждает, что «земля – мать всего (сущего)», а с другой – осуждает культ Великой Матери.

\*\* В данном случае цитируются строки о рождении Аполлона из гомеровского «Гимна Аполлону». Когда Латона перед родами встала на колени в траву, ей «улыбнулась Гея», и новорожденный бог «высочил к свету» из материнской утробы.

\*\*\* **Биоморфический (биоморфный)** – от **«биоморфизм»** (имитация свойств определенной природной стихии в другом материале). Термин был введен в XIX веке американским скульптором Х. Гриноу, однако тот, будучи неоклассиком, подразумевал, в первую очередь, общее следование ритмам природы. Древние же орнаменты и методы обработки различных материалов постоянно основывались, по принципу симпатической магии, на прямом, конкретном повторе фактурных свойств первоэлементов (волнистые линии воды, кромка облаков и т.д.), часто, как в случае лишь с частично обработанным или совсем необработанным камнем, непосредственно входивших в само произведение. Прямое ритуальное использование различных вещей природы либо хронологически предшествовало орнаментально-знаковому воспроизведению камней (в **литоморфизме**), растений (в **фитоморфизме**) и т.д., либо сосуществовало с последним. В Античности же биоморфизм повсеместно вытеснялся **антропоморфизмом**, соотносящим все вещи и стихии природы с человеческим образом.

\*\*\*\* Точнее, «рай архетипов и повторения» (*Eliade M.* Myth of the Eternal Return, 1971. P. 162).

дождя, в камнях, оказавшихся телами или частями тел, в солнце-глазе, ветви-руке, пещере-утробе и т.д. Лишь много позднее эти метаморфозы стали антропоморфными мифологическими сюжетами, а еще позднее картинами, первоначально же они существовали в виде магических представлений, – таких представлений, где произведение еще в полной мере не производилось из природы, но пребывало плотно с ней слитым.

Напомним к тому же, что древний сакрум, весь древний сакральный тезаурус, – и это в свою очередь усиливало его магическую предметность, – особенно прочно, прочнее, чем когда-либо впредь, базировался на повседневной бытовой практике. Исходные свойства библейского райского сада воплощают именно это первозданное качество, ибо не содержат в себе, если воспринимать Эдем чисто описательно, ничего сверхъестественного. Ведь речь тут идет просто о цветущем ближневосточном оазисе. Оазисе, который мог быть, в зависимости от конкретных экологических обстоятельств, естественным, что ценилось особенно высоко, или искусственным, где приток воды нужно было тщательно поддерживать. К слову сказать, в иных ландшафтах и иных, уже не пустынных, широтах, избыток воды мог восприниматься совсем иначе. К примеру, индейцы, проживающие в болотистом бассейне Амазонки, сделали местопребыванием богов и героев не свои джунгли, эти «дождевые леса», а сухие плоскогорья. Порядок мифа издревле определялся климатическими константами. Если в теплом Средиземноморье всегда доминировал топос сада, то в скандинавском эпосе, слагавшемся в условиях прохладного морского или совсем уж сурового субарктического климата, средоточием блаженства представлял хорошо натопленный пиршественный интерьер. В любом случае основой всякой древней мифологии неизменно служили те обиходные, хозяйственно-средовые соображения, что составляли со всякого рода искусством, точнее, с художественными подспорьями магии, нерасторжимую связь.

Первичные значения слов обычно на эту нерасторжимость и указывают. Древнегреческий «*παράδεισος*», производный от древнеиранского (авестийского) «*pairi-daeza*» и впервые встречающийся у Ксенофона (IV в. до н.э.), вначале обозначал не внемирное блаженство, даруемое праведным душам, а вещь вполне земную и для своего времени типическую, а именно царский парк, включавший в себя роскошный сад и охотничьи уголья. Ксенофон упоминает «*парадиз*» в связи с царем Киrom Сардским, приписывая его создание личным усилиям великого персидского владыки («*Экономика*», 4)\*. Страбон

\* «*Экономика*» (или «*Экономист*», «*Oeconomicus*») Ксенофонта представляет собой диалог между Сократом и богатым фермером Критобулом. Сады Кира, которые Сократ описывает, ссылаясь на свидетельства греческого посланника Лисандра, отличались «красотой деревьев, рассаженных равными интервалами и по прямым линиям» с «безукоризненной регулярностью, прямоугольной симметрией целого и множеством приятных услад». Они и являлись теми «*парадизами*», где было собрано, помимо деревьев, «все прекрасное, что производит земля» (14, 13). Причем многое в них, как, якобы, подчеркнул сам царь в беседе с Лисандром, Кир устроил собственноручно, – тем самым сократовские слова о великом значении агрикультуры (высказанные в разделе 5) приобрели дополнительную убедительность, впоследствии не раз послужив аргументом об историко-цивилизационной миссии садоводства.

в своей «Географии» (I в. н.э.; 16, 41), рассказывая о Гиерикунте (Иерихоне), пишет о тамошнем «царском дворце и саде с кустами бальзама», – буквально о «бальзамическом парадизе». Средневековые русские переводчики, отражая именно эту, по сути, не средневековую, а более древнюю конкретику, передавали «παράδεισος» словом «порода», тем самым делая его синонимом природы, обозначавшейся тем же словом, – в чем была своя несомненная натуроцентрическая логика.

Конечно, мир иной, если вернуться к Античности, постоянно воспринимался и в необычном, экстремальном своем качестве. Само понятие «mundus alter» («иной мир») впервые появляется у Лукана в «Фарсалии» (I, 457) (I в.), фигурируя именно в контексте загробного воздаяния, при описании царства мертвых у кельтов. Однако инаковость эта обязательно соотносилась с обжитой эйкуменой, пусть даже в качестве дальнего, еще не освоенного ее предела. Характерно, что т.н. «Рассказ потерпевшего кораблекрушение» (Египет, начало Среднего царства, – 2-е тыс. до н.э.), древнейший образчик того «путешествия в рай», которое сохраняло свою жанровую популярность вплоть до новейшего времени, описывает удивительный остров, где огромный змей охраняет царство сказочного изобилия («нет ничего, чего бы там не было»). Однако маршрут туда оказывается вполне знакомым для читателя, пролегая через Красное море к «Пунту», соотносимому с сомалийским побережьем Аденского залива. Через тысячелетие с лишним после безымянного египетского автора Гомер аналогичным реально-ирреальным способом проложил морской путь Одиссея, постоянно открывающего входы в иные миры среди пусть поэтически завуалированных, но все же доступных для топографической идентификации примет. Поэтому пророчество Протея («Ты за пределы земли, на поля Елисейские будешь / Послан богами...»; 4, 563–565) воспримается не как роковой разрыв, но как плавное завершение или даже продолжение пути. «Здесь» и «там» еще не отделяются друг от друга слишком резким рубезом. Тем паче, что и жили «там», как представлялось зачастую древнему человеку, не бестелесные души, а тела-двойники, отличающиеся от «здешних» тел лишь экстраординарно добрыми или, напротив, экстраординарно злыми свойствами. Иконография души неизменно оказывалась в ту пору более вещной и телесной, чем в последующие века.

В соответствии со всем этим и достижение тех же Елисейских полей или острова Элизия (Элизиума), «где пробегают светло беспечальные дни человека» («Одиссея», 4, 565), выглядит как плавное и естественное завершение земной жизни, predetermined социальным статусом человека вкупе с энергией его героических устремлений. Цари, воины и культур-герои продолжали на том свете пировать, воевать и вершить благие дела, с тем лишь различием, что их досуги и подвиги обретали новое, космическое величие, ибо посмертное блаженство подразумевало вход в небесную номенклатуру и возможность непосредственного общения с богами. Египетский фараон

восходил после смерти в ладью солнечного бога Ра, а эллинский герой Геракл причислялся к сонму небожителей, усаживаясь за их пиршественный стол. Речь шла, по сути, лишь о различиях в степенях жизненного и посмертного авторитета. Рай древнеиранской «Авесты» представляет в одном из своих вариантов просто гигантский амбар, который выстроил первый скотовод Яма, предупрежденный верховным божеством Ахурой-Маздой о приближении великой зимы. Слово «Валгалла» обозначает в скандинавском эпосе и чертоги бога Одина, где он с почетом принимает воинов, павших на поле брани, и палаты нибелунга Гуннара, и землянку Снорри Стурлусона, автора «Младшей Эдды», которую тот устроил, прибыв на совет вождей (альтинг). Райский локус в скандинавской словесности, близкий по духу «крестьянской» традиции «Авесты», напоминает большой богатый хутор, а в Греции или Риме – вполне натуральный садовый уголок. Отражая все ту же древнеязыческую «зеркальность» мира иного, византийский историк Прокопий Кесарийский (VI в.) упоминает деревушки на западном берегу Ирландии, жители которых, рыбаки и земледельцы, сопровождали умершие души «на берег Бритты», т.е. Британии, словно речь шла об обычном перевозе («О войне с готами», 4, 20). И сказочные черты (потусторонние лодки появляются, по Прокопию, из ночной тьмы, пустые и ведомые неизвестно кем) не нарушают плавности перехода в мир иной, но, напротив, непротиворечиво ей способствуют. Так, предвестием путешествия в ирландском «Плаванье Брана» (записанного в VIII в.) служит волшебная серебряная ветвь, море по ходу плавания сменяется цветущей равниной, а сам остров блаженных стоит на четырех золотых столбах. Однако там, как и на Валгалле, продолжают сугубо земные героические досуги – с конными ристаниями, роскошным пиром и любовными усадями в «земле женщин».

Смерть лишь делила бытие, в принципе однородное, на две части, «на ту и эту стороны, со смертью посередине», как писал Лукан о верованиях друидов («Фарсалия», 1, 514–516). Мощным магическим звеном между «здесь» и «там» служили захоронения. Рая могли оптимально достичь лишь вожди и их приближенные, обеспечившие себе монументальный архитектурно-земляной проход, собравшие определенное число слуг (в виде реальных жертв либо их символических двойников) и оснастившие себя вооружениями и драгоценностями, специально изготовлявшимися не для земного ношения, а для успешного выхода на тот свет и благополучного существования в нем. Следовательно, каждое погребальное украшение-амулет воспринималось как реальная частица райского великолепия или, по крайней мере, как пропуск в эти заветные сферы. Наряду с погребальным оружием и украшениями таким смыслом наделялись и цветы, которые начали класть в захоронения еще в неандертальские времена\*. Цветок и растение как таковое издревле высту-

\* См.: *Solocki R. Shanidar: The First Flower People*. 1971 (по материалам раскопок в северном Ираке, открывших захоронения, датируемые 60-м тысячелетием до н.э.).

пали как знамение идеальной вечности. Так, в мифе о Гильгамеше волшебное растение является едва ли не главным залогом бессмертия\*. В египетском заупокойном ритуале сам Озирис (точнее его заполненное землей подобие) прорастает злаками. В классической Античности наглядной природной связкой с вечностью служили погребальные венки и гирлянды, не говоря уже о прижизненных венцах-коронах вождей и царей, утверждавших их статус «великих садовников» благоустроенного и справедливого государства\*\*. Та же непреложная связь усиливалась в греко-римской Древности и зеркальной натурностью изображений, когда взгляды живых и умерших, как внутри композиции, так и, согласно замыслу, в окружающем реальном пространстве, ощутимо соприкасались, «открывая» двери в мир иной\*\*\*.

Как показывают эти предметные и знаковые мотивы, преемственность или зеркальность «другого мира» по отношению к земному социуму сохранялась и в цивилизациях, которые (как в эпоху греко-римской классики) отказывались от «варварской» роскоши погребений. Цицерон (II в. до н.э.) писал, что «все, кто сохранил отечество, помог ему, расширил его пределы, назначено определенное место на небе, чтобы они жили там вечно, испыты-

\* Поиски героем бессмертия – фабульная суть эпоса о Гильгамеше. Он находит заветное растение в морских глубинах, но его похищает змей. Развернутый райский топос в эпосе отсутствует, однако когда Гильгамеш восходит на гору, он попадает в «рощу уступов», т.е., иным словом, в террасный сад с волшебными растениями, среди которых есть и «крушина бессмертия». Космический круг странствия, таким образом, замыкается в саду. Фитоморфное, растительное начало в целом гораздо чаще выступает в мифах гарантом бессмертия, нежели начало зооморфное, животное, которое, напротив, чаще символизирует смерть (см.: Иванов В.В., Топоров В.В. Славянские языковые моделирующие семиотические системы, 1965. С. 79).

\*\* **Венок** (растительный) – один из мифологических символов бессмертия, связывающих человека или божество с вечной жизнью природы. Восходит к древнему магическому фитоморфизму, сохранившемуся у Эмпедокла, который полагал, что «лучшие души переселятся в лавровые деревья» («Фрагменты», 5, 438). Считалось, что первым из богов венок надел на себя Дионис (*Плиний Старший*. Естественная история, 16, 9). Согласно гомеровскому Гимну Дионису, последний «пустился в путь по лесистым ущельям, густо увенчанный плющом и лавром». В апокрифическом письме Платона сообщается о том, что его покровитель, тиран Дионисий Сиракузский, испытал озарение высшей мудрости, когда размышлял «в саду под лаврами», так что ветви образовали в данном случае естественный венок, осеняющий владычного мыслителя (сам Платон проживал тогда в том же саду, примыкавшем к дворцу Дионисия на тамошнем акрополе). Собственно же лавровые венки были в Античности знаком отличия победителей в Пифийских играх, а позднее – атрибутом знатности, высокого служебного положения или выдающихся дарований в сфере науки и искусства. Цветочные и листовые венки возлагали на голову, использовали в погребальных обрядах или в виде votivных предметов. Последний обычай резко осудил Тертуллиан (II в.), выразив тем самым тот решительный сдвиг в отношении к почитанию растительной природы, что наступил с началом новой эры; он с негодованием писал, что «на дверях христиан венков едва ли не больше, чем у язычников» («Об идолопоклонстве», 15; *Baus K.* Ein Kranz in Antike und Christentum. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung mit besonderer Berücksichtigung Tertullians, 1965). Средневековое христианство сохранило традицию венца власти, идентичного по своему смыслу короне, наряду с которой особое значение обрел венец святости и мученичества, идентичный нимбу. Позднее семантика творческого бессмертия-в-искусстве, в античности второстепенная, заметно возобладала после того, как лаврами был (в 1341) увенчан Петрарка и вошло в обиход звание «поэта-лауреата».

\*\*\* *Акимовал.И.* Встреча взглядов на аттических надгробиях // Таманский рельеф. Древнегреческая стела из Северного Причерноморья. 1999). «Живописная игра объемов, блистание одних мраморных форм, погружение в тень других наполняли дыханием образы, подобно тому как питье жертвенной крови давало в “Одиссее” теням умерших способность вспоминать и думать», – пишет автор, контрастно сопоставляя эстетический эффект с магическим актом.

вая блаженство»\*. Приобщенность к лику бессмертных сплошь и рядом выглядит в древнем искусстве, судя хотя бы по тому же диалогу взглядов, обычно достаточно спокойных и «земных», чем-то пусть и сопряженным с отделением души от тела, но все же вполне житейским. В массе древних памятников, от египетских и этрусских росписей до греческих и скифских сосудов, захоронения и дни вовсе не кажутся сверхъестественно-отрешенными. Египетские поля Иару (от «сехет иару» – «поля тростника»), где Озирис принимает под свое покровительство фараонов, выглядят в росписях гробниц как обычные берега нильской дельты, дополненные трехмерными фигурками тружеников-«ушебти» («послушных»), которые усиливают чувство посмертной преемственности сельского труда.

Повсюду поражает не надмирность, а соседская близость инобытия, не знающего слишком строгих границ, в особенности когда речь заходит об иконографии сада. Иконография эта служит наглядным ответом на упование, вербально выраженное в одном из текстов египетского Среднего царства: «Смогу я подолгу гулять каждый день вдоль моих вод, и душа моя будет почивать на ветвях насаженных мною деревьев, и вкушу я досуг под тенью моей сикоморы»\*\*. Аналогичного рода «иномирно-мирским» пространством выглядит и сад, вполне земной сад (из рисунков к «Книге мертвых»; **илл. 2**), где Озирис является хозяину и его супруге. Весьма красноречив т. н. «Рай Тлалока» (во дворце Тепантитла в мексиканском Теотиуакане; III–V вв. н. э.), хронологически весьма далекий от Древнего Египта и современный уже раннехристианской эпохе, но всецело еще древнеязыческий. В нижнем регистре тут изображен загробный мир, где пребывают те, кто погиб в водной стихии или от молнии, став жертвой бога дождя Тлалока. Однако неподготовленный зритель может подумать, что речь идет просто о досугах придворной элиты: мы видим тут разноцветные фигурки, которые плавают, играют, танцуют и гоняются за бабочками в цветущем саду, и только одна, плачущая фигурка, а также «завитки» воды, кое-где истекающие из разинутых ртов, дают понять, что этот пестрый мир лежит все же по ту сторону смерти.

Особо примечателен загробный пейзаж в 6-й книге «Энеиды» Вергилия, – не только в силу своей поразительной, мрачно-величавой экспрессии, но и по причине того огромного воздействия, которое он оказал на европейскую традицию. Миновав пещеру Кумской сивиллы, Эней со спут-

\* Это слова из «Сна Сципиона» (6, 13), нравоучительного «видения», входящего в состав трактата «О государстве» (3, 1). Знаменитый полководец Сципион встречается здесь с умершим отцом и другими именитыми римскими гражданами, излагающими ему свою политическую этику. Увлеченный их мудростью, Сципион удивляется, почему он должен оставаться на земле, а не в этой обители «подлинной жизни», – в небесных сферах, которые окружают Землю подобно храму. На это он получает ответ, что необходимо дожидаться отделения души от тела, и только тогда можно попасть «в это святое место». Древнее представление о небесном обиталище душ, возвращающихся туда после смерти как на свою исконную родину, обрело благодаря авторитету Цицерона особую популярность.

\*\* Цит. по: *Hugunot J.-C. Ägyptische Gärten // Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter* (сб.). 1995. S. 39.



никами проходит «в глубь преисподней», пересекает Стигийские болота и реку Стикс, достигая в итоге тех «воздушных полей» и «радостного края», «где взору отрадна / Зелень счастливых дубрав, где приют блаженных таится». Там «герои пируют, / Сидя на свежей траве, и поют, ликуя» (6, 638–639 и 656–657). С одной стороны, недвусмысленно подчеркивается, что этот хтонический рай «глубоко под землею таится» и «Эридана поток многоводный» течет отсюда, «вверх на землю стремясь» (6, 267 и 659). Здесь даже светит свое собственное, особое солнце («solemque suum»; 641). Однако в целом создается стойкое впечатление хоть и трансцендентно-переходного, но единого пейзажа, сперва понижающегося от Эвбейского берега, куда сошел Эней, а затем возвышающегося к «воздушным полям». И хотя поэт связывает данный путь с волшебными проникновениями, обеспеченными золотой ветвью бессмертия, общую натурность эти магические акции нисколько не нарушают. Единство пейзажа основано на принципе метемпсихоза: специально упоминается особый «остров лесной», «в глубине долины сокрытый» (6, 703–704), где собираются души, которым суждено вернуться в тела. К тому же единой точкой отсчета служит вполне определенная местность в окрестностях Неаполя, где, как полагали, и находился воспетый Вергилием «вход в загробный мир»\*. Аналогичны по строению своему и сцены похищения Прозерпины (Коры или Персефоны) у Диодора Сицилийского (I в. до н.э.) и Клавдиана (IV в.), хотя речь опять-таки идет о нисхождении в глубь земных недр. У Диодора («Историческая библиотека», 5, 2–5) владыка подземного царства схватывает свою жертву на цветущем лугу и устремляется с ней в «священные рощи», где таится грот с расщелиной, открывающей проход в глубь земли. Однако все происходит внутри единого горного ландшафта, в местности, именуемой «пуп Сицилии», – с лугом, окаймленным крутыми утесами. У Клавдиана же («О похищении Прозерпины», 2) Плутон внезапно является из кратера Этны, но его злодейство лишь ненадолго отвлекает внимание читателя от красот сицилийских пейзажей. Пейзажей сперва посюсторонних, когда Прозерпина гуляет с богинями и нимфами, а затем потусторонних, когда Плутон пытается утешить ее видами Элизия\*\*, – но в лирически-видовом отношении друг с другом плотно смыкающихся и различающихся лишь нюансами, лишь степенью красоты (в Элизиуме все великолепнее и волшебнее).

Столь же предметны и природны священная роща, скала и кратер в финале «Эдипа в Колоне» Софокла (V в. до н.э.), через которые злосчастный герой

\* Речь идет о Флегрейских полях, покрытых застывшей лавой Везувия. Считалось, что именно здесь находилась пещера Кумской сивиллы, магически открывшей для Энея путь на тот свет.

\*\* В бытовом ритуале Персефоне уподоблялась человеческая душа. При раскопках некрополя в Туриях (Калабрия) нашли золотую табличку с надписью, приглашающей душу «пройти верным путем к священным лугам и лесам Персефоны» (при погребении ее положили в рот или на грудь умершему). См.: Calame C. Gardens of Love and Meadows of the Beyond: Ritual Encounters with the Gods and Poetical Performance in Ancient Greece // Sacred Gardens and Landscapes... P. 45–46.

нисходит в инобытие, «помолившись земле и небу»\*. Пусть на первый взгляд достаточно экстраординарна опьяняюще-благоуханная бездна, ставшая, согласно Плутарху, путем на небо для Диониса [«Моралии», 2 («О тех, кого божья кара постигает с запозданием», 22)], но это, в конце концов, всего лишь живописная пещера, густо заросшая цветами и кустарником, – бесконечно-протяженная просто потому, что она открыта ввысь. Еще один «луг Персефоны», в целом совершенно обыденный несмотря на весь свой мистический ореол, описан в другом тексте Плутарха, где посмертное состояние души сравнивается с переживаниями тех, кого посвящают в Элевсинские мистерии\*\*.

Даже наиболее отвлеченная из райских тем, тема золотого века, – отвлеченная в силу своей удаленности во времени, – тоже не тонет в умозрительной неопределенности, не «исчезает», ибо люди золотого века, став небожителями, все же постоянно присутствуют в земных делах в виде добрых духов, которые оберегают смертных, следят за их добродетелью и даруют им богатство. Об этом сообщает Гесиод (VII в. до н.э.), который кодифицировал деление исторического времени на золотой, серебряный, медный и железный века. Сам Гесиод указывает лишь на последовательность этих эпох, на их исторический регресс, не размечая их природные особенности слишком подробно. Но в целом в античной традиции золотого века, в том числе и в строках Овидия («Метаморфозы», 1, 107–112), закрепилась та сезонная стабильность, которая стала одним из главных свойств идеального инобытия. Время золотого века не движется, начиная сезонно возвращаться лишь на менее совершенной, «серебряной» своей стадии. Парадигмой этой незыблемости служит весна, та субтропическая или пустынная весна, что выделяется своим буйным цветением. На юге, в сезонном отношении в целом гораздо более монотонном, нежели север, подобное цветение выглядит ликующим средоточием года. И в райском, «золотом» своем статусе оно претворяется в «вечную весну» («*ver aeternum*») из тех же строк Овидия), выходя за пределы земных хроноциклов. Весенняя или, точнее, весенне-летняя красота нераз-

\* Посмертное приобщение к великим силам природы, сосредоточенным в афинском «краю цветущем» (собственно, в Колоне – предместье аттической столицы), – в краю, где «блещет нарцисс» и растет священная маслина Афины («земли родной отпрыск благодатный») заслоняет в финале трагедии идею посмертного воздаяния за страшный, хотя и невольный грех. Эдип уходит в мир иной «с чудесной благодатью». См.: *Зелинский Ф.Ф.* Харита. Идея благодати в античной религии // «Логос», 1914, 1.

\*\* Согласно Плутарху, в момент смерти душа уподобляется иницианту: сперва блуждая кругами, претерпевая тьму и страхи, затем она озаряется «изумительным светом» – «и вот она уже посреди ясных и приветливых лугов с голосами и плясками и величавым обаянием священных звуков и блаженных видов, в которых тот, кто прошел инициацию до конца, освобождается и, расслабившись, наслаждается своим окружением, увенчанный короной и принятый в сообщество мужей блаженных и чистых» (фрагмент 178; цит. по: *Cosmopoulos M.B.* Greek Mysteries. The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults, 2003. P. 33, 66). Правда, остается неясным, насколько «ясные и приветливые луга» реальны, не являются ли они лишь топическим шифром, обозначающим интерьер ритуального помещения (такого как элевсинский Телестерион), но в любом случае преподаны они весьма натурально, будучи таким же продолжением земной природы, как и Элизеум «Энеиды». Заметим попутно, что в первом тексте Плутарха (из «Моралий») чувственно-поэтическая аура обряда («изумительный свет», прелесть цветов и зелени, витающий в воздухе «винный запах») едва ли не доминирует над его мистериальной сутью. Ритуал там предстает уже заметно эстетизированным.

рывно сочетается здесь с изобилием земных плодов: поля золотятся тяжелыми колосьями, текут реки молока и нектара, из дуба сочится мед (у того же Овидия). Весенне-летнее благоденствие предопределяет и позитивную поэтику библейских пейзажей, – с щедрым цветением земли и молочно-медовыми реками. Укореняясь в литературе, золотой век начинает проецироваться в разные временные измерения. Если изначально его (у Гесиода, да и в большинстве архаических мифов о счастливой земле предков) размещали в прошлом, то в 4-й эклоге Вергилия он только лишь грядет, вырисовываясь в виде поэтической мечты о будущем. Не столько к прошлому, сколько к настоящему и будущему вызывают также образы природной красоты и изобилия у библейских пророков и в псалмах.

Гесиоду принято было приписывать и «Щит Ахилла», подробный экфрасис\*, где, как и в аналогичном экфрасисе в «Илиаде», райские мотивы эффектно акцентируют красоту земных дел и дней, наполняя их особым величием. Причем у Гесиода (или Псевдо-Гесиода) мотивы эти, – «священный Олимп» в виде площади с богами, состязающимися в пении, а также чудесная нива и сад, мерцающий серебром и золотом, – конкретно, еще конкретнее, нежели у Гомера, перекликаются с современной тексту иконографией вазописи и торевтики. В этой иконографии явление божества на земле, равно как и присутствие в природе какого-то гения места\*\*, нимфы или сатира, не отчуждает пейзажный топос в духе печальной ностальгии о прошлом, но, напротив, делает его, при всем его символическом лаконизме, обжитым и знакомым.

Правда, первоначально здесь господствовала чисто знаковая орнаментика. К примеру, в греческих чашах (VI–V вв. до н.э.) с изображением загробного пиршества потусторонний ландшафт обозначается обычно лишь плетенкой с пальметтами, а в росписях этрусских гробниц того же периода маячат лишь отдельные тонкие деревца. Но общая витальная энергия зачастую проявляется столь мощно, что даже цветы порою выглядят не просто как символические атрибуты, а словно самоценные, биологически-мощные явления обожествленной природы, – как в росписи домашнего святилища эгейской эпохи на острове Санторин (**илл. 3**). Гибкий, витальный рисунок подобных орнаментов сохраняет преемственную связь с ритуальными татуировками, фиксирующими смысл обряда в своих «линиях силы». Всеобщее одушевление делает растения настоящими вестниками бессмертия, зачастую даже более выразительными, чем вестники и символы зооморфные (вспомним растение Гильгамеша, составляющее один из главных узлов эпической фавбулы!). Язычески настроенный Дэвид Лоуренс метко обозначил (в «Этрус-

\* **Экфрасис** – словесное описание произведения искусства в литературном или философском тексте, восходящее к конкретному памятнику или целиком вымышленное.

\*\* **Гений места** (от лат. *genius loci*), в римской мифологии – дух, охраняющий определенное место. Чаще всего изображался в виде змея, реже – юношеской фигуры с рогом изобилия в качестве главного атрибута и сближался по функции с различными малыми божествами, с данной местностью связанными (например, с нимфой источника). Наряду с символическим изображением гениев места характерной ландшафтной приметой были в Древнем Риме и посвященные им надписи.

ских местах») неразрывную связь жизни-после-смерти и жизни как таковой, столь характерную для искусства древнего Средиземноморья, словом «quick» («быстрый», а в исконном своем значении «живой»). Словом, в равной мере знаменующим и антитезу смерти и избыток бьющей через край энергии, собственно, эту антитезу и составляющей. Той энергии, которую излучали растительные орнаменты, от мелких розеток в украшениях до архитектурного аканфа. Причем вся изобразительная ритмика, из какого бы царства природы она ни исходила, ни в коей мере не казалась иллюзорно-растущей и тем самым обманывающей глаз. Ей не нужен был подобный обман, она и так, благодаря своему почетному сакральному положению, пребывала в вечности, следуя своей космической судьбе.

Настоящим апофеозом фитоморфного бессмертия по праву можно считать подробное описание светильника в Книге Исход, – хотя Библия является великим сводом рубежных текстов, проникновенно отражающих Древность и в то же время намечающих совершенно иные метаисторические цели. «Три чашечки наподобие миндального цветка, с яблоком и цветами, должны быть на одной ветви, и три чашечки наподобие миндального цветка на другой ветви, с яблоком и цветами: так на всех шести ветвях, выходящих из светильника» (Исх. 25: 33 и сл.). Сокровенная символика светильника-меноры, – 22 его растительные завязи принято было сопоставлять с 22 буквами древнееврейского алфавита, – сочетается здесь с природным великолепием, переходящим, благодаря соседству цветов с плодами, в райское изобилие. Это художественное растение, сохранившее полнокровную связь с натурой, по сути, уже превратилось из отдельного ритуального объекта во всеобъемлющее Древо жизни, каковым, собственно, менора в ее ритуальном значении и является. Напомним и о Соломоновом храме (X в. до н.э.), покрытом «резными изображениями херувимов и пальмовых деревьев и распускающихся цветов», причем покрытом «внутри и вне» (3 Цар. 6: 29). Та же религиозно-метафорическая, но в то же время и вполне реальная связь с натурой впечатляет и в мотиве «потока из-под храма» (Иез. 47: 1–12): с одной стороны, это волшебный райский ключ, животворящий весьма удаленные от него моря и земли, а с другой – конкретная часть сакрального сооружения, имеющего святой источник в качестве одной из своих самых существенных примет\*. Красота, будь то красота пейзажа, какого-то природного первоэлемента, скажем, воды или огня, наконец, красота произведения искусства, неизменно осмыслялась в Древности в ее практическом, точнее, сакрально-практическом смысле, будучи одним из признаков божественной вездесущности.

Райские мотивы Древности были постоянно сопряжены с определенным мифологическим содержанием, напоминая о Елисейских полях, о том же золотом веке или о саде Гесперид (см. **илл. 4**) с его золотыми яблоками бес-

\* Daniélou J. La source du temple (Ézékiel, 47, 1–11) // В его кн.: Études d'exégèse judeo-chrétienne, 1966.

смертия\*. Однако, наряду с мифологической символикой, не менее важной с веками становилась и поэтическая топика. Локальная мифология очерчивала смысл, тогда как поэтическая топика наполняла последний лирической атмосферой. Центральное место занял здесь тот «приятный уголок» («*locus amoenus*»), благодаря которому в Античности сложилось уже достаточно свободное, по-своему протоэстетическое вчувствование в природные прелести. Правда, первоначально подобный локус возникал – как место «сакрального брака» – по воле богов и служил их природным святилищем, лоном Земли-матери. Таковы «цветущие травы, / Лотос росистый, шафран и цветы гиацинты густые», внезапно возросшие как обрамление любовных утех Зевса и Геры на вершине Иды («Илиада», 14, 347–348), или пещера нимфы Калипсо в «Одиссее», окруженная «тополями, ольхами и сладкими, льющими дух кипарисами». «Вкруг (этой пещеры) зеленели густые луга, и фиалок, и злаков полные сочных. / Когда бы в то место зашел и бессмертный бог – изумился б, и радость в его бы проникнула сердце» («Одиссея», 5, 64, 73–75). При всей своей сакральной ауре, эти красоты, как и в случае с гомеровским садом Алкиноя\*\*, в высшей степени чувственны. Чувственны во всех смыслах. Право на бессмертие как бы даруется здесь в самом акте восхищенного восприятия. Так что в конечном счете наиболее существенным оказывается не само явление «бессмертного бога», а сопутствующие им изумление и радость, не сакральная аура, а связанное с ней эротическое упоение.

Последнее, в конечном счете, и обращало дикую природу в сад, сохраняя ликующую природную первозданность. Слово «*λεῖψων*» («луг») безусловно преобладает в древнегреческих описаниях «священного брака» над словом «*κῆπος*» («сад»)\*\*\*, но цветущее великолепие любовной среды неизменно принимает именно садовый оттенок.

С веками любовная лирика все заметней обособлялась от мифа и ритуала. Еще в египетской поэзии тело любимой уподобляется «пышному и сочному сикомору с обильными плодами ярче красной яшмы» (т. н. «Туринские любовные песни»; XII в. до н. э.). В гомеровском «Гимне Деметре» (1, 21) цве-

\* **Сад Гесперид** – в греческой мифологии сад на западном краю обитаемой земли (в западном Средиземноморье), на берегу мировой реки Океана. Нимфы Геспериды, дочери космической Ночи, сами способные превращаться в деревья, охраняли его вместе с драконом Ладонем. Здесь произрастали (из ветвей, подаренных Геей Гере по случаю бракосочетания последней с Зевсом) дарующие бессмертие золотые яблоки. Одним из подвигов Геракла явилось похищение этих яблок и убийство Ладона. До этого, по дороге в сад Геракл задушил великана Антея, приподняв его над землей (Земля-Гяя была матерью великана, и, соприкасаясь с ней, Антей оставался до этого неуязвимым).

\*\* Здесь, в мотиве рая-во-впечатлении (прекрасного не потому, что он венчает и суммирует мироздание, а в первую очередь, потому, что им восторженно любят, содержится уже явственный протоэстетический момент, придающий мифологии сенсорно-психологическую окраску. Так, пещера нимфы Калипсо специально выделена в «Одиссее» тем, что увидена отчасти и глазами изумленного Гермеса. Что же касается дворца и сада на острове царя Алкиноя (7, 83–133), то в этом, самом просторном в «Одиссее» экфрастически-пейзажном образчике «усадебной поэзии», протоэстетический фактор, спроецированный через главного героя, тоже дает о себе знать [«Долго, дивясь, стоял перед ним (т. е. перед садовым дворцом) Одиссей богоравный»; 7, 133], – причем именно в заключительной, итоговой строке данного пассажа.

\*\*\* См. таблицы в кн.: *Motte A. Op. cit. P. 208–212.*

ты, возросшие «по воле Зевса», красуются одновременно и как волшебное знамение этой воли и как «приманка» (δόλος) для соблазнения приглянувшейся громовержцу Персефоны. У Сафо (VI в. до н. э.) молитва к Афродите, включающая пейзажную дескрипцию «милрой яблоневоу роци с куряцими алтарями», выражает попутно и «искусительную грацию» «наших веселий» (фрагмент 2). В другом же ее фрагменте (95) сад любви наполняется той запредельной истомой, что открывает внутреннему взору, словно «врата Аида», «цветущие берега и росистые лотосы Ахерона» (река в греческом Эпире, скалистое русло которой считалось входом в преисподнюю). Со временем суждение об удобстве или, напротив, неудобстве определенного участка земли «для Вакха» получает уже всецело эротический, даже не обязательно мифологический оттенок. Один пассаж в «Сатириконе» Петрония (131) (I в.), где «locus amoenus» впервые появляется в латинской литературе, недвусмысленно превращает – в описании «очаровательного уединенного местечка», где «природа соединила, казалось, все, что только может усладить человеческие взоры», – открытый сад в подобие закрытой опочивальни. В 12-й эпиграмме Марциала (I в.) домашний садик, это «маленькое царство», невольно воспринимается и как плотский любовный дар «моей госпожи». В эпиталямах (поэтических «дарах к свадебному ложу») мифологический «сад Венеры» становится перечнем прелестей новобрачной. В период крушения античного мира Клавдиан придает эротическому эстезису особый размах, живописуя целую гору на Крите, «посвященную наслаждению и Венере», обиталищем которой служит дворец, сияющий собственной разноцветной отделкой и зеленью окружающей его роци, приравненной тут, что весьма знаменательно, к драгоценному декору дворца («Эпиталяма на свадьбу императора Гонория Августа»)\*.

Так что сад Венеры разрастается в поэзии уже в целое царство любви, а сама Афродита-Венера мало-помалу занимает, в кругу природных богов, почетное место первой среди равных<sup>1</sup>. Другие же божества, в том числе Флора и Диана, все чаще выступают в общей «садово-эротической» компании.

Вбирая в себя упоительные свойства «приятного уголка», вербальные и визуальные пейзажи посмертного блаженства теряли принципиальное отличие от праздничного сада с его разнообразными досугами. Так, уже у Пиндара (фрагмент 129–131) (V в. до н. э.) праведные души наслаждаются сиянием солнца, постоянно отгоняющего тьму, красными розами на лугу, тенистыми благоухающими деревьями и золотыми плодами\*\*. Утехой им также служат гимнастика, ристания, настольные игры, музыка и беседы о прошлом и настоящем, так что, пожалуй, один лишь запах жертвоприношений напоминает, что это место свято.

\* См.: Braden G. Claudian and the Influence: The Realm of Venus // «Arethusa», 12, 1979, 2.

\*\* Данный пейзаж Пиндара сопоставим с изображениями на погребальных золотых жетонах, призванных открыть умершему доступ на тот свет [Lloyd-Jones H. Pindar and the After-Life // Pindare («Entretiens sur l'Antiquité classique», XXXI»), 1985].

Чистой чувственностью в любом случае дело не ограничивается, поскольку изящная словесность начинает активно использовать топорсы земного и небесного блаженства (тем паче что они, как мы видим, различались не слишком строго) для собственной апологии. Недаром Вергилий отводит в своем элизиуме особое место «тем, кто украсил жизнь, создав искусства для смертных» («Энеида», 6, 663). Но наиболее удобным локусом для такого элизиума представляется не блаженный край, открытый Энеем близ Неаполитанского залива, а Парнас, одна из вершин одноименного горного массива, прославившаяся как святилище Аполлона и муз. Издревле вершина эта изображалась не в виде суровой горы со скалистыми откосами, каковой она фактически является, но как еще один райский уголок в виде мягко округляющегося холма с рощей и источником, струящимся у ног Аполлона. Однако в исторической перспективе еще более влиятельным поэтическим локусом оказался в конечном счете даже не Парнас, расположенный в Средней Греции, в Беотии, а более южная, пелопоннесская Аркадия.

Аркадия явилась, как известно, родиной пасторали, особого «пастушеского жанра» поэзии и прозы. Реальный ландшафт и здесь подвергся весьма значительной идеализации. Аркадия, не имеющая выхода к морю и состоящая из чередующихся долин и плоскогорий, сохранила в искусстве свою, теперь уже не только топографическую, но и метафорическую возвышенность, но в целом была радикально преобразована. Достаточно скудный и неплодородный край, населенный в основном скотоводами, превратился в идиллическую землю, пребывающую в состоянии все той же вечной весны, а пастухи и пастушки, забыв о своих баранах, предались полуденным досугам. Музыка и пение взяли верх над скотоводством, недаром считалось, что именно в такой, пасторальной атмосфере и зародилось искусство. «Свист же Зефира в пустых стеблях камышовых впервые / Дуть научил поселян в пустые тростинки цевницы... / В отдыха сладостный час на пастбищ просторе пустынном» (Лукреций, «О природе вещей» 5, 1383–1384 и 1387). Благодаря пасторальной «сельской музе», в особенности музе Феокрита (III в. до н.э.), снискавшей рекордную популярность, идеальный сад преодолел изначальную замкнутость, распространившись в леса и доли. Собственно, настоящего сада тут, среди первозданных, никоим образом не возделанных лугов и рощ, быть и не могло, сад или, точнее, целый натуральный парк сложился лишь в авторской фантазии (кстати сам «отец пасторали», Феокрит в реальной Аркадии никогда не бывал). Эта пейзажная «отрада» воплотила счастливый союз природы и искусства, а в темпоральном отношении – ту гармонию золотого века, который, как уверовали любители жанра, видимо, и царил на земле именно тогда, когда древние пастухи учились музыке у «свиста Зефира». Роман Лонга «Дафнис и Хлоя» (III в. н.э.), – а его можно считать едва ли не важнейшим архетипом европейского романа как такового, – развертывает целую панораму пасторального «рая», тем паче что тут непосредственно употребляется и само слово «παράδεισος». Финаль-

ным аккордом этой гармонии можно считать плодовый сад и храм Диониса в последней, 4-й главе. Храм расположен «точно в середине сада» и к тому же на возвышении, открывающем «приятный вид» (на равнину с пастухами, а также на море с проплывающими кораблями), «что умножает число садовых прелестей». Изящный храм является, по сути, и храмом Искусства – в силу необычайной изысканности украшающих его картин. Иллюзия природно-художественного единства поддерживается в пасторали как пространством парка, сочетающего, как у Лонга, царский сад со священной рощей, так и тем, особенно характерным для всего данного жанра, полуденным часом, когда время замирает в блаженном покое.

Или, если угодно, замирает в вечности. В вечности, однако же, уже не ритуальной, а поэтической, подчиняющей мифологию законам творчества. Так, в одной из од Горация (1,1) «роща прохладная» и хороводы нимф с сатирами и муз воспеваются именно потому, что они приближают автора «к вышним», совершенствуя его мастерство и позволяя вознести «гордую голову» «до звезд».

Именно пастораль, породнившая пастухов с нимфами и музами, обеспечила для топоса золотого века наиболее стойкую и удобную арт-оболочку, совместимую и с языческой и с христианской традициями. Ведь пастушеские мотивы в равной мере характерны и для античной поэзии и для Библии. По своему пасторальна часть псалмов, не говоря уже о том, что пастухом изначально был по преданию их автор Давид, будущий царь иудейский. Достаточно прочесть хотя бы 22-й псалом, начинающийся словами (цитируем их в церковно-славянском переводе): «Господь пасет мя, и ничтоже мя лишит. / На месте злачне, тамо всели мя, на воде покойне воспита мя», – чтобы ощутить нечто феокрытовское, точнее предвещавшее Феокрита как минимум на два века\*.

Параллель эта, впрочем, достаточно условна. Библейский диалог человека с богом заменен в античной пасторали эстетически-самоценным произведением, состоящим, по сути, из внутреннего диалога автора с его искусством. Дело прежде всего в том, что пасторально-буколическая поэзия носила достаточно лукавый, игровой характер. Ведь истинный пастушеский, да и в целом крестьянский быт с его тяжкими трудами имел не слишком много общего с безмятежным «otium»'ом («покоем» или «досугом»), заполненным отнюдь не физическими заботами. И суть поэтической маскировки\*\* от-

\* Позднейшими примерами христианской пасторали могут служить вольный перевод данного псалма Дж. Аддисоном (см. прим. 41 в гл. 9), а в поэтическом модернизме XX века – стихотворение О.Э. Мандельштама из сборника «Tristia» (1922) («Вот дароносица, как солнце золотое, / Повисла в воздухе – великолепный миг... / Богослужения торжественный зенит, / Свет в круглой храмине под куполом в июле, / Чтоб полной грудью мы вне времени вздохнули / О луговине той, где время не бежит. / И Евхаристия как вечный полдень длится – / Все причащаются, играют и поют, / И на виду у всех божественный сосуд / Неисчерпаемым веселием струится»).

\*\* Впервые проблема пасторальной маскировки или даже особого рода «конспирации», подменяющей реальных пастухов или «буколов» поэтами (которые тем самым подражали почитателям Диониса, собиравшимся, тоже под именем «буколов», для своих тайных обрядов в уединенных долинах и рощах), была четко очерчена в кн.: *Retzenstein R. Epigramm und Skolion*, 1893 (гл. 4). Обращаясь к истории пасто-



нюдь не ограничивалась снятием вопиющего различия между крестьянами и их идиллическими псевдодвойниками. Маска пастуха, или «букола» (как называли того, кто пас быков), носила мистериальный характер, связанный с почитанием Пана, исконным доменом которого была Аркадия (к тому же он считался и прародителем пасторального жанра), а в еще большей степени – с почитанием Вакха\*, оргиастические культы которого получали в данном случае уже не подпольно-субверсивный, но облагороженный и не слишком антагонистичный господствующим верованиям облик. Существовал, пожалуй, и еще один, провиденциально еще более важный символический регистр, отождествляющий буколов с поэтами: именно таким образом, посредством пасторального карнавала, поэты утверждали духовную солидарность своего кружка, проводящего время в творческих состязаниях. Так что сакральная тайна оказывалась в итоге тайной художественной, придающей идиллическим лугам и рощам подобие Парнаса, но Парнаса еще более притягательного. Дело ведь не столько в том, что райски заgrimированная Аркадия занимала несравнимо более удобную площадь, чем беотийский горный кряж. Дело, скорее, в том, что ветвящийся и усложняющийся жанр в итоге возобладал над отдельной темой, по сути включив в себя и исконный Парнас в качестве одного из своих топических вариантов. Поэтому впоследствии у Рафаэля и его подражателей (вплоть до Менгса) поэты, собравшиеся на Парнасе, неизменно казались принаряженными и просвещенными селянами, оставившими свои стада где-то внизу как уже ненужный балласт.

Укореняясь в сознании, именно пастораль с ее парнасскими ассоциациями, мало-помалу сделала Аполлона, которому и без того была посвящена большая часть (примерно треть) священных рощ Греции, важнейшим из специфически-природных, идеально-природных божеств. Аполлон, Венера и Вакх составили в итоге натуроцентрический, но в предхристианской Античности уже значительно эстетизированный триумвират, не исключая, однако же, и других олимпийских сообществ (также с Паном, Флорой и т.д.).

В любом случае земля блаженства, потусторонняя, как Елисейские поля, или посюсторонняя, как пасторальные и садовые пейзажи, продолжала, подчеркнем еще раз, земную территорию, лишь дополнительно украшая ее мифами и поэзией. Прочная линия преемственности соединяет в этом отношении простейшие неолитические пиктограммы, показывающие штрихами и точками, где лежат счастливые края предков, с рафинированными росписями древнеримских домашних атриев (внутренних двориков), – ро-

---

рали, мы пользовались также материалами следующих кн. и ст.: *Halborn R.* The Ritual Origins of Pastoral // «Transactions of American Philological Association», 92, 1961; *Rosenmeyer T.C.* The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric. 1969; *Lerner L.* The Uses of Nostalgia. Studies in Pastoral Poetry. 1972; *Cafritz R.C.* Places of Delight: The Pastoral Landscape. 1988; The Pastoral Landscape («National Gallery of Art, London, Studies in the History of Art»), 1992; *Hubbard T.K.* The Pipes of Pan: Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton. 1998.

\* См.: *Merkelbach R.* Die Hirten des Dionysos. Die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und die bukolische Roman des Longus, 1988.

списями, улаждающими взор тонально размеченной зеленью иллюзорных «интерьерных садов» (илл. 5). Многовековая смысловая связь земного и неземного обеспечивалась непрерывно цветущим искусством растительного орнамента. Рай неизменно изображался в его актуальности, как рай обретенный. Обретенный и дублируемый ритуально-магическими усилиями.

Но все же древние памятники не способны сами по себе пояснить, как магическая вещь замещается концептом или, говоря конкретнее, как реальный локус, приравненный к раю, сменяется идеей такого локуса, полностью уже воспарившей над своим ландшафтным прототипом. Искусство не снабжает нас идеями в чистом виде. Поэтому так важен опыт античной философии. В платоновском «Федре» (IV в. до н.э.) средой философского дискурса служит именно «locus amoenus». «Клянись Герой, – восклицает Сократ, – божественный уголок!». И, перечислив кое-какие приметы (платан, вербу и родник), замечает: «Здесь, видно, святилище каких-то нимф» (230b)\*. Недаром повторенные затем слова «божественный уголок» («θεῖος τόπος») можно перевести и как «прибежище богов» или «место, принадлежащее богам», тем самым деэстетизировав сократовское восклицание. Впрочем, тем же Сократом как главным героем диалога милый пейзаж сразу скептически выносится за скобки («местности и деревья ничему не хотят меня научить»). Ведь «истинный род знания» должен быть направлен в «занебесную», сверхчувственную область, не воспетую «никем из здешних поэтов» и «зримую лишь кормчому души – уму». Эта область, являющаяся тем «полем истины», что постигается в основном чисто интеллигентно. Философское недоверие к саду выражается и в традиции, согласно которой Платон, якобы, специально избрал для садов «своей Академии не слишком здоровое место, дабы не давать телу излишне нежиться, – так винограду не дают разрастаться в излишние ветви» (Василий Великий, «О том, какую пользу могут получить молодые люди из языческих книг», 9) (IV в.). Пусть «говорят нам поэты, – пишет Платон, – что они летают как пчелы, и приносят нам свои песни, собранные у медоносных источников в садах и рощах муз» («Ион», 534a); все равно они, в отличие от философов, возвещают лишь неполную истину, ведь хотя «земля очень велика», мы «занимаем лишь малую частицу» и привыкли жить как «лягушки вокруг болота», подлинная же «страна высшей чистоты» находится «над Землей». В «Федре» (246e–249d) и в «Государстве» (614a–621d) заходит речь о загробных «лугах» для «лучшей стороны души» и о небесном зрелище, «по-

\* «Нимфы», присутствие которых столь явственно здесь ощущается, предстают в равной мере (и платоновский Сократ специально это словесно обыгрывает) и частью внешнего природного сакрума и симптомами внутреннего вдохновения. «Не удивляйся, – говорит Сократ сразу после второй ремарки о “божественном месте”, – если во время своей речи я, возможно, не раз буду охвачен нимфами» (буду «νυμφοληπτός») (238d). В итоге священная роща, войдя в философский дискурс, превращается у Платона в теоретический концепт, оказавший огромное влияние на последующую традицию (*Bonneclere P. Prairies et jardins grecs de la Grèce de Platon à l'Angleterre d'Alexandre Pope // Κηποι: De la religion à la philosophie. Mélanges offerts à A. Motte, 2001*). При этом мы буквально воочию видим, как этот концепт возникает, вырисовываясь из натурной материальности.

разительном по своей красоте», причем соотношение земного и небесного опять-таки предстает, что характерно для древних мифологий в целом, не антагонистичным, а взаимодополняющим в системе метемпсихоза. Сократ убежден, что, выпив яд, он отойдет в край высоких душ, где встретит, в частности, Орфея, Гесиода и Гомера («Апология Сократа», 41а–с). Причем это не привилегия одного лишь великого Сократа, – подобный «Парнас среди Аида», как можно назвать этот элитарный уголок, способен обрести всякий, «кто благодаря философии очистился полностью, впредь живет совершенно бестелесно и прибывает в обиталища еще более прекрасные» («Федон», 114с). Достигая высшей мудрости, душа воспаряет в эти «прекрасные обиталища», приобщаясь к «звездному раю» чистых платоновских идей. Древний природоцентрический материализм здесь решительно преодолевается, а учение о метемпсихозе переводится из магической практики в чисто умозрительную, ментально-дискурсивную плоскость. Топос становится логосом\*.

Сад, стало быть, предстает действительно интересным только в своей незримости, ведь сугубо философические «сады из букв и слов» («Федр», 276d) лежат вне сферы чувственно-поэтических любований. Однако участники диалога «Федр», как оказывается, все же недаром пришли в приятный уголок, ибо здесь «красота сияла среди всего, что там было», и они «стали воспринимать ее сияние всего отчетливее». Тот же природный, даже природно-сакральный стимул проступает и в «Законах». Беседа об идеальном государстве разворачивается там лишь тогда, когда ее участники, продвигаясь к гроту Зевса на критской горе Ида, встречают по пути рощи с «удивительно высокими и красивыми кипарисами, а также и луга», где можно «передохнуть и побеседовать» (625с). Тем самым пейзажному эстетизму делается явная уступка. При всем недоверии Платона к искусству последнее, как оказывается, может принять вид идеальной воспитательной среды – в том случае если мы сумеем «выбрать художников, которые по природному дарованию способны воспроизвести природу изящного и красивого, чтобы наши юноши, словно обитатели здоровой местности, получали добро с каждой стороны, откуда истечения от благородных произведений будут доноситься до их глаз и ушей, словно здоровый ветерок из благотворных краев» («Государство», 3, 401с). И весь платонизм впоследствии, собственно, и сосредоточился на спорах о сути этих идеальных, в том числе и идеально-воспитательных «истечений».

В конечном счете получается, что именно умозрение, а не нимфы и прочие гении и божества открывают самый надежный путь к «небесным полям». Душа, по Платону, будучи небесной странницей, в то же время практически неотличима от идеи, совершающей свое восхождение из человеческого ума в космос и обратно. Плотин (III в.) продолжает философски идеефицировать мифы, развивая традицию, ярче всего выраженную в платоновском «Пире»,

\* Эта емкая формула была высказана в ст.: *Motte A. Le pré sacré de Pan et des nymphes dans le Phédon de Platon // «L'Antiquité classique», 32, 1963.*

где приведено сказание о Поросе (олицетворении Изобилия), который, опьянев от нектара в садах Зевса, сошелся с Пенией (олицетворением Бедности или Скюдости) и породил Эрота, воплощающего «любовь к прекрасному»\*. В итоге дискурса, развитого в платоновских «Эннеадах» (3, 5), «сад Зевса», эта «обитель истинной красоты и славы», символизирующая «целокупность эйдосов (образных порождений) ума и блеска его славы», предстает средоточием творчества, соединяющего разум (Пороса) с материей (Пенией) посредством Эрота, «ведь каждый, кого коснется Эрот, становится, – по словам Платона, – поэтом». Тем самым осуществляется «переход из небытия в бытие», реализующий «истечения высшего Ума» в тех пределах, что возможны на земле. Здесь, как и везде у Плотина, можно ощутить неясную, но, тем не менее, крайне напряженную полемику с христианством, ибо главным полем рассуждения о «переходе из небытия в бытие» декларативно преподана не эсхатология, как у христиан, а гносеология, теория познания. Таким же гносеологически-умственным является идеальный пейзаж и у платоника Порфирия (III в.). Хотя его «Пещера нимф» смоделирована по одноименному топосу Гомера, философ ведет речь не о странствиях Одиссея, но о странствиях человеческой души, высвобождающейся из материи\*\*. Двудеяными, раскрывающими равным образом и тайны природы и тайны души, предстают «луга» из «Государства» Платона в комментарии Прокла (V в.), полагающего, что этот тот «общий край» и «очаг становления», куда собираются души со всей вселенной («О “Государстве” Платона», 2). Так, с легкой руки Платона, формируется тот ментальный пейзаж, что выглядит как прекрасный вид, только вид не вовне, а вовнутрь, на жизнь души и разума, которые можно, ссылаясь на этот прекрасный уголок, риторически и мнемонически тренировать\*\*\*. Правда, Цельс, грубо споривший с христианством почти за век до Плотина и Порфирия, напротив, вообще отказался от каких бы то ни было ментальных проекций и аллегорик, заявив, что «острова блаженных» или «Елисейские поля» есть

\* Согласно Р. Ассунто именно эта притча Плотина стоит у истоков той «философии сада», что предопределяла затем как соответствующую поэтическую метафорику, так опосредованно, и практику паркостроения [Assunto R. Eros e Afrodite. Alle origini del l'idea del giardino // Il giardino: idea, natura, realta (сб.), 1987].

\*\* Пещера (грот) нимф в горе Нерион («Одиссея», 13, 147 и сл.), где Одиссею является Афина (т.е. что весьма существенно в данном контексте, олицетворение высшей мудрости), у Порфирия («Пещера нимф», 6) принимает вид некоего мирового пространства, «равно приятного и темного» (этот «романтический» нюанс у Гомера отсутствует), где души нисходят «в природу» и к «духам рода», т.е. в материю земной жизни. Пещера служит здесь натурным символом материально-имматериальной диалектики всего космоса (или «мира»), о чем Порфирий (там же, 2) сообщает со ссылкой на Зороастра, который посвятил (в горах Персии) «естественную (буквально «самородную», «αυτοφύεα») пещеру, цветущую и с источниками, Митре, создателю и основоположнику всего сущего», ибо сама она «подобна миру, который Митра сотворил». Таким образом, взяв культовое предание, Порфирий переводит его в план философского рассуждения.

\*\*\* Античная **риторика** (наука красноречия), тесно связанная с **мнемоникой** (методикой тренировки памяти, для красноречия необходимой), предпочитала апеллировать к историческим, житейски-жанровым и архитектурным мотивам, но не оставляла без внимания и природный, в особенности садовый ландшафт. Так, софист Гимерий (IV в.) писал: «Ваши крылья (т.е. крылья вашего разума) – это музы, что вырастили их в садах Мнемозины, это хариты, что питали их, орошая водой, брызжащей из источника истины» («Речи», 14, 35).

все та же земля, «истинная Земля», тот же космос, только в еще неизведанных его пределах («Правдивое слово», 3). Но подобное утверждение, столь для языческой Древности характерное, у Цельса кажется уже архаичным. И хотя слова об «истинной», более совершенной Земле взяты из платоновского «Федона» (109e), самого Платона с его принципиальным недоверием к эмпирическому ландшафту, используемому им лишь в качестве заставки диалогов, подобный ход мысли вряд ли бы удовлетворил.

Процесс воспитания души, так или иначе, постоянно сопоставлялся в Античности с обработкой почвы и уходом за посадками, что предопределило двойное, философски-сельскохозяйственное значение слова «cultura»\*. Здесь тоже произошел решающий сдвиг от практики к теории. Когда Цицерон называл «изучение земледелия» занятием, в наибольшей мере «достойным царей» («О старости», 17, 59), он имел в виду отнюдь не только агрономию и отнюдь не только верховную власть как таковую. Самым важным для него было именно «возделывание души» или «культура души». Многовековое метафорическое отождествление культуры с агрикультурой имело одним из своих многочисленных предварений того же платоновского «Федра» с его «садами букв и слов». К этим «садам», а отчасти и к цицероновской «культуре», восходит многовековая традиция «антологий» (т.е. «цветословий»), нравоучительных «садов любомудрия» в названиях сотен старинных книг. Свою, не менее важную роль сыграли и вергилианские панегирики святой сельской простоте, особо характерные для «Георгики». Так, «корикийский старик», который трудится на своем «скромном участке земли» («Георгики», 4, 127–128) – это не просто некий сельский мужичок, а фигура многозначно-иносказательная. Античному читателю сразу вспоминалась Корикийская скала близ Парнаса, – скала в виде огромного сталактита, посвященного нимфам и Пану. К тому же в данном контексте отчетливо проступают, помимо культовых, и собственно художественные, точнее художественно-этические коннотации, ибо трудолюбивый старец мысленно сопоставлен с самим Вергилием, гордящимся в конце той же главы тем, что жил в сельской простоте, «трудясь, процветал и не гнался за славой;/ Песней пастушеской себя забавлял».

Таким образом, буколический или садовый топос перемещался из быта в сферу поэтики и этики, превращая ритуальную, но по сути своей еще всецело материальную среду в художественно-философскую идею или, иным словом, в «самодостаточную поэтическую модель»\*\*, в концептуальное арт-пространство. Причем пространство, чреватое волнующими, уже явно не агрикультурными тайнами [«Многое знаю еще, – писал Вергилий, – но, увы, ограничен объемом, / Об остальном умолчу и другим рассказать предостав-

\* *Ranbut F.* Die Herkunft der Wörter und Begriffe «Kultur», «Civilisation» und «Bildung» // «Germanisch-Romanische Museum», 3, 1953. На специфически-ренессансное преломление данной семантики обращено особое внимание в кн.: *Horowitz M.C.* Seeds of Virtue and Knowledge, 1998.

\*\* *Цивьян Т.В.* Verg. Georg. IV, 116–148: К мифологеме сада // Из работ московского семиотического круга (сб.), 1997. С. 585.

лю» (там же, 148–149)]. При этом связь с реальным ландшафтом неизменно подразумевалась, однако именно поэтический взгляд делал этот ландшафт райским и даже по-своему всеохватным, мировым. Так, Марциал (I в.), посвятив одну из своих эпиграмм (9, 61) конкретному семейному дереву, посаженному Юлием Цезарем в Кордове, создал в итоге праздничный «гесперийский» пейзаж с ветвями того же платана Цезаря, но уже достигающими звезд.

Важную роль, наряду с платонизмом и пасторальной поэзией, сыграла и стоико-эпикурейская традиция\*. «Сады Эпикура» стали (с III века до н.э.) понятием еще в большей степени нарицательным, чем сады платоновские, тем паче что Эпикур, в отличие от Платона, который просто приспособил для Академии общественную рощу (к тому же ее идейно, как мы видим, несколько принизив) читал свои лекции в собственном саду. Как гласила, по преданию, надпись над входом, «удовольствие» (или «наслаждение», ἡδονή) царило здесь в качестве «высшего блага», но удовольствие не всякое, а разумно осознанное и контролируемое. «Этот сад не возбудит твой аппетит, но успокоит его», – так надпись завершалась. Благодаря Эпикуру райское блаженство еще значительно демифологизировалось, превратившись, по словам Лосева, в «чувствование себя воздухом, огнем, теплым дыханием», в столь проникновенное чувствование, где «уже не знаешь, где тут тело, где душа», а наслаждающийся покоится «в своей равномерной сосредоточенности; (его) серьезность – насыщена (чувством, – М.С.), его страсть – задумчива»\*\*. Тот, кто научится достигать этих разумно-чувственных, гармонических состояний, будет, по Эпикуру, «жить как бог среди людей», причем такому мудрецу должна быть «по нраву сельская жизнь», ибо «чистого наслаждения нельзя получить без изучения природы» [Диоген Лаэртский, «О жизни философов», 10 (об Эпикуре), 135, 130а и 143]. Педагогический сад, где обучали всему, превратился, таким образом, в необходимое наглядное пособие. Еще более дидактически-программным был сад Теофраста, младшего современника Эпикура и одного из основоположников ботаники. Там, наряду с «прогулочным лесом» (как можно назвать воспитательно-философскую рощу), имелся особый Музейон (святилище муз) с изваянием Аристотеля, к тому же

\* Здесь и ниже мы не раз применяем именно такое, сдвоенное обозначение, ибо именно в семантике сада и пейзажа в целом стоицизм и эпикурейство дополняют друг друга, быть может, наиболее органично. Дошедшие до нас через Цицерона («О пределах добра и зла», 3, 10) слова стоика Диогена Вавилонского (II в. до н.э.), – «Благо это то, что находится в полном согласии с природой», – могли бы быть охотно принятыми в качестве девиза представителями обеих школ. Тогда как стоики идейно обожествляли не природных богов и духов, а сам природный процесс, эпикурейцы, постулируя родственную натурфилософию, полагали в основу своего умозрения принцип удовольствия, точнее, разумно осмысленного удовольствия, делающего людей невозмутимо-покойными подобно богам. В итоге топос сада, равно как и пейзаж как таковой, обозначились (у Эпикура, Цицерона, Сенеки, Филодема Гадарского) как среда того стоико-эпикурейского синтеза, который пережил века, духовно связав собою чуть ли не все парковые стили Европы. Так что позднейшие слова из «Садоводства полного» В.А. Лёвшина: «Здесь обитаем мы в златом веке спокойствия и беззаботы, мы имеем быть в стране волшебной, ощущаем себя сближенными к состоянию богов» («Садоводство полное», 1) (1808) – представляют собою, по сути, резюме подобного стоико-эпикурейского синтеза, находящее аналогии в массе старинных садоводческих текстов поэтического, теоретического или прикладного рода.

\*\* Лосев А.Ф. История античной эстетики, 5 («Ранний эллинизм»), 1979. С. 303.

Теофраст завещал себя здесь же, в саду, и похоронить (там же, 5, 2). «Академией» называл свою тускуланскую виллу и Цицерон. Считалось, что человек, живущий по законам природы и достигший чувственной, но в то же время достаточно благоразумной, умеренно-чувственной «золотой середины», испытывает особого рода покойную радость, тем самым и возвышаясь на блаженный, божественный уровень.

Исключительно важным средством достижения подобного рая чувств являлось созерцание не только садовой природы, но и, в более широком охвате, ландшафтной природы как таковой. Сенека пишет о высокой пользе умозрительного единения с природой, – как в ее идиллически-безмятежном, так и в драматически-диком обликах\*. Стоики к тому же нередко воспринимали Землю со всеми ее элементами как огромное живое существо\*\*. Благодаря этому Природа, прежде терявшаяся в кругу других хтонических божеств, вырастает в монументальную, иконографически-обозначенную или, еще чаще, лишь подразумеваемую фигуру, претендующую на то, чтобы подчинить себе весь натуроцентрический триумвират, т. е. Аполлона, Венеру и Вакха. Так нарождается та иконологическая сумма, которая удобней всего подходит как для натурфилософских, так и для эстетических целей.

Концепт в итоге сливается с натурой почти до полной, воистину виртуальной неразличимости. Однако отвлечемся от реальных, пусть и виртуализованных, садов, которые составят содержание других глав. По ходу взаимодействия платонической и стоико-эпикурейской традиций (с Аристотелем в качестве великого посредника) психологическое и пейзажное начала вступают в чуткий симбиоз, и сад начинает во все большей степени умозрительно сочиняться, вычлняясь из дикой природы. Если прежде идеальные пейзажные топосы мифологически творились богами или культур-героями, то теперь, на рубеже новой гиперэпохи, они предстают полноценным плодом поэтико-философского воображения. Воображения тоже по-своему трансцендентного и «божественного» (если следовать эпикурейской терминологии), но чувствующего себя достаточно просторно и в имманентных рамках. Отныне для того чтобы насадить безупречный, «райский» сад, уже не нужно было быть небожи-

\* В одном из «Писем к Луцилию» (28, 90) Сенека пишет о том, что «сельская простота» питает жизнь ума, подчиняя его природным (т. е. космически-первозданным) ценностям, а в другом (41, 1–2) – восхищается рощей, примечательной своей уединенностью и густой тенью, внушающей «веру в присутствие божества» («fidem numinis»); аналогичным «предчувствием святости» волнует душу и пещера, равно как реки, источники и озера, священные «из-за их темных вод или безмерной глубины». Благодаря всему этому нам незачем «простирает руки к небесам» или «прислать прислужника в храм, чтобы он допустил нас к самому уху кумира», «ведь бог близ тебя, с тобою, в тебе». Пейзажный эстетизм всецело подчиняет тут мифологию, не говоря уже о культе, и обожествляются, по сути, уже не сакральные движущие силы природы, а восхищенные и даже «романтически»-встревоженные чувства, природой порождаемые. Архаически мысливший Павсаний, хотя и живший веком позже Сенеки, вероятно, не понял бы, почему деревьям можно поклоняться лишь потому что они тенисты и высоки, а водам – потому, что они темны и глубоки, ведь ничего подобного такому мистическому сенсуализму в его «Описании Эллады» нет.

\*\* О понимании стоиками природы как целостного «одушевленного существа» (ζῶον ἐμφυῶν) см.: *Leisegang H. Physis* // Pauly-Wissowa Realencyklopädie der Classischen Altertumswissenschaft, 20, 1941, 1.

телем или обожествленным царем и героем. То же способен сделать и любой человек, достигший необходимой степени познания и самопознания.

Если говорить о райских топосах античного изо-искусства (к которым мы еще вернемся в связи с реальными садами), то на фоне словесных умозрений той же Античности они выглядят достаточно скромно. Особого великолепия достигают орнаменты, но не средовые, собственно пейзажные изображения. Даже самые изысканные росписи помпейского типа не идут ни в какое сравнение с классическим новоевропейским пейзажем. Эти изо-сады еще, по сути, толком не расцвели, когда наступил тот метаисторический рубеж, который стал преддверием Средневековья, сменившего все смысловые, а следовательно, и все художественные ориентиры.

Отменив то оперативно-магическое управление миром, которым руководствовалась языческая Древность, новая вера наделила образ рая статусом Образа с большой буквы<sup>2</sup>, обозначенного в качестве великой цели. Цели, лишь намеченной в непосредственном природном окружении – и в основном намеченной незримо. «Тому не радуйтесь, что духи вам повинуются, но радуйтесь тому, что имена ваши написаны на небесах», – говорит Христос в Евангелии от Луки (10: 20). «Повинующиеся духи» – это, собственно, и есть Древность, начиная с первобытных пещер, «имена на небесах» – уже Средневековье. Христианство решительно отвергло природные культы, средоточием которых столь часто служил сад, а идея загробного воздаяния получила, – прежде всего благодаря отказу от догмы циклического метемпсихоза ради догмы всеобщего и уникального, раз и навсегда происходящего воскресения на Страшном суде, – невиданно резкую и суровую определенность. Слова Христа о праведных и грешных в Евангелии от Матфея: «Приидите благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира», «Идите от меня, проклятые в огонь вечный, уготованный дьяволу и ангелам его» (25: 34; 25: 41), – не допускают двойных толкований и не могут быть поняты в качестве гипотезы или интеллектуальной мечты. Мечты, которая, подобно платоническим интуициям о посмертном блаженстве, может сбыться, а может и не сбыться. Тысячелетнее Царство Христово, или «миллениум»\*, замыкает историю, устанавливая те незыблемые границы, которые прежде, благодаря круговращению мировых эонов, выглядели весьма относительно. Хронотопическое круговращение природы, большое, «эоническое», и малое, сезонное, уже не определяют суть времен, – и неоправданное на пер-

\* **Тысячелетнее царство** или **миллениум** (лат. millenium) – царство праведников или «первое воскресение», которое, по Апокалипсису или Откровению Иоанна Богослова (20, 1–6), должно наступить, когда будет скован на тысячу лет «дракон, змий древний, который есть дьявол», и воздвигнется иерархия святых, – с «престолами и сидящими на них», – прочие же из умерших не оживут, «доколе не окончится тысяча лет». По окончании миллениума произойдет, согласно Апокалипсису, окончательная битва с вырвавшимся на свободу сатаной и его воинством, силы зла будут навсегда низвержены, свершится всеобщее воскресение всего человечества и Страшный суд, после чего для грешников наступит «вторая смерть» адских мучений, а для праведников – новая, райская жизнь с новыми небом и землей, явленными в образе Небесного Иерусалима (Откр. 20:7 – 21:2).



вый взгляд проклятие неплодной смоковницы (Мк. 11: 13–14; за что же ее, казалось бы, проклинать, ведь еще не наступило «время собирания смокв»!) в очередной раз искореняет господство природы с ее вечным возвращением в свои пределы, «на круги своя».

Свойства новых духовных границ сказываются и в этимологии. Теперь уже совсем не существенно, что «парадиз» обозначал в древнеиранском языке «царский парк». Равным образом совершенно неактуален отныне природный сад как таковой, а также составляющие его растения. По словам Христа, «всякое растение (по-церковнославянски «всяк сад», – греческое «*πάσα φύτεια*» допускает оба перевода), которое не Отец Мой Небесный насадил, искоренится» (Мф. 15: 13). Главным предстает совершенно иной семантический пласт, обусловленный библейским рассказом об Эдеме. Ведь древнеиранский «царский парк» словесно составил из предлога «*pairi*» («вокруг») и глагола «*diz*» «лепить, создавать», что в совокупности указывает на пространственное ограждение. Древний сад изначально был «огородом», огороженной землей, на что указывает и корень «*geard*» (или «*gard*»), перешедший в слова «*garden*», «*Garten*» и т.д.\* «Срединное ограждение» («*Midgard*») обозначает обитаемую землю в скандинавской мифологии. И эта ограда обретает в Библии сверхфизический характер, соотносясь с Царством Божиим как его необходимое предварение и условие. С ограды начинается земная история, а миллениум, вновь открывая (или возвращая) рай, ее навечно завершает.

Правда, внешне библейский райский сад кажется, повторим, еще одним воплощением древнего магического архетипа, продолжающего пейзажную реальность. Это просто ближневосточный оазис с проточной водой, той проточной водой, которая на Ближнем Востоке – с его даже не угрозой, а перманентной реальностью пустынной засухи, – была наиболее естественным символом благодати. В Псалтири праведный муж уподоблен «дереву при потоках вод, которое приносит плод свой во время свое, и лист которого не вянет» (1: 3), а пророк Иеремия возглашает, что спасаясь от Божьего гнева часть народа израильского найдет «милость в пустыне», «и душа их будет как напоенный водою сад» (31: 2, 12). В северных широтах подобные символы лишаются своей очевидности в силу обилия «потоков вод» и отсутствия вечно-зеленых растений. На севере тот сад, где «нет воды», – сад, что служит топосом проклятия у пророка Исаяи (1: 30), – собственно, вообще немислим. Однако непререкаемый авторитет Библии на долгие века делает все, что касается рая, ближневосточно-средиземноморским. Это относится и к общему, когда лес называют «пустыней» при фактическом отсутствии последней, и к частному. Так, в житии Стефана Пермского, написанном Епифанием Премудрым (XV в.), преподобный Стефан уподоблен «дереву плодовитому, насаженному

\* В староанглийском языке существительное «*geard*» означало плетеную изгородь (см.: *Erp-Housepan A. van. The Etymological Origins of the Garden* // JGH, 6, 1986, 3).

при исходящих (т.е.проточных) водах», заимствованных из Псалтири и напоминающих о значительно более южных широтах.

Вернемся, однако же, к последним. Сам факт растительного изобилия, – с плодами, созревающими каждый месяц (ср. У пророка Иезекииля, – 47: 12), и даже само Древо жизни, «дающее на каждый месяц плод свой» (Откр. 22: 2), – в тех местностях, где снимается не один урожай в год, вполне могут восприниматься лишь в качестве гипербол, а не чудес. Античное «золотое яблоко» из сада Гесперид тоже можно считать лишь вариантом какого-то золотистого плода, что же касается библейского яблока искушения, то оно и внешне вообще нисколько не гиперболично, лишь замещая, вполне вероятно, не яблоко, а еще более сочный и, стало быть, еще более прельстительный гранат. Весь райский «сад нежности» или «радости» («ган эден») кажется на первый взгляд библейским вариантом «приятного уголка», позволяющего укрыться от жары в оазисной прохладе и в то же время достаточно теплого для того, чтобы не слишком обременять себя одеждой. Заметим, что у Исаяи (51: 3) рай обозначается уже просто одним словом «Эден», как живое средоточие «радости и веселия», – всего того, что обозначалось позднее латинским словом «*deliciae*»\*. Наконец, даже райские драгоценности, все то «золото», «бдолах и камень оникс» (Быт. 2: 12), что в Книге Иезекииля (28: 13–14) преобразуются в «огнистые камни», обильно украшающие и землю, и царя Тирского (приравненного Иезекиием к Адаму), тоже могут быть истолкованы вполне натурально, как выходы драгоценных рудных жил, обнаженных водными потоками. Причем соответствующие строки Иезекииля вплотную соприкасаются как с ландшафтной натурой, так и с художественным творчеством\*\*. К тому же жаркий климат и яркое солнце превращали источники в маленькие волшебные, хотя и вполне материальные видения, что отразилось и в греческой словесности. У Феокрита Кастор и Поллукс находят в лесу родник, «на дне которого галька сияла словно кристалл и серебро» (Идиллия 22). Что же касается «бдолаха», то это благовонная прозрачная смола растительного происхождения. Однако привычные для жителя солнечных широт реалии «прекрасного и злачного», т.е. прекрасного и плодородного места, – красота которого, как и красота всех субтропических и пустынных садов, вечно зеленеет, не зная интервалов

\* Исидор Севильский зафиксировал этот перевод в своих «Этимологиях» (VII в.), где он пишет в соответствующей рубрике следующее: «Рай есть некое место на востоке, чье имя переводится с греческого на латынь как “сад” (“hortus”). По-еврейски же он именуется “Эден”, что в нашем языке означает “наслаждения” (“*deliciae*”). Из сочетания двух слов образуется “сад наслаждений” (“*hortus deliciarum*”).»

\*\* Древнееврейский оригинал и русский перевод здесь в равной мере акцентируют художественное великолепие (отсутствующее в рассказе об Эдеме в первых главах Книги Бытия), но указывают на различные виды творчества. Слова «млаха, тупеха, нкевеха», которые описывают это царственное великолепие, подразумевая музыку [в современном русском переводе Еврейской Библии – «искусство (игры на) тимпанах и свирелях процветало у тебя»], в синодальной Библии соответствуют словам «все искусно усаженное у тебя в гнездышках и нанизанное на тебе», подразумевающим украшения, нашитые на одежду или непосредственно воздетые на тело в наплечьях, браслетах и короне. Неадекватность перевода не лишена, однако же, опережденной логики, ибо дублирует и усиливает предыдущую часть фразы о драгоценных регалиях.

сезонного умирания, – претворились в Библии в то, что никоим образом нельзя считать зеркальным продолжением реальности.

Сменив имя собственное на имя нарицательное, став из «сада нежности» Эдемом, библейский рай обрел космическую значимость, являющую себя как в пространстве, так и во времени. Пространственно он воплотил в себе не столько крайние пределы мира, где нередко располагалась и древняя земля предков, сколько его сердцевину или даже вершину, что подчеркнуто четырьмя (по числу сторон света) реками, из него истекающими. Именно эти реки, две ныне неведомых, находимых лишь гипотетически (Фисон и Гихон), и две прекрасно известных (Тигр и Евфрат) считались важнейшими звеньями, связывающими Эдем со всей землею\*. Упоминание Тигра с Евфратом расценивалось как указание на Двуречье, а две неведомые реки отождествлялись с ведомыми: в частности, Иосиф Флавий (I в.) полагал, что Гихон, обтекающий «всю землю Куш» (Быт. 2: 13), есть не что иное, как Нил, а Фисон – Ганг («Иудейские древности», 1, 1, 3). Помимо Двуречья (Месопотамии) и земли Куш, включавшей в себя южный Египет и часть Судана, рай размещали, если назвать лишь некоторые версии, в Палестине, Эфиопии, на Кавказе, в Индии и на Цейлоне. Месопотамия все же поминалась и поминается чаще всего: любители топографической точности чаще всего помещают Эдем в районе Персидского залива, в долине Шатт-эль-Араб, образованной слиянием Тигра, Евфрата, Керуна и Керки. Суммарным мнением по этому поводу можно считать справку из одной средневековой энциклопедии, где на вопрос «Что такое Рай?», – дан ответ: «Прекраснейшее место на Востоке»\*\*. По отношению к европейским широтам этот легендарный восток обычно осмыслялся в качестве юга, с пальмами и цитрусовыми, которые в соответствующей иконографии постоянно маячат. В средневековых же картах он располагался, как правило, сверху, «на вершине мира». Впрочем, любого рода географические уточнения нисколько не нарушали его вселенского значения, уникального и в то же время сопряченного многим краям Земли и всей Земле в целом.

Пространственный космизм Рая усилился и благодаря его почетному месту в общей системе мира. Согласно неканонической 4-й книге Ездры (3: 7; 8: 52), рай был сотворен прежде всего остального мира, явившись, следовательно, космологическим средоточием всего того небесно-земного совершенства, которое затем последовательно развернулось в виде Шестоднева, т.е.

\* Севериан Гавальский (IV в.) полагал, что как раз эти великие реки и доказывают, что Эдем – не маленький садик, но обширная область, уготованная не только для Адама и Евы, но и для всех людей («О Творении мира», 5, 5).

\*\* «Locus amoenissimus in Oriente». Это слова из справочного «Элюцидария» («Просветителя») Гонория Отенского (XII в.). Споры по поводу конкретного местоположения христианского рая недавно были детально суммированы в кн.: *Scafi A. Op. cit.* Попутно можно заметить, что споры эти нельзя отнести к тому, что составляет собственно средневековый *poivum* (так, по-латыни, Э. Блох обычно обозначает суть исторической новизны): столь же конкретно-топографическими, сопряженными с привычной ойкуменой, были и блаженные края древнего язычества. Христианство же ввело те трансцендентные бездны, которые крайне затруднили локацию Эдема, по сути, сделав проблему неразрешимой, во всяком случае неразрешимой на уровне географической практики.

шестидневного цикла Творения. В любом случае райский сад воплотил «природу последнего дня Творения», наглядно структурируя в себе самую суть природно-человеческих отношений\*, – считать ли это воплощение и структуру прообразовательными (о чем сказано в 4-й Книге Ездры) или итоговыми. Недаром Книга Бытия достаточно недвусмысленно указывает на то, что Саваоф даровал Адаму и Еве для хранения и возделывания не один лишь Эдем, но в его образе и всю землю со «всякой травой», «всяким деревом», со всеми зверями, птицами и пресмыкающимися (1, 29–30). Давая имена зверям, Адам выступил как прямой наследник Саваофа, продолжающий Его дела. К тому же райская сумма всего творения явилась и топографически возвышенной над остальным миром, достигающей «до самой луны» («Венский Генезис», 5, 257). Ефрем Сирийский (IV в.) называл райские реки или источники «ниспадающими с высот» («О рае», 7). По словам же Никиты Стифата (XI в.), Господь сделал сад в Эдеме «возвышающимся над всей землей для наслаждения Адама» («Трактат о рае», 3). Органически сопряженный с Творением, рай неотделим от него, тогда как ад, напротив, к Шестодневу совершенно непричастен, – о чем можно судить по вышеприведенным словам Христа из Евангелия от Матфея (см. с. 47)\*\*.

Итак, изначально рай увенчивал собою мироздание, заняв так же иерархически-почетное положение и во времени. Завершив собою лестницу творения, Адам и Ева вместе с окружающей их флорой возвысились над круговращением бытия с его вечным умиранием и возрождением. Эдемические времена года не чередовались, составляя «умеренное и мирное согласие сезонов» [«Слово о Рае» Псевдо-Василия, – прежде оно приписывалось Василию Великому]. Вечной же для прародителей пребывала жизнь как таковая, явленная в благословенной, в буквальном смысле только что благословенной Творцом, гармонии всех царств природы. Здесь не было ничего опасного для человека, дикие растения не обособлялись от культурных, и даже роза произрастала без шипов. Здесь не было и каких-либо опасных животных, а возможно, и вообще никаких «низших тварей»\*\*\*. Прародительский труд

\* *Borchardt T. Die leidenschaftliche Gärtner, 1967. S. 27.* «Ибо сад был и до сих пор остается таким пространственным образованием, в котором человек фиксирует свое отношение к природе в виде структуры» (там же. S. 107). Книга Т. Борхардта, который был и писателем и действительно страстным (*leidenschaftliche*) садоводом, содержит немало такого рода выразительных суждений. Приведем еще одно: «(Идеальный) сад есть нечто, откуда человека можно только выгнать, поскольку как же иначе он сможет оттуда уйти?» (S. 84).

\*\* Об этом напоминает К.С. Льюис: «Попадая в рай, люди становятся людьми в той полной мере, которой не достигли на земле, попадая в ад, они выбывают из человечества», ибо «ад не создан для людей» («Страдание», 8; цит. по: *Льюис К.С. Пока мы лиц не обрели. Пер. с англ. 2006. С. 711–712.*)

\*\*\* В святоотеческих писаниях не раз высказывалась убежденность в том, что животные лишь были приведены к Адаму для наречения имен [согласно Книге Бытия (2: 20)]. В раю же, по Иоанну Дамаскину, «не пребывало ни одно из бессловесных существ, а один только человек» («Точное изложение православной веры», 2, 11). Сданной традицией [см. о ней: *Розз С., свящ. Душа после смерти (гл. 5), 1980 (web)*] часто сочеталась другая, еще более популярная: о том, что животные олицетворяют «плотские страсти», – и это в свою очередь делало их неуместными в раю, в отличие от растений, гораздо более плотно причастных к царству бессмертия (подобная оппозиция растительного и животного миров уже поминалась нами применительно к древнеязыческому миру).

должен был заключаться в том, чтобы «возделывать» и «хранить» Эдемский сад (Бытие, 2, 15), из чего веками вновь и вновь делался логический вывод, что садоводство является древнейшей и благороднейшей профессией, органически связанной с тайнами Творения\*. Этот сад плотно окружал Адама и Еву как изначальный дом, будучи чисто природной, нерукотворной архитектурой. Однако по мере того как прародители, следуя велению Саваофа, наполняли бы своим потомством Землю, врученную им во владение, предустановленный божественный порядок распространялся бы вширь и вдаль. Сад же, отнюдь не замыкаясь в своих, внешне достаточно скромных, пределах исконного жилища, зримо овеществлял этот залог всемирности, являясь со своими полноводными реками резервуаром неиссякаемой энергии, не позволяющей Земле – именно всей Земле, а не одному лишь ее уголку, – превратиться в пустыню. Само слово «Эдем» (древнееврейский «эден») подразумевает подобное расширение, ибо происходит, как полагают, от шумерского «эдин», означающего не ограниченный «приятный уголок», а нечто гораздо более обширное – «равнину», «степь», «пахотную землю».

Традиции иудейской герменевтики открывали знамения божественной энергии в самих буквах и числах рассказа о рае (и в Пятикнижии в целом), тем самым претворяя парадиз в тонкую систему четырех уровней толкования, обозначаемых в совокупности тем же словом («пардес»). При этом выражалось сомнение не столько в реальности рая, сколько в способности обыденного сознания эту высшую реальность адекватно постичь\*\*. Подобное,

\* Правда, не раз подчеркивалось, что речь в данном случае шла вовсе не о привычном ручном труде садовода. Так, Григорий Богослов утверждал, что Бог поставил человека в раю «делателем бессмертных растений (или), может быть, божественных помыслов, как простых, так и более совершенных» («Второе слово на Пасху», 8). По Августину (IV в.), мыслящему в данном случае более материально, агрономические занятия прародителей были «не трудовой повинностью, а радостным устремлением, ибо люди продолжали дела Божьи в качестве бодрых и работающих помощников», и «ни земля, ни небо не служили им помехой», ведь «человеческий разум способен активнее всего общаться с вещами природы (собственно, «говорить с вещами природы», «*cum rebus naturae loqui*»), когда сеют семена, высаживают саженцы и подрезают кустарник» («О буквальном смысле Гenezиса», 8, 8, 15–16). Согласно Фоме Аквинскому, «до человеческого греха работа в саду и уход за ним были источником удовольствия» («Сумма богословия», 1, 73, 2) (XIII в.). На рубеже XVI–XVII веков иезуитский богослов Франсиско Суарес, сославшись на Аквината, дополнил его мысль тем страстным интересом к естественнонаучным изысканиям, которое было данному ордену в высшей степени свойственно. По Суаресу, человек был создан совершенным с тем, чтобы он мог «безошибочно постигать природные истины», распознавая «силы, действующие внутри почвы, свойства семян и растений», а затем «разъяснять другим людям не только вопросы веры, но и вещи природы» («О делах Шестоднева», 3, 6).

\*\* Формула «ПАРДЕС», составленная в основном из первых букв древнееврейских слов, обозначающих четыре уровня религиозного толкования (буквальный, косвенный, аллегорический и тайный), появляется в каббалистической «Книге Сияния» («Зохар») (XIII в.). Моисей Маймонид (XII в.), убежденный, что земной Эдем реален и обнаружится в должный эсхатологический срок, вместе с тем полагал, что рай – это царство высшего бестелесного познания, где души праведников займутся изучением Торы на том уровне, который соответствует их заслугам («Трактат о воскресении»). Непричастные же, по грехам своим, этому райскому боговедению «смертные не в состоянии измерить и постичь небесные улады, подобно тому как слепой не может распознать краски, а глухой оценить музыку» («Комментарий на Санхедрин», 10) (Маймонид цит. по: Paradise // «Jewish Encyclopaedia» (web), 1901–1906). О непознаваемости и неприкосновенности рая после Грехопадения рассказывает талмудическая Притча о четырех рабби в пардесе (в разных частях Талмуда она встречается в нескольких версиях, из которых мы приводим ту, что включена в Тосефту, свод законоуложений II века). Однажды четверо рабби вошли в пар-

сакрально-гносеологическое, понимание Эдема встречается и в христианской письменности. О «саде знания» читаем мы у Климента Александрийского (III вв.): «Сад же, в который мы пересажены, есть сам Господь, свет и истинный гносис (знание)» («Строматы», 6, 2, 1–4). Согласно Василию Великому рай был создан Богом как «главным образом училище и место образования душ человеческих» («Толкование на Шестоднев», 1, 5). Приведем и слова Амвросия Медиоланского (IV в.): «Когда читаю Божественное писание, Бог вновь прохаживается по земному раю» (письмо 49, 3), – в этих словах поклонение особенно органично соединяется с пониманием и знанием с культам.

Ветхий Завет, впрочем, изначально позволял осмыслять божественную энергию не только в вербальных вероучительных свидетельствах, но и во вполне убедительных пейзажах. Уже в Книге Бытия Эдем топографически уточняется, проецируясь на «всю окрестность Иорданскую», которая вся «до Сигора орошалась водою, как сад Господень» (13: 10). Мощный отзвук того же райского изобилия звучит и в Книге Исход, где Бог говорит Моисею: «Иду избавить его (т.е. народ иудейский) от руки египтян и вывести его из земли сей в землю хорошую и пространную, где течет молоко и мед» (3: 8)\*. Не менее захватывающими предстают подобные проекции, – проекции рая на Палестину – в Псалтири и у пророков. «Стези Твои, – говорит псалмопевец, – источают на пустынные пажити, и холмы препоясываются радостью» (64: 13). Плодородие, таким образом, непосредственно обеспечивает красоту божественно обновленной пустыни, что выразительно подчеркнуто в церковнославянском переводе, где вместо «пажитей» стоит «красная» («красная пусты-

дес, после чего «Бен Ацай взглянул и умер, и написано о нем: “Дорога в очах Господних смерть святых его” (Пс. 115: 6), Бен Цома взглянул и был смятен (т.е. повредился рассудком), и написано о нем: “Нашел ты мед – ешь, сколько тебе потребно (чтобы не перенасытиться им)” (Прит. 25: 16), Ахер взглянул и стал срезать побеги, и написано о нем: “Не дозволяй устам твоим вводить в грех плоть твою» (Еккл. 5: 5). Рабби же Акиба вошел с миром и вышел с миром, и написано о нем: «Влеку меня, мы побегим за Тобою» (Песн. П. 1: 3)». «Стал срезать побеги» означает «впал в ересь»; Ахер (Элиша Бен-Абуя) выведен в Талмуде как тщеславный ученый, увлеченный эллинской философией в ущерб библейскому преданию, недаром и само его прозвище «Ахер» означает «иной, чужой». То же, что сказано о рабби Акибе (II в.), заслужившим, в том числе и из-за своей мученической гибели от рук римлян, репутацию великого праведника, убеждает в том, что в притче речь идет скорее о пардесе-толковании, о герменевтическом рае, нежели о рае как физическом локусе. Слова из «Песни песней» в свою очередь эту семантику акцентируют. Упомянем и еще одну притчу об Акибе (из «Вавилонского Талмуда», V в.). Он осуждает там пустую игру воображения, заявляя: «Когда подходишь к чистым мраморным камням (т.е. отполированным мраморным плитам), не говори: “Вода! Вода!”, ибо сказано об этом: “Не будет жить в доме моем поступающий коварно” (Пс. 100: 7)». Принято считать, что под «водою» имеется в виду тот источник в Соломоновом храме, что, согласно пророчеству Иезекииля, оросит, «выйдя из-под порога», всю землю до моря, и «у потока по берегам его, с той и с другой стороны, будут расти всякие деревья, доставляющие пищу; листья их не будут увядать, и плоды на них не будут истощаться; каждый месяц будут созревать новые, потому что вода для них течет из святилища; плоды их будут употребляться в пищу, а листья на врачевание» (Иез. 47: 1, 12). Раз «вода на полу» лишь фантом, то, по Акибе, времена земного рая пока не настали (притчи цит. по ст.: *Sweeney M.A. Pardes Revisited Again: A Reassessment of the Rabbinic Legend Concerning the Four Who Entered Pardes // «Shofar: Interdisciplinary Journal of Jewish Studies», 22, 2004, 4).*

\* Подобный мотив райского изобилия встречается и в Книге Иова [«Не видать ему (неправедному человеку) ручьев, рек, текущих медом и молоком»; 20, 17]. Здесь (и в словах из божественного обращения к Моисею) глагольная часть словесного образа восходит к корню «зава» («сочиться, потеть») и не содержится в себе, по сути, ничего сказочного, выражая просто-напросто избыток сельской продукции [«потоки (или «истечения») меда и молока»].

ни»), означающее «краски» в их старинном смысле цветения злаков. Особо почетное место топасы обетования занимают в книге Исаяи, где доминируют не отдельные пейзажные мотивы, а фактически сам грандиозный процесс Творения, представленного непрерывным, в виде цикла катастроф и благих знамений («Ибо вот, Я творю новое небо и новую землю, и прежние не будут воспоминаемы и не придут на сердце»; 65: 17). Исходный рай, зримо расширяющийся в виде прекрасной и пространной земли обетованной, вплотную сходится здесь с раем итоговым, эсхатологическим, связывая тем самым творение с провиденциально-символической историей иудейского народа.

Однако, как и в мифах Древности, библейский Генезис явился испорченным Творением, испорченным по воле первых разумных тварей. После того как Адам и Ева поддались искушению, всеблагие свойства только что сотворенного Эдема обернулись совершенно иной, враждебной к павшему человеку стороной, недаром и само слово «тварь» в итоге стало ругательным, что в русском языке обозначилось, правда, достаточно поздно, лишь в XIX веке. Эту роковую изнанку бытия таит в себе уже сам вопрос змея-искусителя, построенный по принципу амфиболии\*, а коварное обещание («откроются глаза ваши, и будете как боги») тут же сменяется у прародителей сознанием своей неполноценности, прежде никоим образом не ощущавшейся («И открылись глаза у них обоих, и узнали они, что наги»; Быт. 3: 5, 7). Исконная высота, знаменующая счастливое соседство с небом, вдруг оказывается смер-

\* Тогда как мифологические змеи или драконы Древности, в том числе и рептилии, охраняющие райское дерево (подобно Ладону в саду Гесперид), по сути своей космичны и всецело укоренены в природе (подобного рода мировой змей является и в Апокалипсисе), змей, искусивший прародителей, предстает феноменом не природнокосмического, а ментального, гносеологического свойства, обозначая не мир, как может его частично обозначать и любая другая божья тварь, а меняющееся представление о мире. Он есть живая амфиболия-в-действии. **Амфиболия** (от греч. αμφίβολια, «затруднительное положение, двусмысленность»), в широком понимании – двусмысленное высказывание, а по Канту – результат рефлексивного смешения эмпирического применения рассужда с трансцендентальным (приложение к «Критике чистого разума») или, иным словом, чувственного созерцания с претензиями высшего разума (исследуя вопрос о подобном рода противоречиях, составляющих суть эстетики, Кант и написал свою «Критику способности суждения» (ср. с. 550–553). Примером амфиболии назвал вопрос библейского змея протонерей Н. Елеонский (в своей кн. История происхождения небес и земли. Сотворение мира. Рай. Грехопадение. Опыт истолкования Быт. 1,1 – 3, 24 // «Чтения в Обществе любителей духовного просвещения», 1–3, 1872). Имеется в виду вопрос: «Подлинно ли сказал Бог: “не ешьте ни от какого дерева в раю”?» (Быт. 3: 1), с которого началось Грехопадение (в церковнославянской Библии «Что яко рече Бог...?»), Древнееврейское начало вопроса («аф ки» с «аф» – «даже» и «ки» – «ибо») может быть переведено как «Вот сказал Бог...» или «Верно сказал Бог...». В целом ряде европейских языков лукавые слова тоже звучат вроде бы утвердительно (например, в лютеровской Библии: «Ja, sollte Gott gesagt haben...» – «Да, Бог действительно сказал...»). Однако подчеркнутая вопросительная форма неизменно предполагает некую сослагательность, подвергающую сомнению истинность запрета. К тому же слова Саваофа тут не только поставлены под сомнение, но и искажены (ведь речь у Творца шла о том, что плоды одного дерева вкушать нельзя, а другого можно, и о том, что нельзя есть «ни от какого дерева» не говорилось). Тем самым рассказ о рае получает словесное обрамление, отделяющее его от основы словно идею-о-предмете от самого предмета. Но если предшествующее ментальное «обрамление» лишь утверждает и укрепляет свершившееся («И увидел Бог, что это хорошо»; Быт. 1: 21), то слова змея, напротив, размывают один из существенных элементов этого свершения в словесной игре («сказал ли?», «действительно ли сказал?...»). Вслед за тем обрамляющая конструкция, вновь воспроизводящая оценку «хорошо», но с более чувственным оттенком («И увидела жена, что дерево хорошо для пищи и что оно приятно для глаз и вожделенно»; Быт. 3: 6), проступает в строках о прегрешении Евы.

тельно опасной. «Ты был на святой горе Божией, – говорит Господь Адаму, точнее царю Тирскому, представленному в образе Адама в Книге Иезекииля, – ходил среди огнистых камней / ... И ты согрешил, и я низвергнул тебя... из среды огнистых камней. / От красоты твоей возгордилось сердце твое, от тщеславия твоего ты погубил мудрость твою; за то я повергну тебя на землю» (28: 14, 16–17). Позднее закрепился образ уже не просто надмирного возвышения, но «превратного возвышения» или «холма заблуждений»\*, претворившего топос божественного согласия Творца с творением в топос проклятия. Проклятия, запечатленного в шипах на розе, звериных когтях, крутых скалах и массе других вредоносных природных свойств. Проклятая земля проросла «тернием и волчцами» (Быт. 3: 18), превратившись из возвышения в низину, в «долину плача» (или «долину скорби»), как называли земную юдоль, следуя псалмопевцу (Пс. 83: 7). Однако даже и в своем отпавшем от греховного человечества состоянии Эдем сохранил свою круговую центрическую космичность, очерченную тем «с огнелезвием мечом обращающимся», который охранял его вместе с херувимом (Быт. 3: 24) [в оригинале и новорусском (синодальном) переводе концентрически вращающийся огненный меч представлен в качестве самоценного живого предмета].

Что же касается самого павшего человека, то сумма блаженств, изначально определявшая его общение с миром, обернулась суммой грехов, так что извратилось само понятие наслаждения. Как пишет, возможно, полемизируя с Эпикуром, Амвросий Медиоланский: «Если наслаждение есть змей, как оно может мысленно воссоздавать для нас рай, ведь именно благодаря ему мы его лишились!» («Послание к Верцелльской общине»)\*\*. При этом по-прежнему действовал закон проекции малого сада на большой мир, только проекции, естественно, уже не благостной, а крайне суровой и мрачной.

Все проходит (если вернуться к псалмам и Исаяе), образ земли обетованной катастрофически свертывается. Бушуют пожары и землетрясения, горы «трепещут» и «тают как воск», шумный город становится «убежищем диких ослов и пасущихся стад», дабы в итоге обет все-таки исполнился и родилась новая земля, вся ставшая великим садом и мирным Царством Божиим. Царством, где «волк будет жить вместе с ягненком», и «дитя протянет руку свою на гнездо змеи», где пустыня «сделается садом», а сад «будут считать лесом», где «суд водворится в этой пустыне, и правосудие будет пребывать на плодоносном поле», где «народ мой будет жить в обители мира, и в селениях безопасных, и в покоищах блаженных», где «возвеселится пустыня и сухая земля, и возрадуется страна необитаемая, и расцветет как нарцисс», «чтоб

\* «Cumulus erroris» встречается у Храбана Мавра («Толкование на Генезис») (IX в.). О «превратном возвышении» прародителей, знаменующем уже, в первую очередь, не райский топос, а внутреннее состояние греховной гордыни, пишет и Августин («О граде Божьем», 14, 13).

\*\* Приведем и еще одно рассуждение Амвросия: «Наслаждение чувств явилось причиной человеческого греха. Мы полагаем, что фигура змия (“figura” также и в значении риторического приема речи) означает наслаждение, а фигура женщины – влечения ума и сердца. Последние у греков называются “эстезис”. Согласно такому пониманию ум, когда чувства обмануты, впадает в заблуждение» («О рае», 2, 11).



увидели и познали, и рассмотрели и уразумели, что рука Господня сделала это, и Святой Израилев сотворил сие». И именно вслед за этими пророчествами у Исайи повторяется слово «Рай» («Эден»): «сделает пустыни его (Сиона) как рай, и стены его, как сад Господа», – сад, ставший средоточием «радости и веселия», «славословия и песнопения» (32: 14; 11: 6, 8; 32: 15–16, 18; 35: 1; 41: 20; 51: 3). В итоге всех потрясений, пусть даже и имеющих провиденциально-счастливое завершение, райский пейзаж, утвердив свою грандиозную масштабность, отделяется от своих эдемических истоков гигантской духовной трещиной, которую нельзя одолеть, не искупив грехи. Грехи, унаследованные от прародителей целым народом или народами, – так, Иезекииль, обращаясь в вышеприведенных словах о «горе Божией» к «царю Тирскому», понимает смешанное иудейско-финикийское сообщество, погрязшее в нечестивой роскоши. Причем катастрофа с ее финальным исполнением обета разворачивается не поэтапно, в виде вереницы эпических символов, а именно как великий непрерывный процесс, как пейзаж сил, весь напитанный, говоря языком псалмов, «страхом и трепетом». Пронизанная божественными токами природа тут взыскующе взирает на человека, и в ветхозаветном слове по сути зарождаются начатки той обратной перспективы, что нацеливается на нас, а не разворачивается сбоку, параллельно нашему взору, как было обычно в арт-пространственных системах Древности.

И в Книге Бытия, и у пророков речь идет о Грехопадении, в первом случае прародителей, а во втором – избранного «народа Божьего». Поддавшись искушению, прародители оказываются вброшенными из вечности в природный круг времен и обреченными на проклятый труд на далеко уже не райской Земле, тогда как прежде они призваны были не напряженно преобразовывать, а лишь поддерживать изначальное совершенство творения. «Она (т.е. земля) не станет давать силы своей для тебя», – говорит Саваоф Каину, пролившему первую кровь (Быт. 4: 12). После вкушения запретного плода Эдем окружается крепкой оградой. Преградой, собственно, становится и сад как таковой. Радужно открытый невинным прародителям, он превращается в трудную цель, требующую для своего достижения тяжких усилий. Что же случилось с Эдемом впоследствии? Согласно одной традиции он был смыт или унесен вселенским потопом, уничтожившим землю, которая «растлилась пред лицом Божиим» и «наполнилась злодеяниями» (Быт. 6: 11). Византийский купец, а затем монах Косьма Индикоплов (VI в.), автор «Христианской топографии», полагал, что первоначально все жители земли обитали неподалеку от рая, потоп же отделил его от нас непреодолимым океаном. Согласно же другой традиции, он сохранился на своем месте, *in situ* благодаря своему возвышенному положению, а потоп, по словам Ефрема Сирина, «лобызал лишь его пяту», – так что в результате Грехопадения рай, который уже изначальное венчал собою мироздание, вознесся окончательно, словно освободившись от почвенной тяги.

Впрочем, почва, конкретная топография и климат постоянно давали о себе знать. Такова вся Библия. Если вновь вспомнить пророков, то у них Бог обещает повторить в масштабе Палестины то, что было сотворено при потопе со всей Землею, явив в качестве устрашающего итога безжизненную пустыню, только уже не заболоченную, как после потопа, а иссохшую. В неканоническом Откровении Ездры (или 3-й Книге Ездры) Судный день напрямую сопоставляется с тем днем, когда «на земле нет дождя» (2: 5). Тексты Ездры особенно примечательны тем, что мессианские надежды иудеев наделяются здесь образностью, родственной эсхатологическим чаяниям христианства. Если же говорить об отдельных деталях рая после Страшного суда или, иначе говоря, рая земли обетованной, то там же у Ездры упоминаются деревья, «обремененные различными плодами», источники, «текущие молоком и медом» и «семь гор величайших, произрастающих розу и лилию, через которые исполню радости сынов своих» (18–19). «Роза и лилия», надо отметить, впервые приведены здесь в качестве конкретных ботанических обозначений райской флоры.

Топос блаженства обретает в Ветхом, а в особенности в Новом Завете совершенно новый статус. Прежде, для человека Древности он всегда был непреложно-актуальным, существующим (для магически-посвященных) где-то рядом либо (для профанов) где-то далеко, на краю земли или даже в космосе, но все равно в областях, закономерно продолжающих и завершающих систему обжитого мира. Поэтому-то древний рай вполне можно назвать земным, природно-земным. Испорченное творение дуалистически дополняло совершенное творение, сочетаясь с ним в великих циклах вселенского времени, находящихся в состоянии вечного убывания-прирастания. Волшебная гора Гильгамеша, плодородная страна Иару, Елисейские поля, «угодья счастливой охоты», да и любая земля предков, чарующая своим сказочным изобилием, составляли вполне определенные ячейки древней космографии. Вплоть до новейшего времени туземцы дальних экзотических краев охотно объясняли этнографам и просто любознательным туристам, где блаженная земля предков находится. Теперь же, имея в виду Библию, актуальный рай исчез, сменившись обещаниями и надеждами. Он существовал сразу после завершения Творения, но с Грехопадением пропал, заслоненный и чуть ли вообще не сведенный на нет человеческими грехами. Все попытки его картографически обосновать, упорно предпринимавшиеся вновь и вновь, неизменно обнаруживали свою бесплодность, пусть даже и бесплодность крайне увлекательную и очень долго занимавшую умы. Он превратился в тот Образ, вокруг которого все есть не совокупность предметных отношений, пусть даже отношений мифологически-путеводных, а средоточие внутренних духовных целей, вдохновляющих и питающих сознание. По словам Г.Э. Лессинга, «К внутренней чистоте сердца в чаянии будущей жизни никто до Христа не призывал» («Воспитание человеческого рода», 61). Земля предков или Елисейские поля были все же мирами среди прочих миров, странами

среди прочих стран. Эдем же после определенного рокового момента утратил подобную географическую легитимность, затаившись внутри космоса и, что еще существеннее, внутри человеческой души. «А что рай заключен (для зрения), ... о сем веруем и вместе находим, что таинственно совершается сие в каждой душе», – писал Макарий Египетский («Семь слов», 4, 5) (IV в.).

Недаром Христос, постоянно толкуя о Царстве небесном, нигде не поведствует о нем сколько-нибудь подробно. Он ничего не говорит о его цветах или птицах, а поминая деревья, чаще всего имеет в виду не идеальное садовое плодородие, а нечто совсем иное. Речь обычно идет либо о совсем не райской неплодной смоковнице, либо о горчичном древе, тоже совсем не райском, хотя и полном благого смысла\*. Последнее древо знаменует ту веру, что способна сдвинуть горы, но само по себе оно невзрачно и эстетически неинтересно, – как эстетически безвидны «нищие духом». Скромна и невзрачна единственная в Христовых притчах и чудесах «добрая смоковница», поскольку она, распускаясь ранней весной, намекает, что апокалиптическое Лето господне «уже близко, при дверях» (Мф. 24: 33), – и тем самым отменяет природный «круг времен», потенциально исчезая в вечности. Парадиз, все его природное великолепие отныне постоянно убирается с глаз долой, «прикрывается», что, собственно, и соответствует всему контексту Грехопадения.

Подобное исчезновение могло быть истолковано, да и неоднократно толковалось сугубо интеллектуально, как переход в фазу чистой аллегористики. Филон Александрийский (I в.) писал в своем трактате «О посадках Ноевых», что растения Эдема росли не из почвы, а из человеческого разума, образуя в душе «сад добродетелей»\*\*. Чисто аллегорического толкования придерживался и Ориген (III в.), полагавший, что географического рая фактически вообще *не* было. Амвросий Медиоланский, следуя Филону, тоже щедро оснащал Эдем аллегорикой, указывая, что весь сад в целом – это «плодоносная душа», Адам – «ум», Ева – «чувство», звери и птицы – «наши бессознательные влечения» и «безрассудные упования», а райские реки или «источники воды

\* Притча о **горчичном древе** (или горчичном зерне) включена в три евангелия, причем в ней специально подчеркивается идея начальной малости и безвидности. В Евангелии от Марка Христос уподобляет Царство Божие «зерну горчичному, которое, когда сеется в землю, есть меньше всех семян на земле, а когда посеяно, всходит и становится больше всех злаков, и пускает большие ветви, так что под тенью его могут укрываться птицы небесные» (4: 30–34). Споры о том, какой ботанический вид подразумевается здесь, идут по сей день. В качестве аналога такого рода «злака-дерева» можно привести горца сахалинского (или т.н. сахалинскую гречку; *Polygonum sachalinense*), – входя в семейство гречишных, в род многолетних трав, он, тем не менее, разрастается в раскидистое «дерево», достигающее двухметровой высоты.

\*\* Полную дематериализацию библейских садовых топосов осуществляет он и в трактате «Об аллегориях законов». Слова о том, что Адам и Ева, устыдившись своей наготы, скрылись «от лица Господа Бога между деревьями Рая» (Быт. 3: 8), следует, согласно Филону, понимать так: «тот, кто бежит от Бога, скрывается внутрь себя» (3, 28). Библейский же запрет на кульговые насаждения, содержащийся в изреченных Моисеем законах («Не сади себе рощи из каких-либо деревьев при жертвеннике Господа; Втор. 16: 21) понимается Филоном как призыв лелеять в душе лишь «такие деревья, что приносят плоды, а не рощу, ибо в роще растут как окултуренные, так и дикие деревья», там же, и тем самым к плодородию подмешивается «неплодоносное зло» (там же, 1, 49).

живой» – четыре главных добродетели, т. е. Благоразумие, Умеренность, Сила и Справедливость («О рае», 14, 274–314).

Собственно, библейский сад пустил корни в христианстве во многом именно благодаря аллегорезе, что лучше всего известно по «Песне Песней», о которой у нас пойдет речь ниже. Позднее Никита Стифат призывал вступить «в умопостигаемый рай», дабы «тщательно исследовать природы, движения и логосы всего в нем». Для Стифата, собственно, подобный «умопостигаемый и невидимый», «расположенный внутри человека» прекрасный мир был насажден Творцом одновременно с материальным, возвышающимся над всей Землей («Трактат о рае», 3). К тому же у Стифата и многих других христианских авторов постоянно ощущался, как в Античности, и символически-агрикультурный контекст души, старательно «возделывающей» себя и тем самым достигающей блаженства.

С другой стороны, еще Августин критиковал тех, кто рай «относит только к числу предметов мысленных и превращает растения и плодоносные деревья в добродетели жизни и нравы так, как будто бы это не было видимым и телесным, но было сказано или написано для обозначения того, что постигается только умом», и тут же риторически вопрошал: «Разве рай не мог быть телесным, даже если под ним можно было понимать и духовный?» («О Граде Божьем», 13, 21). В другом своем сочинении он еще решительней высказывается в пользу такого понимания, которое учитывает оба модуса, реальный и ментальный, так что смысл рая предстает «иной раз плотским, а иной раз духовным», – и именно это, «третье понимание», как он пишет, более всего его привлекает («О буквальном значении Гenezиса», 8, 1, 1). Подобная, срединная позиция Августина, которую можно в определенной степени считать церковно-канонической, идеально соответствует его же суждениям о райских телах праведников (которые не будут чисто имматериальными или чисто плотскими, но составятся из особого рода просветленной субстанции, хоть и «равноангельской», но не в абсолютном смысле)\*. Наконец, такая позиция, вероятно, лучше всего соответствует природно-человеческой сути самого райского сада. Характерно, что Иоанн Дамаскин (VIII в.) полагал, что подобно тому как сам человек равно и чувственен и духовен, «так и священнейший его храм (т. е. рай) был чувственным вместе и духовным и имевшим двоякий вид» («Точное изложение православной веры», 2, 11). Тот двоякий вид, который в свою очередь напоминает о вездесущем Образе с большой буквы.

Сама этимология главных растений Эдема подтверждает не совершенно уж бесплотный, открывающийся лишь в аллегорезе или теории (название трактата Никиты Стифата можно перевести и как «Теория рая»), а именно двойной смысл, радикально видоизменяющий мотив мирового дерева как

\* Они (праведники) «будут равны ангелам Божьим, но не по телу, конечно, а по блаженству» («О Граде Божьем», 22, 20), обладая не «животным, а духовным телом, хотя и имеющим плотскую субстанцию, но чуждую всякого плотского повреждения» (там же; 24, 4).

космической оси. Так, Древо жизни есть, с одной стороны, вполне предметное (и вполне космическое в силу своего положения на вершине мира) вечнозеленое дерево, но в то же время и дерево, лишённое той ботанической конкретики, что проступает, скажем, в древнем почитании дуба, не раз упоминаемого и в Библии. Райское Древо жизни есть природный предмет и в то же время религиозный Образ, буквально источающий Жизнь, что специально подчеркнуто не обычным «эц хай» («живое дерево»), просто выражающим идею зеленой свежести, а уникальной для данного лексического ряда конструкцией «эц хаим», – двумя спаренными существительными, второе из которых знаменует энергию, направленную вовне. Таким же по природе своей деревом, излучающим энергию, явилось и Древо познания или, согласно церковнославянскому переводу, «дерево, еще разумети доброе и злое» (или просто «дерево разумное»). Оба дерева, сопоставимые и с тем «древом бессмертия», которое в Притчах Соломоновых впрямую воплощает мудрость (3, 18), предстают именно «разумными», мощно провоцирующими мысль, тогда как прежние, языческие волшебные растения обычно даровали нечто хотя и в высшей степени чудесное, но все же непреложно материальное. Таковы волшебное растение Гильгамеша, яблоко Гесперид или золотая ветвь Кумской сивиллы. В мифе о Валгалле бессмертие героям обеспечивается также материально, – неиссякающим медом, которым доится коза Хейдрун, и неубывающим мясом вепря Сахримнира (воскресающего после каждого заклания). Вечная жизнь, разумеется, остается одним из важнейших садовых даров, но все же теперь на «дереве разумном», древе-созерцании\* вырисовывается совершенно особый плод, «яблоко-пенсив», если воспользоваться одним позднейшим, но весьма смысловым словом, способным действительно пояснить, как Образ пришел на место Вещи, тем самым мощно потеснив Древность\*\*.

«Древом-пенсивом» («задумчивым») можно при желании назвать и любое из двух главных райских деревьев, тогда как для прежнего мирового древа, этой опоры космоса, подобный эпитет абсолютно непригоден. Аналогичную метаморфозу – от космической Вещи к духовному образу – претерпевает и змий-искуситель, плотно к обоим деревьям, райскому Древу познания и мировому, причастный (ср. прим. на с. 54). В результате пейзажный идеал наполнился мыслью, причем, по всему контексту, мыслью отнюдь не идеально-легкой. «Рассуждать о Рае нелегко», – подчеркивал Амвросий Медиоланский, начавший свой эдемический дискурс с нарочито прикровенных слов апостола Павла о «седьмом небе» («О рае», 1)\*\*\*.

\* «Древо сие (т.е. Древо познания), по моему разумению, было созерцание, к которому безопасно приступить могут только усовершенствовавшиеся в (духовном) опыте, для простых же и неумеренных в своем желании оно нехорошо» (Григорий Богослов, «Второе слово на Пасху», 8).

\*\* Сквозной мотив волшебного «яблока-пенсива» (скорее всего, от англ. «pensive» или франц. «pensif», «задумчивый») предопределяет символику рассказа Всеволода Иванова «Сражение под пенсивом» (1950-е гг.), написанного, как сказали бы сейчас, «в жанре фэнтези».

\*\*\* Весьма знаменательно, что это предупреждение («Quam difficile sit de paradiso disserere») даже вынесено в заглавие первого раздела трактата Амвросия.

Так что возросший в Библии райский сад требует в первую очередь не поклонения, как культовые сады язычников, а понимания. В том числе и понимания красоты как верховного свойства, обусловившего судьбу прародителей от их начального величия до позорного финала («От красоты твоей возгордилось сердце твое»...). Радикальное видоизменение самой идеи красоты, ставшей вдруг уже не только космическим всеединством, а решающим, причем в высшей степени противоречивым фактором восприятия, – в тот миг, когда у прародителей «открылись глаза» и они узрели свою наготу, – раскрывает этот судьбоносный сдвиг. Много размышлявший по данному поводу Августин напрямую связал райскую красоту с отсутствием или наличием эротического чувства. Если суммировать хотя бы только те его суждения, что содержатся в «Граде Божьем», то первоначально Адам и Ева были облачены в особого рода духовные тела, позволяющие наслаждаться друг другом без всякой похоти, Грехопадение же ввергло это наслаждение в пучину плотских вожделений. Однако к концу земного времени человечество вновь восстановит свою изначальную, просветленную плоть, снова получив возможность любоваться друг другом без каких-либо порочных порывов («О Граде Божьем»; в основном глава 22, а также главы 19, 20 и 24). В том же русле мыслили и многие другие отцы церкви, в том числе Иоанн Златоуст (IV в.), противопоставлявший «ангельскую жизнь» прародителей до их непослушания последующему их состоянию, уподобившему их «падшим ангелам» (Гомилия 15, 4). Таким образом, шла ли речь о деревьях или о людях, Эдем всякий раз оказывался на той грани смыслов, где сходятся плоть и дух, – с тем, чтобы расходиться и вновь сходиться в многовековых напряженнейших прениях. Сад Эпикура или пастораль кажутся в сравнении простодушными идиллиями, хотя и они тоже значительно продвинулись от поклонения к пониманию.

Умозрительная напряженность всемерно возрастает. И прежде всего потому, что за всеми райскими реалиями, как и за всей природной иерархией Творения, обязательно встает Образ, требующий духовного заполнения разверзшейся после Грехопадения пустоты. Подобный императив обязательно начинается с привычных земных вещей, но затем апокалиптически обрывается, не зная той плавной преемственности бытия и инобытия, что чарует в памятниках Древности. Так происходит и с весной «красной пустыни». Радостное «время жизни», когда народ израильский освобождается из египетского плена и когда воскресает распятый Спаситель, выходит из цикла сезонов, абсолютизируясь во внециклической вечности. «Когда ветви ее (смоковницы) становятся уже мягки и пускают листья, то знаете, что близко лето, – говорит Христос во вкратце уже поминавшейся нами фразе. – Так, когда вы увидите все сие, знайте, что близко, при дверях» (Мф. 24: 32–33, 35). Весна, таким образом, причем вечная, а не брэнная весна, должна предварить своим цветением тот Страшный суд, когда «небо и земля прейдут».

В таких прообразованных (или, если называть их на латинско-католический манер, префигурациях) природная предметность отнюдь не идеефицируется или «платонизируется» целиком. Достаточно сопоставить садовые топосы Платона и пророков, чтобы убедиться, что пророки гораздо материальней. Принципиально отвергается не материя, а природные культы, те священные сады и рощи, которые прежде составляли необходимую основу идеальных пейзажей. Сохраняя свою натурную вещьность, рай, тем не менее, скрывается, перемещаясь на недоступный уровень и представая раем уже не земным, а небесным. Ранее, в языческой Древности эта небесная возвышенность очень часто подразумевалась, но не абсолютизировалась, и располагалась то в космических эмпиреях, то в подземельях, то в среднем, вполне земном регистре. Отсюда и постоянные слияния сакрума и быта. К тому же надо всем доминировали стихии природы или «стихии мира», – те, что осуждаются апостолом Павлом (Кол. 2: 8). Теперь же «рай» и «небо», точнее «небеса», остаются постоянными синонимами, но «небеса» уже обозначают, в первую очередь, именно высший предел, оптимум цели, а не определенное состояние первостихий\*. Так что и небеса в их райском статусе оказываются сверхприродными.

По мере того как древняя перспектива, которую условно можно назвать повествовательно-орнаментальной, сменяется элементами перспективы обратной (а это был очень длительный процесс, охвативший почти целое тысячелетие), все непосредственно- и опосредованно-райское начинает последовательно размещаться строго вертикально, среди бездн, ущелий и пещер мировой горы, на ее «лещадках», как называли подобные формации русские иконописцы. Сама кромка мировой горы служила авансценой изобразительного действия в различных, в том числе и антично-классических традициях искусства Древности. Однако лишь с наступлением новой эры кромка эта обрела значение пространственного абсолюта. Рай утвердился буквально «на скалах», как часть горного мира, предстающего в Апокалипсисе залогом итогового совершенства, отрешенного от древних круговых метаморфоз и метемпсихозов. Древние элизиумы либо вообще никуда не исчезали, постоянно существуя в виде определенной, пусть и дальней части ойкумены, либо регулярно возрождались в виде определенного этапа великого эонического цикла. Апокалипсис же, возвращающий утраченный рай, приходит раз и навсегда, навечно одолевая своим приходом разверзшуюся бездну. Ту бездну, что рассклала после Грехопадения все первоэлементы или первостихии\*\*.

\* Средневековая синонимичность «рая» и «небес» (или «царства небесного») хорошо известна по множеству примеров. Приведем две строки о Христе, написанные Павлином Ноланским: «Даровал разбойнику небеса за веру / и деаньем сим рай (буквально «рай на земле») распечатлел» («Стихотворения», 34, 131–132) (XIII в.). Ниже (на с. 79), цитируя житие Перпетуи, мы приводим еще одно словесное совмещение «рая» с «небом». Вместе с тем, отрекаясь от космических стихий, Иустин Мученик писал: «Если кто-то осмеливается утверждать, что после смерти души возносятся на небо, то его нельзя считать христианином» («Разговор с Трифоном иудеем», 80) (II в.).

\*\* Первородный грех как распад человеческого микрокосма сопровождался, согласно средневековым представлениям, распадом мирового макрокосма, катастрофическим разладом Творения. Земля,

В Ветхом Завете переход через бездну, отделившую изначальный рай от итогового – или, иными словами, Эдем от пустыни, ставшей садом, – мысленно намечается при помощи аниконических божественных энергий, постигаемых в обряде и, прежде всего, во вдумчивом толковании Пятикнижия. Непременным же условием его реального осуществления мог быть лишь приход будущего Мессии, завершающий земную историю. В христианстве залогом такого перехода служит уже свершившееся явление божественного мессии или, иным словом, земное воплощение Христа. Вход на небеса отныне обеспечивался, в отличие от языческой Древности, не высоким социальным положением, не воинскими или культуuroстроительными подвигами, а простым актом искреннего обращения в новую веру, – как в случае с Благоразумным разбойником, первым земным жителем рая, благодаря которому это слово впервые упоминается в Новом Завете (Лк. 23: 43). С раннехристианских времен история Грехопадения трактовалась не только аллегорически, но прежде всего христологически, в виде прообразов или префигураций Спасения. Особое внимание обращалось, в частности, на тот факт, что утрата прародителями рая выражается двояко. Сперва говорится, что Саваоф «выслал» (в Вульгате «*emissit*») их, а чуть ниже, что Он их «изгнал» («*ejecit*»; Быт. 3: 23–24), – что понималось, в силу введения второй, более мягкой формулы изгнания, как указание на грядущее искупление. Аналогичного рода префигуративный намек, но уже касающийся Богоматери, видели в словах Саваофа, обращенных к змею-искусителю: «семя жены» «будет поражать тебя в голову» (Быт. 3: 15). Соответственно, как указание на младенца-Христа толковался и введенный пророком Исайей образ ребенка, который «протянет руку на гнездо змеи» (11: 8). Мировая гора – как подножие Эдема – прообразовательно уподоблялась Голгофе. Весь райский сад с его окрестностями стягивался ко Христу как Новому Адаму и Богоматери как Новой Еве, тем самым действительно возрождаясь в обновленном своем качестве. Искупительная жертва вочеловечившегося Бога-Сына вновь возвышала землю до уровня неба, соединяя их тем знаком равенства, который, в виде чаяния, поминается в Отчей молитве, преподанной в Евангелии от Матфея («Да приидет Царствие Твое, да будет воля Твоя и на земле, как на небе»; Мф. 6: 10).

Поэтому и все космочеловеческие отношения радикально видоизменялись, устанавливаясь, по сравнению с прежним диктатом природы, в форме строгого антропоцентризма. Как заметил Владимир Лосский, в христианстве «уже не человек спасается вселенной, а вселенная человеком» («Очерк мистического богословия православной церкви»).

---

изначально увенчанная раем, вздыбилась изломами рельефа, которые долгое время считались «руинами Творения» (об этом см. кн.: *Woźniakowski J. Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej. Warszawa, 1974*), вода низверглась смертоносным всемирным потоком, огонь обратился в меч ангела, охраняющего затворенный Эдем, или даже в целую стену, этот затвор овеществляющую [Лактанций (IV в.), мыслит именно о подобной стене, когда пишет, что, изгнав человека из рая, Бог «окружил его огнем, так чтобы люди не могли (туда) больше войти» («Божественные установления», 2, 12)]. Образы ада, собственно, и являют этот макро-микрокосмический разлад в концентрированном выражении.



Правда, христианская уверенность в том, что «наше же жительство – на небесах» (Фил. 3: 20), в реальном обществе могла правомерно существовать опять-таки лишь в виде цели или в виде Образа. Актуальная недоступность рая постоянно напоминала о себе не как великий запрет, а как великая надежда. Об этом, в частности, и слова Ефрема Сирина: «Веянием, исходящим из благословенной части рая, услаждается горечь нашей страны, изглаждается проклятие нашей земли. Эдемом еще дышит наш изнемогающий мир» («О рае», 11). О том же образном проникновении инобытия в бытие – и речение Феофана Затворника, значительно более близкое нам по времени, но по сути своей сугубо средневековое: «Земля никогда не будет превращена в рай, пока существует нынешний порядок вещей, но она остается и будет поприщем приготовления к райской жизни» («Мысли на каждый день по церковным чтением из Слова Божия, четверг»).

Апокалипсис закрепил эту цель, на века определившую вертикальную системность всего средневекового искусства. Предсказанное у библейских пророков, в том числе у Исаяи («придите, и взойдем на гору Господню, в дом Бога Иаковлева»; 2: 3), воплотилось в Откровении Иоанна Богослова в образе Небесного Иерусалима, нагорного города, включившего в себя и самые существенные черты начального Эдема: «реку воды жизни», суммирующую в себе четыре райских реки, «древо жизни, денадцать раз приносящее плоды, дающее на каждый месяц плод свой» (22, 2), и наконец, сияние золота и драгоценных камней. Этот мистический небесный сад, фактически парк внутри величественного города-дворца, приходит на смену земному бытию, завершая собою его бранные времена. В пространственном же смысле он, в отличие от исконного Эдема, не увенчивает Творение в виде плавного итога, но нисходит с небес, покрывая образовавшуюся после Грехопадения мировую расщелину и возвышаясь над ней. Несмотря на все связки с окружавшей Иоанна Богослова действительностью, связки художественные (в том же дворцовом парке) и исторические (в ассоциациях с Римской империей), Апокалипсис поражает именно своим надмирным величием, величием горы и бездны. Тот естественно-сверхъестественный параллелизм к реальной природе, который постоянно сквозит в ветхозаветной «земле без дождя» или «трепещущих» горах, здесь рассеивается, и нам является уже безоговорочно «иной мир», иной без кавычек.

Весьма характерен, в плане контраста, следующий литературный факт. Через полвека с лишним после написания Апокалипсиса Лукиан, этот, по словам Энгельса, «Вольтер классической древности», попытался спародировать «Откровение Иоанна» в своей «Подлинной истории», повествующей о «реке из лучших благовоний» и о «Елисейских полях» с веселыми компаниями бестелесных духов («ходячих теней»), однако на деле у него получилась не пародия, хотя бы косвенно, пусть и в искаженной форме отражающая масштаб оригинала, а лишь еще один «приятный уголок». Языческая Античность по-прежнему (если не считать мистериальных культов) могла

лишь продолжать и развивать земное блаженство, пусть даже и блаженство «ходячих теней». Новая же вера взывала к тому, что казалось скептическому интеллигенту-язычнику типа Лукиана невозможным, – к наслаждению, выходящему за пределы эмпирического «я». Причем наслаждение должно было быть достигнуто даже не трансфизически-интеллектуальным воспарением из «темницы плоти» (в мысленных элизиумах антично-языческой философии), но претворением этой плоти в особое состояние, в равной мере и физическое и духовное. Богочеловеческое просвечивание незримого Образа сквозь зримую плоть, собственно, и явилось, как уверовали христиане, сверхисторически актуальным утверждением подобного райского статуса.

Эсхатологическая перспектива «нового неба» и «новой земли» неизменно выходила за пределы чувственного опыта. Чувственно-сверхчувственная связь, предполагающая преодоление земных житейских навыков (навыков, которые в языческом сакруме скорее стадияльно видоизменялись, нежели радикально преображались), должна была быть восстановлена на всеобщем Страшном суде и в личных посмертных судьбах. В первом случае привычные хронотопы обрекались на полное «свертывание» и уничтожение, во втором (в сфере «переходного рая»\* и загробных мытарств\*\*) формировались парал-

\* **«Переходный рай»** (paradisus interim) – условное обозначение того загробного локуса, где души умерших должны пребывать до Страшного суда. Именно это «место ожидания» привлекало в раннехристианские века максимальное внимание, став наиболее разработанным райским топосом (Danîelou J. Terre et Paradis..., P. 448). В богословских спорах о его облике и составе его обитателей обычно подчеркивалось, что собственно в рай, пока еще не абсолютный и «переходный», попали лишь отдельные, величайшие святые, остальные же души находятся в иных пространственных сферах. Так, Ириней Лионский полагал, что в рай обретаются лишь те, кто был взят на небо живым, «в теле», остальные же заключены пока в некоем подземном «Аиде» («Против ересей», 5, 33, 3; II в.). Об этом «Аиде» толкует и ученик Ирины Ипполит, епископ Римский в т.н. «Слове Иосифа к грекам об Аиде» (долгое время это «Слово» приписывалось Иосифу Флавию). Специально обращаясь к язычникам, Ипполит пишет, что подлинный (т.е. христианский) Аид тоже находится под землей, являясь местопребыванием душ умерших, однако он четко разделяется на светлую область, именуемую Лоно Авраамово, и область адских мучений, а между ними пролегает огромная бездна («хаос»). Таким образом, «переходный рай» предстает переходным и в гиперэпохальном смысле, сохраняя в описании и даже в самом имени загробного царства древние, дохристианские черты. Согласно Косьме Индикоплову, автору «Христианской топографии», временное прибежище душ находится на земле, но где-то очень далеко на востоке, а райские небеса (Царство небесное) откроются лишь после второго пришествия. О различных взглядах на эту «кладовую (promtuarium) душ», по выражению Амвросия Медиоланского («О доброй кончине», 46), – взглядах, расходящихся между собою в связи с миллениарстскими прениями (т.е. прениями о конкретных сроках Тысячелетнего царства), – см.: Hill C.E. Op. cit., Kabir A.J. Paradise, Death and Doomsday in Anglo-Saxon Literature, 2001.

\*\* **Воздушные мытарства** – испытания, которые душа проходит после смерти. Особое воздействие на формирование данного церковного предания оказало житийное откровение, текст которого традиционно связывается с именем Макария Александрийского (IV в.). Согласно этому «Откровению ангельскому о загробном состоянии душ», первые два дня душа, покинувшая тело, остается на земле, близ дома или гроба, на третий день возносится ангелами на небо для поклонения Господу, затем шесть дней созерцает райские обители, причем праведную душу это созерцание радует, а грешную печалит. В девятый день она вновь возносится для поклонения, после чего ей 30 дней показывают муки ада. Все посмертное странствие, – с 3-дневным, 9-дневным и 40-дневным этапами которого соотносятся заупокойные частные молитвы и церковные молебны, – занимает 40 дней, после чего душа водворяется в то место, где ей суждено дожидаться Страшного суда и воскресения во плоти, когда ад или рай должны уже стать не видением, а непреложной реальностью. В зависимости от степени праведности сила, яркость и масштабы райских видений могут (по другим источникам) приумножаться. Так, патриарх Енох (согласно апокрифической Книге Еноха; I в.) узрел на том свете целую благочестивую страну. Однако Енох,

лельные миры, носящие временную и неабсолютную природу. Причем личное и сверхличное начала непрерывно взаимодействовали и воссоединялись. Так, апокалиптическая весть Святого Духа о рае («побеждающему дам вкушать от древа жизни, которое посреди рая Божия»; Откр. 2: 7) обращена в равной мере и к человечеству в целом и к каждому человеку в частности.

Возвращение утраченного блаженства, – возвращение апокалиптически-вселенское или посмертно-личное, – неизменно подразумевало тяжкие испкупительные испытания, породившие «Адамов плач», закрепленный в каноне Иосифа Студита (IX в.), который вошел в церковную службу Недели сыропустной (первой недели поста)\*. Мирские судьбы Адама и Евы наложили неизгладимую печать на пейзажи Средневековья, обусловив доминирующую в них бесплодность каменистой пустыни. Согласно Сказанию о Сифе, вошедшему в состав Истории честнаго Древа Господня (или Истории Креста) трава под ногами изгнанных прародителей усыхала, а почва обращалась в пустыню. Напротив, с пришествием Спасителя пустыня зацветала и превращалась в рай, что происходило, по апокрифическому Евангелию о детстве Иисуса (20, 21), во время Бегства в Египет.

Трудности возвращения в исконный сад и тяготы преобразования пустыни усугублялись не только необходимостью нравственной «метанойи» («изменения ума»), но и намеренно оставленными семантическими лакунами. Путь не указывался впрямую, как это делалось, в виде мифологических назиданий, при воспитании древнего жреца или вождя. По словам Христа, «не придет Царствие Божие приметным образом, и не скажут: “Вот, оно здесь”, или “Вот, там”» (Лк. 17: 20–21). Согласно другому Евангелию, Спаситель лишь намекает на блаженный край («В доме Отца Моего обителей много, а если бы не так,

---

не только увидевший эту страну издали, но и в нее вступивший, был взят на небо живым, что является, по библейской традиции, редчайшим исключением. Чаще души праведников получают недолгую возможность лишь издали полюбоваться блаженным краем. Наряду с «Откровением Макарию Александрийскому» особо, в силу своей подробнейшей детализации, выделяется предание о загробном странствии святой Феодоры, завершающее Житие Василия Нового (святой X века). Феодора сообщает там о своем странствии Григорию, духовному ученику Василия. Пройдя мытарства, она миновала врата Небесного царства и приблизилась к престолу божественной славы, узрев до этого также и «множество прекрасных селений» с отдельными обителями для каждого чина святых. Но, в отличие от пространно описанных адских мучений, райские впечатления святой все же в целом остаются неизреченными («О том невозможно рассказать подробно!» – говорит Феодора Григорию). Важно также специально отметить принцип, строго в такого рода текстах соблюдаемый: «для душ, различающихся с телами, нет третьего, среднего места» (Иоанн Лествичник, «Лествица райская», 28, 107; VI в.), т. е. нейтрального места между адом и раем. Поэтому мучения и блаженства созерцаются последовательно, а не совокупно или альтернативно, с возможностью глядеть в обе стороны. Предание о воздушных мытарствах не вошло в христианский церковный канон, однако, развиваясь в русле устной и письменной словесности, оказало на историческую религиозность огромное влияние.

\* В этом каноне звучит обращение к растительной стихии рая: «Шумом листьев твоих содетеля и Бога моли двери отверсти мне, их же преступлением затворив». См.: *Елеонская А.С.* «Плач Адама» в творчестве русских писателей XVII века // «Герменевтика русской литературы XVII – начала XVIII в.», 4, 1992. Позднейшим, но сугубо средневековым по духу своему примером может служить «Адамов плач» Силуана Афонского, составляющий особый, 18-й раздел его речений, завершающийся словами: «Адам потерял земной рай и плача искал его: “Рай мой, рай, прекрасный мой рай”. Но Господь любовью Своею дал ему иной рай, лучше прежнего, на небесах, где свет Святой Троицы. Чем воздадим мы Господу за любовь его к нам?» [*Софроний (Сахаров)*, иеромонах. Старец Силуан. 1952. С. 187].

Я сказал бы вам: “Я иду приготовить место вам”; Ин. 14: 2). С одной стороны, сама специально подчеркнутая множественность «обителей» позволила расширить пространственный взгляд, иной раз даже употребляя само слово «рай» во множественном числе, что делает Макарий Великий, когда говорит о «домах и вертоградах» мира иного («Беседы», 16, 8) (IV в.). С другой же стороны, слова эти породили неоднозначную традицию толкования, позволяя с равным правом понимать под ними и царский дворец со множеством комнат, и особые состояния души, входящей в живое общение с богом\*. Так, Иоанн Лествичник, толкуя о «небесной палате Царя Небесного» и «многих обителях», тут же дает понять, что держит речь о «сердечном небе ума»\*\*.

Апостол Павел свидетельствует: «Мы имеем от Бога жилище на небесах, дом нерукотворенный, вечный» (2 Кор. 5: 1), однако в других строках того же послания решительно уходит от подробностей, хотя и ссылается на свидетельство очевидца: «Знаю человека во Христе, который назад лет четырнадцать, – в теле ли – не знаю, вне ли тела – не знаю: Бог знает, – восхищен был до третьего неба... / И знаю, что он был восхищен в рай и слышал неизреченные слова, которых человеку нельзя пересказать». Далее апостол дает понять, что речь идет о нем самом, но продолжает так: «и чтоб я не превозносился чрезвычайностью откровений, дано мне жало в плоть, ангел сатаны, удручать меня, чтоб я не превозносился./ Трижды молил я Господа о том, чтобы удалил его от меня, / Но Господь сказал мне: “довольно для тебя благодати Моей, ибо сила Моя совершается в немощи”». И потому я гораздо охотнее буду хвалиться своими немощами, чтобы обитала во мне сила Христова» (12: 2, 4, 7–9).

Позднее церковные авторы постоянно проявляли ту же «немощь», адекватную «неизреченным словам, которые нельзя пересказать». Амвросий Медиоланский предостерегал от неуместного здесь легкомыслия и откровенничанья, призывая сберечь «Павлов секрет» («О рае», 1, 1). Афанасий Великий (IV в.) писал: «Вопрос, где находятся отшедшие души – вопрос чудный и дивный, сокрытый от людей. Бог не соизволил, чтобы кто-нибудь возвратился к нам оттуда и рассказал, где и как пребывают души, отшедшие от нас»\*\*\*. Симеон Новый Богослов (XI в.) указывал: когда человек на молитве «смотрит на небо, воображая небесные красоты, то есть ангельские силы, кущи правед-

\* *Fischer G.* Die himmlischen Wohnungen. Untersuchungen zu Johannes 14,2 ff. 1975.

\*\* См. раздел 29 его «Лествицы райской», который принято озаглавливать следующими словами: «О земном небе или богоподражательном бесстрастии и совершенстве и воскресении души прежде обшего воскресения».

\*\*\* Речь идет о том месте, где находятся души после окончания мытарств, в ожидании Страшного суда. В древнерусской письменности соответствующая фигура умолчания вошла в «Вопросы и ответы Афанасия Александрийского к князю Антиоху», известные с XI века [«Странно убо и страшно есть вопрошение сие (т. е. вопрошения о том, где пребывают умершие души) и от человек утаено»]. Много позднее Феофан Затворник написал о том же еще обстоятельнее: «Душа получает от Господа некое место, где и пребывает до скончания века, в чаянии радостном или в нечаянии ужасном. То – закрытая для нас страна. Что там – в точности не определено с подробностью. Одно точно определено, что тамошнее состояние вполне соответствует тому, как настроит себя человек здесь, на земле... соответственно этому и место там будет для одних светло, а для других тьма» («Слово о смерти»).

ных», его сердце «помрачается тщеславием», и «все это суть признаки безумия» («Руководство к святой молитве»). Традиция умной молитвы, в том числе и в наставлениях Симеона, неизменно предостерегала от «запечатленности» любим, даже внешне благолепным изображением. И даже набрасывая образ земли после всеобщего воскресения, Симеон как бы останавливает сам себя, подчеркивая «неописуемый» характер ее красоты, «духовность» звездного излучения и сверхъестественную силу солнечного и лунного сияния; лишь неувядающая «мягкая зелень» остается во всем этом слепящем великолепии сопоставимым с земными реалиями («Первый этический трактат», 4). Так что то «место светло, злачно, покойно», о вселении в которое молят в чине поминовения усопшего, постоянно намечалось в виде волнующего контура, неизменно лишённого конкретно-эмпирического заполнения.

Принцип потаенности обязательно давал о себе знать. Споры о том, сохранился ли начальный Эдем, а если сохранился, то где он находится, ничем не завершались, постоянная же его, причем весьма противоречивая, картографическая фиксация, по сути, лишь продолжала традиции языческой предметности. Что же касается рая апокалиптического, то он и не мог быть чувственно-ощутимым по определению, ибо должен был раскрыться во всей своей полноте лишь тогда, когда привычные время и пространство перестанут быть. При этом райские пределы, начальный и финальный, хоть и разделенные развершейся после Грехопадения бездной, постоянно образно налагались друг на друга. Ипполит Римский (III в.) даже прямо писал о том, что «Страшный суд состоится в Эдеме» («О Христе и антихристе», 54). В любом случае твердо верили в то, что только в день Страшного суда, в «день Господень», – когда «небеса с шумом прейдут, стихии же, разгоревшись, разрушатся», а «земля и все дела на ней сгорят», – явятся «новое небо и новая земля, на которых обитает правда» (2-е Пет. 3: 10, 13). И лишь тогда души, воссоединившиеся с телами, смогут эту правду в полной мере эдемически или, если перейти на совсем уж несредневековый язык, эстетически полноценно познать. А до той поры райская правда неизбежно должна оставаться фрагментарной и смутной «как в зеркале». В том зеркале или «тусклом стекле», которому в Первом послании Павла к коринфянам (13: 12) уподоблено все мирское.

Тем не менее трансцендентный контур инобытия отнюдь не оставался пустым. Христианство изобилует разнообразными мистическими пейзажами. Хотя последние зачастую трактуются как сочетания «условных символов», на деле они являются полноправно-пространственными иеротопиями, органично сводящими вместе вербальное и визуальное, изобразительное и литургически-перформативное начала\*. Полнота их содержания, в том

\* Понятию «*иеротопия*» (от греч. «*ιερος τόπος*», «святое место») было детально обосновано в 2000-е годы А.М. Лидовым на материале восточнохристианского искусства, чьи иконы и фрески неизменно предполагают пространственную перформативность или, иным словом, литургически-молитвенное соучастие в них [см.: Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств (сб.), 2009]. Однако бытующее порою применение этого термина к несредневековым произведениям лишило его

числе райского содержания, обеспечивалась не символикой и аллегорикой самими по себе, а христологией и экклезиологией. Учение о домостроительстве Спасения, провиденциально превращающего землю в цветущий сад, нашло органическое продолжение в учении о Церкви, призванной эту цветущую провиденциальность бережно культивировать. Ориген, а вслед за ним Ириней Лионский и Августин первыми обосновали экклезиологический смысл садовых топосов Библии. Согласно Иринею Лионскому, «Церковь насаждена как рай в этом мире. Посему от всякого древа райского можешь вкушать, говорит Дух Божий, т. е. вкушать от всякого писания Господня» («Против ересей», 5, 20, 2). Если Ириней исходит из Книги Бытия, то Ориген и Августин экклезиологически истолковывают «Песнь Песней», занявшую в составе библейских книг, даже чисто ситуационно, промежуточное, срединное положение между раем Шестоднева и раем Апокалипсиса. «Им (т.е.) раем изображается Церковь», – пишет Ефрем Сирий («О рае», 2). Получив церковное обоснование, рай утратил свою древнюю магическую элитарность, связанную с сакральными иерархиями, родовыми привилегиями и героико-мифологическими заслугами. Теперь надежда на его обретение даровалась не только какому-нибудь царственному «сыну Одина» или искусному жрецу, достигшему оптимальных успехов в своем теургическом мастерстве, а всякому человеку, участвующему в литургии – в литургии как (согласно первоначальному, античному смыслу этого слова) общественной повинности, не знающей сословных и профессиональных границ. Новый демократизм пути к блаженству не делал, впрочем, этот путь более легким.

Правда, благодаря Библии и христианству слово «рай» стало универсальной метафорой красоты, постоянно прилагаемой к человеку и к природе, к рукотворным и нерукотворным вещам. Красота эта пребывала в идеале своем высшим совершенством Творения. Совершенством, предполагающим постоянную соотнесенность с божественным промыслом, создавшим мир и пекущемся о его спасении после Грехопадения. Один из псалмов (15: 11) указывает в качестве «пути жизни» или, иными словами, пути бессмертия «полноту радостей пред лицом Твоим» и «блаженство в деснице Твоей вовек», церковнославянский же перевод передает последнюю строку как «красоту в деснице Твоей вовек», – что значительно ближе по духу к древнееврейскому оригиналу, где на месте «полноты радостей» стоит слово «нэимот», множественное число прилагательного «наим» («приятный, красивый»).

Подобная «красота в деснице» божией подразумевается и в словах Христа о полевых лилиях («И Соломон во всей славе не одевался так, как всякая из них»; Мф. 6: 29), словах по-своему уникальных\*. Ведь в целом Евангелие,

семантической четкости, ибо каждой из гиперэпох, Древности, Средневековью и Новому времени, присущи свои собственные трансценденции, которые отнюдь не смешиваются субстанциально в каком-то общем, коммунальном «святом месте».

\* См.: *Stauffer E. Verschwendung mit der Schönheit // Festschrift für H. Lützel, 1962.* Особенность этой лилии в том, что она ни с чем не сопоставляется и не репрезентирует человека или отдельные его

равно как и святоотеческая литература, оценивают земные цветы совершенно иначе, – как зримое свидетельство бренности, как полевую траву, «которая сегодня есть, а завтра будет брошена в печь» (там же; б, 30). Прекрасный образ является здесь сквозь брентную пелену видимости. Является буквально на грани двух внешне вроде бы взаимоисключающих речений Спасителя о славе и ничтожестве одной и той же вещи природы. Тем самым красота ритуально-практическая наглядно сменяется красотой совершенно нового типа (нового, конечно, если не считать античных философских предварений), – красотой, предназначенной для свободного созерцания. Недаром Христос говорит: «Посмотрите на лилии полевые», – а не просто поминает их как назидательную парадигму. Эта естественно-сверхъестественная красота обращена ввысь, находя свое завершение на небесах. Однако полноохватно постичь ее можно лишь внутренним оком, ибо внешне-эмпирическое обречено, подобно окружающим нас цветам, на исчезновение «в печи». Унаследованное от Адама Грехопадение налагает на всякое созерцание роковую печать, неведомую античным любомудрам. Одно дело – райские красоты, а совсем иное – земные, ведь здесь, «всякий раз, когда я смотрю на цветок, пробуждается память о моих грехах, в наказание за которые земля производит тернии и муки», – как пишет автор «Слова о рае», т.н. Псевдо-Василий.

Истинная красота поэтому неизбежно выступает как свойство труднодостижимое, знаменуя высокую ступень святости, позволяющую достичь «неба на земле». «Радуйся, саде земли обетования, радуйся, цвете божественного спасения», – звучит в акафисте Николаю Угоднику, и это лишь одна из тысяч садовых метафор, орнаментирующих тексты житий и песнопений. В подобной святости райское содержание как бы «овнутряется»\*, свидетельствуя не столько о внешних красотах, сколько о совершенстве «сокровенного человека». Типически для Средневековья озаглавленный «Луг духовный» Иоанна Мосха (VII в.), собрание рассказов об аскетических подвигах, начинается с описания «весеннего луга, испещренного разнообразными цветами», но тут же поясняется, что речь на деле идет о «святых мужах, насажденных, по слову Псалмопевца, близ источников водных», в той «пустыне», которая «лучше рая», ибо там, в отличие от начального рая, «Царство Христово сияет» (если процитировать еще и частично приведенную тут же «Беседу на Евангелие от Матфея» Иоанна Златоуста). Даже осёл, который у Мосха сам ходит

---

свойства. Поэтому в ней нет ничего навязчиво-дидактического или иронического, ничего выходящего за пределы Образа, ничего двусмысленного (ср.: *Кьеркегор С.* Полевая лилия и птица небесная, 2). Единственный критерий ее красоты – сам Бог. Она – идеальная иллюстрация к словам Ричарда Нибура: «(По Христу) ценность человека, как и ценность птицы или цветка, есть его ценность для Бога, мерой подлинной радости является радость на небесах» («Христос и культура», 1, 2).

\* «Овнутрение» можно рассматривать как антитезу бахтинскому «овнешнению», тоже предполагающую пересечение субъектно-объектной границы (в слове, образе, произведении), но уже в обратном направлении, извне внутрь, а не изнутри вовне. Овнутряясь, предметное произведение исчезает в своем замысле или в художественном впечатлении (недаром немецкое «Verinnerlichung» переводят также и как «впечатление»), – овнешняясь, оно сохраняет свои предметные границы.

с горы, где живут отшельники, за овощами в приморский сад, закономерно воспринимается как метафора усмирённой плоти. Равным образом и хвала цветущей пустыне в гимнах Ефрема Сирина славит в строках о «досточестной сени» деревьев с поющими птицами человеческую натуру, устремлённую к «небесным обителям». Знаменитым предварением всего этого служат слова Христа, замыкающие вышеприведённое речение о «неприметном» пришествии Царства Божия, которое «внутри вас есть» (Лк. 17: 21).

В таком раю, если вновь обратиться к Ефрему Сирину, «степень степеней украшеннее», и «сколько одна над другою возвышается, столько же превосходит и красотою». Причём эта иерархически-вертикальная красота усиливается по мере духовного возвышения, – согласно тому же Сириянину, «каждый возведён будет правдою на ту ступень, какой он достоин» («О рае», 2). И она может быть только лишь доброй красотой, предполагающей, согласно просительной ектении, «добрый ответ на страшном судищи Христове» (или, если буквально перевести греческое «καλον», «красивый ответ»). Эсхатологическая рубежность придаёт антично-языческой калокагатии («добролепию») гораздо более универсальный, но в то же время и совершенно внеэстетический оттенок, хотя бы просто потому, что полноценно, по-кантовски «свободно и незаинтересованно» полюбоваться добролепным «ответом» мы совершенно не в состоянии. И если в вышепомянутом речении Платона (о том, что полезны лишь благородные произведения) сквозит некая прекрасодушная и, по сути, вполне эстетическая мечтательность, намечающая на хоть и идеальную, но вполне ощутимую «здоровую местность», то Василий Великий, отчасти повторяя Платона, в том числе и в метафоре о пчелах, собирающих с цветов мед, нацеливает это «собираение», т.е. отбор «тех мест (из языческих поэтов), где они восхваляли добродетель и порицали порок», на чисто внутреннюю, душевную пользу, отвлеченную от «внешней красоты и сладости» («О том, какую пользу могут получить молодые люди из языческих книг», IX). Идеальный христианский сад всякий раз ускользает от внешних чувств.

Все тут, согласно апостольскому слову, «сеется в тлении, восстает в нетлении» (1 Кор. 15: 42). При этом чувственный, тленный Эдем последовательно замещается, как пишет Никита Стифат, «другим раем», «умопостижимым, невидимым (миру), расположенным внутри человека». Поэтому соответствующая образность, которая, по словам Аверинцева, «почти доступна чувствам, но решительно недоступна для интеллекта и воображения», требует особой «осторожной чуткости внимания». Ведь рай, если вернуться к Ефрему Сирину, «сокрывает запредельность свою образами, сопредельными ему» («он облачил деревья свои именами наших деревьев», «и духовные листья его предстали как доступная плоть»). «Безумец» же способен сделать «из сих притч кощунства и богохульства предлог» («О Рае», 11, б)\*.

\* Аверинцев С.С. Указ. соч. С. 149, 143. В данном случае Ефрем Сирин цитируется по переводу Аверинцева, в остальных случаях – по интернетовскому переводу.



Читая суждения отцов церкви, можно вообразить, что тут происходит та же идейная редукция, что и в рассуждениях греко-римских языческих авторов. Последние ведь тоже постоянно понимают дикую и культурную растительность фигуративно, в ментально-воспитательном смысле. Так, «Пир десяти дев», приписывавшийся священномученику Мефодию Олимпийскому (III в.), начинается с картины вполне античного по духу своему философского элизиума («самая местность была чрезвычайно красива и исполнена великой приятности» для всех человеческих чувств). Однако в дальнейшем глубинным ориентиром садового собеседования служит не одно лишь познание и самопознание (пусть даже божественно-возвышенное и по-своему небесное, каким мыслили его Платон и Эпикур), но живое общение с церковью. Здесь водный ключ благоухает «подобно елею», рядом с собеседниками красуется «дерево агнос» (верба), намекающее на жертвенного Агнца Божия, а непорочные девы именуется работницами в «нетленных садах Христовых».

Средневековый дискурс о рае постоянно передоверяет свои философские полномочия экклезиологии, – собственно, даже не теоретическому познанию церкви, а церковной жизни как таковой. Так, Григорий Палама (XIV в.) пишет об «огражденном умственном вертограде» и находящемся в самом центре его «священном чертоге любви» (это явная ссылка на «Песнь Песней») как блаженных средоточиях «спокойствия духа» и «истинного смиренномудрия», а затем указывает, что вертоград сей предуготовляет нас «к будущей жизни», позволяя предстать перед Всевышним «боголюбиво и любоблаженно», не тяготясь тем, что создано воображением, не прибегая к помощи чувств и не стучась «беспокойно в ворота ума». Такого рода духовной агрикультурой было для Паламы монашеское «умное делание», поэтому вполне естественным дополнением к его богословским умозрениям служат эпизоды его жития, в особенности рассказ о том, как неплодные масличные деревья в монастырском саду дали по его молитвам обильный урожай\*.

Пейзажа здесь, имея в виду весь круг этих раннехристианских и византийских текстов, как бы почти и нет, он скуден как редкие деревца и кустики трав рядом с иконными «лещадками», однако он все же присутствует, будучи ощутимым залогом иномирного великолепия. Оттуда к нам являются святые, вынося чудесные свидетельства о блаженном месте, – так, преподобный Евфросин (IX в.), представ, согласно его житию, в видении одному иерею, подарил ему три целебных яблока.

Истинно прекрасная, райски-прекрасная природа всякий раз окружается аурой незримости. Подобная переоценка пейзажных ценностей происходит, в частности, во введении к житийному сборнику Симеона Метафра-

\* Тут собраны извлечения из разных текстов Паламы (главным образом из его «Триад в защиту священнобезмолвствующих»), цитируемых Филофеем, патриархом Константинопольским (XIV в.) в его «Житии святителя Григория Паламы» (рус. изд., 2005. С. 66–67, 87). Чудо с маслинами в саду афонской Эсфигменской обители, где Палама игуменствовал, поминается в том же источнике после изложения слов святителя об «умственном вертограде», представляя наглядно-пейзажным дополнением последнего.

ста («Книга, называемая раем») (X в.). Начав с описания прекрасного сада, затем преподобный Симеон патетически возглашает: «Если в этом изгнании (т.е. после Грехопадения) дал нам всеблагий Бог такое великолепие и такую радость, насколько выше будет наслаждение тем, чего око не видело, ухо не слышало и что не может быть постигнуто ни умом, ни сердцем». Природные красоты, порою весьма пространные, служат теперь не обиталищем разнообразных богов и гениев, но образным, – если иметь в виду опять-таки Образ с большой буквы, – обозначением вещей надмирных или «преимущих». Всякая райская метафора неизбежно несет в себе сослагательный оттенок, оттенок лишь чаемого, будущего совершенства. Согласно Ефрему Сирину («О рае», 9), Христос «придет благословлять с праведниками» «нашу мать-землю», тем самым покрывая ее «позор», равнозначный позору нашего Грехопадения. Максим Исповедник (VII в.) в свою очередь выражает то же чувство благолепной незримости грядущего, когда пишет, что праведный человек, совершенный как Новый Адам, способен превратить всю землю в рай, но лишь тогда, когда он выходит за пределы чувственного бытия в русло бытия умопостигаемого, – в исконном же раю этой чувственно-разумной антитезы не существовало\*. В первом случае, у преподобного Ефрема, речь идет о Царстве Божиим, наступающем после Страшного суда, т.е. о преобразении космически-всеобщем, а во втором случае, у Максима Исповедника, о личной судьбе совершенствующейся души, однако каждый раз мы сталкиваемся с одним и тем же пределом, за которым сиюминутная эмпирия сходит на нет.

Чем упоительней красота, тем недоступней она для земного восприятия, и во множестве средневековых текстов, которые можно условно назвать пейзажно-богословскими, мы вновь и вновь сталкиваемся с этим эффектом. «Слово на неделю новую» или «Слово на весну» Григория Богослова (Назианзина) (IV в.), которое славит «царицу годовых времен» (когда «вступают в примирение волны с берегами, облака с солнцем, ветры с воздухом, земля с растениями, растения со взорами», когда «уже садовник ухаживает за деревьями»), может показаться, в цитатной изоляции, чисто лирическим откровением в антично-пасторальном духе, тем паче что тут проскальзывает и изящный мотив квазиэстетического свойства (о «примирении» растений со взорами), да к тому же привкус пасторальности подкрепляет и соответствующая иконо-

\* Эти суждения преподобного Максима сосредоточены в его «Ambigua» («Неясностях» или «Затруднениях», т.е. в толкованиях особо сложных богословских проблем), которые мы излагаем по кн.: *Епифанович С.Л.* Преподобный Максим Исповедник и византийское богословие, 1915. «Земля делится на рай и вселенную», – и изначально человек способен был преодолеть это разделение своей святой жизнью и, достигнув равноангельского ведения, объединиться с миром мысленным («Ambigua», 1304d–1308b). Или, если перевести речения Максима на более философический язык, с миром идеальным. Человек мог свободно перейти из рая земного в мысленный рай или из состояния «в теле» в состояние «вне тела», – если привести подразумеваемую здесь параллель со Вторым посланием к коринфянам (12, 2), – и достичь обожения («теосиса»), прямого общения с Богом (1237с и 1241b). Однако Грехопадение упразднило эту возможность, затем вновь восстановленную Христом.

графическая традиция\*. Однако на деле, если прочесть это «Слово» целиком, окажется, что автор имеет в виду предзнаменования Пасхи, «весну мірскую (т. е. всего мира), весну духовную», а в другом своем сочинении решительно отвергает земные пейзажные прелести как «цветы обманчивой жизни»\*\*. Симеон Новый Богослов в свою очередь живописует впечатляющую картину обновленной земли – с мягкой зеленью, роскошными цветами, сиянием дневного и ночного светил, – при этом принципиально подчеркивая, что все превосходные степени, весь избыток прекрасного простирается уже по ту сторону мирского бытия. Лишь за тем, последним пределом трава не вянет, цветы излучают свет, солнце же как новое «солнце правды» блещет в семь раз, а луна в два раза сильнее («Первый нравственный трактат», 4).

Как только природа, в церковной ли проповеди или литературной медитации Средневековья, начинает нас активно, квазиэстетически привлекать, то сразу возникает Иное, для постижения которого недостаточно одной лишь пейзажной лирики. Амвросий Медиоланский (в 7-й и 62-й проповедях) перечисляет признаки весеннего пробуждения (и солнце все ярче и ярче, и воздух здоровее, и земля плодоноснее). Перечисляет, в итоге торжественно возглашая: так вся природа славит Воскресение Господне, а земное цветение и плодородие напоминают нам о «цветах и плодах Тела Христова», победоносно одолевшего смерть. Если же обратиться к средневековым русским примерам, то можно указать на «Слово о расслабленном» Кирилла Туровского (XII в.). Христос, обращаясь к расслабленному из евангельского рассказа (Иоанна, 5: 1–19), развертывает здесь впечатляющую картину мироздания («всей твари»), созданной «в услужение» человеку, – с небесной влагой, земными плодами, сиянием солнца, луны и звезд, – но приводит все эти красоты лишь для того, чтобы в итоге упрекнуть человека в слабости веры («Я – образ жизни, и вот райский источник из уст моих изливаю на тебя, а ты стремишься к Овечьей купели, которая вскоре иссохнет!»). Тот же Кирилл Туровский написал свою собственную хвалу «весне красной», уподобляя ее «вере Христовой» («Слово на Антипасху» или «Слово на неделю новую»). «Ныне завершается старое, а все видимое и невидимое обновляется», – говорится здесь, а затем специально добавляется: «Глаголю не о видимых небесах, но о разумных» (иными словами, незримых).

Массу аналогий этому можно при желании найти и в позднейшей религиозной словесности. Глядя на «древо зимою пред окнами келии» и на «сад

\* Пущко В.Г. Античные мотивы в гомилиях Григория Назианзина и их отзвуки в византийской иллюстрации // Античность и Византия (сб.), 1975. Об архетипальном значении «Слова на весну» Назианзина для русской средневековой словесности см.: Никольская А. К вопросу о пейзаже в древнерусской литературе. Несколько описаний весны // Сборник статей в честь академика А.И. Соболевского, 1928.

\*\* Имеется в виду его «Слово на болезнь», где Григорий Богослов включает в перечисление «цветов обманчивой жизни» «рощи», поминая и «бесплодный Адонисов сад». Сперва может показаться, что речь идет лишь о локусах языческих суеверий, но ниже следует обобщение: «всякая красота – для меня кратковременная прелесть; ее приносит весна, и тотчас губит холодная зима». В иллюстрациях к «Слове на весну» в Афонопантелеймоновском кодексе (XI в.) эта «кратковременная прелесть» зримо замирает в вечности, и над пастушеской идиллией виднеются одновременно солнце и луна.

во время зимы», Игнатий Брянчанинов (в одноименных этюдах из его «Аскетических опытов»; 1829) вспоминает слова псалмопевца о «стране живых» («Буду ходить пред лицом Господним на земле живых»; Пс., 114: 9), утверждаясь в мысли о том, что природа «ежегодно повторяет» «учение о воскресении мертвых». Видимая зима, таким образом, привлекает как префигурация невидимого лета в «закрытой для нас стране» (как, мы помним, называл рай Феофан Затворник). Так незримый сад и незримые цветы всякий раз напоминают нам об актуальном Средневековье\*.

Ни самоценных райских картин, ни самоценной поэзии природы здесь не найти. Лишь только вырисовываются привычные приманки типа деревьев, цветов и плодов, как все дальнейшее, все чувственно-связующее исчезает из виду. Все слишком плотское последовательно вычитается, но природная материя, однако же, не уничтожается бесследно. Она предстает радикально-обновленной, приобщенной к вечности. Именно таким, извлеченным из череды сезонов, выглядит рай в описании Григория Синаита («Главы, изложенные акrostихами», 10) (XIII в.): «Он (Эдем) ни нетленен безусловно, ни тленен в полном смысле этого слова. Находясь на рубеже тления и нетления, он всегда красуется цветами и богат незрелыми и созревшими плодами (о том же рубеже «тления и нетления» поминалось еще в апокрифической «Книге Еноха»). Гниющие деревья и перезрелые плоды, низвергаясь на землю, делаются благовонным прахом и не издают запаха тления, как земные растения».

Однако христианский рай, при всей его принципиальной сверхчувственности, все же постепенно обретал определенного рода визуальность, хотя и весьма скупую. На становление соответствующей иконографии, в том числе и на формирование идеи посмертных мытарств большое воздействие, наряду с каноническими книгами Священного писания, в описательном отношении весьма лаконичными, оказали апокрифические видения. Правда, сам жанр видений «закрытой страны» долгие века ограничивался в своем развитии. Выработался типический нарративный прием такого рода ограничений. Наряду с тем, что просьба рассказчика оставить его в блаженном краю обычно встречала отказ, на него налагалось также и обязательство хранить молчание об увиденном. Крайняя степень изумления нередко выражалась фигурой умолчания. Последнюю предпочитает в своем трактате «О зрелищах» Тертуллиан, хотя в строгом смысле это, собственно, не видение, а фило-

\* Приведем два примера этой актуальной незримости, один житийный, а другой гомилетический (т.е. взятый из проповедей). Служитель Глинской Рождество-Богородичной пустыни (ныне в Сумской области Украины) Иоанникий вдруг оказался в прекрасном саду, где старец той же обители Феодот, словно отвечая на его недоуменный вопрос («Не рай ли это?») вручил ему три яблока, – на деле же оказалось, что в то время, когда Иоанникию явилось видение, Феодота бил на хозяйственном дворе веревкой строгий эконоом («Жизнеописания отечественных подвижников благочестия XVIII и XIX веков», 1914, июнь). Иоанн Кронштадский, оставивший афоризм «Цветы – это остаткирая на земле» («Моя жизнь во Христе»), тем не менее приводит цветы как пример бренного «сена, как (они) ни хороши» («Речь к воспитанникам Кронштадтской гимназии», которых он называет «бесценными растениями»). В обоих случаях, при их внешнем несходстве, природная красота резко обесценивается ради того, чтобы максимально возвысить ее инобытийную ценность, лишь просвечивающую сквозь матерю.

софская публицистика. Остановившись к концу трактата на адских мучениях, он затем мысленно произносит: «А каким будет остальное, “чего не видел глаз, не слышало ухо и не ждал человек?”» (1 Кор. 2: 9; или, иначе говоря, все райское, все, что, по словам того же стиха, «приготовил Бог любящим Его»). Я уверен, что лучше всякого стадиона, цирка и амфитеатра». Но подробнее об этом «лучше» уже ничего не говорится.

Но в апокрифах фигура умолчания все же достаточно активно преодолевалась. Иудео-христианское «Откровение Ездры» мы уже упомянули. Еще более синкретична «Книга Еноха», родственная памятникам гностицизма\*. То итоговое соотношение между райским садом и всей землей, что в Библии дано лишь совокупными символами, расписано в ней в виде грандиозного и многосоставного горного ландшафта. Пророк Енох, взятый живым на небо, узнает, что по завершении суда над грешниками вся земля будет «обработана в справедливости» и вся обсажена деревьями, – что же касается Эдема, то он пребудет особым «садом правды» с «деревом мудрости», как здесь именуется Древо познания добра и зла (2, 48; 5, 21). Райские же драгоценные жилы обращаются здесь в целые горы из драгоценных камней. Знаменательно, что один из самых значительных неканонических апокалипсисов, «Откровение Петра» (II в.), долгое время известное лишь по цитатам, было обнаружено в конце XIX столетия в верхнеегипетской гробнице монаха, куда ее положили как вербальный амулет, призванный защитить покойного и указать ему верный путь на том свете. Райские приметы в этом мистическом «путеводителе» тоже, как и в «Книге Еноха», собираются в той протяженной пейзажности, которая в Новом Завете отсутствует: «Господь показал мне огромное пространство вне этого мира, сияющее ярчайшим светом. Воздух там сверкал лучами солнца, земля цвела неувядаемыми цветами, была полна благовоний и прекрасно-

\* Во-первых, в связи с развитием гностицизма новый импульс получают мифология «вечного возвращения» на круги мирового времени и мифология метемпсихоза, переселения душ на различные, как высшие, так и низшие (дочеловеческие, растительные и животные) уровни бытия. Как сообщает Епифаний Кипрский манихеи были убеждены: если кто-то насадил дерево (виноград, сикомору и т.д.), а затем уничтожил его, то душа его будет потом связана отпрысками других насажденных им деревьев и не сможет освободиться («О нравах манихеев», 2, 9) (IV в.). Примером же обратного свойства, поясняющим принцип восхождения от низшего к высшему, может служить т.н. «диаграмма офитов», согласно которой душа, покинув земные пределы, выходит к «вратам семи планетных сил», затем продвигаясь ввысь (словно малая планета) к полноте божественной жизни, – об этой космической мистике критически пишет Ориген («Против Цельсия», 6, 30–34). Вся история выглядит благодаря подобным воззрениям как великий процесс природно-человеческих метаморфоз, – с Творением и Грехопадением как отдельными звеньями этого процесса. Столь же процессуально-метаморфическим предстает и гностический Эдем. По мнению Симона Волхва, упоминаемого в «Деяниях апостолов» (8), Бог сотворил человека в раю как в «матке», с четырьмя реками, истекающими из нее (как две артерии пневмы и две – крови), словно из мирового пула-«омфалоса» [суждение Симона Волхва передает Ипполит Римский в своем «Обличении всех ересей» (6, 14, 78)]. Второй важнейшей гностической позицией является возможность (а для того, кто достиг высшей премудрости – необходимость) соучаствовать в этом процессе непрерывного Творения, в том числе и путем дальнейшего совершенствования Эдема. Идею подобного соучастия в Генеисе критически освещает Филон Александрийский: «Кое-кто, быть может, спросит: “Если истинная святость состоит в подражании божьим делам, не вправе ли и я насадить рощу в божьем святилище, раз и Бог содейал то же самое, когда насадил сад?”...Тогда как Бог высаживает и сеет в душе прекрасное, дух (т.е. дух человеческий) грешит, заявляя: “Сажая я”» («Об аллегориях Законов», 52).

цветущих вечных растений, приносящих благословенные плоды. Жители того места были облачены в сияющие ангельские одеяния, одежда их была подобна их стране, и ангелы кружились возле них» (15, 17–18). Более позднее «Откровение Павла» (IV в.) написано как экстатическое дополнение к скупым апостольским словам о воспарении «на третье небо». Данный апокриф претендует на то, чтобы раскрыть услышанные там «неизреченные слова», превратив их в вереницу развернутых образов, то близких, растительно-детальных, то дальних, космически-всеохватных. И эта даль-близь, как и слова об «огромной стране» в «Откровении Петра», способствует отождествлению Эдема с землей обетованной. Видение сверхприродного миллениума здесь сменяется, что крайне существенно, описанием «сиюминутной реальности, которой наслаждаются души всех праведников»\*. Апостол, сопровождаемый ангелом, видит в «Откровении Павла» реку, омывающую «кругом всю землю». Это, по словам ангела, «река Океан» и та «земля кротких», где воплотился посвященный им евангельский завет («Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю»; Мф. 5: 5). «Земля же была светлее серебра и золота, и были на пальмовых тех деревьях виноградные лозы и тысячи гроздей и тысячи побегов в каждой грозди» (в одном из вариантов откровения максимум изобилия выражается даже четверичным повтором цифры 10 000, – столько там было плодов на каждом дереве, лоз, гроздей и побегов в каждой грозди, плодоносящих 12 раз в году). Затем Павлу с ангелом предстает Ахероново озеро (названное так по аналогии с рекой Ахерон) и внутри него Град Божий, окруженный четырьмя молочно-медовыми реками. Вслед за этим апостол переносится в рай, «где согрешили Адам и Ева», и видит там «древо весьма великое, на котором почил Дух Святой»; «от корня его истекала влага благовонная, расходившаяся по четырем руслам», созданным, по словам ангела, еще до творения мира (19; 21–23; 45). Особенно же неортодоксальны те «адамические» (т. е. излагающие историю прародителей) апокрифы, где библейская канва иной раз впрямую сопрягается с языческим кульгом природы\*\*.

Таким образом, планетарность Творения, в книге Бытия полускрытая, данная лишь скупыми намеками, в подобных текстах разворачивается в це-

\* *Kabir.AJ.* Op. cit. P. 21.

\*\* «Книга Адама» (V в.) сообщает дополнительные детали о райских окрестностях, – с морем с чистой и сладкой водою, предназначенной для омовения праведных душ в Судный день, а также со скалами, камнями и песком, которые вселяют своей безжизненностью ужас в изгнанных прародителей. Древо же познания после их изгнания засыхает. Поселившись в Пещере сокровищ (где хранятся золото, ладан и миро, чья символика очевидна), Адам и Ева осваивают земную, природную стихию, которую подпитывают благоуханные райские воды, но нечистая сила пытается им вредить и здесь. В тематически примыкающем к данному апокрифу «Завете Адама Еноху» природная детализация переходит уже в синкретический магизм, – в словах Адама о том, какие существа и в какой час возносят свои моления к богу (далее следует перечисление этих существ и сил, включающее ангелов и демонов, рыб, «глубины и бездны преисподние», «воды превыше небес», «облака и тучи», «ужас посреди ночи», «покой сил и всех природ, когда воды покоятся», «благодарения за произведение трав и семян» и «великую радость, когда солнце восходит от рая Божия») (цит. по: *Порфириев И.Я.* Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях. Казань, 1872. С. 181 и сл., 109–110). Позднее отголоски этой «природной литургии» вошли в фольклорные ритуалы.

лую систему мироздания или систему пейзажей. При этом библейская хронологическая дискретность, – с нагорным Эдемом, который предшествует в пространстве и времени той низменности или «долине скорби», куда прародители изгоняются, – сменяется синхронным сосуществованием блаженного нагорья праведных с узкой «долиной грешников» (что особенно четко прописано в «Книге Еноха»). Благодаря этому иномирные панорамы, став таковыми, – а в первых главах Книги Бытия о каких-бы то ни было «панорамах» еще говорить не приходится, – выглядят все более волнующими и доступными. Во всяком случае, доступными воображению.

Отцы церкви нередко порицали апокрифическое красноречие, считая его еретическим. Особую критику вызывало «Откровение Павла». Августин решительно отказывался считать эти «басни» «нашей книгой» («Толкование на Иоанна», 98). Однако целый ряд мотивов отсюда прочно укоренился в художественной традиции, дополняя Ветхий и Новый заветы. Это была та золотая мера неканонического, которая, подобно обильным заимствованиям из языческой Античности, могла быть включена в складывающуюся иконографию христианства без радикальной переоценки ее вероисповедных основ. Так, во многом именно благодаря не вошедшим в канон откровениям, в первую очередь, Откровениям Ездры и Петра, ангелы заняли то место в раю, которое было им в Библии уготовано, но в деталях не определено. Многочисленные библейские указания и намеки об ангелах-проводниках и ангелах, чьи сонмы славят Господа на небесах, не только выразительно дублировались в апокрифах, но и деятельно дополнялись образами, максимально сближающими небесных вестников с праведными человеческими душами. Помянем хотя бы строку об ангелах, кружащихся среди людей-небожителей в «Откровении Петра», – ничего подобного в Священном Писании нет. В ту же раннехристианскую эпоху тоpos рая как небесного дома заселился и «великим множеством любезных нам», т.е. отошедшими в мир иной родными и близкими: их впервые поминает в этом качестве Киприан Карфагенский, епископ-священномученик III века\*. Что же касается изначального, библейского Эдема, то и он прирос живописными дополнениями. Драконтий в своей «Песне о Боге» (1) (V в.) едва ли не первым «беллетризовал» его, представив рай, точнее всю землю в виде райского сада, не только с точки зрения вечности, но и, что явилось выдающимся новаторством, в последовательно-повседневных впечатлениях Адама с Евой. Прародителей там, в частности, пугает первый закат (им кажется, что он последний), тепло же первых рассветных лучей, напротив, необычайно радует их, вселяя надежду.

\* Уверенность в иномирной встрече с родными и близкими выражена в самом конце слова «О смертности» епископа Киприана («Кто, находясь на чужой стороне, не спешил бы возвратиться в отечество? Кто, поспешая на корабль, не желал бы пламенно попутного ветра, чтобы скорее можно было обнять своих друзей? А мы отечеством своим почитаем рай..., почему же мы не спешим скорее увидеть наше отечество, приветствовать родных? Нас ожидает там великое множество любезных нам, – ждет многочисленный сонм родителей, братьев, детей, кои, не страшась уже за свою безопасность, заботятся еще и о нашем спасении. Увидеть, обнять – о, какая это радость для них – вместе и для нас!»).

Постепенно живописно усложнились и окрестности парадиза, подходы к нему, т.е. путь после Грехопадения. Если первоначально окрестности эти сводились в основном к стене и мировой горе, то позднее развернулась своего рода адская перспектива, составляющая апокрифическую параллель к воздушным мытарствам, хотя в данном случае речь шла о мытарствах прижизненных и земных, явленных в пространстве видений. Так, в житиях Макария Великого и Филарета Милостивого (IX в.) грозными преградами на пути в земной рай служат кишасщее змеями Озеро суда и огненная река, где мучаются грешники, причем в житии Филарета поминается и мост через эту реку, толщиной «всего в волосок». Повсюду проступает разверзшаяся после Грехопадения роковая бездна.

Разумеется, и в Древности мир иной был полон роковых испытаний. Однако теперь грани перехода проступают куда резче, не имея уже ничего общего с эпическим путешествием Энея. Кровь, пролитая за веру, – вот, согласно Тертуллиану (считавшему, что в «переходном раю» отведено место и мученикам) «ключ ко всему раю» («О душе», 55, 5). В высшей степени знаменательно «Видение Перпетуи» из ее жития (4, 3) (III в.), где, вероятно, впервые, – правда, если не считать «Откровения Петра», – описывается не просто прекрасный сад, но «огромное пространство сада» («*spatium immensum horti*»), именуемое «небом» (туда ведет золотая лестница, охраняемая змеем). Посреди «сада-неба» восседает седовласый человек в пастушеской одежде, который доит свое стадо. Подняв голову к Перпетуе, он тепло ее приветствует. Антично-пасторальная окраска видения несомненна, однако пастушеская идиллия включена в историю мученичества, и за пасторалью следует выход на арену, где знатная карфагенянка Перпетуя гибнет, растерзанная дикими зверями. Ее историю дополняет сон в житии другого мученика, Сатура: ангелы приводят его в сад, поражающий не только разнообразием своих цветов, но и поющими листьями деревьев. Но сон о «саде услад» (в латинском тексте жития он так и назван, «*hortus voluptatis*», словно речь идет о мирском «приятном уголке») имеет аналогичный эпилог: Сатур вместе с другими мучениками выходит из темницы в амфитеатр, предназначенный для кровавых зрелищ. Выходит, «словно на небеса». Можно вспомнить и Житие мученика Фоки Вертоградара (IV в.), где видение замещается бытом. Фока Вертоградарь, ставший впоследствии одним из святых покровителей садоводства, разбил свой сад в Синопе близ моря, но «более благоустроил вертоград духовный, чем вещественный», ибо прославился, в первую очередь, своими благотворениями. Узнав же, что его ищут гонители христиан, он ископал в саду могилу и спокойно дождался при ней своих палачей. И современное живое Средневековье повторяет тот же топос, – по сути своей евангельский топос перехода из цветущей природы в вечность (см. с. 61), – когда российские новомученики именуются (в 1-м кондаке соответствующего акафиста) «кринями райского сада».



Таким образом, продвигаясь за смертную черту, райский идеал решительно развоплощается, чему активно служит и его аллегорика, тогда как древняя священная аллегорика в целом нисколько природной объектности не нарушает, но, напротив, всячески укрепляет ее. Когда епископ Харлампиий (III в.), прославленный церковью как священномученик, истолковывает (в его житии) сон благочестивой царской дочери о прекрасном саде, он как раз и занимается таким аллегорическим «вычитанием» природы и переводом ее в совершенно иной, невещественный регистр. По Харлампию, виноградники – это праведники, деревья – ангелы, кедр – «крестная слава Христа», а источник – «жизнь вечная». В итоге от пейзажной среды, собственно, ничего уже не остается.

Если языческое искусство римлян славит актуальную жизнь, – в астральном величии императоров-небожителей или в более скромных досугах горожанина, эпикурейски утоляющего тоску о природе в уютном атриуме, – то раннехристианское искусство начинается со смерти, с мученической кончины. Но именно в смерти, в оформлении надгробий и гробниц, оно находит общий язык с прежним декором, что развился из совершенно иных, природных культов, пусть даже к тому времени уже платонически дематериализованных. Хорошо известно, что для неспециалиста лишь отдельные символы (обычно монограммы Христа) позволяют отличить христианское надгробие от нехристианского. Все остальное, от аллегорий природных стихий до синкретических богов, героев и гениев типа Орфея или эротов, внешне предстает совершенно идентичным.

Античных язычников объединяет с христианами, равно как и с иудеями, также и общее неприятие «варварской», родоплеменной погребальной помпы (имеется в виду уже не внешний вид, а внутренний реквизит захоронений). Магические «пропуски в рай», стирающие рубеж между бытием и небытием, сводятся до минимума. Это упрощение могильного реквизита особо впечатляет в северных землях, где христианская строгость сменяла былую «варварскую» роскошь особенно резко и решительно. Курганы языческих вождей порою обеспечивают экспонатами целые музейные залы, а в погребениях первых христианских властителей, что четко прослеживается в Киевской Руси, обычно находят, не считая остатков савана, лишь сосудик, оставленный после елеопомазания. И эта традиция, восходящая к словам Иова (24: 7) и Екклезиаста (5: 14–15) о наготе человека в пору его рождения и смерти, в основных своих чертах сохраняется и позже, хотя предварительная погребальная роскошь («*protra funebris*») с веками значительно возрастает.

Христиане, и это опять-таки роднит их с римо-эллинистическими язычниками, начинают придавать в своих райских чаяниях гораздо большее значение не вещам (хотя амулеты-«пропуски», несколько измельчав, все же долгое время сохраняют свою популярность), а образам, в том числе образам художественным, взятым в их сакральной трансценденции. Благопожелания умершим и развернутые изобразительные молитвы о них, активно дополняя

ющие наиболее ранние, чисто словесные молитвы-граффити, со II века все чаще украшают помещения катакомб, объединяя по функции и декору саму гробницу с прилегающими к ней храмами. Причем важнейшее, структурообразующее место среди последних занимают мартирии, т.е. святилища, воздвигнутые над останками мучеников. Раннехристианская гробница, которая сама по себе уподобляется храму, – с проходами, гипогеями (камерами) и аркосолиями (нишами для саркофагов), которые вполне можно считать зачатками притворов, подкупольного пространства и сводов, – превращается в аналог или, точнее, преддверие рая, проникнутое надеждой на блаженное существование в нем душ умерших. Поэтому «Видение Перпетуи» вполне может служить комментарием к современной ей иконографии. Разумеется, древние, дохристианские гробницы тоже обозначали или даже подробно изображали то цветущее царство, куда душа умершего должна была попасть. Такова, в частности, заупокойная фреска из римского дома Октавиев (III в. н.э.; **илл. 6**), где с милой, почти что жанровой непосредственностью изображено, как девочка-душа (собственно, душа шестилетней девочки из рода Октавиев) попадает, ведомая Гермесом, на Елисейские поля, в компанию других маленьких душ с розами. Однако не следует забывать о том, что подобные заупокойные камеры не только символически предворяли райские пейзажи, но в магическом миропонимании сами были таковыми, – подобно тому, как роскошный дворцовый зал в виде «небес» или «священной рощи» фактически, без всяких сослагательных «как бы», представлял верховного правителя с придворными в качестве небожителей. К тому же древнеязыческое инобытие, при всей его фактичности, наглухо замыкалось от посторонних взоров, замыкалось реально, как в гробнице, либо социально, как в царских залах. Теперь же, с одной стороны, рубежное пространство открылось, ибо в гробнице или примыкающем к ней храме собиралась община верующих, и большую часть убранства можно было регулярно, вполне демократически лицезреть. С другой стороны, символическое содержание, именно в силу своей открытости, значительно усложнилось, вступив в прямую связь с состоянием человеческого сознания.

Так, в частности, преломилась иконография «трапезы перехода» («*refrigerium interim*»), мотива в равной степени характерного для росписей и антично-языческих, и христианских гробниц. В Древности пир этот означал приобщенность к миру богов и определенного рода актуальную сверхчеловечность. Означал то небесное веселье, которое и очаровало Лоуренса в живописи этрусков. Раннехристианские же «пиры» не только выглядят гораздо более сдержанно, но и воплощают содружество родственных душ, призванных не столько явить загробное блаженство непосредственно, сколько лишь настроить зрителя на поминальный лад. В целом античный натурализм претерпел в раннехристианскую пору явный упадок, растеряв свою выразительную телесность. Мелкие по формату, крайне скромные «трапезы перехода», равно как и бесплотные фигурки молящихся (орантов), совершенно

несопоставимы с жизнеподобными надгробиями и росписями язычества. Однако человеческий фактор восприятия все равно мощно возрастает, а душа как предмет изображения, – душа, благочестиво пирующая или молящаяся, – еще в большей степени координируется по зрителю, предполагая более активную степень сопереживания. Поскольку речь идет о местах захоронения или о храмах, непосредственно к этим местам примыкающих, искусство, даже утратившее античный иллюзионизм, всеми силами стремится осуществить собеседование душ, – ту беседу-в-произведении, что ощутимо пересекает смертный рубеж. Порубежно позиционируются и скупые элементы пейзажа, не объемлющие душу как целостная среда праздничного инобытия, но позволяющие ей «перешагнуть из смерти в рай, символически изображенный в виде двери» (точнее, садовой ограды)\*.

Живая душа воспринимает произведение, находя отклик в его персонажах, родственных по своему статусу: ведь изображались не тела, а именно души, способные вновь обрести полноценную телесность лишь на Страшном суде. Так, собственно, и наметилось формирование той новой, образной душевности, что была в равной степени и сакрально-символической и эмоциональной. И по мере того как исчезали языческие представления о загробном теле-двойнике, подобная эмоциональность проступала все активнее. Ритмически-телесная сопричастность, свойственная Древности, ощутимо сменялась сопричастностью совершенно иного, имматериального свойства.

Новой духовной напряженности образов, взывающих к умному сопереживанию, способствовало и обилие скрытно-символических деталей. Лишь член христианской общины и участник христианских таинств мог правильно оценить сцены загробных «досугов» и понять, в частности, что рыбная ловля знаменует крещение, не говоря уже о массе иных иносказаний. Добрый пастырь, олени, цветочные гирлянды, голуби, павлины, виноградные лозы и грозди, персонификации четырех времен года, – все эти заимствованные из языческой Античности, исконно-природоцентрические мотивы, составившие в совокупности своей райское живописное убранство катакомб, получили свой потусторонний смысл в основном еще благодаря нехристианским, дионисийско-орфическим культам. Помимо этого душа в раю могла изображаться и в прежнем мифологическом обличье, в виде Психеи\*\*, как

\* Речь идет о росписях раннехристианской гробницы IV века в Пече (Венгрия), где виноградная лоза, как бы остающаяся позади души, обозначает, вероятно, благочестивую воцерковленность, а ограда впереди – пограничье рая, так что «парковый пейзаж и могильный склеп предстают благодаря росписям взаиморазъясненными в символическом единстве» [Gerke F. Die Wandmalereien der neugefundenen Grabkammer in Pécs (Funfkirchen) // «Forschungen zur Kunstgeschichte und christliche Archäologie», 1 (Spätantike und Byzanz), 1952. S. 124].

\*\* **Психея** (от греч. ψυχή, «душа») – это и собственно душа, и милая юная девушка из «Метаморфоз» Апулея, влюбленная в Амура и претерпевающая в связи с этим массу тяжелых испытаний. Иконография грациозной девы-Психеи сыграла огромную роль не только в дальнейшей антропоморфизации образа души (последняя издревле нередко изображалась в виде человеческой фигурки), но и в усилении эмоционально-притягательной натурности этого образа, все более «двойникового», зеркального по отношению к зрителю.

в римской катакомбе Домициллы. С внешней стороны иное, – иное по отношению к христианству, – могло показаться вполне родным: нужно очень хорошо приглядеться, чтобы увидеть в росписях гипогея Флавиев (катакомбы Домициллы) гермы Приапа, а в росписях гипогея Аурелиев (оба в Риме; III в.) – странного бородатого пастуха, возможно, изображающего, в отличие от безбородого Доброго пастыря, не Христа, а вождя какой-то гностической секты\*. Соответственным образом расположенные и правильно понятые символы сплачивали верующих, отделяя чужих от своих, «овец» от «козлищ», так что христианский рай в искусстве пребывал на первых порах местом непрерывного духовного прения.

Новые смыслы буквально нарождаются тут из старых у нас на глазах, подобно тому как в эпитафиях античная поэтическая классика прирастает новым вероисповедным содержанием. Так, на надгробную плиту епископа Гилария (V в.) был нанесен стих из «Буколик»: «Ныне у ног своих зрит облака и созвездия Дафнис», – а затем следуют подражающие Вергилию, но наполненные уже совершенно иной символикой строки: «Он всегда созерцает твое, о райский сад, изобилие, / Сверкающую зелень и благоухающие божественными цветами сады / И, будучи вознесен, видит облака и звезды неба»\*\*. Юный пастух, оплакиваемый у римского поэта, попал, как надеются его друзья, на небо с не менее прекрасной пасторальной земли. Епископ же, на что уповает эпитафия, достигнет идеальной пейзажной красоты лишь на небесах. Таким образом, райский сад не то чтобы впервые возносится ввысь, ведь он и раньше нередко занимал самые почетные регистры мироздания. Точнее было бы сказать, что он оборачивается своей сверхчувственной стороной как загробное воздаяние праведнику, – мотив, который у Вергилия блистает своим отсутствием.

Впрочем, несмотря на постоянные семантические развилки, уже здесь, в катакомбах, устанавливаются достаточно четкие каноны, размечающие контур «закрытой страны». При этом решающее значение получают даже не отдельные символы, а сама система их расположения, предвещающая обратную перспективу. Арт-пространство Древности радикально, хотя далеко и не сразу преобразуется, разворачиваясь уже не параллельно зрителю, а буквально наперекор ему, что происходит, как мы стремились показать, уже в словесных пейзажах псалмов, бурно и взыскующе противостоящих читателю. Подобное противостояние, пусть даже и не в катастрофических, а в идиллических образах, вполне естественно. Ведь в орнаментах катакомб составилось парадоксальное единство паркового пейзажа и могилы, не даром именно в данный

\* Мы следуем тут устоявшему толкованию, приведенному в ст.: *Hempel H.N.* Heretical Subjects // *Encyclopaedia of World Art*, 7, 1963. Здесь приведены и другие примеры явно неортодоксальных катакомбных росписей, с языческими культовыми пейзажами, включающими в себя гермы Приапа. Что же касается фигуры Доброго пастыря, то и она могла носить синкретический характер, изображая и Христа, и психопомпа, проводящего, подобно Гермесу, души на тот свет [*Klauser T.* Der Scharfräger als Geleiter der Seele auf ihrer Jenseitsreise // *Jenseitsvorstellungen in Antike und Christentum* (сб.), 1982].

\*\* *Уваров А.С.* Христианская символика. Ч. 1. Символика древнехристианского периода (1908), 2001. С. 51.

период сложился особый тип «райского саркофага»\*, ставящего непреложный знак равенства между пышным орнаментальным цветением и смертью. Райским живописным декором украшались надгробные аркосолии, там же, на подобного рода аркосолии (в Чимитиле-Нола, III в.) было написано и едва ли не древнейшее из изображений Адама и Евы. Поэтому, если окинуть мысленным взором все раннехристианское искусство, то оранты, фигуры с пальмовыми ветвями и прочие живые существа предстают взорам радушно и радостно, но в то же время и совершенно неприступно. Аналогичным образом и узоры являются в равной степени и украшением и преградой.

Дело в том, что данные фигуры и узоры (если говорить уже не только о раннехристианской эпохе, но и о средневековой художественной классике) сами по себе ни в коей мере не могут быть объектами чистого созерцания, свободно вовлекающего зрителя в произведение. Их эмоциональная душевность или «функция вовлечения зрителя»\*\*, явно возросшая в сравнении с классикой языческой (хотя бы в экстатических взглядах), по-своему избирательна. Идеальным средством субъектно-объектной связи здесь пребывают молитва и литургическое действо, потенциально реализующие то состояние внутреннего рая, благодаря которому «мир преимуществ» входит в мир земной, а начальный Эдем плавно соприкасается с итоговым Царством Божиим. Рай закрывается (как мы знаем по «Плачу Адамову») в первую великопостную неделю и вновь открывается в пасхальных песнопениях. Закрывается как Эдем и открывается как обетованное царство, где на смену Ветхому Адаму приходит Новый Адам – Христос. Так что всякий художественный топос, тем паче если речь идет о райском топосе, полноценно осуществляется лишь внутри сакрума и вне материального произведения как такового, что закрепляется как многовековой закон средневекового творчества.

Иеротопичным становится все церковное пространство. При желании рай или хотя бы намеки на него можно найти везде, сверху и внизу, справа и слева, со всех сторон света. Говоря литургическим языком, земное здесь везде «сликовствует небесному» (т.е. «земное празднует вместе с небесным»). Небесными по семантической сути своей являются даже мозаики пола, особенно выразительные именно на этой, первохристианской стадии. Ведь там на полу присмирившие дикие животные вкупе с виноградными лозами и амурчиками наглядно славят известное по пророку Исае Мирное царство, где, как и в начальном Эдеме, нет уже никакой борьбы видов (**илл. 7**)\*\*\*. Если же

\* *Bisconti F. I sarcofagi del paradiso // Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali* (сб.), 2004.

\*\* Слова из книги А. Грабара («fonction de l'entraînement de celui qui les regarde»; *Grabar A. Op. cit. P. 13*), полагавшего, что именно это «entraînement» («вовлечение») и составляет особо существенное свойство катакомбных «образов-знаков».

\*\*\* **«Мирное царство»**, особый иконический вариант райского Царства Божия, посвященный счастливому единению богочеловеческого и животного начал природы. Восходит к частично уже упомянутому библейскому пророчеству («Тогда волк будет жить вместе с ягнцем..., и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их...»; Ис. 11: 4 и сл.), – оно толковалось христологически, как указание на младенца Христа, который «протянет руку свою на гнездо змеи» (там же, 11, 8), т.е. змея-искусителя. В том же контексте понимались и слова из Книги Иова («звери полевые в мире с тобою»; 5, 23) и Евангелия от Марка, – о том, что в пустыне Искушения Христос «был со зверями» (1, 13). Правда,

эти мозаики, как это нередко бывает, усложняются, включая мотивы охоты, земледелия, круговорота времен года, то о райском идеале, во всяком случае идеале воплощенном, уже говорить не приходится, ибо он присутствует здесь в виде возвышенной, но лишь вкрадчиво проступающей, сквозящей цели\*.

Всякий сколько-нибудь значительный художественный образ заключает тут в себе большую или меньшую частицу Образа с большой буквы, в равной мере подчеркивающего незримую смертную преграду и указывающего столь же незримые, только лишь намеченные в произведении пути ее преодоления. Весь первохристианский изобразительный репертуар (а он не столь уж многообразен, – главных тем тут не более двух десятков) изначально полон этой нескazanности, открывающейся, однако же, для всех полноправных членов христианской общины как особый символический алфавит. Все, кто постоянно участвовал в катакомбных таинствах, были в этом отношении стопроцентно грамотными. Вспомним для контраста Древний Египет. Дело даже не в том, что о волшебном острове изобилия в «Рассказе потерпевшего кораблекрушение» мало кто мог прочесть (грамотным был тогда примерно лишь один процент населения, но не об этой грамотности у нас, естественно, речь) и не в том, что близкие по теме росписи в наглухо закрытой гробнице или элитарном храме почти никто из демоса не мог увидеть. Дело в том, что в любом случае смысл «Рассказа» остался бы для демоса непонятным, ибо базировался на высших формах мифологического миропонимания, несопоставимых с народно-низовой магической практикой, – подобно тому как «змеиная», с головой кобры, золотая тиара, призванная обеспечить ее обладателю высшую мудрость, несопоставима с дешевым амулетиком от укуса змеи. Здесь же, в катакомбах, все воспринималось куда легче и непосредственной. Мудрость змеи и простота голубя (ср. Мф. 10: 16) были преподаны как всеобщее достояние.

в типической иконографии «Мирного царства» Христос не присутствует, а лишь подразумевается. Закономерной частью этой образной типологии можно считать всякое изображение дикого зверя, льва или медведя, мирно соседствующего со святым подвижником: так, как в Житии преподобного Герасима (святой V века), где говорится, что обитавший при нем лев показал, «как послушны были звери Адаму до его грехопадения и изгнания из Рая».

\* См. перечень подобных мотивов, как безусловно-райских, так и обозначающих дикую природу, явленную в состоянии «борьбы или мира», в кн.: *Ladner GB. Handbuch der frühchristlichen Symbolik*, 1996 [S. 130–149; особо примечательна подглавка «Die Symbolik der Wildnis» (S. 148–149), связывающая топик цветущей пустыни в мозаиках с умонастроениями раннехристианской монашеской аскезы]. В высшей степени знаменательны напольные мозаики монастыря Богоматери (Теотокос) на горе Нево в Иордании, известного под арабским именем Айн-эль-Кенисе (**илл. 8**). Большую часть ковровой композиции занимают тут кольца побегов, – с птицами и плодами разных времен года внутри этих колец. Однако эта цветущая пустыня, явно знаменующая идеальное благоустройство того реального места, где монастырь был основан (эта «пустыня» непосредственно упоминается в первой из надписей на полу), все же не есть рай, ибо последний обозначен здесь особо, в углах отдельного квадрата, – в виде четырех ваз, откуда истекают водные струи, т.е. четыре райских реки (с их конкретными именами). Центром же данного иконического рая служит круг, целиком заполненный еще одной надписью [«По промыслу Божьему сия блаженная обитель святой Теотокос была воссоздана при Иове, епископе Мадабском, и Георгии Затворнике 15-го индикта года 6270 (т.е. в 762 году; цит. по: *Piccirillo M. Le Mont Nébo*, 2008. P. 98)]. Таким образом, сам рай, явленный в виде пустого (в изобразительном смысле) круга с символами рек, представлен здесь лишь как цель, внутренне очевидная, но внешне намеченная лишь скупым графическим намеком. Столь же целеполагающий характер носит здесь и узорное «цветение» (пусть даже и изобразительно более обстоятельное), ведь оно мысленно налагается на окружающий ландшафт, в целом достаточно дикий и суровый.

Пример с «рефригерием» нам уже известен. Коснемся «голубей», точнее, тех птиц, которые столь часто виднеются в раннехристианских произведениях, порою не выделяясь даже особой зоологической конкретностью. Здесь это – обитающие в раю человеческие души, тогда как для Древности, хотя там душа-птица тоже изображалась весьма часто, подобное значение вовсе не являлось непреложным. Катакомбные птицы, следовательно, не только усиливают общее впечатление природного блаженства, но деятельно очеловечиваются – как пожелание счастливого избавления от роковых «сетей» и «ловчих козней». Пожелания, касающегося в равной степени и умерших, и живых. Они, как и вся здешняя фауна и флора, совершенно аналогичны соответствующим образам молитвы: такова и «птица-душа» псалмов, утверждающая свое бессмертие перед лицом Всевышнего. Молитвенное предстояние полноценно завершает эти образы, придавая им ту (тавтология очень знаменательна!) душевность, без которой они неизбежно кажутся «условными» и «примитивными». Невидимое прилагается к видимому, делая последнее совершенным, как в случае с лилией из Евангелия от Матфея, превращающейся без отсылки к Творцу просто в клочок «травы сельной». Формирующаяся литургическая система собирает катакомбные «клочки» искусства, составляя из них прекрасное, но отнюдь не эстетическое, во всяком случае не всецело эстетическое единство.

Христианская иконография рая создает убедительное впечатление его пространственного универсализма. Однако это явственно подразумеваемое «езде» постоянно переходит в столь же явственно ощущающееся «нигде». Собственно, во всех росписях катакомб идеальный топос лишь погранично обозначается. Так, в римской катакомбе Петра и Марцеллина (IV в.) есть и цветы, и павлины, и Добрый пастырь, и «пир перехода», переданный с трогательной правдой быта (один из трапезующих призывает служанку, судя по надписи над ним, «подавать горячее»)\*. Среда же или пейзаж трансцендентного празднества, та целостная среда, которую замечательно умела передавать римская Античность, начисто отсутствует. Во всяком случае, отсутствует зрительно и живописно.

Прежний Эдем обретает статус небесного, существуя лишь в виде тех прообразов, которые могут быть полноценно завершены не в искусстве, а лишь в уме или, выражаясь более архаически, в разумной душе. История этой зримой незримости охватывает в той или иной мере всю средневековую классику. Охватывает до той поры, пока не нарождается новый, третий элизиум, не являющийся в строгом смысле ни земным, ни небесным. Он устанавливает те новые – по отношению к Древности и Средневековью – метаисторические пограничья или, иным словом, то новое метаисторическое соседство, о котором у нас пойдет речь в следующей главе.

\* Сведения об этой гробнице заимствованы нами из дисс.: *Воробьева Т.Ю.* Тема трапезы в живописи раннехристианских катакомб. М., 2009.

# Глава 2





## РАЙ НЕБЕСНЫЙ И ЕГО НОВОЕ ПОДОБИЕ\*

Мы видим, что история христианского рая выглядит как история его исчезновения. Природный венец Творения превращается в содержание человеческой души, способной познать этот заветный сад только в молитвенно-литургическом предстоянии. Понятно, что такого рода содержание неизбежно психологизируется. Но сами слова «психология» или, тем паче, «психический», полные позднейших, просветительских, романтических и психоаналитических нюансов, по отношению к Средним векам, разумеется, совершенно непригодны. Точнее было бы говорить о том зримо-незримом душевном мире, который заметно теснит древний мир материально-магических предметов. В любом случае, какие бы термины ни употреблять, метаисторический рубеж проступает достаточно ясно. Еще в катакомбах художественное пространство неразрывно сопрягается с пронизывающей его душевной аурой, так что живое вчувствование входит в произведение как его закономерная часть, тогда как раньше это восприятие чаще всего имело идеальным своим средоточием душу умершего. Именно умерший и нездешний, – тот, кто уже полноправно вступил в мир иной, – был в Древности целевым фокусом райских образов, теперь же на смену ему все активнее приходит живой, здешний зритель. В итоге человека в искусстве становится все больше, а контекст все заметнее доминирует над текстом.

В этом легко убедиться, продолжив перечень раннехристианских мотивов и обратившись к одному из важнейших, – к винограду. Виноградные лозы уже с первых шагов средневекового искусства деятельно и мощно, во всех, прямом и переносном, пространственном и духовном, смыслах скрепляют его верхи и низы. Лоза функционирует как та связка, благодаря которой зарождающиеся в антично-языческой среде христианские островки

---

\* *Брянчанинов И.*, святытель. Слово о смерти (Творения. Т. 3) (1857), 1993; *Stauch L., Fübl W.* Baum // RDK, 2, 1938; *Patch H.R.* The Other World According to Descriptions in Medieval Literature. 1950; *Levi d'Ancona M.* The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance, 1957; *Wodtke F.W.* Die Allegorese des «Inneren Paradieses» beim Bernhard von Clairvaux, Honorius Augustodiensis, Gottfried von Strassburg und der deutschen Mystik // Festschrift für J. Quint, 1964; *Pearsall D., Salter E.* Landscapes and Seasons of the Medieval World, 1973; *Pochat G.* Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance, 1973; *Levi d'Ancona M.* The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting, 1977; *Hollander H.* Himmel // LCI, 2; L'ambiente vegetale nell'alto medioevo (сб.), 1990; *Belting H.* Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, 1990; The Iconography of Heaven (сб.), 1994; Древнерусская литература. Изображение природы и человека (сб.), 1995; Апокрифы Древней Руси. Тексты и исследования (ант.), 1997; *Дергачева И.В.* Посмертная судьба и «иной мир» в древнерусской книжности, 2004; Hortus conclusus: ein geistiger Raum wird zum Bild (сб.), 2006; *Лугин А.В.* Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности, 2006; *Киприан (Керн)*, архимандрит. Посмотрите на лилии полевые. Курс по литургическому богословию, 2007.

постепенно слагаются в огромную художественную систему, накопившую многовековой запас прочности. Виноградные гроздья, в особенности гибкие побеги, порой загибающиеся в росписях в целые садовые перголы, во многом образуют подлинный нерв таких композиций, выстраивающих из отдельных символических ячеек монументальные структуры. Огромное золотое изображение виноградной лозы некогда висело над входом в Иерусалимский храм. Ветхозаветный символ «народа Божьего» («Виноградник Господа Саваофа есть дом Израилев»; Ис. 5: 7), а затем, в Новом завете – символ Христа и его Церкви («Я есмь лоза, а вы ветви»; Ин. 15: 5), воплощается во всех техниках и материалах, подразумевая всем своим видом соучастие церковной общины, собирающей этот урожай и наслаждающейся его плодами. Разумеется, первостепенную роль занимает здесь символика евхаристии, однако огромное значение получает и общее чувство блаженного единения праведных душ, преобразующих дионисийское, вполне реальное опьянение или, иным словом, материальность языческого рая в упоение новым, духовным вином. Об этом пишет, в частности, Евагрий Понтийский [«Сколько нашли мы и собрали на ветвях зреющего благодатию Святого Духа винограда нашего. Если же постоянно будет осиевать нас солнце правды, и ягода вполне станет зрелой, тогда выпьем от него и вина, “веселящего сердца человека” (Пс. 103: 15), – молитвами и молениями праведного Григория, насадившего меня, и преподобных здешних отцов, напоющих меня»; Евагрий, «Изречения святых старцев», 100] (IV в.). Грань актуальной невидимости проступает здесь самым непосредственным образом, ибо речь заходит о тех, кто все это возрастил, а именно о Григории Богослове, посвятившем Евагрия в диаконы, а также об особо почитаемых монахах, которых «должны мы чтить, как ангелов». Духовное виноградарство заполняет раннехристианские храмы, проникая с земли на небо как в переносном, сокровенном, так и в буквальном смысле. Ведь подобное узорочье достигает и сводов, как в римском мартириуме святой Констанцы (IV в.), где в мозаиках свода представлен сбор винограда праведными душами в виде эротов и птиц.

Так же наглядно развеществляется и вся прочая райская и квазирайская растительность. Точнее развеществляется частично, переходя (если вспомнить Симеона Нового Богослова) в «тленно-нетленное» состояние. Упомянем также и пальму: из вполне предметного знака военно-политического триумфа, она тоже переходит в разряд невещественных благих вестей с жизнесмертного рубежа. Оранты с пальмовыми «ветвями победы» – это уже отнюдь не триумфаторы на земле, а предстоятели на небесах, подобные тем праведникам, что в Апокалипсисе воздают хвалу Агнцу, держа в руках «пальмовые ветви» (7, 9) (или «финицы» в церковнославянском переводе).

Впрочем, сперва может показаться, что райские вертограды, пусть даже и духовно дематериализованные, в целом все же не столько исчезают, сколько, напротив, разрастаются. В наиболее древних изображениях

Эдема, неизменно связанных с Шестодневом и Грехопадением (на саркофагах и в т. н. «2-й» катакомбе Сан-Дженнаро в Неаполе; II в.), пейзаж представлен одним лишь Древом познания с обвившимся вокруг него змием. В баптистерии же Дома собраний в Дура-Европос (III в.), первом христианском наземном храме, где фигурные фрески сохранились настолько, что можно судить об их системе, соответствующие сюжеты, один с Адамом и Евой, а другой с Добрым пастырем, занимают уже самое почетное место в апсидной нише и снабжены более подробной пейзажной атрибутикой. Те же сюжеты (а также не совсем отчетливая, но явно райская сцена в саду) составляют большинство фресковых изображений и на северной стене самого Дома собраний. Райски-пасторальные узоры и символы, как мы уже говорили, постоянно сходятся вверху храмов, выразительно завершая их декоративные программы, – если иметь в виду как своды (в той же мозаике римской Санта-Констанцы), так и верхние балки, украшенные росписью или резьбой, подобно балкам главной, юстиниановской церкви синайского монастыря святой Екатерины (VI в.), где резные фризы с животными, птицами и растениями явно изображают небесный или эсхатологический рай, приравненный, в силу обилия животных, к Мирному царству. Звездные небеса, цветущие поляны, пальмы, обильные источники, благородные олени, сказочные фениксы, вьющийся аканф, не говоря уже о винограде, – все это составляет смысловые вертикали, подчеркивающие возвышенность блаженного края, связанного, тем не менее, с землей массой космических и духовных соответствий. К тому же в конце IV века появляются и фигуры умерших, ведомых в рай их святыми покровителями, фигуры, наглядно усиливающие эту космочеловеческую симфонию. Что же касается начального Эдема, то особенно живописен он, воистину искусительно-живописен в сцене Грехопадения в «Венском Гenezисе» (VI в.), древнейшем лицевом кодексе Библии. Райский сад, изображенный здесь как единая природная среда, представлен как средоточие греха, со сценами Вкушения запретного плода и Стеснения своей наготою (**илл. 9**), – сценами, буквально «погруженными» в цветы и зелень. Напротив, в более поздних изображениях Эдема [к примеру, из манускрипта проповедей Якова Коккиновафского (**илл. 10**)] на смену реликтов «античного импрессионизма» (характерных для «Венского Гenezиса») приходят более чинные композиции с растительностью уже не буйно и стихийно цветущей, а расположенной регулярными, почти что «парковыми» рядами.

В любом случае, на фоне всеохватной магической природности антично-языческого искусства (откуда заимствуются многие из данных мотивов, включая сакрального поводыря или предстоятеля, помогающего благополучно пересечь роковую черту, – вспомним Гермеса-психопомпа на фреске из дома Октавиев) Средневековье формирует принципиально иную систему иконологических связей. Отныне эти связи постоянно прерываются, рас-

сеченные резкими интервалами. Интервалами в равной мере смысловыми и чисто зрительными.

Все, в конечном счете, в отличие от пространства древнеязыческой гробницы или святилища, предстает не актуальным раем, а лишь преддверием последнего. Все многовидными средствами указывает, что вера есть «вещей обличение невидимых» (Евр. 2: 1). Постоянно подразумевается, что полное наслаждение потусторонним блаженством возможно только, – при условии прижизненного благочестия, – после повторного воссоединения тела с душой, т.е. после всеобщего воскресения умерших. Так что никакой «рай Тлалока», продолжающий земные улады, здесь немислим. По отношению к язычеству, всецело погруженному в натурный космос, христианство сверхприродно. Соответственно и идеальная среда бытия, при всей ее преемственности от древних систем мироздания, выглядит гораздо более вертикализованной и «горней», подчеркнуто эсхатологичной, не сопутствующей зрителю, а являющейся ему из иных сфер, буквально с небес. Поэтому и слово «небо», повторим еще раз, в литургике и старинных описаниях храма и таинств служит постоянным синонимом рая\*. Пусть космологические системы, вроде мировой горы или небесного шатра, и не изобретаются с нуля. Они все равно выглядят гораздо более имматериальными и духовными, чем прежде, – если разуместь под «духовностью» не только определенное сакральное содержание, но и зияющий контраст духа и плоти, человека и природы.

Блаженный Иероним (IV в.) в своем комментарии на строку из первого стиха книги Иезекииля («отверзлись небеса, и я видел видения Божии»; Иез. 1:1) так и пишет: понимать это следует не как объектное космическое явление, как «разделение тверди (небесной)», а именно духовно («Толкование на Иезекииля»). Так что небеса иконографически «отверзались» и разделялись, составляя часть определенной знаковой иерархии, но отнюдь не зрелище, куда можно воспарить глазами. Типический пример – мозаичный купол мавзолея Галлы Плацидии в Равенне (V в.) с крестом в звездном небе, обрамленном образами Иезекиилова видения, – теми, что стали символами евангелистов. Звезды эти вкупе с крестом (т.е. неантропоморфным Христом) есть в равной мере и составляющая часть рая, и райское знамение, семантически объединяющее весь интерьер. Но сама суть этого единства, его пейзажная сердцевина остается нам невидимой. Иногда же пейзаж инобытия вообще исчезал из произведений, оставаясь лишь в качестве префигуративного и, по сути, нефигуративного намека\*\*.

\* Приведем слова Феодора Мопсуэстийского: «Всякий раз, когда на литургии свершается это внушающее благоговейный трепет таинство (т.е. евхаристия), которое есть ясный образ небесных реальностей, нам следует мыслить себя пребывающими на небесах», ибо «вера позволяет нам представлять в наших умах эти небесные реальности по мере того как мы напоминаем себе, что тот же Христос, что ныне на небесах (присутствует), также и в этих символах» («Книга для крещаемых», 45, 2) (IV в.).

\*\* Замечательным примером может служить аргозная панagia (нагрудный футляр для хранения частицы освященного хлеба, раздаваемого в пасхальную субботу в память о Крестной Жертве), произведение тончайшей камнерезной работы, созданное для будущего императора Алексея Комнина и опу-

Углубившись в исторические комментарии по поводу литургически обусловленных произведений, так или иначе отражающих в своих формах образ Церкви, можно сделать лишь один непреложный вывод: христианский храм есть образ совершенного космоса. В этом, впрочем, нет ничего существенно нового, идеальным космосом было и большинство языческих святилищ. Другой вывод – о том, что христианский храм есть также и рай, – уже не может быть столь же безапелляционным, хотя он часто к исконному архитектурному космизму и присовокупляется. «Храм – небо и вместе рай», – пишет Симеон Солунский («Диалоги о вере, священнодействиях и таинствах церковных», 78) (XV в.). Но лишь только мы начинаем уточнять, в каком именно месте храма этот рай находится, обнаруживаются многочисленные разночтения и противоречия. Противоречия, впрочем, по-своему уточняющие и, выражаясь в духе Гегеля, «движущие».

Тот же Симеон Солунский сравнивает с раем (в главе 12) и целое, т.е. все здание, и его вводную часть (притвор). Райские уподобления формировали смыслы как внутреннего притвора, так и атрия, открытого переднего двора, тем паче что здесь обычно располагался «источник» или чаша для омовения рук (*lavabo*). Эпитет «райский» или «небесный» присваивался также главным вратам монастыря и главным вратам храма, чаще всего центральному portalу. Аналогичные значения постоянно придавались также алтарю (как «образу области небесно-райского блаженства»)\*, а в византийском ареале – алтарной преграде, включая русский высокий иконостас. Так устанавливался символический путь от врат к алтарю. Путь, охватывающий весь храм и многократно проступающий в богослужбных последованиях, текстах, жестах и предметах, таких как открытие царских врат с началом пасхальной седмицы или «ангельские» воскрылия дьяконского ораря. Церковная служба постоянно напоминает об этом пути, избегая какой бы то ни было амфиболической сослагательности. Нисколько не сослагательно, к примеру, вводное слово «иже» или «sicut» («как» или «когда») в херувимской песне («Иже херувимы тайно образующе и животворящей Троице трисвятую песнь припевающе, всякое ныне житейское отложим попечение»). Оно совершенно реалистически вводит паству и клир в тот райский мир, который образуется церковной службой. Пусть «пакибытие», высшее бытие в целом незримо, это не значит, что его нет. Столь же эдемически,

---

бликованное Н.П. Кондаковым в его «Памятниках христианского искусства на Афоне» (1902) (репринт 2004. С. 222–223, табл. XXXI). Панагия посвящена Богородице как «Деве, давшей тело Слову Божьему» и, согласно символическому замыслу (указанному в концентрических надписях, вырезанных по краю и вокруг образа Богородицы с Младенцем в середине) должна представлять собой процветающий луг и процветающий камень: надпись непосредственно утверждает, что и тот и другой «растут» («Λεξιων. Φυτα ... Ο Λιβος. Φυτα...»). Но в чисто зрительном отношении идея роста и цветения выражена лишь общей формой панагии с лепестками, симметрично «раскрывающимися» вокруг центральной круглой чашечки. Заполнены же эти «лепестки» и «чашечка» отнюдь не чем-то пейзажным, не визуальным «лугом», а фигурами Богородицы, Младенца Христа и пророков со свитками, – фигурами, вправленными в арочно-купольное обрамление словно в свод некоего малого храма.

\* *Троицкий НИ*. Христианский православный храм в его идее, 1916. С. 13.

как и храм, мысленно размечается и монастырь, который «предваряет» рай и хранит его «тайну»\*.

При этом следует особо отметить, что границы небесного царства, при всей их литургической определенности, все же никогда не фиксировались столь же резко, как границы ада, отделяющие церковь от греховного мира во внутренних или внешних (как в романо-готических порталах) изображениях. Царство это всегда лишь последовательно прирастало или временно, как при всяком литургическом воспоминании о тяжелых последствиях Грехопадения, вуалировалось, отождествляясь скорее со всей атмосферой храма, нежели с его пространственными рубежами. Ад же, напротив, оставался именно пространственным рубежом, проведенным с пугающей четкостью.

Если какая-то часть храма, имеющая вводный и направляющий, т.е. так или иначе открытый смысл, и не обозначается райскими эпитетами напрямую, соответствующая интенция обязательно сохраняется. Именно эта интенция доминирует в описаниях Софии Константинопольской, оставленных Павлом Силенциарием (в экфразисе «О великой церкви») и Прокопием Кесарийским («О постройках Юстиниана», 1, 1) (оба текста – VI в.), а также в проповеди Феофана Керамеуса на освящение Палатинской капеллы в Палермо (XII в.). Роща и луга («мраморные луга») с яркими цветами, фрукты, виноград и птицы (у Силенциария), еще один цветущий мраморный луг, рождающий впечатление возвышенной нерукотворной среды, избранной для обитания самим богом (у Прокопия), и, наконец, третий мраморный луг, точнее, пол «словно луг, который не увядает, но пребывает в вечности, поддерживая бессмертное цветение» (в палермитанской проповеди), – всюду здесь не столько перечисляются натуральные орнаменты, тем более что там, где речь идет о мраморной облицовке, никакого натурализма и быть не могло, сколько устанавливается тот уровень понимания, где поэтический экфразис обретает литургический оттенок\*\*. Тот райский оттенок, что присущ и роскошной,

\* Ср. У Гонория Отенского: «Райская дверь обители предваряет рай [или «райской дверью обитель вводит (praefert) в рай], а (сам) монастырь воистину – Эдем (и) надежнейшее место Рая. Различные плодовые деревья суть различные святые книги Писания. Тайна монастыря – в явлении образа неба» («Secretum enim claustrum serit figuram coeli») («Сокровище души», 3, 149) [цит. по: Valenzio C. Chiostro, giardino biblico-liturgico // Il giardino come labirinto della storia (сб.), 1994. P. 22]. Правда, не исключено, что под «secretum» Гонорий имеет в виду нечто более конкретное, – алтарь или богослужебные книги, – (благодарим А.Г. Дунаева, обратившего наше внимание на эту возможность), но это не меняет общего эдемического контекста, который дополнительно акцентируется в том же пассаже и далее, когда говорится о монахах, которые славят Господа на земле «словно ангелы на небесах», и насельниках монастыря, которые «привержены сердцем и душою Святому Отцу» «как на небесах». См. также: Sonntag J. Klosterleben im Spiegel des Zeichenhaften (гл. «Genese, Strahlkraft und symbolische Kommunizierung des Klosters als Paradiese»), 2008.

\*\* Для контраста можно привести описание Большого дворца в Константинополе, одно из помещений которого «превратилось в цветущий и благоухающий розовый сад благодаря мелким мозаичским кубикам, имитирующим цвета только что распустившихся цветов» [текст X века, входящий в состав сборного манускрипта, известного под условным названием «Феофан Континуат», – цит. по: Brubacker L. Garden (Byzantine Lands), GDA]. Здесь всецело главенствует эдемическая арт-иллюзия – уже без каких-либо отсылок к литургии. Речь идет об отделочных работах, осуществленных в предыдущем, IX веке при императоре Феофиле, который, что знаменательно, был иконоборцем и, следовательно, поощрял именно аниконические, садово-растительные системы декора.

и самой скромной церкви. Художественное, образное переживание тут, тем паче если речь идет о таком чуде из чудес, как Святая София, разумеется присутствует, но лишь в рамках литургической иеротопии, как ее отражение и умножение. Присутствует внутри Образа с большой буквы\*.

Все эти нюансы наслаивались на языческую традицию природопочитания, преображая ее на церковный лад. Так, в VII веке по велению папы Донуса в атриуме римского собора Святого Петра (в атриуме, за которым закрепилось даже не типологическое, а конкретно-топографическое имя «Рая») была установлена монументальная бронзовая шишка пинии, исконный атрибут Вакха (собственно, деталь его тирса), в церковном контексте ставший *lavabo* (из его бронзовых чешуек струилась вода). В Палатинской же капелле в Ахене (VIII в.) сходную бронзовую шишку водрузили на каролингскую каменную базу с фигурными аллегориями Четырех райских рек.

В период византийского иконоборчества (VIII – сер. IX вв.) мотивы сада и охотничьего парка не только распространились из придворной художественной сферы в церковную, продолжая традиции Древности, но и начали агрессивно вытеснять святые изображения. О неканоничности сцен охоты и рыбной ловли предупреждал в V веке подвижник Нил Синайский (Послания, 5, 61)\*\*. Один из вариантов жития Кирилла и Мефодия (святые IX века) повествует о греческом иноке, который, расписывая дворец одного славянского властителя, изобразил вместо охотничьих сцен, которые хотелось видеть князю, Страшный суд\*\*\*. Сад и охотничьи уголья осознавались как альтернатива иконе в первую очередь благодаря иконоборцам, которые систематически уничтожали фигурные образы, «идольские» по их мнению, и заменяли их, согласно негодующе-саркастическим репликам их оппонентов, «огородами» и «птичниками».

Позднее, когда вновь восстановилось мирное иконическое соотношение природного и сверхприродного, рай зачастую подробнее всего изображался именно в сфере придворного искусства. Ведь именно последнее в иконоборческие времена особенно активно лелеяло узорчатые сады, и это пристрастие сохранилось даже там, где о каких-либо ересях уже говорить не приходится. Специфически «велико княжеский» стиль проявлялся в домон-

\* Приведем извлечение из «Проповеди о новой церкви Святой Богородицы» (церкви Богоматери Фаросской в комплексе столичного императорского дворца), написанной Фотием, патриархом Константинопольским (IX в.). Славя внутреннее убранство, оформлявшее богатейшее собрание реликвий, Фотий говорит, что человек здесь «мнит себя взшедшим на небо и, осиянный, как звездами, много различных и всюду открывающимися красотами», «переносит воображением впечатление от своего окружения в то, что он созерцает» (или в «созерцаемое») («εις αυτο το οραμενον το οικειον φανταζεται παθημα»). «Небесное», райское впечатление (или «переживание», «παθημα») сливается тут с предметом впечатления в виртуальный эстетический объект, но объект совершенно несамостоятельный, существующий лишь в сакрально-обрядовом контексте. Источником цитаты послужила нам кн.: *Лидов АМ*. Указ. соч. С. 83–84.

\*\* Епарх Олимпиодор, чей замысел вызвал осуждение Нила, собирался отвести под изображения Христа и мучеников лишь алтарную часть храма, разместив по другим его стенам охотничьи и рыболовные сюжеты [*Голубцов АЛ*. Из чтений по церковной археологии и литургике (1917), 2006. С. 142].

\*\*\* Соответствующая ссылка на Четы-Миней взята из ст.: *Владимирский В*, свящ. Изображение Страшного суда (1868) // О церковной живописи. Части первая и вторая (ант.), 1998. С. 323.



гольских владими́ро-суздальских землях, в частности, и в том, что росписи с цветущей землей украшали именно то место, где находился во время церковной службы князь как «страж насажденного Богом “вертограда”»\*. В том же русле развивалась и владими́ро-суздальская скульптура, славящая, в духе псалмов Давида и Исаяиного пророчества о Мирном царстве, райскую красоту земли, наполненной «ведением Господа» (Ис. 11: 9). Изобилие такого узорочья в экстерьере Дмитриевского собора во Владимире (XII в.), скорее всего, специально акцентирует роль его строителя, князя Всеволода Большое Гнездо, как второго Соломона, создавшего посильное подобие первого библейского храма, покрытого резными изображениями херувимов, пальм и цветов. Имитация вышла, конечно, достаточно свободной, включив в себя и местный языческий слой, уже не материально-реликтовый, как в случае с «шишками Вакха», а символический. Ведь вполне возможно, что женские маски, характерные и для других владими́ро-суздальских храмов (равно как и кентавр-«китоврас» в храме Дмитриевском), символизируют стихию Земли, отсылая зрителя одновременно и к той земле, что «радуется», восклицает и поклоняется Господу в псалмах (ср. Пс. 65: 4; 96: 1; 99: 1), и к плосколиким хтоническим божествам языческой пластики. Развивая тему «придворного парадиза», можно вспомнить и о типологии «царского места», т.е. церковного трона для царя, создававшегося обычно в виде «райской скинии» (т.е. сакрального шатра), украшенной цветами, птицами и плодами.

Не следует забывать, однако же, и тот непреложный факт, что данный храм был выстроен в память о мученике, выстроен как храм-мартирий, где хранилась «гробовая доска», т.е. фрагмент гроба Дмитрия Солунского с написанной на нем иконой святого. По сути, весь райский сад возрастает здесь, как и в житиях Перпетуи или Фоки, на священномученической крови. Тем самым вся здешняя растительно-животная орнаментика, как, собственно, и вся неантропоморфная орнаментика Средневековья, образно очеловечивается. Очеловечивается в высшем жертвенном идеале. Везде изображается или хотя бы подразумевается некий высший антропоморфный регистр, тогда как в декоративных системах Древности происходило нечто прямо противоположное. Там человеческая фигура, как правило (не считая классической Античности), гибко подстраивалась к растительным и звериным ритмам. Новое же, постантичное очеловечивание низшей природы обеспечивалось двояко: как символически, к примеру, в изображениях Корня Иессеева как основы грядущего Царства Божия\*\*, так и общестилистически.

\* *Лифшиц Л.И.* К вопросу о реконструкции программ храмовых росписей XII в. // Дмитриевский собор во Владимире. К 800-летию создания, 1997. С. 168. Здесь использованы также материалы и суждения из кн.: *Вагнер Г.К.* Скульптура Древней Руси. XII век. Владимир. Боголюбово, 1969.

\*\* **«Корень Иессеев»** («Древо Иессеево») – образ, восходящий к пророчеству Исаяи о мессии из рода патриарха Иессея, отца Давида (Ис. 11: 1–5). В Средние века он толковался как префигурация Боговоплощения, с «корнем», знаменующим Иессея, его «отраслью» – Деву Марию, а «ветвью» (в Вульгате «Пос», «цветок») – собственно Христа. В иконографии древо обычно произрастает из тела Иессея, а голуби на ветвях (= 7 Даров Святого Духа, упоминаемые в том же месте Исаяиного пророчества), а так-

Примером могут служить хотя бы кусты и пальмы в мозаиках баптистерия православных и ариан в Равенне (V в.): расположенные между апостолами и сомасштабные им, они напоминают некие рукотворные светильники. Во фреске с женами-мироносицами Спасо-Преображенского собора псковского Мирожского монастыря (XII в.) кипарис уподоблен по форме пустому гробу, на который указывает ангел. Во владимирском Дмитровском соборе все деревья с птицами композиционно тяготеют к фризу с пантеоном святых. Флору и фауну постоянно пронизывает «сверхъестественное одушевление», характерное скорее для фигур святых и, по сути своей, открыто нарушающее законы растительного мира\*. Недаром архетипальным для Средневековья становится некое растительное чудо-юдо, особого рода древоцвет, напоминающий не то фантастический гриб, не то цветок, из чьего бутона вырастает не отдельное соцветие, а целая крона. Что же касается цветов как таковых, то они предстают, за исключением очень немногих, в первую очередь розы и лилии, не слишком интересными, во всяком случае, не насущными для церковного искусства. Ведь подробный, дифференцированный «язык цветов» был присущ в первую очередь Венере и Флоре, одиозным языческим «лжебожествам»\*\*. Вплоть до финала готики никому и в голову не приходило изобразить букет, и это далеко не случайно.

Впрочем, идею высшего природного великолепия можно было передать и без букетов. Приближаясь к раю и добролепно совершенствуясь, все в искусстве Средневековья так или иначе процветает, превращаясь из растений как таковых в совокупные перворастения. Следуя древней мифологической логике, где, как мы помним, растительное начало всегда было теснее сопряжено с идеей бессмертия, нежели начало животное, процветают и звери, подобно типичному романскому льву с хвостом, испускающим трилистник. Все это заимствуется еще из Древности, из сугубо языческого по сути своей биоморфного «звериного стиля». Но если в «варварских» произведениях всегда доминирует чувство беспощадной, воистину звериной борьбы, то в церковном искусстве все просветленно упорядочивается, по-своему воспаряя смыслом. Так, в сохранившихся фрагментах одной из древнейших алтарных преград (IX в.), позднее вставленных между колонок водосвятного фиала

---

же плоды и цветы (= предки Христа) придают ему вид райского растения, являющего собою, по сути, целый сад.

\* Орлова М.А. Русский фресковый орнамент, 1, 2004. С. 146–147.

\*\* О принципиальных контрастах античной и средневековой флористики см. в нашей кн.: Время и место... (гл. «Птицы, цветы, насекомые»). Неприязнь к Флоре как «лгунье» и «прислужнице Венеры», ассоциации с языческим праздником флоралий и проституцией (в обоих случаях цветочный декор призвал воздать дань природе, обожествляемой или просто смакуемой в плотском наслаждении) заставлял Средневековье относиться к цветам, – не к цветам как таковым, а к их символическому обилию, – весьма настороженно (ср. с. 401–402). Лишь в преддверии Возрождения это изобилие начинает восприниматься более позитивно, как поэтическое и натурфилософское знамение космически-движущей силы любви. Так, в «Книге о мировых регалиях», астрологическом компендиуме XV в., имеется миниатюра с Флорой, разбрасывающей с небес цветы на цветущий (как бы благодаря ее усилиям) луг, где возлежит пара влюбленных. См.: Held J.S., Rehm U. Flora // RDK, Abb. 2.

в афонской Великой Лавре, среди крестов и аканфов мельтешит всякая живность, в том числе и весьма хищные существа, то кого-то преследующие и когтящие, то поглощающие собственный хвост. Однако в итоге буйная природа предстает в общем контексте всего лишь живописным преддверием запредельного Мирного царства, драматическим процессом, имеющим благое завершение. Поэтому и всякого рода орнаментальная плетенка, связывающая в средневековом искусстве что-то природное, исполняет обычно роль райской ограды, наделенной безусловно позитивным значением\*.

Еще одним тематическим звеном, скрепляющим образы растительно-животно-человеческой гармонии служит пастораль, как в ее прямых пейзажных реминисценциях в средневековой поэзии (уже в раннехристианское время распространившихся на огромной территории, от Ближнего Востока до Ирландии и Англии), так и в тех пастушьих мотивах, что вошли в церковную иконографию. Христос-Добрый Пастырь и пастухи как свидетели ангельского благовестия о Рождестве возвышают пейзажную топику, приближая ее к небесам.

Всякий раз, обращаясь ли мы к малым узорам, либо к крупным иконическим и архитектурным звеньям, мы сталкиваемся с тем образным вездесущим рай, которое снимает необходимость его подробного живописания. Он всегда не столько присутствует, занимая все поле зрения, сколько сопresentствует как мысленный фон или атмосфера, плотно входящая в иные тематические ряды, – в отличие от ада, тематизм которого самоограничен и самоочевиден. Особого, самоценного рая по большому счету в классическом средневековом искусстве нет, перечислить можно лишь главные его вехи, не живописующие его подробно, а только лишь свидетельствующие, что он есть. Вселенский рай, столь же вселенски-всеохватный, как Страшный суд, фактически отсутствует *de visu*, хотя непрерывно о себе напоминает. Суммируя всю средневековую традицию, можно наметить главную ее особенность, основанную на символике частей света. В западной части храма, символически прилежащей к греховному миру, изображается (внутри или, реже, вовне) начальный Эдем с историей Грехопадения, а в восточной, алтарной части, прилежащей к искупляющим небесам, итоговое, эсхатологическое царство. При этом рай, умножаясь, по сути вовсе не разделяется надвое, ведь и на западе храма он тоже провиденциально-эсхатологичен, а на востоке повторяет важнейшие свойства первого, библейского сада. Тем самым начала и концы земной истории, ее альфа и омега, образно замыкаются, выявляя три важнейших иконографических свойства.

Во-первых, рай, сколь бы не нарастала в его топики сюжетная сценичность, остается величаво-космическим, сохраняя в себе древние черты ани-

\* Ср. *Голейзовский НК*. Семантика новгородского тератологического орнамента // Древний Новгород. История. Искусство. Археология (сб.), 1983. Автор вычленяет здесь из плетенки мотивы «древа» и «уз», символизирующие слияние душ с Древом жизни.

конического астрального геометризма, предопределяющего и весь образ храма. К примеру, подробная история Грехопадения на своде правой части атриума венецианского Сан-Марко (мозаики XIII века) скомпонована именно космически, в виде двух concentрических кругов. В центре творящий Логос (как принято обозначать Саваофа, изобразительно идентичного Христу) ведет Адама к аллегорическим фигурам четырех рек, во внешнем же круге разворачивается жизнь прародителей вплоть до изгнания, представленная в двенадцати сценах. Необычное для такого цикла число 12, явно обусловленное числом месяцев и знаков зодиака, заставляет вводить весьма редкие, даже уникальные эпизоды, такие как Облачение прародителей Саваофом. Таким образом, нависающий сверху храма Эдем зримо охватывает все земное пространство и время, связывая их (в фигуре творящего Логоса) промыслительным заветом. Аналогичным образом строится соответствующая топка и на фасадах романо-готических храмов. Так, на северном фасаде собора в Сантьяго-де-Компостела (XII в.) столбы были покрыты сплошным растительно-животным узорочьем, обрамляющим историю Адама и Евы мотивами первозданной природы (позднее фасад был декорирован заново). На западном фасаде главного храма аббатства в Андлау (Эльзас), украшенном в то же столетие, на оконных простенках тоже высечена подробная история прародителей до и после Грехопадения, на верхнем, венчающем фризе – разнообразные жанровые гротески (в том числе сценки охоты на медведя и лису), а в центральном тимпане – сцена Передачи ключей апостолу Петру и книги апостолу Павлу, размещенная в небесном саду, оживленном символическими деталями (влезание на дерево и охота на птиц). Охватывая большую часть фасада, райский сад, в значительной своей части орнаментальный, сменяется тут итоговым небесным Царством, на которое прообразовательно указывают фигуры апостолов Петра и Павла (тогда как в мозаиках Сан-Марко таким указателем, сводящим оба рая воедино, служит фигура творящего Логоса). Причем звериные и охотничьи гротески в Сантьяго-де-Компостела и Андлау действительно усложняют иконографические программы, являя всю природу, как и в узорах афонского фиала, не только изначально-идиллическую, но и тронутую Грехопадением. В Андлау гротески зримо посредничают между состояниями «до» и «после», поскольку в обоих состояниях прародители, да и апостолы показаны здесь в саду, и необходимо разъяснить, что это далеко не один и тот же сад.

Во-вторых, вертикаль мировой горы, принявшая на свои склоны и вершину христианский рай, выглядит все более устремленной ввысь. Небесное полномасштабно доминирует над земным, хотя земная почва отнюдь не отвергается целиком. Последняя обязательно присутствует в виде цветущих орнаментов, – плоских в живописи, рельефных в пластике и архитектуре, трехмерно-предметных в церковной утвари, – орнаментов, постоянно подражающих по форме райским цветам и плодам. Но в любом случае земные

горизонталю, та же почва, зрительно умяляются, превращаясь в скупые горные грани или «позем» в виде узкой нижней полоски. Недаром Рильке назвал средневековый пейзаж (в своем эссе «О ландшафте», написанном как первый вариант введения к «Ворпсведе») именно так, «полоской зеленющих могил». О каком-либо программном «хтонизме» таких скал и поземов говорить не приходится, а персонифицированная Земля занимает в иконографии обычно весьма скромное положение, если не считать некоторых исключений натурфилософского свойства\*. Попутно закрепляется двухчастное, небесно-земное деление алтарной апсиды, где, в согласии с особо важным литургическим значением алтаря, райские мотивы получают наиболее четкое выражение. Вверху здесь, уже на раннехристианском этапе, часто изображаются Христос и святые на зеленом лугу, с обязательной узорчатой проработкой каждого отдельного цветка, величавого как малое деревце, но обычно ботанически не дифференцированного, а внизу – божественный Агнец с райскими реками. Пасторальная символика, таким образом (как и в христианской экзегезе «пасторального» 22-го псалма), вновь и вновь истолковывается как свидетельство боговоплощения. Упомянем апсидное убранство Эвфразияны в хорватском Порече (храма, названного так в память о местном епископе Эвфразии, руководившем его строительством в VI веке) (илл. 11). Подножием фигур Богоматери с младенцем, святых и самого Эвфразия со зданием собора в руках служит тут цветущий луг, а фоном – насыщенные цветом облака, аналогичные символическим облакам римских мозаик того же периода и пронизанные тем же «невечерним» светом последнего, апокалиптического дня. Выше, над апсидой, расположен Христос-Эммануил с апостолами (уже, что знаменательно, без всяких садово-пейзажных атрибу-

\* Средневековую персонификацию *Земли* можно считать фигурной суммой хтонических божеств Античности, наделенной уже не столько космически-креативным, как прежде, сколько подчиненным, топику-указательным смыслом, дополняющим схемы вселенной. Среди ее примет и атрибутов – полуобнаженность, мотив кормления грудью (младенцев и животных, иногда змей), рог изобилия, ветви, цветы и плоды, иногда кентавр. Чаще всего Земля, если не считать ее включения в группу Четырех первостихий, появляется в апокалиптических сценах наряду с мужской фигурой Моря (Океана); оба они «отдают своих мертвецов». Более мажорный оттенок характерен для весьма редких изображений Земли, которая «радуется», – согласно словам псалмопевца («Господь царствует да радуется земля»; Пс. 96: 1), как в свитке «Exultet» (X в.) в музее собора в Бари. В последнем случае само ее одяние орнаментально «цветет», – по древнему поверью о живом растительном одянии Земли или Природы (*Gothein M. Der Gottheits lebendiges Kleid // «Archiv für Religionswissenschaft», 9, 1906*), более всего известному по «цветущему» облачению Флоры в «Весне» Боттичелли. Скупые элементы пейзажа, присутствующие, в частности, в барийском свитке, где Земля держится за два дерева, собираются в целостную ячейку в средневековых ботанических иллюстрациях, обычно лишенных фигурных изображений, но зато зримо восстанавливающих совокупную растительную энергетику, зримую жизнь трав и цветов. Уникальным примером сочетания такого рода пейзажика с аллегорической фигурой является иллюстрация медико-фармацевтического компендиума XIII века (кодекс 93 Национальной библиотеки в Вене), возможно, скопированная с античного образца. Безымянный автор содержащегося здесь «Precatio terrae» («Моления к земле») просит ее открыть ему целебные свойства растений, и в миниатюре персонификация Земли является среди цветущего луга в виде молодой женщины, восседающей на «хтонически-целебной» змее и держащей в правой руке рог изобилия. Сведения взяты из кн. и ст.: *Wirth K.-A. Erde // RDK; Armstrong L. The Illustrations of Pliny's «Historia naturalis» before 1430 // JWCI, 46, 1983; Maguire H. Earth and Ocean: The Terrestrial World in Early Byzantine Art, 1987.*

тов), а ниже, под богородичной мозаикой, на триумфальной алтарной арке – сцена Благовещения, где рядом с фигурами архангела Гавриила и Богоматери изображено по одному дереву с пышной кроной. Природа тут, следовательно, поэтапно развоплощается, в верхнем регистре полностью исчезая. Так же – от пейзажных символов внизу к фигурам вверх – строятся обычно и образные системы готических витражей: например, в витражах собора в Леоне (XIV в.) орнаментальное царство растений или, иным словом, цветущей земли первоначально целиком занимало весь нижний регистр, тогда как вверх виднеются ряды святых, расположенные к тому же на самом выгодном в смысле освещения уровне.

В третьих, роковое изгнание постоянно дает о себе знать в хронотопических контрастах. До изгнания на земле царил неизменная летняя вечность. Причем, как мы уже знаем, память об этой летней, точнее весенне-летней вечности стойко сохраняла ее первоначальные, т.е. переднеазиатские или, проще сказать, южные черты, – и в райских топосах, даже если они слагались в северных краях, росли оливки, виноград, пальмы и кипарисы, а из цветов розы и лилии. Таков, в частности, южный рай русских духовных стихов, – с «виноградными-деревьями зелеными» и «деревьями кипарисовыми»\*. После же изгнания пришли в движение годовые сезоны. Рабан Мавр (IX в.) противопоставляет «постоянным» (или «пребывающим», «*manentes*») райским временам тот «круговорот смертности» («*cirrus cum mortalitatis*»), в который погрузился человек, обреченный разделить судьбу «проклятой за него» земли («Толкование на Гене́зис», 1, 19). В редкой сцене «Научения Адама труду» в тимпане западного портала Ульмского собора (XIV в.), – с прародителем, согнувшимся с лопатой перед Саваофом, – этот «круговорот» передан четырьмя знаками зодиака, по одному на каждый сезон. В истории же Грехопадения в Бедфордском часослове (XV в.) все, что происходит в Эдеме, обрамлено зелеными деревьями, там же, где изображены Ева с прялкой и Адам с мотыгой, мы видим, напротив, лишь деревья безлистные. Но еще чаще различие благой и проклятой земли подчеркивается общим контрастом цветения и бесплодия, когда зеленый луг и роща резко сменяются за райской оградой скалистой пустыней.

Всюду действует общий средневековый принцип: чем сильнее чаяние идеальной красоты, тем скорее она исчезает из поля чувственного зрения, даже если чаяние это принимает подчеркнуто-личный характер. К примеру, росписи пещерного монастыря святого Неофита близ Пафоса (Кипр) (XII в.)

---

\* *Баранцев В.Г.* Сборник русских духовных стихов, 1860. С. 164. Экзотичность растений (в текстах, написанных в северных, более суровых по климату краях) обычно указывает на особую надмирность, духовную просветленность топоса по принципу – чем экзотичнее, тем ближе к раю. Ср. описание некой тайной обители старообрядческого (или сектантского) толка в «Послании к отцу от сына из сокровенного монастыря» (1701): «Аз живу в земном царствии, с отцы святыми, в месте покойне... Сии бо святые отцы... процветоша яко крини сельные, и яко финики, и яко кипарисы, и яко камень драгое и многоценный бисер, и яко древы не стареющиеся, и яко звезды небесныя» (цит. по: *Мельников-Печерский П.И.* Собр. соч., 7, 1976. С. 218).

программно сосредоточены вокруг сверхприродной цели праведного жития. Основатель монастыря отшельник Неофит несколько раз, напрямую или иносказательно, изображен здесь на пути к раю (в сцене Нисхождения во ад он принимает даже обличье Адама), однако сама цель отнюдь не развернута в виде сколько-нибудь подробной картины, но конкретно обозначена лишь двумя надписями, свидетельствующими о том, что отшельник действительно достоин небес. Одна из надписей взывает об этом рядом с возносящими его архангелами, а другая виднеется на свитке, который Богородица держит в качестве его «гарантийного письма».

Средневековый рай так никогда и не превращается в самоценный пейзаж. Когда Дионисий Фурнаграфiot рекомендует в своей «Ерминии» (или «Наставлении в живописном искусстве») (XVIII в.), как следует изображать рай, – Эдем с «горами, деревьями, разными птицами и животными, а сверху небом с солнцем и луною», с «разными деревьями», «множеством цветов», «всеми зверями и животными» и эсхатологическое Царство небесное, «огражденное отовсюду кристаллом и чистым золотом и драгоценными камнями и украшенное великолепными деревьями и разнородными птицами», – он лишь перечисляет атрибуты различных сцен, от Творения прародителей до Страшного суда. Для Средневековья все пейзажно-природное, по сути своей, атрибутивно и объединяется не само по себе, а только лишь вокруг святых фигур да зачастую и вообще сходит на нет. Знаменателен, в частности, мозаичный Страшный суд в соборе Санта-Мария-Ассунта в Торчелло (XII в.): в нижнем регистре правой, благой половины Суда (левой для зрителя) мы видим рай, обозначенный не «деревьями» и «птицами», а одним лишь золотым фоном. Царство небесное составлено здесь целиком из тех, кто пребывает в нем, охраняя и населяя его: это его ключарь святой Петр с херувимом, Благоразумный разбойник\*, Авраам с праведными душами\*\* и Богоматерь.

\* **Благоразумный разбойник** – один из «двух злодеев», распятых вместе с Христом, тот, что прошил Спасителя: «помяни меня, Господи, когда приидешь в царствие твое! И сказал ему Иисус: истинно говорю тебе, ныне же будешь со мною в раю» (Лк. 23: 42–43). По Афанасию Великому («Иисус открыл для нас двери рая, из которых был изгнан Адам и в которые он вновь вошел в обличье благоразумного разбойника... Именно в этот рай также был восхищен и святой Павел» («Изложение веры», 1), а по Иоанну Златоусту, открыв для нас рай, долгие века пребывавший закрытым, Господь «ввел в него разбойника в тот же день и час (когда случилось изгнание прародителей)» («Слово о Кресте и разбойнике»). В Евангелии безымянный, в церковном предании он носит имя Дисмаса или (на Руси) Раха. Распятый с правой, благой стороны от Христа, он почитался как третий (не считая ангелов) обитатель рая (после Еноха и Илии, взятых на небо живыми). Его атрибуты – крест, а также «древцецветы» или более натуральные растения, порою составляющие (например, в русских иконах XVII века, размещавшихся на северной алтарной двери иконостаса) сплошной райский фон (*Луцко В.Г.* Благоразумный разбойник в апокрифической литературе и древнерусском изобразительном искусстве // «Труды отдела древнерусской литературы ИРЛИ РАН», 22, 1966).

\*\* **«Лоно Авраамово»** – одна из заметнейших райских «ячеек», в равной мере характерная и для восточноправославной иконописи и для западных романо-готических церковных порталов. В притче о нищем Лазаре (Лк. 16: 19–29) последний был «отнесен Ангелами на лоно Авраамово», богач же, у ворот которого лежал Лазарь, желая «напитаться крошками» с его стола, попал в ад. Увидев из преисподней Авраама и Лазаря на лоне его, богач взмолился к праотцу: «умилосердись надо мною и пошли Лазаря, чтобы омочил конец перста своего в воде и прохладил язык мой, ибо я мучаюсь в пламене сем», однако Авраам ответил, что это невозможно, ибо «между нами и вами утверждена великая пропасть, так что

В такого рода композициях царит величавая богочеловечность. Ведь идеальный образ рая по Ефрему Сирину – это «церковь святых» («О рае», б). Сонмы святых доминируют и в умозрениях о рае в иудаизме, – согласно Агаде, «подобно тому как небеса размечены рядами звезд, так и ган Эден размечен рядами праведников, сияющих словно звезды»\*. Однако в силу неантропоморфности иудейского религиозного искусства, где все райское принимает не человеческий, а только лишь растительный облик, эти умозрения не фиксируются иконически. В христианстве же, как только к началу 2-го тысячелетия н.э. складывается всеохватно-фигурная система иконографии, сонм святых начинает полноправно выступать в качестве того Небесного царства, которое, даже в чисто формальном, композиционном отношении, предстает несравнимо более существенным, нежели Эдем прародителей. Об этом свидетельствует тот же венецианский Сан-Марко: по сравнению с боковым приделом с историей Грехопадения его центральный портал, который, собственно, и называется «Райским», украшен исключительно фигурными композициями без всякой пейзажной атрибутики, – композициями с Триумфом церкви, куда входит и Триумф праведных душ в раю.

Благодарный разбойник и Лоно Авраамово принадлежат к числу ключевых сюжетов, размечающих положение рая. Но еще более многочисленны ангельские воинства, которые ступенчато чередуют свои иерархические свойства, замещая природные первостихии и снимая тем самым необходимость специального изображения этих стихий и сфер\*\*. Всюду подчеркивается их, ангелов, бессловесное соподчинение и взаимопонимание, то ангельское взаимопознание, славным образцом которого стала молчаливая гармония «Троицы» Андрея Рублева. Подобное бессловесное общение и предстает собственно райским, охватывая весь круг святых, а также и праведных душ, сопричисленных к ним на небесах. Характерно, что «земными ангелами», т.е. людьми причастными к такого рода общению, традиционно называли монахов, достигших особо высоких ступеней аскетического благочестия. Именно благодаря иконическому присутствию ангелов и осущест-

---

хотящие перейти отсюда к вам не могут, также и оттуда к нам не переходят». Христианская поэтика образной бездны подчеркнута здесь двойной конструкцией, связанной с чувством вкуса: Лазарь желает крошек со стола богача, а затем, уже посмертно, богач, тоже в ракурсе снизу-вверх, желает частицы освежающей влаги из Царствия Небесного. Райская суть Лона Авраама нередко акцентируется ассоциациями с Эдемом: так, в византийской Псалтири Барберини (Ватиканская библиотека, греческий кодекс 372) Авраам восседает с Лазарем на троне между двух деревьев, под ним же нарисована река, – извиваясь вертикально, она почти вплотную соприкасается со ртом богача, но не входит внутрь его (Abrahams Schoss // LCI. S. 31). Отметим, что Тертуллиан отождествляет Лоно Авраамово, которое находится «не на небесах, но выше ада», с тем местом, которое «уготовано как убежище для отдохновения душ праведных» до всеобщего воскресения («Против Маркиона», 4, 34).

\* Цит. по: Eden // Jewish Encyclopaedia (web), 1901–1906.

\*\* Если языческий божественный вестник всегда укоренен в природе, будучи элементарным духом (т.е. духом, одного из первоэлементов) или неотъемлемым от ландшафта гением места, то христианские ангельские иерархии устанавливаются между творящим Логосом и тварной природой как соединяющее их образное и антропоморфное начало, многовидно причастное природе, но в нее безраздельно не погруженное. Об иконической связи ангелов с первостихиями см.: *Bentchev I. Engelikonen* (гл. «Naturmächte und Tugenden»), 1999.



вляется та Небесная литургия, что является едва ли не важнейшим иконографическим звеном, благодаря которому различные храмовые изображения и орнаменты складываются в универсальное смысловое единство. Основы ангельской литургии заложены в Библии, восходя к песне серафимов, приведенной у пророка Исайи («Свят, Свят, Свят Господь Саваоф, вся земля полна славы Его!»; б: 3), – этот «трисагион» («трисвятой») входит в состав обычного начала церковных служб. С другой стороны, хорошо известно, что небесная литургия, осуществляемая ангельскими чинами, отражает в искусстве византийский придворный церемониал. Недаром первое ее упоминание встречается именно в царской речи, в торжественном слове, которое император Лев VI Мудрый произнес в начале X века на освящении константинопольской церкви святого Стилиана. Ангелы и святые действительно окружают Христа-Пантократора словно царедворцы своего господина, тем паче что и сам тип Вседержителя генетически восходит к римским изображениям императора в космически-круглом медальоне. Но если мы сопоставим весь сугубо антропоморфный космос средневековых образов с сугубо натуроморфными (в смысле пейзажной природы) садами и охотничьими угодьями иконоборческого типа, тоже по тематике своей придворными, то сразу почувствуем резкое различие. Последние в древнеязыческом духе продолжают земной мир, пусть даже и придавая ему максимально-облагороженное обличье, первые же радикально преобразуют его в богочеловеческую «церковь святых». Ангелы, собственно, и претворяют земную храмовую общину в эту «церковь святых», претворяют литургически и иконографически. «Сотвори со входом нашим входу святых ангелов быти, сослужающих нам и сославословящих Твою благодать», – гласит Молитва малого входа, звучащая перед перечислением Блаженств\*.

Соответственно и орнаменты постоянно подчиняются ангельским и святым фигурам, а не биоморфно подчиняют их себе, как постоянно бывало в Древности. Недаром праздничными средоточиями райских узоров теперь все чаще предстают не безликие космические сферы, а одеяния ан-

\* **Блаженства (Заповеди блаженства)** перечислены в Нагорной проповеди как восемь духовных дарований, необходимых для достижения райского совершенства. Приведем лишь те строки, что завершаются словами о мире небесном («Блаженны нищие духом, ибо их есть Царствие Небесное...; Блаженны изгнанные за правду, ибо их есть Царствие Небесное...; Радуйтесь и веселитесь, ибо велика ваша награда на небесах...»; Мф. 5: 3, 10, 12). В Евангелии от Луки (6: 20–26) четыре заповеди блаженства контрастно противопоставлены четырем греховным «заповедям горя», – таким как алчность и др. В православной иконописи Блаженства чаще всего изображались в виде фигурных сцен в отдельных клеймах – с наглядными примерами смирения, милосердия и т.д., в искусстве же готического Запада – в виде персонификаций. К тому же в западной схоластике Фома Аквинский (вслед за Ансельмом Кентерберийским) значительно увеличил их число, тем самым придав райским духовным дарованиям (уподобляемым в совокупности тому «приданому», которое Душа-Невеста приносит Жениху-Христу) еще более психологизированную, дидактически развернутую интерпретацию («Сумма богословия», 3, приложение Q 95). Однако и эта психологизация продолжала сохранять свою сакральную антропоморфность, как на левом портале северного фасада Шартрского собора, где помещены скульптурные фигуры четырнадцати Блаженств, включая Красоту, Наслаждение и Радость. Все они изображены в облике увенчанных коронами женских фигур, знаменующих как «блаженную душу так и само состояние блаженства» (Davidson C. Of Saints and Angels // The Iconography of Heaven... P. 22).

гелов и святых. Непрерывное перетекание человеческого в природное и, наоборот, природного в человеческое уступает место такой визуальной иерархии, где сквозь все так или иначе проступает райский «венец Творения», несводимый к растительным и животным конфигурациям. Вся природа иконографически уравнивается человеческим образом, и в нем находит свое высшее оправдание. И даже максимально приближаясь к природе, этот Образ не растворяется в ней. К примеру, в изображениях дендритов, т. е. отшельников в деревьях или на деревьях\* фигура святого неизменно доминирует над стволом, а не исчезает в нем, «укоряясь» и «прорастая».

Средоточием этой богочеловеческой Церкви выступает ее первосвященник Христос, в силу свершившегося Боговоплощения явленный (в самых важных точках храма, прежде всего в куполе и алтарной части) именно в своем человеческом, а не природно-аллегорическом обличье. Ведь Христос, согласно отцам церкви, есть тот, «Который соделывается для тебя всем и есть для тебя рай» (Макарий Египетский, Духовные беседы, 31, 4). Само орудие его Страстей, искупившее Грехопадение спасительной жертвой, наделяется непременно райским значением, будучи одновременно преградой и предзнаменованием на пути в небеса. Крест Христов – это обновленное Древо жизни\*\*, но в равной мере и обновленное Древо познания, утратившее тот искушительный смысл, что «прирос» к нему из-за Грехопадения. Войдя в мир «через древо (Познания)», грех и смерть оказались побежденными тоже «через древо (Креста)»\*\*\*. Крест Христов как «дверь райская» (из службы на день Воздвижения честных древ Креста)\*\*\*\* претворяет библейский Эдем в апокалиптическое Царство, утверждая Бога-Сына как Нового Адама, вновь объединившего вселенную с раем и тем самым преодолевшего великий макро-микрокосмический разлад, наступивший после Грехопадения\*\*\*\*\*. В церковном предании связь двух Адамов,

\* См.: *Charalampidis C.P. The Dendrites in Pre-Christian and Christian Historical-Literary Tradition and Iconography*, 1995.

\*\* *Троицкий Н.И.* Крест Христа – Древо Жизни (1914) // «Ставрографический сборник», 2, 2002.

\*\*\* Образ «*живого креста*» (или, точнее, «*процветающего креста*») восходит именно к этой антитезе, префигуративно сводящей Древо познания с Древом Креста, – антитезе, которая впервые встречается в словах Христа из апокрифического Евангелия от Никодима, основанного по преданию на актах Пилата, а также свидетельствах Никодима и двух сыновей Симеона-богопримца. С этими словами Христос, низошедший во ад, обращается к находящимся там праотцам (с Адамом) («Вы, осужденные через древо дьяволом и смертью, зрите ныне, как дьявол и смерть через древо осуждены»; 24, 1). Ср. у Иринея Лионского: «Как через древо мы стали должниками пред Богом, через древо же мы получили отпущение долга нашего» («Против ересей», 5, 17) и у Августина: «На древе терпим утрату, на древе получаем воздаяние» (Проповедь 84, 3). Прочитируем еще одно высказывание Августина, следующее непосредственно за напоминанием об обещании, которое Христос дал Благоразумному разбойнику: «Если Рай есть блаженное состояние бытия, то пребывать с Христом – значит пребывать в Раю, ибо если как Христос повсюду, то и Рай – всюду, где он» («Письма», 188, 7).

\*\*\*\* Тот же образ проступает и в пасхальном каноне («Христе, воскресл еси от гроба и отверзл еси нам райские двери»).

\*\*\*\*\* Ср. слова апостола Павла в 1-м Послании к Коринфянам: «Так и написано: “первый человек Адам стал душою живущею” (“душою живою” – по Быт. 2: 7), а последний Адам есть дух животворящий... Первый человек – из земли, перстный; второй человек – Господь с неба» (15, 45–47). Слова же о новом единении земли с раем лучше всего излагать по Максиму Исповеднику. Христос, по преподобному Максиму, осуществил великое назначение человека – «объединить все разделения естества и привести все тварное

Ветхого и Нового, последовательней всего выражена в известной с XII века Легенде о Древе креста (или Честных деревьях креста), согласно которой орудие страстей, это «древо райское», было изготовлено из ствола, возросшего из семени Древа жизни, положенного в могилу Адама. Сложившийся на базе легенды церковный канон, вошедший в службу Происхождения животворящего Креста Господня (или службу Воздвижения), славит всей «земли радование» с веселящимися «древями дубравными», но причиной всеприродного «веселия» служит отнюдь не природа сама по себе, пусть даже природа чудесным образом обновленная, а жертвенная смерть и Воскресение Спасителя, чей «крест пресвятой» есть «живоносный сад преславного чуда».

В визуальных же искусствах наиболее массовым, многовековым и общехристианским воплощением данного мотива явилась даже не столько иконография самой легенды (от смерти Адама до обретения и прославления креста, утраченного после Распятия), сколько процветающее орудие Страстей само по себе, претворенное в разнообразных вариантах. Такого рода крест не менее чем на четыре века опередил фигурное Распятие и, собственно, сам стал иносказательным Распятием, как в едва ли не первом сценическом изображении такого рода [на дне сосуда, созданного при папе Григории Великом (VI в.), – там уже присутствуют оба распятых разбойника и Богоматерь с Иоанном Богословом, но самого Христа заменяют растительные завитки, воплощающие идею животворящего искупления тех грехов, что были порождены прежним деревом]; собственно же «живой» или процветающий крест без всяких фигур – еще более древний иконографический факт, совпавший со временем государственного признания христианства\*. Прекрасно известны бесчисленные живописно-плоскостные, монументально-скульптурные (литургические, надгробные или обетные) и миниатюрные, нательные разновидности «живого», растительного креста. Английские «высокие кресты» (с VIII в.), армянские хачкары (с IX в.), мозаика апсиды в римской базилике Сан-Клементе (XII в.; **илл. 12**), где крест вырастает из аканфа, распространяющего свои гибкие побеги по всей композиции в сочетании с пасторальными и райскими мотивами, а также толковательной латинской надписью\*\*, – все

бытие к обожению. Он объединил... вселенную и рай своей святой жизнью, землю и небо – вознесением» («Ambigua», 1308d–1312a).

\* При императоре Феодосии I (IV в.) в иерусалимском храме Гроба Господня был установлен большой золотой крест в виде цветущего растения, известный по его миниатюрным копиям, которыми украшались сосудики-«ампулы», где паломники хранили масло, освященное на Древе Креста (и, по преданию, выжимавшееся из этого Древа).

\*\* «Ecclesiam Christi viti simulabimus isti quam lex arentem sed crux facit virentem» («Уподобим Церковь Христову лозе, которую закон сделал сухою, а крест зеленеющей»). Крест как живая и зримо распространяющая свои побеги над пространством храма «лоза» (правда, в строго ботаническом смысле это не виноградная, а в основном аканфовая поросль) истолкован здесь в свете оппозиции ветхозаветной «Эры закона» и новозаветной «Эры благодати». Выраженная процветающим крестом идея рая, раскрывающегося благодаря Крестной жертве, обрела в ренессансно-барочный период, а также в поздней иконописи несколько наивный натурализм, будучи дополненной мотивом руки, «вырастающей» из креста и стучащейся в райские врата (см.: Кузнецова О. Процветающий крест. Иконография «Плоды Страстей Христовых», 2008).

это лишь часть той изобильной вегетации, что знаменует, как мы уже знаем по службе Крестопоклонной недели, то «древо», что «вновь вводит в рай», с веками обретая в искусстве все большую натуральность.

Возрастающая натурность листьев и цветов прорастающего креста не означает, конечно же, их природоцентризма, ибо главным героем все равно остается богочеловек Христос, независимо от того, присутствует он визуально (в фигурных распятиях, как, в частности, в Сан-Клементе) или отсутствует. Все равно существенней всего именно он, цветение и прорастание же составляют лишь образное дополнение или «примышление» к нему. Вспомним о том, что важнейшие евангельские упоминания о саде как топографическом факте (а не о библейском раю), о садах как части иерусалимского ландшафта, впрямую связаны со Страстями, Крестной кончиной и Воскресением Спасителя\*. Напомним и о райских реках: они, как и древесно-цветочные побеги креста, тоже воспринимались как совокупный и тоже по-своему космически-крестообразный символ Христа, который «исходит из отчего истока и орошает Церковь» как прообраз «четырех евангелий, ниспосланных для проповеди разным народам» (Храбан Мавр, «Толкование на Генезис», 1, 12). Все это, в конечном счете, сходится воедино в обряде, в первую очередь в евхаристии, когда, согласно вышеприведенному слову Феодора Мопсуэстийского мы способны «представить себя в небесах» и «изобразить их, при помощи веры, в уме» именно благодаря памяти о том, что «тот же самый Христос, что пребывает ныне на небесах», присутствует и в причастии. Христос, собственно, и есть само небо в его райских пределах, – недаром образ Спаса являлся порою и «небом» в самом непосредственном, структурном смысле, завершая собою внутреннее пространство храма, как в случае с огромной иконой в Борисоглебской церкви Тутаева, написанной, по преданию, Дионисием Глушицким (XV в.; позднее этот, самый большой из русских «спасов» разместили внизу, сбоку от главного алтаря).

Само же иконографическое вхождение в рай, первое образное пересечение его границы происходит, еще до восшествия Спасителя на небеса, во время Нисхождения во ад, где Христос избавляет от вечных мук прародителей с праотцами и выводит их, вместе с Благоразумным разбойником, в Царство небесное. В иконографии Нисхождения (или Катабасиса)\*\* древняя тема

\* Помимо Гефсимании у реки Кедрон (Ин. 18: 1) это еще один сад, связанный уже не с Молением о чаше, но с Распятием. «На том месте, где Он распят был сад, и в саду гроб новый, в котором еще никто не был положен. Там положили Иисуса...» (Ин. 19: 41–42).

\*\* Данный иконографический тип целесообразнее, именовать не *Нисхождением во ад*, а *Воскресением Христовым* (см.: *Припачкин И.А.* О Воскресении Христовом в православной иконографии, 2008), ибо именно так в восточно-христианской традиции принято было изображать свершившуюся победу Спасителя над смертью, тогда как в западно-христианском искусстве возобладал тип Христа, воспаряющего над разверстой гробницей. Здесь в свою очередь проявилась последовательная богочеловечность (или антипейзажность) средневековых представлений о рае, тщательнее всего берегаемых именно восточным христианством. Если в готическом, а затем в ренессансном искусстве Христос воскресает среди деревьев сада или на фоне панорамического «мирового пейзажа», то православное иконописание неизменно размещает эту сцену в безжизненной адской бездне. В бездне, где залог

подземного рая радикально преобразуется, ибо путь Бога-Сына сквозь мировую гору с адской пещерой (мировую гору, конкретным ландшафтным прототипом которой является в данном случае Голгофа) совершенно невозможно представить себе в виде последовательного путешествия, как в случае с Энеем, пробирающимся к Елисейским полям. Даже когда иконография Катабасиса разворачивается более подробно, как в четырехчастной иконе из кремлевского Благовещенского собора (XVI в.), мы видим (слева направо) Христа с Благоразумным разбойником в раю, затем открытые ворота с серафимом и, наконец, воскресших праведников в пещере. Между ними же – неодолимые интервалы, «их же не преидеши».. И лишь литургия, а именно пасхальный тропарь, а не какие-то пространственно-нарративные приемы, связывают все воедино, утверждая одновременно и статус Христа как художника, чьи живоносные творения, прежде всего, дело Воскресения, превыше всего, превыше даже самого рая («Яко живописец, яко рая краснейший... Христе, гроб твой, источник всякого воскресения»).

Все райское, все небесно-земное тяготеет к Богу-Сыну, исполняя божественный замысел о том, чтобы «в устроении полноты времен» «все небесное и земное соединилось под главою Христом» (Еф. 1; 10). Природно-космический дохристианский крест равно как и природно-космическое Мировое древо, при всем внешнем сходстве их с крестом Распятия, суммируют собою актуальное, а для Средневековья преходящее и бrenное, «круговое» мироздание, тогда как крест Распятия указывает на изначальное, заданное в Творении, равно как и на апокалиптическое, провиденциальное всеединство космоса, но никак не на сиюминутную вселенскую бrenность. Поэтому церковное искусство всякий раз лишь обозначает каноническое предначертание, освобождаясь, раз речь идет о будущей, а не актуальной «полноте времен», от слишком подробных посюсторонних примет. Чем чаще поминается в обряде или чем тщательней символизируется в искусстве богочеловеческое единение земного с небесным, тем скорее рай опять-таки визуально исчезает, уходя внутрь благочестивого сознания. Крайне знаменателен тот этап в Литургии Василия Великого, когда открываются царские ворота, т.е. алтарные «двери рая», и возглашаются Блаженства, перечисляющие те достоинства, благодаря которым праведники «утешатся», «наследят землю», «насытятся», «помилованы будут», «Бога узрят», «сынове Божии нарекутся» и получают «мзду многую на небесах». Перечень блаженств предельно четок и не обременен повторами, каждая его строка приоткрывает новое условие входа в Царство небесное. Однако никакой сколько-

эдемического блаженства целиком сосредоточен в фигуре Бога-Сына, который протягивает десницу прародителям с праотцами и тем самым зримо возвращает их в райский сад, как правило, остающийся незримым, точнее зримым не в природе, а в богочеловеке Христе. Правда, возможны и исключения, – когда Введение в рай составляет отдельный иконический эпизод, как в трехчастной композиции в манускрипте проповедей Якова Коккиновафского (илл. см. В кн.: *Припачкин ИА*. Указ. соч.), где вверху Христос нисходит в сплошную черноту ада, а посередине – выводит (в образе ангела) праотцев в райский сад, изображенный в виде сочетания изящных «древцов».

нибудь целостной картины этого царства в итоге не складывается, – если сопоставить текст Блаженств и их иконографию с тем, что видит эмпирический глаз в алтаре. И если можно утверждать, что сложение это все-таки происходит, то в качестве молитвенно-литургического, а не художественного факта. Неполная зримость действительно дополняется незримостью образных смыслов, иеротопически пронизывающих все храмовое пространство. Средневековое искусство, словесное и зрительное, твердо соблюдает свои пределы. Пределы, указанные в словах апостола Павла о несказанном «третьем небе», – во всяком случае, несказанном в рамках необходимого духовного целомудрия.

Идет ли речь об иконических (подобно фигуре святого) или аниконических (подобно кресту) райских вежах, небесное преобразование природы неизменно происходит антропоцентрически, хотя антропоцентризм этот, разумеется, совершенно особый, не имманентный, но реализуемый в богопознании и богопослушании. Земля зеленеет и процветает, знаменуя великую аскезу и выдающееся сакральное событие, например, Рождество Иоанна Предтечи. «Пустыня веселится и мир празднует рождеством твоим, Предтеча», – поется в утреннем каноне соответствующего церковного праздника. Ландшафт, превращающийся порою во фреске или иконе из безжизненного безлюдья, из скалистой пустыни в христианский «*locus amoenus*», «идеализируется не сам по себе, но становится идеальным пейзажем лишь благодаря святому»\*. Духовно-телесные усилия, с этим преобразованием связанные, подчеркиваются общей скудостью зелени. Скудостью того позема или «могильной полоски», что виднеется в классической иконе, с трудом пробиваясь из гладких скал. Идет ли речь о символах земли, моря, светил и небесных пределов в сценах Страшного суда либо о райских орнаментах православного иконостаса и западного церковного фасада с его небесными «розами», – повсюду небесный сад вырисовывается не в качестве влекущей улады для зрения, а в виде решительной преграды для него. Недоступность Эдема, пусть даже визуально и намеченного, усиливается строгими, вертикально-скоординированными приемами немиметической, антинатурной перспективы, которая не вовлекает, но скорее останавливает и предупреждает нас. Пластической же суммой и завершением всех природных фрагментов неизменно пребывают величавые сонмы ангелов и святых.

Ведь только этим сонмам потусторонний мир открыт во всей своей запредельной полноте. «Кто может вместе видеть и блаженство, и мучение, иметь перед взором и геенну и сад эдемский?», – вопрошает Ефрем Сирийский и подразумевает в своем ответе: лишь «венiec обитающих внутри Эдема» («О рае», 7). Причем никто из находящихся в иконном Царстве небесном, как правило, не сопрягается со зрителем какой-то особой, эмоционально-притягательной позицией, разве что одинокая фигурка т.н. «человека у ко-

\* *Onasch K. Die Ikonenmalerei, 1968. S. 159.*

лонны» в эсхатологических иконах\*. Не принадлежа к святому сообществу равно как и к толпе грешников, она застывает на распутье между раем и адом во всей своей «слишком человеческой» неуверенности.

Христос, Авраам с праведными душами, Благоразумный разбойник, ангелы и святые – в любом случае перечень обитателей и хранителей небесного, точнее, в идеале своем небесно-земного сада выглядит вопиюще неполным без той, кто проникновенней всего этот сад в себе воплощает. Богородительница Дева Мария выступает как Новая Ева, – с Эдемом как промыслительной префигурацией ее бытия. Поэтому литургическая садовая и сельская топка обрамляет Марию [которая в своей ипостаси Новой Евы попрала «главу змиину», согласно уже поминавшемуся божественному пророчеству (Быт. 3: 15)] целым венком растительных метафор. Ее именуют «цветом нетления», «древом светоплодовитым», «древом благосеннолиственным», «нивой, растущей многоплодие щедрот», – если привести лишь малую долю этих уподоблений. Древний хтонизм Матери-земли, которая, собственно, и есть сама предметная первостихия Земля, служит в данном случае основой совершенно иной, средневековой образности, где Дева Мария персонифицирует не столько землю саму по себе, сколько «рубеж тварного и нетварного» (по выражению Григория Паламы; «Слово на Успение»), границу природно-человеческого и божественного начал. О том же гласит и строка из богородичного тропаря, звучащего в пасхальную Светлую седмицу («Умерщвления предел сломила еси, вечную жизнь рождшая Христа»). И вполне естественно, что церковное искусство, обозначавшее в культе Богоматери «рубеж тварного» и «умерщвления предел», находило тут самую благодатную почву для культивации специфически-райских примет.

Наметившись уже весьма рано (как мы видели, уже в мозаиках в Порече можно найти и землю, покрытую «цветом нетления», и «благосеннолистное дерево»), приметы эти позднее выразительно умножались. Так, в синайской иконе с Благовещением (XII в.) есть даже целых две райских ячейки: первая в виде садика с птицами на верхнем ярусе высоких золоченых палат, а вторая, у нижнего края доски, в виде «живоносного источника» с птицами и рыбами. Западным аналогом этому может служить «Благовещение» Мастера Вышебродского (Хохенфуртского) алтаря (XIV в.); там рай небесный обозначен двумя павлинами наверху трона Богоматери, а рай земной – деревцем и лилией на узкой кромке «мировой горы» под ногами Гавриила. Таким образом, процветают

\* «Человек у колонны» (привязанный к колонне) в иконах со Страшным судом изображался посередине, внизу композиции, между раем и адом. В сборнике «Пролог», составленном по порядку церковного года, к 12 сентября отнесен рассказ о человеке, жившем в Константинополе при императоре Льве (V в.). Человек сей, умерший внезапно, при жизни постоянно предавался греху прелюбодеяния, но в то же время и непрестанно подавал милостыню бедным. Его посмертная судьба открылась в видении патриарху Геннадию I: умерший стоял связанным «между блаженным раем и страшным пламенем» и ужасно стонал, часто обращая взоры к раю, ангел же, приступив к нему, произнес: «Вот, ради милостыни твоей ты избавлен муки, а за то, что не оставил скверного любоддеяния, ты лишен блаженного рая» (Брянчанинов И., святитель. Указ. соч. С. 164–165).

здесь и земля у ног Богоматери с архангелом Гавриилом, и небо над их головами, однако сад дробится на символические фрагменты и фактически исчезает. Заметим попутно, что архитектура в обоих случаях безраздельно главенствует над природой, превращая все в подобие величавого небесного интерьера.

Подобные архитектурно-природные гармонии, соединяющие начальный «сад радости» с финальным небесным градом, в высшей степени характерны для иконографии богородичного акафиста, развивавшейся с XIII века. Известнейшим русским акафистным циклом являются фрески Дионисия в Ферапонтове монастыре (нач. XVI в.), с которыми тесно типологически связан целый ряд икон "О тебе радуется" (**илл. 13**). Райское великолепие, сопутствующее Богоматери как "радованье всякой твари", многократно намечается здесь, но именно лишь намечается в качестве инобытийного порубежья. Причем рубеж этот очерчивается в основном богочеловечески-фигурно: вдумчивый взгляд на всякий типический, не только дионисиевский, акафистный образ легко убеждает в том, что чудное цветение сопряжено именно с Богоматерью и святыми, а не с землей у их ног, тем более что позем чаще всего вообще отсутствует, будучи вытесненным архитектурой небесного чертога. Тот же божественный антропоцентризм повторяется и в «Соборе Богоматери»\* и в других контекстах. Так, в иконах и фресках со Спасом Недреманное Око\*\* мы видим сплошной растительный фон с цветами и птицами, однако, взглядевшись внимательнее, находим, что и здесь все идеально-природное произрастает из святой фигуры, из спящего Христа Эммануила, который покоится в миндалевидном лоне на скале. Именно из этого небесно-преображенного земного лона произрастает (произрастает-во-Христе!) Древо жизни и, опосредованно, весь узорчатый фон, тогда как скала в целом, как и всякая типическая иконная горка, демонстративно оставлена бесплодной. Но гораздо чаще мы встречаем еще более скупые фрагменты небесного сада. Если вернуться к Дионисию, то у него в «Страшном суде» рядом с Богоматерью и предстоящими ангелами написаны лишь отдельные деревца с травами, и даже в композиции к 8-му икосу, где есть строка «Радуйся, Ею же отверзся рай», никакого «отвержения» мы не видим: напротив, пространство наглухо замыкается мировой горою и стеной небесного града. И это, разумеется, не личная прихоть художника, но общесредневековая фигура умолча-

\* «Собор Богоматери», отразивший крепнущую связь иконописи с литургической поэзией, восходит к рождественской стихире («Что те принесем Христе, яко явился еси на земли, яко человек нас ради, каждый благодарение тебе приносит: ангелы – пение, небеса – звезду, волхвы – дары, пастыри – чудо, земля – вертеп, пустыня – ясли»). Постепенно доминирующая фигурность [с персонификациями Земли и Пустыни, подносящими «вертеп» (т.е. пещеру) и ясли] сочетается со все большим количеством растительных, квазипейзажных деталей, но в любом случае по отношению к фигурам маргинальных.

\*\* «Спас Недреманное око» – в этом иконном типе Христос представлен в виде отрока, возлежащего с открытыми очами; над его ложем парит ангел с орудиями Страстей. Мотив бодрствования во сне связан с символическим уподоблением Христа льву, лев же, как полагали, во сне не закрывает глаз. Данный мотив, наряду с цветущей растительностью, подразумевает победу Спасителя над смертью и адом, порою напрямую ассоциируясь с историей Эдема, как в росписях галереи притвора костромской церкви Вознесения-в-Дебрех (XVII в.), где Спас Недреманное око завершает цикл Творения и Грехопадения.



ния. Искусство византийского круга соблюдает данную традицию особенно строго и долго. Даже там, где растительный пейзаж уже активно включается в действие, как в многочисленных композициях Лицевого жития Сергия Радонежского (XVI в.), все равно вновь и вновь возникает все та же пустынная мировая гора, знаменующая аскезу, «еще не от мира сего».

«Всего мира спасение», «новая тварь», «таинства двери», «селение Бога и слова», – если вернуться к богородичному акафисту и привести еще несколько строк из него, – все это, как настаивало Средневековье, и не могло быть детально изображено. Об этом ведь и толкует Ефрем Сирийский, когда пишет о том, что «изображение рая не подлежит суду» (т.е., говоря современным языком, эстетической оценке) и «красоты его умаляются, когда очерчиваются слабыми, тебе сродными (т.е., если снова осовременить лексику, чувственно-эмпирическими) образами» («О рае», 11).

«Тебе сродные» образы, адекватные человеку и его среде обитания, представляли даже немалую опасность. Патристика и схоластика в этом плане смыкались. В XIII веке Вильгельм Овернский, епископ Парижский, мысленно отвечая на вопрос «почему Рай остался безлюдным после Грехопадения?», писал: это случилось потому, что прелести сада «вливают на людские души весьма вредоносно, опьяняя их и отвращая от истины и справедливости, заставляя забыть своего Творца» (хотя до Грехопадения, когда человеческая природа была еще первозданно-совершенной, было, поясняет он, далеко не так) («О вселенной», 1, 1, 58). Связанная со всем райским средневековая потаенность объясняется, следовательно, еще и этим: человечество, как считалось, слишком погрязло в земном, чтобы без ущерба для себя воспринять высшее блаженство. И вся литургическая практика была направлена на то, чтобы к такому восприятию человека последовательно подготовить.

Если во всем этом и произошли с веками значительные сдвиги, то во многом благодаря спорам вокруг проблемы чистилища\*. Топика чистилища придала идее мытарств схоластическую системность, причем словотворчество, как это постоянно бывало в Средние века, значительно опережало изобретательство, ставя перед последним все новые задачи. Райские видения и впечатления обретали ту живописность, которая прежде, в раннехристианских

---

\* **Чистилище**, промежуточное место в загробном мире, где пребывают до Страшного суда те души, которые не отягчены смертными грехами, но в то же время не накопили достаточных заслуг благочестия, и поэтому не могут сразу попасть в ад или рай. Там души проходят очистительное испытание, сходное с муками ада, но носящее временный характер. Учение о чистилище, принятое в XV веке как догмат Флорентийским собором, а в следующем столетии подтвержденное Тридентским собором, усилило конфессиональное размежевание католической и православных церквей. Хотя в раннем христианстве и в православии постоянно поминалось некое сокровенное место, куда души попадают после воздушных мытарств, подобные суждения (как и близкая по смыслу символика «промежуточного» человека у колонны) все же не вошли в церковный канон, стойко сохраняясь в предании. В любом случае оформление догмата о чистилище (вкуче с огромным влиянием «Божественной комедии» Данте) активизировало влечение к подробным, изобразительно-развернутым, квазиэстетическим медитациям о загробном мире, тогда как восточное христианство, более склонное к принципиальным «фигурам умолчания», напротив, эту эстетизацию не поощряло.

апокрифах и житиях оставалась исключительной сенсорной привилегией святых. Привилегией, весьма скупой и с большой осторожностью передоверяемой читателю. Теперь же авторски-читательский диалог пошел куда активнее, позволяя увидеть несравнимо больше деталей, причем в массе своей совершенно неканонических, добавленных в виде «примыслений». Вертикальное вознесение как вернейший способ достижениярая все чаще сменялось путешествием в горизонтальной плоскости, где чередовались различные пространственные преграды. Это, во-первых, лес, море, горы, ущелья и пещеры, вариативно составляющие общий хронотоп странствий (который в раннехристианских видениях чаще всего отсутствует), во-вторых, сад или некое подобие пасторального «locus amoenus», в-третьих, собственно Небесное царство, где обычно доминирует не природа, а архитектура, как в сказании о Граале. При всех вариациях тут неизменно закреплялся следующий, воистину провидческий по отношению к Новому времени принцип: видения, чисто умозрительные или поданные в качестве реальных отчетов о путешествии, все больше превращались в череду увлекательных, по-своему романтических, т.е. «романообразующих» событий. Ведь средневековый читатель не слишком четко различал между видением и реальным «хождением»\*.

Столь же зыбким для массового сознания оказывалось и различие между христианским Эдемом и языческими Блаженными островами. Правда, Исидор Севильский (VII в.) специально указывал, что это два совершенно различных локуса, первый из которых находится на Востоке, в Месопотамии, а второй, тоже с идеальным климатом и плодородием, – на Западе, в океане, за островом Маврикий («Этимологии», 14, 6, 8). Однако там, где география брала верх над богословием, несходство сводилось лишь к положению на карте или вообще сходило на нет. В любом случае словесные гадания о парадизе постоянно смешивались с реальной топографией и историей. Так, «Видение Дриктхельма», несмотря на свою внешнюю фантастичность (рубеж небесного царства выглядит здесь как великая стена, на вершине которой расстилается цветущее поле с фигурами душ в белых одеждах), составляет 12-ю главу 5-й части «Церковной истории народа англов» Беда Достопочтенного (VIII в.). Что же касается весьма популярного «Плавания Брендана», записанного в X столетии, то оно, вполне вероятно, отражает реальные впечатления от путешествия из Ирландии на Канарские острова, включая вполне земные мотивы средиземноморской экзотики, поразившие северянина, приплывшего из хмурой и холодной страны. Следы реальной, отнюдь не сказочно-потусторонней топографии можно найти и в «Путешествии Брана» (запись того же века).

Разумеется, топографическая конкретика в видениях чудесно преображалась. К тому же «Брендан» отличается от «Брана» и тем, что это уже не языческое сказание с монашескими интерполяциями о пришествии Христовом, а, напротив, христианская легенда, впитавшая память о древних нордических

\* Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. 1977. С. 113.

путешествиях. Дело, впрочем, даже не в самом чудесном преображении, происходящем всякий раз, когда земной пейзаж превращается в рай. Дело в том поэтическом энтузиазме, который этому преобразению сопутствует. Маршрут плавания Брендана проходит по различным островам, с остановками на них, соответствующими различным этапам церковного года, и череда церковных праздников всякий раз сопровождается дополнительными чудесами: то это туман, сменяющийся «вышним светом», то остров в виде гигантской рыбы, то птицы, поющие псалмы (бывшие ангелы, согрешившие не слишком сильно), то удивительный монастырь, где светильники зажигаются сами собою и свечи горят, не сгорая. Собственно, «хождение» (или, в западной терминологии, травелог) и отличается от «загробных апокрифов» тем, что в нем не только больше различных природных рубежей, но и тем, что само их чередование – по возрастающей степени великолепия – составляет уже едва ли не главный предмет фабульного интереса. В «Путешествии Брендана» вечно-зеленые пастбища на одном острове сменяются изобилием цветущих трав и деревьев на другом (на острове птиц-ангелов) и, наконец, на последнем острове расстилается «прекраснейшая страна, столь светлая и сияющая», что предстает она «воистину небесным зрелищем» («heavenly syght»). В «Путешествии Брана» поэтический энтузиазм задает тон еще отчетливее. Даже сам путь на Остров радости и к Земле женщин, где каждый из путников выбирает себе подругу, проходит (в корабле!) по цветущему лугу, который сперва кажется океаном. Это уже, по сути, сплошная страна фантазии, где магико-языческие реликты, в том числе путеводная серебряная ветвь из мира иного растворяются в лихом вымысле.

Еще чаще райские края обретаются не по курсу север-юг, а по курсу запад-восток, по направлению к мифическому «Царству пресвитера Иоанна», расположенному в Индии. К тому царству, которое, якобы, напрямую унаследовало чудесные достоинства Эдема, включая его драгоценные месторождения и питаемый его реками Источник вечной молодости. Джон Мандевиль преподносит в XIV веке свой рассказ об этом царстве, на деле составленный как сугубо кабинетная компиляция, в качестве вполне документального травелога. Но так ли уж для средневекового читателя было существенно, что Джон Мандевиль в Индии не был (да и вообще, скорее всего, не существовал, будучи псевдонимной фикцией), а, скажем, Афанасий Никитин веком позже действительно был, – куда притягательнее оказывалась не аутентичность, а чарующая авантюризм их текстов, их поэтическая жилка. Поэтому из русских источников даже более показательны не достаточно документальные записки Никитина, где фантастичны не столько факты, сколько слухи, а более раннее «Хождение Агапия в рай» (XIII в.), где итогом морского странствия предстает чудесная земля, путь по которой проходит через лес и сад, завершаясь в святилище.

Со временем фабула таких странствий становится все увлекательнее,

расцветиваясь все новыми деталями. Готфрид из Витербо (XII в.) сообщает о ста монахах, которые, после долгого морского странствия, достигли рая в виде благоуханной золотой горы, украшенной изображением Богородицы с младенцем («Пантеон», 2). В легенде о Чистилище святого Патрика (XII в.), куда спустился рыцарь Оуэн (Эний), увидевший бездны ада, а затем красоты рая, потусторонние мотивы уже напрямую входят в русло авантюрного романа, хотя все еще связанного, подобно «Плаванию Брендана», с житийно-религиозной канвой. Считалось, что Оуэн, фактически подражая Энею, почти что своему тезке, проник в рай подземным путем, через колодезь, открывшийся по молению святого Патрика. Известнейшим же русским примером средневековой райской легенды служит та часть послания архиепископа новгородского Василия Калики тверскому епископу Федору Доброму (XIV в.)<sup>\*</sup>, где сообщается о новгородских мореходах, которые якобы достигли пределов рая в виде высоких гор, озаренных небесным светом и тоже украшенных иконически (как и у Готфрида из Витербо), на этот раз «деисусом», что был написан «лазорем чудным». В качестве дополнительного аргумента, связывающего легенду с географической явью, правда, уже совсем в другой части света, Василий приводит сведения о райских алоэ, яблоках и финиках, якобы вылавливаемых из Нила.

Авантюра авторски-читательского сопереживания, – вот что, собственно, и становится базисным фактором новизны. Ведь само по себе путешествие на тот свет, равно как и привязка последнего к эмпирическим реалиям (вплоть до райских алоэ из Нила) были приемами, прекрасно известными и раньше. Куда важнее тот факт, что само событийное, эстетически-событийное удивление оказывается иной раз более насущным, нежели поучение, а фабула более насущной, чем религиозная догма. Если в новгородской полемике о рае фабула и догма составляют еще идеальное равновесие, то в других случаях равновесие это нарушается. Квазиэстетические эффекты множатся, словно развивая слова Ефрема Сирина о том, что «степень степени украшеннее в раю», или те строки из Апокалипсиса Петра, где говорится о разных стенах, каждая из которых прекрасней предыдущей. Но если у «Петра» и Ефрема Сирина эта возрастающая красота была еще достаточно сдержанной (в смысле дополняющих Библию инноваций), то теперь эти инновации наслаиваются друг на друга с невиданным изобилием.

Если говорить уже не о травелогах, но о видениях, жанре несравнимо более консервативном, то и их поэтика значительно меняется. Признаки этого проступают уже в византийской традиции. Достаточно упомянуть восходящее к X веку «Житие Андрея Юродивого», где речь идет не об одном, а о множестве садов, к тому же буквально искрящихся красками райских цветов, «златовидной листвой» деревьев, золотисто-рубиновым виногра-

<sup>\*</sup> См.: Голейзовский Н. «Послание о рае» и русско-византийские отношения в середине XIV века // И., 2001, 2.

дом, яркими оттенками птиц, в том числе голубя, из очей которого исходит «светлая заря», и даже цветным воздухом, где белое и черное (в западном и северном ветрах) сочетается с электром (воздух над богом). В известном нам Видении блаженной Феодоры, включенном в житие Василия Нового, упоминается уже целый блаженный край со «множеством прекрасных селений», «каждое величиной с Царьград». К яркой и пространной зрелищности образов того света тяготеет и готический Запад. В житии аббатиссы камальдолийского ордена Джерардески Пизанской (XIII в.), т.е. опять-таки в житийном видении, описывается обширная райская страна с горами из драгоценных камней, многочисленными замками в окрестностях Небесного Иерусалима и садами внутри последнего, – вместо одной «реки воды жизни» и одного «древа жизни», упомянутых у Иоанна Богослова. Дополнительно сообщается и о полном безлюдье сельской местности: праведные души, согласно видению Джерардески, обитают лишь в самом небесном граде и окружающих его замках. Сочинение ее современницы Мехтбильды Магдебургской, известное под названием «Струящийся свет Божества» и исповедально-мистическое по жанру, читается как поэма в прозе (к тому же и с рифмованными вставками), где душа, минуя разные уровни (или «хоры») богопознания, достигает в итоге прекрасного и безбрежного рая, в пространстве (точнее в «водах») которого перемешиваются «земная сладость с небесным блаженством (Wonne)» (7, 57). В этом блаженстве «парят, как воздух на солнце», пребывающие там души. И вся поэма Мехтбильды строится как отражение «потока игристого», струящегося «от Господа тайно в душу» и «К Богу обратно с силой, что душа накопила» (7, 45), – причем пейзажным предварением этих переживаний, своего рода нордической «Песню Песней», служит росистый лес с птичьим пеньем, где авторские грезы о «ложе любви» в «чертогах невидимого Божества» сочетаются со свадебным танцем (1,44). Границы беллетристики и мистики выглядят все более расплывчатыми и зыбкими. «Видение Тунгдала» (XII в.), популярнейшее сочинение подобного жанра до Данте, с полным правом может быть названо именно «мистической беллетристикой». Иерархия небесных блаженств развивается там в виде цветущего поля, последовательно сменяющегося тремя городами, выстроенными из серебра, золота, и, наконец, из драгоценных камней. Следовательно, и здесь единый небесный град преобразуется в пространственно-протяженную, топографически разнообразную страну.

Семантика подобных текстов остается в основе своей прежней, библейской, но обрастает массой красочных подробностей и нюансов. В том числе и в аллегорике цветов, точнее в размахе и скрупулезности данной аллегорике. Лилия из «Евангелия от Луки» и роза с лилией из «Книги Ездры» долгие века сохраняли безусловный и почти что абсолютный приоритет, даже в тех, более северных странах (как, к примеру, в Германии), где они вообще принадлежали к числу достаточно редких, лишь искусственно культивируемых

растений. Но постепенно перечни морализованных, т.е. нравоучительно истолкованных цветов значительно увеличиваются. Так, Гонорий Отенский в своем «Зерцале Церкви» поминает нарциссы, уподобляя их библейским праотцам и их вере, фиалки (=монахи и их смирение), белые розы (=мученики и их терпение), крокусы (=исповедники и их мудрость), лилии (=девственницы и их целомудрие) и виноград (=апостолы). На смену «всей земли» обетованной, обозначенной у пророков и в псалмах крайне выразительно, но весьма кратко, приходят гораздо более обстоятельные словесные картины. Например, в «Саде наслаждений» Херрады Ландсбергской (тот же век), представляющим собою духовный «элюцидарий» («просветитель») в виде пособия по монашеской жизни, сообщается, что после Страшного суда вся земля, орошенная кровью мучеников, украсится неувядающими цветами, в том числе лилиями, розами и фиалками, причем попутно исчезнут все климатические неурядицы, от жары и мороза до грома и молнии.

Рай выглядит все разнообразней, но «последние» рубежи бытия ощущаются еще достаточно остро. Жители Острова счастья, встретившие Брана, только лишь смеются, но ничего не говорят, тем самым невольно напоминая об обете молчания, об апостольском «жалее во плоти». Отон Фрезингенский (XII в.) в своем трактате «Два града» пишет о «цветущих лугах, приятных уголках, пении птиц, ароматах корицы и бальзама», тут же уведомляя читателей, что все это лишь веши «для простаков, помогающие направить их от видимого к пониманию невидимого» (508, 8, 33). Херрада Ландсбергская в своем «Саде наслаждений» строго различает чувственный и сверхчувственный эдемы, предупреждая, что те, кто «следует (плотским) прелестям, лелея свой сад», уподобляются тому монаху, который как-то рухнул с лестницы, ведущей в истинный рай, заглядевшись на земной садик\*. Новгородцы из послания Василия Калики оказываются неспособными одолеть преграду из высоких гор, а те, кого отправили туда на разведку, обратно не возвращаются. В житии Андрея Юродивого специально подчеркивается, что «сокровенная быша откровенная», т.е. «сокровенное открылось» благодаря достигнутой им высокой святости. Апокрифические видения, как правило, включены в строгий аскетический контекст\*\*. Иногда вся фабула оказывается не столько путеводной, сколько заградительной. В византийском «Слове о трех монахах» (или «Слове о Макарии», заимствованном на Руси в XIV веке) монахи, идущие из Месопотамии в Индию, встречают пустытника Макария и, спросив

\* Сходный мотив содержится в морализующем рассказе из хроники монастыря Санкт-Галлен (XI в.) – о молодом монахе по имени Воло, человеке весьма образованном, но «беспокойном и рассеянном». Однажды он писал в своей келье и, дойдя до слов «и вот стал он умирать», внезапно возжелал полюбоваться на окружающие монастырь горы и долины, дабы «утолить свою смуглую душу». Он начал было восходить на колокольню, но лишь поднялся над алтарем Богоматери, как упал с высоты и разбился насмерть. Цит. по нашей кн.: Бытовые образы... С. 47. Правда, здесь речь идет не о райском саде, но о вполне земном виде, однако тоже связанном с прельщением ума суетным «прилогом».

\*\* См.: Мальков В.В. Концепция земногорая в древнерусских апокрифах (приложение к ант.: Апокрифы Древней Руси, 1997).

его о том, как найти место, «где небо прилежит к земле», получают суровый ответ: «Не может человек плотский, от жениного греха рожденный, сие место видеть». Однако несмотря на все оговорки, строго разграничивающие чувственное и сверхчувственное, акценты в жанрах видений и хождений со временем все же смещаются именно в чувственную, квазиэстетическую сторону. Или, иным словом, в сторону поэтического воображения.

Многовековые споры о посмертном состоянии душ в свою очередь этому смещению способствуют, ибо рай с его ангельски-бессловесным общением представляется порою в качестве идеальной среды всевластной ментальности («мы здесь умом преходим», т.е. движемся одними лишь умственными усилиями, – сообщают его обитатели в Житии Василия Нового). Бестелесные души способны предварительно наслаждаться теми райскими прелестями, абсолютная, полная красота которых станет доступной лишь воссоединенным душам и телам праведников после всеобщего воскресения и Страшного суда. Чередование превосходных степеней от сада к Небесному Иерусалиму или (у Тунгдала) от серебра к массиву драгоценных камней, собственно, и нацелено на то, чтобы подчеркнуть именно вводный, неполный характер, условно говоря, «чистилицного рая». Или того предварительного «рая мытарств», что призван окончательно восполнить и завершить свой образ лишь в незримом будущем времени.

Однако в процессе поэтизации и беллетризации различие между душами, объективно (для верующего сознания) пребывающими на том свете, и душами, субъективно вовлеченными в произведение авторской волей, стирается, чему содействует популярный рамочный мотив сна как общедоступного видения, для восприятия которого вовсе не обязательно быть святым. Рай уподобляется сонной грезе, где автор и вслед за ним читатель блуждают среди небесных, точнее небесно-земных пейзажей. Так, в английской поэме «Жемчужина» (XIV в.) отец начинает грезить о своей умершей дочери «Жемчужине» на цветущем зеленом лужке («erber greene»), где она похоронена, а затем перед ним (и, соответственно, читателем) открывается уже совершенно иной, обширный, светлый и во всех смыслах «иной» край, – с рекой, излучающей, как и подобает райской реке, драгоценное мерцание (см. также с. 346). И именно этот поток, сияющий как в «Раю» Данте, предопределяет поэтический тонус, топографически отделяя земной лужок от загробного рая, но в то же время и эмоционально соединяя их. Во всяком случае, соединяя во впечатлении, приравнивающем душу зрителя к умершей «Жемчужине». Родственным примером могут служить и райские души в виде детей, трясущих Древо жизни, чтобы полакомиться его плодами, в поэме Гийома де Дегюйвиля «Паломничество души», написанном в том же веке. Эти «путты» уже не имеют прямой связи с Библией, но явно введены для того, чтоб усилить лирическое вчувствование, умножая эффекты ради аффектов. Готические авторы «путешествий на тот свет» проявляют постоянную

озабоченность тем, чтобы их сочинения были не только душеполезны, но и увлекательны. Чудесное, да и назидательно-аллегорическое в результате обращается в литературный прием: у Дегюйвиля, к примеру, Богоматерь является сперва в виде прекрасной дамы, восседающей на ветвях яблони и бдительно охраняющей плоды, «дабы их не коснулось зло», – и лишь несколькими строками ниже выясняется, благодаря окружающему ангельскому сиянию и благоуханию, что речь идет о Царице небесной [которая безлично названа здесь «Девством» («*Virginité*»)]\*. Рай в литературных странствиях все чаще выглядит либо достаточно доступным, требующим для своего достижения лишь длительных путевых усилий, либо переходит в разряд чисто мыслительных медитаций, актуальных не аскетически, но лишь внутри собственной сказочной фабулы.

Конечно, можно при желании утверждать, что обе крайности понимания, прокламирующие либо земную доступность рая, либо, наоборот, его чисто мысленный характер – суть факторы не столько литературно-поэтического, сколько еретического свойства. В следствии по делу вальденсов (XII в.) говорилось, что их проповедники утверждали, будто они провели несколько лет в раю, получив там ангельское посвящение. Амальрик из Бены, живший в том же веке схоласт-ересиарх, полагал, что рай есть «не что иное, как познание истины», имея в виду познание чисто интеллектуальное\*\*. Сектанты-адамиты, напротив, впрямую «осуществляли рай» или, как они выражались, «путь ввысь», в виде оргий, участники которых, стремясь уподобиться прародителям, сбрасывали с себя все одежды и занимались «райски-безгреховным» сексом. В отличие от адамитов, которые собирались на свои сексуальные радения в особых потаенных помещениях, других еретиков было еще трудней разоблачить, ибо они придавали своим сходкам подобие пикника на вольной природе, – с поклонением «древесом и камению» вкупе с обильным, «идоложертвенным» по сути своей пьянством и обжорством, а также свальным грехом\*\*\*. В любом случае мистическое сектанство, оргиастичное или

\* Именно райское дерево не раз предстает у Дегюйвиля важным фактором беллетризации, обострения интриги. В другой его поэме («Паломничество Иисуса Христа») автор попадает во сне в земной рай, где видит старика, который вкушает плод с яблони, взобравшись на ее ветви. Оступившись, тот падает и проваливается во внезапно разверзшуюся бездну, после чего ангел взлетает в небеса, дабы возвестить там, что случилось с Адамом (это, оказывается, был Адам). Затем появляются «три дамы благородной наружности» (Правосудие, Истина и Милосердие), затевающие дидактическую беседу о прегрешении Адама и о возможности его спасения.

\*\* О вальденсах и Амальрике из Бены см. (соответственно): *Erbstösser M. Sozialreligiose Strömungen im späten Mittelalter*, 1970. S. 149; *Ley H. Geschichte der Aufklärung und des Atheismus*, 2/2, 1971. S.106.

\*\*\* Ср. в послании новгородского архиепископа Макария (XVI в.) духовенству Вожской пятины: «Молятся по скверным своим мольбищам древесом и камению... Жертву и питья жрут и пиют мерзким бесом» (цит. по: *Гальковский Н.М. Борьба христианства с остатками язычества в древней Руси*, 1916. С. 129). В том же веке был опубликован «Трактат о ведьмах и ламиях» Бартоломео да Спино (1533), где приводится (с переданных автору слов прохожего крестьянина) пример еретического ритуала, носящего характер разнузданной пирушки в лесу, где целая толпа танцевала, ела и пила на траве при свете факелов, совершая при этом прилюдные половые акты. Правда, подобные «скверные мольбища» на протяжении многих веков зачастую служили примером не каких-то тайных неязыческих культов, а заурядного бытового распутства.



аскетическое, вдохновлялось принципом «рай сейчас!» или даже «даешь рай!» (как можно перевести позднейший лозунг хиппи – «Paradise now!»), достигая «эдемического» транса в сиюминутном экстазе\*.

Обе крайности понимания, и чересчур материальная, и чересчур ментальная, имели дальние, еще досредневековые истоки. Правда, еретики, что вполне понятно в силу их потаенности, не оставили нам внятной иконографии, по которой мы могли бы судить об их эдемических идеях. Даже обстоятельно украшенные «богомильские надгробия», на которые чаще всего в данном контексте ссылаются, скорее всего, еретическими отнюдь не являются\*\*. Рай чисто материальный, «прямой» и оргиастический, восходил к древним, по сути еще первобытно-магическим навыкам непосредственного ритуального общения с Природой-матерью. К навыкам, лучше всего известным по дионисийству. Чисто же мысленный, «косвенный» рай продолжал античную, но уже не столь древнюю, платонически-эпикурейскую традицию, согласно которой, если напомнить ее в виде сжатой и, разумеется, достаточно условной формулы, идеальный сад как сумма блаженств, соединяющих землю с небом, может быть максимально полезным для духа лишь в том случае, если он устроен в самопознающем человеческом уме. Так что, по сути, в обоих случаях мы имеем дело с продолжением Древности. Конечно, то, что мы называем «квазиэстетическим», тоже имело свои давние, античные корни. Однако именно в этой третьей – по отношению к древней магии и средневековой религии сфере – и осуществилась подлинная духовная революция с ее «раем сейчас».

Тут, разумеется, сразу приходит на ум имя Данте. Его «Божественная комедия» (1321) не только превосходит подавляющее большинство предшествующих литературных видений, сновидений и хождений своим объемом и поэтическим качеством, но и на века устанавливает те новые ракурсы инобытия, которые во всех прецедентах «Комедии» лишь фрагментарно намечаются. Данте постоянно заявляет о своем великом долге перед античной классикой и даже устраивает для античных мудрецов (в 4-й главе «Ада») особый уголок потустороннего блаженства, оформив его в виде своеобразного средневекового Парнаса, с замком, заключающим внутри своих стен зеленый луг с холмом. Путешествие Данте с Вергилием совершается по вертикали, вниз и, после прохода нижних пределов ада в центре земли, вверх, причем строгий,

\* Ср. приведенный у Мельникова-Печерского (Собр. соч., 8, 1977. С. 87) рассказ о священнике, который под воздействием наркотического зелья бросился в печь, но был оттуда выгашен, после чего поведal: «показался мне печь, яко рай».

\*\* Связь с ересями гностико-дуалистического толка, часто поминаемыми в связи с данными надгробиями («стечцами»), решительно отрицается в книге, где дан наиболее подробный их географический обзор и систематизация их знаковых узоров (Wenzel M. Ukrański motivi na stećcima, 1965). Синкретическое сочетание на них языческих и христианских символов (розетки, лилии, виноград, спираль-лабиринт, сцены охоты, всадники, танцоры и т.д.) обозначает рубежи мира иного, но вовсе не обязательно является сектантской тайнописью, как отнюдь не является ею подавляющее большинство фольклорных орнаментов.

сугубо средневековый, еще иконный вертикализм тоже сочетается с данью античности, – если иметь в виду, в качестве весьма вероятного пейзажного прототипа, «картину Кебета»\*. Почитание языческой мудрости сказывается в той концепции двух типов рая, что высказана в конце дантовой «Монархии» (3, 16), где говорится: «две цели поставило перед человеком неисповедимое провидение, а именно: блаженство здешней жизни, заключающееся в проявлении собственной добродетели и именуемое раем земным, и блаженство вечной жизни. До первого доходим путем философских наставлений, до второго – путем наставлений духовных, один открыт нам благодаря человеческому разуму, а другие – благодаря Духу Святому». Платонико-эпикурейский Элизиум высоких душ сопоставлен здесь с христианским Царством небесным практически на равных условиях. Так же структурно неоднороден и поэтический космос «Комедии». Средневековая вертикаль, выходящая далеко за пределы земного бытия, плотно увита здесь земными родословиями, посюсторонней памятью, городскими толками и пересудами. К тому же то и дело открываются просветы в итальянские пейзажи, выписанные двумя-тремя штрихами, но с предельной краеведческой точностью («Есть область от Риальто до вершин, / Нистекших Брентой и нистекших Пьявой...»; «Рай», 9, 26).

Впрочем, реальный топографизм от «Ада» к «Раю» последовательно убывает, и иномирные «рощи услады» располагаются сверхъестественно, «вдоль круч» («Рай», 17, 113). Вся среда путешествия в «Чистилище» и «Рае» неизменно пребывает апокалиптическим «высоким садом», куда ведет «горняя дорога» («Рай», 26, 109–110), резко выходящая за пределы пейзажной эмпирии, хотя бы и потому, что на кручах садов не разводят. Великий *novum* Данте рождается не из таких частностей, как топографическая конкретика, но из самой стихии поэтического творчества, будучи, по сути, развернутой апологией последнего. Ведь именно в творчестве, в корабле собственного воображения (в том «*nave*», что поминается в самом начале «Чистилища») поэт и достигает высших небесных сфер. Как специально подчеркивает Данте, «господень лес, тенистый и живой» («Чистилище», 28, 2) доступен нам благодаря тем, кто «в стихах когда-то воспевали / Былых людей и золотой их век», тем, кто «здесь в парнасских снах витали. / Здесь был невинен первый человек, / Здесь вечный май» («Чистилище», 139–143). Таким образом, вход в пространство

\* **«Картина Кебета»**, символический пейзаж, впервые приведенный в виде экфразиса в античном диалоге I в., который приписывался ученику Сократа Кебету Фиванскому. Согласно данному тексту, картина эта была выставлена у храма бога времени Хроноса (*Schleier R. Tabula Ceбетis oder «Spiegel des menschlichen Lebens darin tugent und untugent abgemalet ist». Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im XVI und XVII Jhh., 1973*). Встречается в живописи и графике Ренессанса-барокко, изображая путь в чисто философский, внеконфессиональный рай, обретаемый в процессе постижения (в стоико-эпикурейском духе) мудрости природы. Тропинка вьется здесь по крутой горе, на уступах которой преодолеваются различные пороки, а на вершине фигура Счастья (или Славы) увенчивает путника атрибутами духовной победы (коронай или венком). Хотя в чистом своем виде данная аллегория оставалась феноменом достаточно редким, ее структура не раз в пейзажных топосах (в том числе, вполне возможно, и в топосах «Божественной комедии») проступала.

Эдема, поэтапно претворяющегося в поэме в апокалиптическое царство, открывается литературными трудами, достигающими тем самым трансцендентного величия. Вдохновляясь примером своих предшественников, прежде всего, Вергилия, который к тому же и сюжетно доводит его до пределов рая, Данте перенимает эту эстетическую эстафету, становясь Вергилием или поэтическим психопомпом читателя.

Платонический, а по сути еще магический принцип «мерцания» небесного в земном наделяется совершенно иными по сравнению со Средневековым нюансами. Прежде нам преподносилось мистическое откровение, теперь же – сам ментальный процесс его обретения, изображенный с необычайным красочным тщанием. Все средневековые видения и хождения, даже самые живописные из них, блекнут в сравнении с Данте. Автор «Божественной комедии» постоянно заботится о том, чтобы его читатель увидел не только результат, но именно сам путь к этому результату, постепенно проясняющемуся, как свет из сумрака. Так, «воздух под листвой», став «словно пламень, осияв дубраву», затем сгущается в виде «семи золотых деревьев», оказывающихся в итоге семью светильниками, т.е. частью небесной литургии («Чистилище», 29, 43–45), а огоньки вдоль мерцающих вод, приближаясь и увеличиваясь, в итоге уплотняются в старцев, олицетворяющих книги Священного Писания. Сама Беатриче является читателю в виде подобного рода реальной метафоры, у нас на глазах слагающейся из атмосферических эффектов, из утреннего «багрянца» и туманной «мягкости паров» («Чистилище», 30, 22). Таковы же по природе своей и одушевленные, биоморфические деревья. Они не только подменяют человека, выполняя его функции, это было бы просто повтором древней магии, но и активно выражают то поэтическое просвещение, которое наглядно движется от объекта к субъекту, из материи в душу. В частности, изображая в густой чаще чревоугодника Форезе, Данте употребляет для описания его изможденного облика глагол «sfogliarsi» («сбрасывать листья»; «Чистилище», 23, 42–43). Характерно и радикальное преобразование мотива душ на дереве. Если у Дегюйвиля это лишь эмблематический прием, то у Данте – патетическая апология духовного воспарения, питающего «муз», т.е. питающего все то же путеводно-просвещающее художественное творчество («Рай», 18, 28). В 32-й главе «Чистилища» (38 и сл.) Древо познания реинтерпретируется как символ грядущей вселенской империи, но символическая схоластика была бы здесь совершенно безжизненной без ее художественного оформления, в котором буквально все светится и растет («Как наши поросли, когда поток/ Большого света смешан с тем, который/ Вслед за ельцом небесным ждет свой срок,/ Пестро рядится в свежие уборы»). Изображение, пусть даже и со средневековой астрологической подкладкой (с «ельцом», т.е. зрительной траекторией созвездия Рыб), неизменно предстает более интересным, чем трансцендентное преображение, точнее, это преображение в значительной мере замещает.

Дантовский рай – это настоящая кульминация эстетического, первая столь грандиозная и последовательная кульминация эстетического. «Вверху есть зеркала (для вас – престолы)», – пишет Данте («Рай», 9, 21), внешне, казалось бы, просто цитируя платонически-христианскую концепцию «Дионисия Ареопагита» (мы ставим это имя в кавычки, ибо личность его до сих пор не идентифицирована с безусловной точностью), который приравнял ангельские иерархии к взаимоотражающимся зеркалам духовного познания. Однако далее поэт недвусмысленно показывает, что, тонко учитывая богословские коннотации зеркал, сам он понимает этот магический предмет творчески-артистично. Двигаясь «вослед глазам» «умом», поэт преобразует их «в зеркала изображений», «*specchi a la figura*» («Рай», 21, 17), слагающихся в живые картины, – тогда как в классической ареопагитике, несмотря на обилие крайне ярких деталей (вроде пламенеющих херувимов) никаких живых, т. е. замкнутых в органическую целостность картин мы не найдем и в помине. Поэзия наводит мосты через те средневековые интервалы или даже бездны, которые такой артистической целостности принципиально не допускали.

В конечном счете именно творческое воображение, повторим еще раз, и претворяет лес Чистилища [лес, «пустынный и дремучий/ с тех пор, как змею женщина вняла» («Чистилище», 32, 31–32)] в светящееся преддверие рая небесного. В последнем, как и полагается, красоты превосходят друг друга «степенью степеней», – при том, что регистр этих степеней проходит не через незримые грани святости, а через грани все же чувственного, пусть даже и экзотически возвышенного восприятия. Рубеж незримости постоянно ставится как цель, которую произведение призвано, при всей ее постоянно декларируемой недостижимости, все же достичь. Хотя в самом начале «Рая» Данте и сетует, что он «вел бы речь напрасно о виденном, вернувшийся назад», тут же выражается твердая надежда, что кое-что увидеть все же удастся, – если читатель устремит свой взор на «мастерство художника», «*l'arte di quel maestro*» («Рай», 10, 11). Затем следует крайне знаменательное обращение к Аполлону: «О вышний дух, когда б ты мне помог/ Так, чтобы тень державы осиянной/ Явить в мозгу я впечатлений мог,/ Я стал бы в сень листвы, тебе желанной./ Чтоб на меня возложен был венец» («Рай», 1, 22–26). «Сень листвы» тут оказывается парнасской рощей или той аурой высокого мастерства, благодаря которой рай во «впечатлениях мозга» и осуществляется. В итоге вся третья часть «Комедии» выглядит как панорама подобных впечатлений, поставивших на место религиозных догм феерию арт-переживаний. Именно здесь, в третьей части, «могущественность зрения» предельно возрастает, соединяясь с зажегшимся в уме «вечным светом» («Рай», 5, 5), позволяющим «увидеть сущность, где непостижимо/ Природа наша слита с божеством» («Рай», 2, 41–42). Аналогично этому в конце поэмы человеческая природа в виде праведников-цветов зримо соприкасается с божественными искрами-ангелами. И целая вереница образов, – включая и лучи, сквозящие

сквозь облако, воду и жемчуг (в той же 2-й главе), и финальный «образ потока» с «рекой топазов огневых» или, иными словами, теми же ангельскими искрами, что озаряют праведные души, собирая их в огромную небесную розу (в 30-й главе), – властно приобщает к этому мистическому слиянию читателя. Собственно, читателя-зрителя, – в силу поразительной, натурно-сверхнатурной и вероятно-невероятной живописности созданных Данте картин, оснащенных к тому же поразительными синэстетическими эффектами. Рай, конечно, и прежде сулил человеку совокупное наслаждение разных, а в идеале – всех органов чувства, но никогда еще в поэзии светозвуковые и прочие компоненты, обычно поминаемые перечислительно, не составляли того волшебного единства, где слышен «смех травы блаженный» («Рай», 30, 58). Причем при всей своей запредельности, вроде бы фантастической и сказочной, синэстетические блаженства сохраняют прочную связь с земной природой, подобно небесной розе, этому космическому царству праведников, которая обращена к Троице, словно обычный цветок к солнцу.

При этом о прямом утопизме речи не идет, хотя дантовские «прозрачные луга снов» не раз пытались истолковать, говоря современным языком, в духе экологически окрашенного пророчества\*. Райская жизнь, по Данте, вступает в прямую и прочную зависимость не от политического или экологического, а от перцептивно-эстетического опыта. Тем самым открывается территория того третьего царства, сувереном которого является не магия или религия, а искусство. Новая метаисторическая эпоха впервые нарождается в творчестве, внутри произведения. На фоне средневековых, в особенности свято-отеческих описаний инобытия поэма Данте может показаться слишком велеречивой, духовно-нецеломудренной и даже еретической. Однако «ересь» эта оперирует собственными, художественными таинствами, которые исчезают, как вода сквозь пальцы, при попытке свести их к догматике скрытно или открыто антисредневекового оккультизма.

Значительно опережая эволюцию самого изо-творчества, дантовская «Комедия» сделала свои таинства надолго, века на два непроницаемыми или, во всяком случае, малопроницаемыми для последнего, выразительней раскрываясь не столько в прямых иллюстрациях, сколько в параллелях с готическим искусством в целом. Естественно, что готические фасады с их знаковым вертикализмом, ступенчато расположенными сонмами святых, сконцентрированных вокруг образа Страшного суда, и каменными розами, суммирующими в себе мироздание, приходят на ум в первую очередь. Собственно, «Божественную комедию» можно назвать готическим фасадом, виртуозно приспособленным не для церковно-соборного, а для раздум-

\* В данном случае мы цитируем (по кн.: *Scaffi A. Op. cit. P. 30*) Э. Коли (*Coli E. Il paradiso terrestre dantesco, 1897*), который, увлекшись предметом исследования, возмечтал к концу своей книги, что когда-нибудь вся земля превратится в рай по образцу дантовских «*diafane landa dei sogni*».

чивого частного восприятия. Многочисленные же прямые иллюстрации\* первоначально выглядят в сравнении с текстом поэмы либо схоластически-сухими [как попытки включения вставок из Данте в средневековую мировую гору, теперь уже подчеркнуто-«путевую», словно в Картине Кебета, – такова, в частности, фреска Нардо ди Чьоне (или Орканьи?) в капелле Строщи флорентийской Санта-Мария Новелла (сер. XIV в.)], либо наивно-упрощенными. К примеру Джованни ди Паоло (в Сиенском кодексе; сер. XV в.), желая акцентировать специфически райскую атмосферу двух финальных глав, изображает (в сцене с Беатриче, показывающей Данте Богоматерь во славе) маленький, огороженный плетнем садик, парящий в воздухе, а в иллюстрации к последней главе рассыпает среди цветочного поля нагие фигурки праведных душ, которые резво ныряют в это поле, словно в реку. Что же касается амфитеатра небесной розы, то она напоминает у Паоло, благодаря множеству все тех же нагих, но на этот раз сидящих фигурок, какую-то космическую баню. Важен, правда, тот факт, что в постдантовских парадизах, в том числе у Нардо ди Чьоне, все заметнее утверждается прямая перспектива, разворачивающая к зрителю райские сонмы, прежде державшиеся сомкнутой стеной. Средневеково-ренессансные пространственные контрасты выглядят наиболее выразительно во фреске с Данте на внутренней стене Флорентийского собора\*\* (илл. 14). Но в любом случае лишь веком позже, в лице Боттичелли, поэма Данте находит интерпретатора почти конгениального.

Однако прежде чем повести речь о Боттичелли, следует остановиться и на ряде других факторов, благодаря которым рай (или предваряющее его чистилище) обратилось в подлинное чистилище искусства. Мы уже говорили о том, что библейская «Песнь песней», точнее ее средневековая аллегореза, заняла посредническое положение между земным Эдемом и Небесным царством, ибо сад из «Песни» был уподоблен душе, алчущей духовного просвещения. Такие уподобления встречаются уже в святоотеческой литературе, в том числе у Григория Нисского (IV в.), который пишет о «нашем саде» и садовом «чертоге» («внутри чертога» означает, согласно этому святителю, «внутри сердца»), что огорожены со всех сторон «заповедями» и пронизаны токами тонкого взаимодействия между движениями души и телесными органами чувств. Причем в идеале такого взаимодействия душа, «уязвленная этой (т.е. божественной) любовью, оставляет все тварное и все умопредставляет-

\* Brieger P., Meiss M. and Singleton C. Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy. Vol. 1–2, 1969; Pope-Hennessy J. Paradise: The Illuminations to Dante's Divine Comedy by Giovanni da Paolo, 1993.

\*\* Эта фреска работы Доменико ди Микелино (1465) написана в виде отдельной обособленной «картины». Автор «Божественной комедии» изображен в ее центре; правой рукой он указывает на путь через Ад (в виде ущелья) в Чистилище (в виде горы со спиралевидной тропой, ведущей к Раю, представленному не столь многосложно, как у Данте, а в виде малого сада с фигурками прародителей), в левой же держит книгу со своей поэмой, открытой на первых строках. Непосредственно за книгой, справа от Чистилища с Раем, расстилается городской пейзаж Флоренции, которую знаменитый герой фрески буквально «открывает» зрителю, – недаром за композицией издавна закрепилось название «Комедия (Данте) освещает Флоренцию» («La commedia illumina Firenze») (см.: *Altrocchi R.* Michelino's Dante // «Speculum», 6, 1931).

мое в твари» («Толкование на Песнь Песней», 1). Позже Гонорий Отенский в своем трактате, называемом так же, как и у Григория Нисского, только, естественно, не по-гречески, а по латыни («Expositio in Cantica canticorum»), разграничивает четыре вида рая: чувственный (земной), внемирный (небесный), религиозный (церковный) и добродетельный (душевный), добавляя к своей классификации и слова о том, что душа «есть сад», ибо «полна добрыми чувствами как сад травами, добродетелями как сад цветами». Что же касается «святой души» то она, по Гонорию, «есть также и рай, полный духовных блаженств». Еще в одном трактате с идентичным названием, приписываемом Ришару Сен-Викторскому (XIII в.) посреднический, небесно-земной мотив выражен в символике «благочестивой души, которая, произрастая из рая, достигает заключенного сада небесного града Иерусалимского». Так же иносказательно толкуется здесь и «зеленое ложе» из «Песни песней», изначально воспетое равным образом и как прекрасный сад и как дворцовая опочивальня\*.

Параллельно духовной экзегезе «Песни Песней» по-прежнему интенсивно развивалось и иносказательное, внутридушевное понимание рая как такового. В частности, в XII веке Бернар Клервоский подчеркивал: «в этот сад входят не ногами, а аффектами» («non pedibus, sed affectibus» – «К клирикам об обращении» или т.н. «Convivium», 25). Предреформационная мистика в свою очередь усилила интроспективный ракурс: у Генриха Сузо (XIV в.) Премудрость в беседе со своим почитателем заявляет: «я обитаю в чистой душе, словно в вечном раю, полном наслаждения», но не омраченном плотскими страстями и пороками («Книжечка о вечной премудрости», 13). И уже за несколько десятилетий до начала Реформации Иоганн Феге (XV в.) называет «человеческим раем» просто-напросто «добрую совесть». Характерно, что и сами названия сборников проповедей Феге («Духовная охота», «Виноградник души» и даже «Духовное ложе цветов») активно отвечали настроениям той эпохи, когда титулы, вроде «Садик души» («Hortulus animae», – как именовался один из типов молитвослова), приобрели воистину массовый характер.

Впрочем, средневековое благочестие, пусть даже и окрашенное предреформационными настроениями, так бы и осталось сугубо средневековым, лишь варьирующим прежние мотивы духовного цветника, если бы не сомкнулось с тем новым эстетизмом, эпохальным выражением которого стала

---

\* Особого рода уютная «интерьерность» всегда была присуща и античным «приятным уголкам». В средневековой же поэтике и иконографии к ней, благодаря «Песне Песней», добавился особый духовный аллегоризм, выстраивающий за садовыми узорами свою, прозрачно подразумеваемую знаковую архитектуру (см.: *Lerchner K. Lectulus floridus. Zur Bedeutung des Bettes in Literatur und Handschriftenillustrationen des Mittelalters*, 1993). Сад «Песни песней», являясь природным локусом, в то же время пространственно продолжает дворец (или дублирует его), что было свойственно древнему ближневосточному саду как таковому. «Ложе у нас – зелень; кровли домов наших кедры, потолки наши – кипарисы» (Песн. П. 1: 15). В Вульгате говорится о «ложе цветущем» («lectulus floridus»). В исконном же тексте соответствующее слово «раанан» отвлечено от конкретной природности, означая не цветение, а свежесть, нетленность, непричастность порче.

поэма Данте. Сложилась парадоксальная ситуация, ярко проступившая и в визуальных свидетельствах, напрямую с Данте не связанных. С одной стороны, инобытийные пейзажи разрастались, вроде бы опровергая тезис о последовательном зрительном умалении или даже исчезновении средневекового рая. Последний же, напротив, изображался теперь все обстоятельнее, можно сказать, что в пору т.н. «осени Средневековья» он щедро расцвел. С другой стороны, невидимости в нем стало куда больше. Только невидимость эта или, иным словом, этот подтекст радикально на заре Нового времени видоизменился. Если прежде в нем, несмотря на временные отклонения иконоборческого толка, все же доминировало соборное церковное сознание, то теперь (имея в виду под этим «теперь» XIII–XV века) – религиозные мечтания, хоть и напоминающие о догме, но в то же время и погружающие ее в крайне зыбкую и изменчивую умственную стихию. Нам все чаще являются не литургически обозначенные рубежи иного мира, заключенные в единый Образ, незримый как в заповеди небесных блаженств, а живописания мысли, страстно взыскующей предвечных истин и стремящейся нам как можно подробнее о своих поисках сообщить. Поэтому мы все чаще имеем дело не с границами рая, которые строго размечены святыми фигурами, а с человеком в раю, с блуждающей в эмпириях зрительской душой.

Понятно, что новая аниконическая душевность порождает, в силу своей зыбкости, массу смысловых разночтений, отдаленно схожих с разночтениями, столь свойственными самым первым, катакомбным шагам раннехристианского искусства. Однако там все последовательно стягивалось к единому центру, здесь же предстает скорее центробежным. В связи с этим возникает все больше иконологических загадок. Одной из таких загадок являются росписи гардеробной папского дворца в Авиньоне (XIV в.). Пространство, плотно «заросшее» тут садовыми деревьями, включает в себя различные природные утехы и хозяйственные занятия, в том числе псовую и сокольничью охоты, а также рыбоводство. Во всем этом можно увидеть лишь элементарное продолжение традиций «княжеского», придворного искусства, издревле воспроизводившего дворцово-садовый быт. Однако подобное дублирование – и тоже с древних времен – наделялось райскими коннотациями, да к тому же речь в данном случае идет не просто о князьях, но о князьях церкви, что усиливает вероятность сверхбытовых смыслов. А что знаменуют здесь люди, взобравшиеся на деревья? Просто ли это милый жанровый эпизод со сбором фруктов или возвышенный символ душ на дереве, живо напоминающий о поэме Данте, завершенной за двадцать лет до обновления папской резиденции в Авиньоне? Менее проблематичны «сады души», появляющиеся в период интернациональной готики в виде отдельных медитативных композиций (*Andachtsbilder*)\*. Это довольно редкий извод, известнейшим об-

\* *Andachtsbild* – это немецкое слово, связанное с весьма важным этапом европейского религиозного искусства, до сих пор не имеет адекватных аналогов в русском, да и в других языках. Обычно



разцом которого является т. н. «Франкфуртский садик» (нач. XV в.; **илл. 15**), названный так по месту его хранения во франкфуртском Штеделевском институте. Здесь все вроде бы традиционно – Богоматерь с младенцем, ангелы, цветущий «вертоград заключенный». Однако все, в отличие от прежней, тем паче византийской иконографии, скомпоновано таким образом, что взорам являются не столько святые, сколько идеальное, «цветущее» состояние ума благочестивого зрителя, наслаждающегося этим маленьким домашним раем. Недаром Богоматерь изображена читающей книгу: тем самым, скорее всего, указывается, что и садик сей – ради мысленного соизмерения с его духовными прелестями – должен быть внимательно «прочитан» глазами.

В иллюминациях религиозных манускриптов, в первую очередь часословов, подобная нравоучительно-психологическая растительность [словно реализующая двойной смысл слова «*illuminatio*» («просвещение» или «объяснение» и «украшение»)] впечатляла не только возрастающей натурностью, но иной раз даже натурностью топографически-документальной. В Часослове Марии Гельдерской (нач. XV в.) имеется сцена Благовещения в заключенном саду, но по сути это сама Мария Даркур, герцогиня Гельдерская, в саду своего замка. Строка на ленте, которую несет архангел, гласит: «*O milde Maria*» («О, нежная Мария», – вместо традиционного «*Ave Maria, gratia plena*», «Благодатная Мария, радуйся»)\*. Бездетная герцогиня явно стремилась обеспечить этой наглядной молитвой чадородие, попутно акцентируя в образе ухоженного садика собственные добродетели.

В этом сентиментальном русле преобразовывались не только частные изо-медитации, но и важнейшие иконографические ряды, которые в свою очередь обретали тем самым лирическую медитативность. Райские пейзажи появлялись там, где их раньше вообще не было либо где они сводились к минимуму. «Страшные суды», прежде вообще антипейзажные, с XV века все чаще включали в себя лужайки, рощи и сады или, иными словами, целые садовые пейзажи праведников, тогда как еще совсем недавно типичным пейзажем праведников пребывали скалистые «фиваиды» с их каменистым бесплодьем, оживленном лишь редкими деревцами у келий-пещер\*\*. Весьма

---

его переводят как «образ благочестия», что совершенно не выражает его принципиального отличия от иконы византийского типа, тоже «образом благочестия» являющейся. Сложившись в XIV–XV веках и будучи, по сути своей, рубежным, средневеково-ренессансным феноменом, западный *Andachtsbild* впитал в себя значительные византийские влияния, однако обнаружил параллельно ту силу лирического чувства, что ни в коей мере традиционной иконе, гораздо более строгой и иератической, не свойственна. Подробнее об этом см. В нашей книге: *Мистерия соседства...* (гл. 2, «Образ»), где приведена и важнейшая библиография вопроса. При этом рекомендуемый там вариант перевода («медитативный образ», «образ-медитатив», – ср. итал. «*sacra meditatio*»), подразумевающее, правда, не тип религиозного изображения в целом, а иконографию безмолвно беседующего Святого семейства) ни в коей мере нельзя считать идеальным, ибо он неизбежно ассоциируется с понятием иконической медитации, связанной с совсем иной, буддийской религиозной практикой.

\* *Hartban J. Books of Hours*, 1977. P. 78–81.

\*\* «*Фиваиды*» – изображения пустыни с отшельниками (пустыни, примыкающей к Фивам Египетским), встречающиеся в виде отдельных композиций, в итальянской живописи треченто и кватроченто. Их уступчатое, скалистое пространство идентично иконным «лещадкам».

показательны и новые итальянские «тайные вечера», вроде той, которую написал Гирландайо во флорентийской обители Сан-Марко (1470-е гг). Вечеря проходит здесь как обычная монастырская трапеза, рядом с садовым клуатром, иллюзорно продолжающим пространство реальной трапезной, однако надпись, цитирующая Евангелие от Луки («и Я завещаю вам, как завещал Мне Отец Мой, Царство, / Да ядите и пиете за трапезою Моею в Царстве Моем»; 22: 29–30), подчеркивает, что речь идет о рае небесном, к тому же о рае, наглядно извлеченном из круга земного времени, обозначенного здесь четырьмя гирляндами, символизирующими четыре времени года.

Повсюду, в массе самых различных иконографий, задушевная садовая атмосфера, даже при отсутствии сада как такового, постоянно обеспечивалась и отдельными экспрессивными деталями, – фруктами, цветами, птичками. Являя собою частицы рая, утраченного, но обретаемого в процессе богопознания, а теперь уже и (не забудем отметить!) художественного созерцания, детали эти обеспечивали еще более тесную связь с умонастроением заказчика. У некоторых мастеров, в первую очередь у Карло Кривелли, в чьих алтарных образах постоянно красуются фруктовые гирлянды, подобные частицы рая стали настоящим фирменным знаком. Такого рода «потусторонние» фруктовые натюрморты известны и языческой античности, но там они (появляясь на надгробных стелах) были семантически нацелены в мир иной, будучи своеобразным пропуском на тот свет, подменяющим реальное растительное жертвоприношение. Существовали и растительные «вести оттуда», скажем, яблоки Гесперид, приданные божествам и героям в качестве их атрибутов. Византийскому миру известны аналогичные иномирные вести, – таковы, к примеру, вышепомянутые чудно сияющие, целительные райские плоды святого Евфросина. Однако для классической иконописи подобные детали нехарактерны. Растительные же «жертвы» как таковые, первины урожая, постоянно приносились, но тоже долгое время не изображались, тем паче в виде иллюзорных натюрмортов и орнаментов. Теперь же подобные частицы рая широко распространились, сияя в качестве вестей оттуда, но также и в качестве приношений туда, на тот свет. Приношений, теперь уже в той же мере трансцендентных, сколь и имманентных, – подобно яблоку в суде Париса\*.

Лирически-мягкие или, напротив, патетически-эмоциональные детали все чаще являли рай в нарастающей волне переживаний, сконцентрированных в рамках одного произведения. Западная живопись XV века досконально научилась этому принципу изобразительного крещендо, прежде доступного

---

\* **Яблоко Париса** является двояким, трансцендентно-имманентным символом, ибо, будучи подброшенным богиней (Эридой) богам, оно затем вручается одной из богинь (Афродите) человеком Парисом. Чезаре Рипа в своей «Иконологии» (1593) особо останавливается на имманентном, человеко-божеском ракурсе мифа, поясняя, что три яблока Париса (в некоторых вариантах мифа фигурирует не один, а три плода – и Венера получает от Париса все три) знаменуют «способность добродетелей поднимать человека со смертного до божественного состояния, почти приравнивая его к ангелам».

лишь визионерской литературе, – от апокрифов до Данте. Вспомним Гентский алтарь Яна Ван Эйка (1432), где скромная, хотя и залитая ярким утренним сиянием светелка Богоматери в сцене Благовещения на обыденных, внешних створках, сменяется (в нижнем регистре алтаря) при праздничном его раскрытии, протяженным вдаль светозарным пейзажем апокалиптического Царства Христова, сосредоточенного вокруг божественного Агнца. Причем царство это представлено одновременно возвышенно-небесным, поскольку находится на высокой горе, и проникновенно-земным, связанным с мирским «долгом» массой натуральных деталей, от скрупулезно выписанного ландыша или апельсина до дальнего вида, являющего Небесный Иерусалим в облике бургундского города. Небесно-земное содержание удается сделать однородным также и путем совмещения растений и деревьев, характерных для разных широт (подобно тому же привычно-автохтонному ландышу, сближенному с экзотическим апельсиновым деревом), – таким образом убедительно воплощается идея непрерывного цветения или, проще говоря, идея вечности. Тому же способствует органичное соединение голой каменистой поверхности, по которой движутся сонмы святых, с пышной травой, окружающей Агнца. Пример Гентского алтаря одновременно уникален, в силу его исключительно высокого качества, и крайне типичен. Ведь подкупающей натуральностью наделялись тогда и те религиозные произведения, которые по исходному, совершенно уже внепейзажному сюжету своему вроде бы исключали дотошный натурализм: отсюда возрастающая миловидность ангелов или превращение процветающих крестов в двойники реальных деревьев. Двойники, где главным инобытийным свойством остается лишь соединение цветения с плодоношением. Таков крест в «Распятии» Джованни да Модена, входящем в его росписи Капеллы-деи-Диечи болонского собора Сан-Петронио (1421). Аналогичным образом и Богоматерь теперь иной раз предстает, как в поэме Дегюйвиля, «дамой на райском дереве», точнее, у дерева, с младенцем-Христом или праведными душами в качестве его плодов\*.

Эффект чуда, свершающегося натурально, буквально на наших глазах, нарастает и в храмовых интерьерах, если иметь в виду их не только живописное, но и архитектурно-орнаментальное убранство. В Средние века церковь, на что указывают имена различных ее частей, всегда понималась как преддверие рая. Но эта прообразовательность выражалась космически-сверхнатурно и в виде святых фигур, лишь крайне скупо перемежающихся отдельными узорными просветами в блаженные края. Новое же, созревшее внутри готики узорочье начинает всячески эти скупые просветы умножать, подобно тому как Данте умножал и развивал строгие богословские символы трансцендентного света и цветения, приближая их к сфере эмпирических чувств. Недаром Кеннет Кларк назвал готические «листья, цветы и усики» «прорывом сквозь наледи монастырского страха», вскоре, впрочем, «погу-

---

\* Börsch-Supan E. Op. cit. S. 419–420.

бленные морозным дыханием догмы»\*. «Наледи страха» и «мороз догмы» выражают, пожалуй, не столько готическую эпоху, сколько либеральные комплексы самого автора, да к тому же ничего из этих всходов не погибло, но, напротив, еще более прихотливо процвело в последующей, «осенней» готике, – все равно историко-художественная тенденция схвачена весьма метко. Декоративная пластика соборов (как в малых своих формах, прежде всего в балдахинах надгробий и алтарей, в сводах небольших капелл и в башенках-пиннаклях, так и в самых крупных структурах, включая главные своды и фасады) превратилась в гигантский каменный сад. Райский принцип вечного цветения был достигнут не только чисто количественным умножением всевозможных «стволов» и «ветвей» («астверков» и «лаубверков» по немецкой терминологии), но и за счет формирования, начиная с готического флерона, совершенно невиданных узорчатых форм, по сути, целых биоморфических скульптур или своеобразных каменных почек, причудливо сочетающих геометрическое и биологическое, иллюзорно-рукотворное и иллюзорно-нерукотворное, природное начала. Эти природно-художественные завязи достигли предельной усложненности в португальском мануэлино, стиле, где толстые шнуры выются наподобие лиан, а ордерные вертикали принимают совершенно живой, древовидный характер.

Если в германоязычных землях эта садовая, точнее, садово-лесная «антитеза собору как образу неба»\*\* на рубеже XV–XVI веков сплошь и рядом доминирует, то в Италии ей заметно противостоит ренессансный классицизм. Однако и внутри последнего постоянно виднеются, в виде частиц рая, фруктово-цветочные праздничные гирлянды, пусть не столь всеохватные как астверк, но не менее пластически-сочные. Причем, в отличие от классически-средневековой архитектурной растительности, которая, при всей своей усложненности и синтетичности, все-таки с церковным «образом неба» продуманно координируется, здесь формируется свой собственный автономный, даже не природоцентрический, а искусствоцентрический мир.

Этой автономизации активно способствует и тот факт, что вся эта каменная или деревянная поросль обильно оснащается родовой и профессиональной геральдикой, т.е. личными гербами и знаками гильдий, так что вместо одного Древа Иессеова, традиционно иллюстрирующего генеалогию Христа, мы видим массу частных и общественных генеалогий, составляющих параллельные «леса символов», которые гораздо более многообразны, чем строго церковные иконографии. Так, в английской готике XV–XVI веков интерьеры в основном символически и чисто визуально «держатся» именно на геральдических эмблемах.

\* *Clark K. Landscape into Art, 1976. P. 3.*

\*\* *Oettinger K. Laube, Garten und Wald. Zu einer Theorie der süddeutsche Sakralkunst, 1470–1520 // Festschrift für H. Sedlmayr, 1962. S. 209.*

Растущее обилие подобных деталей и целых декоративных систем может создать ложное впечатление о том, что в рубежные века нарождалось «инобытие, ориентированное на человека»\*, или, иными словами, чисто имманентное инобытие. О том же по сути, хотя и на более частном примере, говорит и К. Кларк. Однако это, несомненно, не так. С одной стороны, не может быть, а тем паче не может быть в искусстве, инобытия, на человека не ориентированного, ведь всякие, даже самые диковинные и малопонятные для нас знаки (вроде ороцких «дорог на тот свет», упомянутых в начале 1-й главы) имели вполне определенный социальный и, следовательно, вполне определенный человеческий адрес. Всякое инобытие одновременно имманентно и трансцендентно, в каком бы ракурсе, материальном или идеальном, его не понимать.

С другой стороны, тот великий сдвиг в сторону искусства-как-искусства, что произошел в Западной Европе в XIV–XVI веках, имел и глубокие богословские причины. Разделение христианства на западную, католическую, и восточную, православную, ветви, совершившееся к середине XI века, продолжало затем всячески усугубляться, охватывая все сферы жизни, в том числе, естественно, и художественную. Различия стилей и иконографий по мере этого усугубления поступательно усиливались. Если романский стиль, при всех его региональных различиях, носит во многом общеевропейский характер, то готика, а тем более Ренессанс резко отличны от современных им тенденций в искусстве стран византийского круга. Недаром в исторической ретроспективе Возрождение, имея в виду уже не только искусство, но и эпоху в целом, столь часто понимается как принципиально «антивизантийская», а Византия в ее традиции – как принципиально «антиренессансная» духовная сила. Расхождения в догматике влекли за собой также жанровые и иконографические расхождения. Процесс оформления католического догмата о чистилище мощно способствовал, как мы уже отмечали, тому, что западные загробные видения и травелоги, в какой-то мере предвосхитившие окончательное утверждение этого догмата в XV веке, становились много подробнее и живописней аналогичных православных текстов. Весьма знаменательно, что в восточно-православном мире не было создано ничего сопоставимого по объему и резонансу с «Божественной комедией» Данте, хотя сам такого рода жанр был странам византийского круга далеко не чужд. Непосредственно касается нашей темы и еще одно догматическое расхождение. А именно догмат о непорочном зачатии Девы Марии\*\*, сформировавшийся в ту же эпоху, что и догмат о чистилище.

\* «Human-oriented afterlife» (McDonnell C., Lang B. Op. cit. P. 143).

\*\* **Непорочное Зачатие** (Девы Марии) — религиозная концепция, согласно которой Дева Мария, хотя и зачатая обычными родителями, Иоакимом и Анной, осталась непричастной первородному греху или, иначе говоря, незатронутой Грехопадением. Долго время бывшая предметом богословских споров, идея эта была официально утверждена католической церковью на Базельском соборе (1439), а в 1854 стала обязательным для всех католиков догматом.

На Западе почитание Богородицы крайне усилилось в XIV веке, после страшной эпидемии чумы, или «черной смерти», опустошавшей Европу в 1348–1350. Именно в этот период, т.е. во 2-й половине данного столетия, страстное желание обезопасить среду обитания послужило тем мощным стимулом, который эффективно способствовал более натурному изображению обитаемой земли. Причем не всякой земли, а той, что по виду своему наиболее адекватна представлениям о Царстве небесном, том царстве, где восседает Богородица, к которой чаще всего и обращали молитвы о спасении от смертоносной заразы. Поэтому в западных богородичных иконах или, точнее, медитативных «образах благочестия» искусство уже настолько далеко отошло от иконности, что само слово «икона» оказывается тут совершенно неадекватным. Надмирный золотой фон заметно потеснился, уступив место заключенным садикам с «кущевидными» беседками-перголами, теми «розовыми беседками», что, наверное, более всего известны нам по названию эссе Блока («Девушка розовой беседки и муравьиный царь»), – эссе, явно связанным с западноевропейскими музейными впечатлениями поэта, но тематически к данной иконографии никоим образом не причастным. Эти садик, которые хочется называть именно так, уменьшительно, настолько они умиляют (как и сами «прекрасные мадонны», сменившие царственное византийское величие на жеманную subtilitatem), тем не менее, имеют подножием своим холм, утверждающий их «горный», возвышенный статус. Со временем садовые ограждения, равно как и беседки, все чаще исчезали, и природным тронем Царицы небесной оставался просто цветущий лужок, где она восседала уже не на скамье, а просто на земле, на том поземе, что в акафистной иконографии, как правило, блистает своим отсутствием. Подобный садово-луговой, приземленный тип Богородицы Смирение (Humilitas) выявлял, помимо ее благочестивых достоинств, и ее статус Новой Евы, восставившей вместе с Христом как Новым Адамом небесное величие падшего Эдема и, провиденциально, всей тварной земли в целом\*. Цветущий земной покров тут выписывается настолько любовно и тщательно, что порою уподобляется, как в «Мадонне в саду роз» Стефано да Дзевиио (XV в.) рукотворному ковру, сплошь покрывшему почву.

Многие растительные, цветочные или агрикультурные богородичные метафоры западной и восточной церкви кажутся совершенно идентичными по смыслу. В основном они действительно таковы, но как только речь заходит о церковном искусстве, в глаза бросаются явные различия. В византийской традиции, что наглядней всего заметно по иконографии таких изводов, как «О тебе радуется всякая тварь» и «Собор Богородицы», все природное великолепие исходит из фигуры Богородицы, не обремененной никакими эмпирикопейзажными связями. Даже в православной иконографии XVII века с ее уже

\* См.: Meiss M. The Madonna of Humility // AB, 18, 1936, 4; Guldán E. Eva und Maria. Eine Anthese als Bildmotiv, 1966.

достаточно детализованными «заключенными вертоградом» последние обычно, как на иконе Никиты Павловца (1670), все же очень четко отъединены от «дольнего», земного мира: у Павловца, к примеру, позем хотя и развернут перспективно, но завершается обрывом, показывающим, что это райская вершина мировой горы, вершина в равной мере и начальная и апокалиптическая, причастная и Творению и концу света. На Западе же «горнее» и «дольнее», напротив, сопрягаются в плотном единстве, окружая Деву Марию в качестве ее перспективно-пространственного, вполне пейзажного обрамления. Вербальным предвосхищением этого можно считать слово «О литаниях Пресвятой Марии Девы» (1, 12; раздел «О заключенном саде»), чье авторство приписывалось Альберту Великому (XIII в.), – здесь символика литаний, близкая к акафистной символике, сопоставляется как с красотой «земных пейзажей», возводящей наш ум к «пейзажам небесным», так и с «фигурой» (т.е. изображением) последних в живописи и поэзии. Однако это лишь частное историческое звено. Куда важнее иконографическая традиция Непорочного зачатия.

Его эмблемы, символизирующие чистоту Девы Марии и возвышающие ее над плотской тварью, неизменно рождающейся во грехе, восходят, прежде всего, к аллегорике «Песни Песней» [таков и главный символ: «вертоград заключенный» (по-церковнославянски) из строки, звучащей по-русски как «запертый сад – сестра моя»; 4: 12]. К аллегорике, в основном совпадающей с метафорами мариологических литаний, хотя к библейско-литургическим уподоблениям добавляются теперь естественнонаучные (пусть даже на современный взгляд и совершенно фантастические, но все же по сути своей именно естественнонаучные) аргументы, заимствованные из средневековых энциклопедий. Таков, к примеру, довод о том, что жемчуг рождается не в процессе квазиминеральной генерации внутри раковины, но по прямому импульсу свыше, из небесной росы. Когда подобные изобразительные «дефенсории» (т.е. «защитительные» наборы богословских доводов) впервые, в начале XIII века, появляются, они обычно строятся в виде таблиц, данные эмблемы перечисляющих. Так образуются маленькие, квазипейзажные картинки с солнцем, луною, престолом, «кладезем воды живой», «башней Давидовой», вратами, розой, лилией и другими богородичными символами, среди которых, естественно, почетное место занимает «заключенный вертоград», всю эту метафорику композиционно объединяющий. Через два века под явным воздействием кульгов Богоматери Смирение и Богоматери как апокалиптической Жены, облаченной в солнце (в обоих случаях Мария царит над миром: в первом случае земным, во втором – небесным), эмблемы Непорочного зачатия начинают вписываться в достаточно натуральный пейзаж с далевым пространственным охватом. Причем это расширение ракурса становится характерным и для западной мариологической иконографии в целом\*.

\* О типологии этого расширения от «заключенного вертограда» к «мировому пейзажу» см.: Spickernagel E. Die Descendanz der «Kleinen Landschaften» (diss.), 1970.

Знаменательна, в частности композиция (работы Симона Бенинга) в Бревиарии (т.е. кратком молитвослове) Гримани (1510). Дева Мария воспаряет здесь к просвету в облаках, откуда виднеется фигура Бога-отца. Позади ее солнце, а у ног луна, однако эта сверхъестественная конъюнкция вкупе с парящими святыми фигурами нисколько не нарушают общего натурального обаяния фландрского ландшафта, куда эмблемы Непорочного зачатия и литаний вкомпонованы в качестве мелких пейзажных деталей. На последней картинке того же бревиария представлена Богоматерь в саду, но этот, более камерный, образ уже не столь эффектен, поскольку мы до этого уже получили возможность созерцать не только малый садик, но и весь мир, по крайней мере весь мир, который человеческий взгляд способен обозреть в качестве земли обетованной или, иными словами, в качестве Эдема, восстановившего свое вселенское величие. То обожествление природной материи, которое в догме Непорочного зачатия выглядит для православия чрезмерным, превращающим Деву Марию почти что в «четвертое лицо Троицы», базируется здесь не только на богословских, но в значительной мере на художественных аргументах. Распространяясь же в православной сфере, влияние этой, во многом именно цветочно-садовой, иконографии служит одним из факторов, направляющим искусство на новоевропейский путь, хотя сам догмат Непорочного зачатия, в значительной мере эту иконографию обусловивший, остался для православия неприемлемым.

Благодаря таким «ранненовоевропейским иконам» с цветами, а тем паче иконам пейзажным, и русский XVII век оказывается на распутье между зримым и незримым садами. Однако приоткрываясь в православной иконе, рай здесь и позже прочно сохраняет свои молитвенно-литургические, т.е. именно незримые корни. И даже когда мы уже начинаем видеть кое-какие черты внутреннего, душевного рая, эти черты (в резком отличии от «Франкфуртского садика») по-прежнему накладываются на суровую средневековую основу\*.

\* Укажем на изображение Чистоты душевной (или Души праведной), известной в России с XVII века (см.: *Цодикович В.К.* «Чистота душевная» // В его кн.: Традиции народной культуры и сюжетообразование в русской иконописи, парсуне, пластике XIV–XX веков, 2010. С. 73–77). Поздним и наиболее художественно совершенным вариантом данного, весьма редкого извода является икона 1-й половины XIX в. (Музей истории религии, Санкт-Петербург; цв. илл. 21 в кн.: *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие, 1995; тут она обозначена как «Царство небесное»). В левой руке Души тут – цветущая ветвь, заменяющая более ранние цветы в вазе, а в правой – развернутый свиток с надписью, славящей «всякого, делающего благо». Вверху ангел, следующий повелительному жесту Вседержителя, подносит к голове Души корону. Скорее всего, композиции эти изображают чаемый результат литургического моления, когда (согласно т.н. Синодичному апокрифу) «исходит ангел Господень к душе в темная места... и возносит ея на небеса. И посажена бывает (она) в райском светлом месте на престоле и облачена в царские одеяния и венец на главе ея» (по окончании же моления ангел уносит душу обратно «в темные места») (цит. по: *Дергачева И.В.* Указ. соч. С. 256). Так вот, даже здесь, при всех, достаточно очевидных влияниях ренессансно-барочного Запада (цветы как штучный атрибут аллегорических фигур – это именно западный мотив, для классической иконописи ни в коей мере не характерный) райское пространство остается сугубо «антипейзажным»: в ранних вариантах безраздельно господствует лишенная всякой растительности «мировая гора», лишь в поздней иконе оживленная одним-единственным деревцем и редкими кустиками. И зритель может лишь чисто духовно присоединиться к изображенному, не разделяя с «праведной Душой» никаких или почти никаких визуальных впечатлений о райском цветении.



Католицизм же приходит в данном случае к тому компромиссу с искусством или тому богословски-эстетическому релятивизму, который впоследствии нашел свое теоретическое выражение у Маритена\*. Но райские мотивы ренессансного искусства, разумеется, данной эмблематикой отнюдь не исчерпываются. В любом случае именно сакральные, зачастую мариологические по символике своей пейзажи (хотя центральной фигурой образа может быть Христос или его символ, как в Гентском алтаре, либо различные святые) нагляднее всего показывают, как в образах земли обетованной сходит на нет тот духовный интервал, который для классического Средневековья был абсолютно непреложным. Те лирические метафоры, те скромные восторги, которые в средневековом сознании (к примеру, в средневековых медитациях о весне) намечают чаемую цель с аскетической осторожностью, замыкаются теперь в целостную панораму, иллюзорно сопоставляющую Эдем, у нас на глазах претворяющийся в Небесный Иерусалим, с родною, детально знакомой и привычной землею.

Поэтому можно говорить о настоящей экспансии сада, экспансии мысленно-художественной. Сперва он красуется в своем ограниченном, собственно садовом качестве, как в написанной Таддео Гадди фреске с Обручением Марии (1330-е гг.; церковь Санта-Кроче, Флоренция), где фигурная сцена, видимо, впервые замыкается садовой стеной, над которой виднеются деревья, размещенные в строгом порядке. Многочисленные заключенные вертограды закрепляют этот пространственный эффект в алтарной живописи. Аналогичной цели символического окультуривания картинного пространства служат постоянные контрасты пустынно-бесплодной и зеленеющей земли, – знаковые контрасты Ветхого и Нового заветов, постоянно виднеющиеся у ног святых фигур как часть «морализованного пейзажа»\*\*.

\* См. эссе Маритена «Ответственность художника» (1950) и близкое к нему по времени «Письмо Жану Кокто». Полностью игнорируя онтологический аргумент, равно как и проблему Образа и подобия, Маритен трактует искусство как мистическую гносеологию, где само творчество становится «ключком неба в темном убежище его (художника) духа». Подобная самоценность искусства делает его идеалы совершенно независимыми от идеалов веры. Ср. в письме Маритена Кокто: «Когда благодать восстановит что-то из райской невинности, невинность эта действительна, искусство же восстанавливает рай... не в жизни, не в человеке, а в произведении». Так что «дивная прелесть загробного мира» и «внезапно открывающийся рай» – все это в искусстве маячит, но остается, тем не менее, лишь «неврическим напряжением изгнанной в несовершенный мир души». Что же касается литургической функции искусства, то о ней Кокто не задумывается, видимо, прекрасно понимая, что навязывать современному искусству литургические обязанности – дело заведомо абсурдное. Эта позиция характерна и для современной католической (равно как и протестантской) церкви в целом: они отказываются от слишком строгих профессиональных и стилистических требований к художнику и произведению, интересуясь лишь, в плане «христианского содержания», его тематикой. Образующаяся же в результате метафизическая лакуна ныне активно заполняется иконами восточно-православного, сугубо средневекового типа, которые занимают в католических и протестантских храмах все более заметное место.

\*\* «**Морализованный пейзаж**», иконографическая категория (обоснована Э. Панофски в его кн.: *Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, 1930; *Studies in Iconology*, 1939; *Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character*, 1953), выделяющая в пространстве произведения разного рода пейзажно-символические оппозиции. В западном религиозном искусстве накануне и в начале Возрождения это были, как правило, оппозиции «эры Закона» и «эры Благодати» (т.е. Ветхого и Нового заветов), выраженные в контрастах древней и новой архитектуры, руин и строящегося здания.

На переднем плане тому же эффекту способствуют «частицы рая» в виде цветов и плодов, которые в XIV веке впервые демонстрируют возможности живописного иллюзионизма с той фактурной убедительностью, которая позже поражает в голландских и фламандских натюрмортах\*. Частицы эти, как мы уже отмечали, все настойчивее апеллируют прямо к зрителю. Если в средневековых фольклоре и житийных видениях Богоматерь и святые угощают райскими яблоками и земляникой души умерших детей или тех живых, что достигли высокой степени благочестия (вспомним и принесенную архангелом Гавриилом «райскую ветвь» Благовещения, – согласно апокрифической традиции, Иоанн Богослов нес ту же ветвь и при погребении Матери Божией), то теперь чудесные растения, фрукты и ягоды предлагаются, по сути, всякому, кто в данный момент находится перед алтарным образом. Исконный контекст, разумеется, сопровождает эти подарки незримым нравоучением: каждый должен получить по его вере, дабы плоды вновь не уподобились яблоку греха. Но в любом случае акт сбора трансцендентных плодов уже в значительной мере обретает чисто перцептивный характер. Стоит лишь взглянуть на картину, и ты уже в числе тех людей золотого века, которые, по Овидию, «рвали с деревьев плоды, земляничник нагорный собирали» («Метаморфозы», 1, 104). Аналогичным образом и атрибутивная функция цветов (чаще всего опять-таки в руке Богоматери или в непосредственной близости к ней, – появившись в эпоху Джотто, позднее они составляют уже пышные букеты и гирлянды) все чаще переходит от святых персонажей к зрителю, подражая ему, зрителя, нравственные поиски, тем паче если святые фигуры со временем вообще исчезают, оставляя внутри рамы лишь райски-прекрасный цветочный натюрморт. Сами орнаментальные обрамления, в особенности в декоре рубежных, готико-ренессансных молитвословов и служебников (миссалов), демонстрируют удивительное, миниатюрно-изысканное натуроподобие. Так, возможно, самым ранним «ботаническим» изображением рая с множеством конкретно-видовых цветочков, в основном на рамке, но также и на поземе, стала картинка в Миссале Бернарда Зальцбургского (1481), где прародители изображены у Древа познания (плодоносящего маленьким «живым распятием», т. е. распятием с натуральной фигуркой Христа) на левой своей стороне и маленьким черепом-«маской» на правой. Символика левого и правого подчеркнута здесь и тем, что на доброй, адамовой половине ангел раздает облатки причастия, произрастающие на дереве вместе с райскими яблоками, а на дурной, евиной маячит фигура Смерти с косой\*\*.

Переходя в природу, символические контрасты могли также подчеркивать святость персонажей и событий, «преображающих» окружающую природу, – например, в зеленеющей растительности, противопоставленной каменистому бесплодию или иссохшим стволам. Постепенно сакральная символика «морализованного пейзажа» оснащалась все большим числом жанровых нравоучений, трактующих о грехах и добродетелях, сопряженных с «путем жизни» (см.: *Falkenberg RL. Joachim Patenier. Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life*, 1988).

\* *Mirimonde AP. de. Fleurs et fruits du paradis // «L'Oeil», 1967, 156.*

\*\* См.: *Schade H. Op. cit. Abb. 20.*

Если на переднем плане готико-ренессансной живописи глаз интригуют аналогичные, в том числе и цветочные, символические изыски, то на дальнем плане взор притягивают светозарные «мировые пейзажи» (от нем. *Weltlandschaft*), особенно хорошо известные по живописным алтарям нидерландцев, но интенсивно развивавшиеся и в Италии\*. Когда заключенный вертоград раскрывается вдаль, его ограждение, несущее крайне важную смысловую нагрузку (ограда как память о Грехопадении, замкнувшем Эдем), сменяется символическими подменами (окном или аркой лоджии небесного чертога Богоматери), а в итоге на рубеже XV–XVI веков вообще во многих случаях исчезает. Либо же остается лишь в виде высотного перепада, отделяющего горную близь от долинной дали. Изредка в пейзажной среде вдали виднеется сцена Грехопадения или Изгнания из рая\*\*. Но в целом именно пейзаж, а не сакральный сюжет начинает откровенно в дальних планах доминировать. Причем пейзаж, с одной стороны, всеохватный, а с другой – топографически узнаваемый. Так, в сцене Коронации Богоматери Троицей (в триптихе работы Энггерана Квартона, 1454) традиционный средневековый рай сверху соседствует с нижним топографически-конкретным прованским пейзажем, а в анонимную «Богоматерь четок» (1520) включается вид парка герцогского дворца Куденберг в Брюсселе\*\*\*. Но еще чаще изображаются не документально-точные, а просто типические виды тех или иных европейских краев, представленных в состоянии нерушимого мирного благоденствия. Сад распространяет свою чарующую гармонию на весь зримый ландшафт, который выглядит словно чаемая «земля живых» (Пс. 114: 9), хотя красуется не «пред лицом Господним» (там же), а перед эмпирическим зрительским взглядом.

Взгляд путешествует в таких алтарных образах все более свободно. Этому способствуют, в частности, визуальные перечни райских воздаяний (до этого зрительно перечислялись лишь адские муки). Подобные перечни достигают порою невиданной, почти анекдотической обстоятельности, как в правой створке берлинского триптиха Жана Бельгамба (1530), где одевавшие бедных получают богатые туники, кормившие голодных – чудесные фрукты, поившие жаждающих – воду из Источника жизни и т.д.; в целом создается впечат-

\* «*Weltlandschaft*» («*мировой пейзаж*») – это термин новейшего искусствознания, Ренессанс вообще не знал такого рода жанровых обозначений. Эти фоновые композиции сочетали в себе характерные черты локальных пейзажей с широким панорамическим охватом разнообразных локусов (горных, равнинных, речных и т.д.), – так что в любом случае создавалось впечатление вида с возвышенности. Часто сюда же включались и символические оппозиции «морализованного пейзажа». См.: *Gibson W.S. Mirror of the Earth. The World Landscape in XVIth Century Painting*, 1989.

\*\* Так, если во фреске фра Анджелико с Благовещением (1450, музей Сан-Марко, Флоренция) слева написан «заключенный сад» (точнее цветущий лужок), а за плотной оградой – глухой, «дикий» лес, то в алтарном «Благовещении» того же мастера (хранящемся в Прадо; **илл. 25**) эта природная «дикость» разъясняется фигурно – сценой Изгнания из рая на заднем плане.

\*\*\* *Denny D. The Trinity in Enguerrand Quarton's «Coronation of the Virgin»* // *AB*, 45, 1963, 1; *Bauman G.C. A Rosary Picture with a View of the Park of the Ducal Palace in Brussels, possibly by Goswijn van der Weyden* // «*Metropolitan Museum Journal*», 1989, 24.

ление, что мы еще на земле, но земля эта уже обратилась в рай, причем в рай в облике нарядного парка. Пишущие о Царствии небесном по-прежнему старательно отделяют друг от друга разные, последовательно чередующиеся его области. Так, Савонарола еще достаточно архаически описывает нижний его уровень как «очень широкое поле, усеянное прекрасными цветами», с кристально-чистыми источниками, мирными животными и деревьями, одновременно цветущими и плодоносящими, далее же возвышаются иерархии ангелов и святых («Компендиум откровений») (1495). Искусство же все тщательнее старается не только передать это инобытийное зонирование, совмещая сад с лесом и с архитектурными кулисами, символизирующими Небесный Иерусалим, но и сделать его пространственно-непрерывным, лишенным прежних интервалов и перепадов.

И все чаще предметом воспроизведения становятся не иконические каноны, а современное садоводство, плавно «перетекающее» в религиозную живопись, как случилось уже во фреске Бартоло ди Фреди Чини в соборе города Сан-Джиминьяно (XIV в.), где рай со сценами Творения Адама и Грехопадения выглядит как роскошный «приятный уголок», разнообразно цветущий и плодоносящий на фоне уютного леса или, говоря современным языком, лесопарка. Более того, в раю теперь появляются, наряду с обитателями, также и путники, в нем странствующие, тогда как прежде взыскующие небес могли лишь смиренно ожидать у порога, – как, собственно, они и в эту эпоху продолжают ожидать в образе коленопреклоненных донаторов. Ранее о подобном странствии можно было лишь прочитать в травелогах. Так, в «Слове о Макарии» поминается множество людей, «идуших в сторону рая, на восток». Теперь же подобное шествие, уже достигшее райских пределов, начинает изображаться в виде процесса, наглядно направленного к тому месту, «где небо прилежит земле». В Алтаре святых покровителей Кёльна или Алтаре трех волхвов (живописец Стефан Лохнер, 1445) можно увидеть целое сообщество праведных душ, ведомое ангелами из сада в небесный град, но благодаря обширным золотым фонам тут царит еще сугубо средневековая атмосфера. Куда более новаторской выглядит созданная на четверть века позже правая створка лилльского диптиха Дирка Баутса (на другой створке изображен ад). Группа нагих фигур (собственно нагих душ) движется здесь под водительством ангела в глубь композиции, к Источнику жизни, демонстративно уподобленного церковной дароносице. Испив из источника, они должны, продолжив свой маршрут, вознестись с холма в небесные сферы, что, собственно, вдали в меньшем масштабе и происходит. Сюжет напоминает легенду о Чистилище святого Патрика, где райская гора встает, как «дверь рая», на пути главного героя, рыцаря Эния. Здесь же роль этого «очарованного странника» легко может мысленно исполнить любой зритель. На одной из т.н. «венцианских створок» Иеронима Босха (1500-е гг.) мы видим сказочный райский лес, обитатели которого полу-

чают возможность прямого общения с природой (одна из «душ» беседует с птицей), а на другой створке – вознесение нагих душ в эмпирии сквозь проход, напоминающий гигантский световой туннель или воронку. Наконец, у Бельгамба над аналогичного рода загробным проходом в виде воронки высится ажурная ротонда (без крыши!), венчающая крутую скалу; праведные души с ангелами подъезжают сюда на облаках, словно на неких природных дирижаблях.

Поскольку влекущим и направляющим во многом становится уже само искусство, надобность в специальных проводниках-психопомпах, по сути, отпадает, хотя они, в виде ангелов и святых, продолжают иконографически бытовать еще достаточно долго. К примеру, на левой створке алтаря Роверелла (живописец Козимо Тура, 1470-е гг.) коленапреклонный епископ Никколо Роверелла, стучащийся в райские врата, изображен непосредственно под святым Петром, исполняющим традиционную роль небесного привратника. Появляются изо-эпитафии с заказчиком, входящим в рай, а классическое ренессансное надгробие постоянно оформляется в виде райских врат. Особо красноречивым примером может служить первое истинно ренессансное надгробие Венеции, исполненное Туллио Ломбардо – в виде римской триумфальной арки – для церкви Санти-Джованни-э-Паоло (1490-е гг.; сохранилось лишь частично); первоначально фигуру дожа Андреа Вендрамина фланкировали здесь изваяния Адама и Евы. Святой Неофит, как мы знаем, не нуждался для прохода в рай в каких-то особых эмоционально-чувственных добавках, ему достаточно было визуальных святых фигур и вербальной молитвы-пропуска. В Западной же Европе XIII–XV веков само искусство начинает исполнять роль такого рода пропуска или проводника. Искусство, поставляющее для доказательства своей путеводной надежности все новые зрительные аргументы. И поскольку всеобщая натуральность интенсивно дополняется «скрытой», натуроподобной символикой\*, то необходимость традиционных, сверхъестественных символов все чаще отпадает. Так, в западноевропейском искусстве XVI века все реже и реже встречаются процветающие кресты, которые порой заменяются естественными контрастами зеленеющих и сухих ветвей в контексте Страстей Христовых.

Блаженное «место злачно и покойно» активно иконографически трансформируется, – как само по себе, так и в сюжетном русле Страшного суда.

\* Принцип «**скрытого символизма**» предполагает иносказательность внешне-натурных предметов и явлений, изображающих не то что они есть эмпирически (яблоко-как-яблоко), но ту идею или событие, которые они ассоциативно воплощают (к примеру, яблоко как напоминание о саде Гесперид или Грехопадении). Если в Древности и Средневековье в этом соотношении преобладала графичная знаковость (то же яблоко как плоский кружок) и, вместе с тем, сюжетная ясность, то в ренессансный период изо-предметы и вся изо-среда приобретают ту живописную иллюзорность, которая позволяет любоваться ими незаинтересованно, вне их символической подкладки. Это придает последней волнующую неопределенность, затрагивающую все картинные планы, и ближний и дальний. Нам как будто напоминают о начальном Грехопадении и как будто манят в финальный рай, однако послание, пребывая замаскированным, теряет семантическую четкость. Поэтому многие содержания, о которых здесь идет речь, могут быть реконструированы лишь гипотетически.

Если в традиционной иконе со Страшным судом оно практически отсутствует, исчезая среди сонма святых и лишь подразумеваясь в виде незримой духовной ауры, то, к примеру, в «Страшном суде» фра Анджелико (имеется в виду одночастный горизонтальный образ во флорентийском музее Сан-Марко; 1431) искрящийся золотистыми листьями и цветами сад, где праведные души кружат хоровод с ангелами, составляет слева полноценную антитезу аду справа. Такого рода антитеза подробно воплощается в «адорайских» (т. е. включающих в себя изображения «обоих последних», и ада и рая) триптихах, аналогичных лильскому триптиху Баутса. Весьма красноречив эсхатологический рай в «Страшном суде», который был написан в тот же период неизвестным мастером в церкви Санта-Мария-ин-Пьяно в Лорето Апрутино. Нагие блаженные души в саду, изображенном, как это часто бывало, как преддверие Небесного Иерусалима, взбираются тут на пальмы, чтобы разглядеть, что происходит в небесном граде, тамошние же души (одетые) обмениваются с ними оживленными жестами и взглядами, укрепляя их надежду на достижение заветной цели. Казус данного храма особо интересен, ибо живые эмоциональные связи между фигурками-душами накладываются здесь (в результате поновлений XV–XVI веков) на композиции, написанные в архаичной «греческой», т. е. византизированной манере.

Все чаще встречаются и одночастные композиции с раем, лишь подразумевающие, но не изображающие Страшный суд. Таков жанризованный «Рай» Джованни ди Паоло (1445), получивший даже некий социально-уравнительный оттенок, ибо радушно приветствуемые ангелами монахи, монахини, священники и миряне составляют здесь «некое коммунистическое сообщество»\*, а взаимные объятия и беседы, резко отличающиеся от строгих предстояний Средневековья, создают впечатление оживленного праздничного приема в саду. Собственно, лишь к этому времени та иномирная солидарность праведных душ с ангелами, святыми, родными и близкими, о которой, как мы знаем, писалось уже давно, получила наглядное иконографическое (и даже несколько жанризованное) подтверждение.

Попутно нарождаются уже не просто светски-жанризованные, но и совершенно уже специфические элизиумы, обнаруживающие явное тематическое родство со сквозной темой «Декамерона» (1353) и, возможно, впрямую последним обусловленные. Недаром Боккаччо ввел в пару декамероновских новелл фигуру реального художника Буффальмако, который вполне мог быть автором фресок в пизанском Кампосанто, где такого рода обмирщенный элизиум появляется впервые\*\*. Правда, в новеллах Буффальмако выступает не в качестве живописца-новатора, а просто как беззаботный весельчак, наделенный прозвищем, происходящим от слова «buffo» («смешной»).

\* *Pope-Hennessy* J. Giovanni di Paolo, 1960. P. 136.

\*\* *Bellosi* L. Buffalmaco e il Trionfo della Morte, 1974.

Новые элизиумы, так же как и новые черты мариологического культа, появляются в русле тех – уже не посмертных, а исторических – мытарств, в которые Западная Европа погрузилась в годы «черной смерти». Но если богородичные пейзажи все же продолжают средневековые духовные навыки, пусть даже значительно их и преобразуя, то в данном случае речь идет уже о резком разрыве с традицией. Правда, здесь мощно звучит идея смерти и бренности, плотно связывающая эти образы с богословским контекстом. Так, в архетипической фреске крытого пизанского кладбища Кампосанто над садовыми кущами разворачивается настоящая воздушная битва: пикируя на демонов, ангелы всеми силами пытаются отстоять вверенные их попечению человеческие души. Внизу же, прямо под этим сражением, представлена, как и в зачине «Декамерона», светская компания, предающаяся мирским утехам буквально среди чумы. Нарядные музицирующие дамы в «приятном уголке» вроде бы олицетворяют явно греховное начало, тем паче что рядом видна фигурка отшельника, молящегося среди аскетически-«средневековых» скал, резко контрастирующих с увеселительным садом. Еще более благочинен и богословски-фундирован аналогичный контраст земного и небесного во фреске с Триумфом Церкви, написанной Андреа да Фиренце в Капелле испанцев флорентийской Санта-Мария-Новелла (1368; **илл. 16**). Святой Петр возглавляет тут шествие к вратам Небесного Иерусалима, справа же от шествия представлена группа танцующих на цветущем лугу девиц. Выше них восседают две дамы и двое мужчин, олицетворяющих различные светские занятия (Музыку, Охоту, Домоводство и Поэзию), а еще выше мы видим детей, срывающих с деревьев фрукты и раздающих их тем, кто прогуливается в роще. Вполне можно предположить, что светские досуги на деле не субстанциональны, не замкнуты-в-себе, символизируя тот «рай душ», вход в который открывается благодаря усилиям святого Доминика и его сподвижников. Ведь луг и роща расположены выше самых нижних сцен с проповедующим Домиником, следовательно, они семантически выше проповеди, являя ее благой результат. С другой стороны, можно предложить и совершенно иное объяснение: досуги являют собой все же не абсолютную благодать, а некое аллегорическое чистилище, отделенное от истинного рая достаточно наглядно. Недаром между четырьмя персонификациями (Музыки и др.) и святым Петром с процессией праведников возвышается в виде стенки спинка кресла, восседающая на котором монах-доминиканец совершает таинство исповеди.

Отделение светских элизиумов от Страшного суда или Триумфа смерти неизменно с подобными двусмыслиями сопрягается. Недаром важнейшей ячейкой, из которой, собственно, и народились подобные квазирайские сценки, явилась чета любовников, музицирующая посреди Триумфа смерти, – в частности, во фреске палермского Палаццо Склафани (XIV в.). Эту беззаботную парочку можно понимать совершенно по-разному: и как грозное предупреждение о тщете мирских забав, и, напротив, как «декамероновский»

мотив идеального бытия, возвысившегося над мирскими ужасами. Символические двусмыслия в эти века всемерно умножаются, как было, повторим, и в раннехристианский период, когда пересекался антично-средневековый рубеж. Искусство даже иной раз впрямую обращается к раннехристианскому опыту. Так, вполне возможно, что Боккаччо в «Декамероне» взял сквозную тему из уже известного нам «Пира десяти дев», приписывавшегося Мефодию Олимпийскому\*, наполнив ее, однако же, совершенно иными настроениями. Декамероновский «рай на земле» даруется его обитателям, точнее, гостям, не потому, что они его заслужили, как герои и праведники Древности и Средневековья, но потому, что они смогли его эстетически открыть. Открыть и почувствовать так, чтобы уже не оставалось никаких сомнений в том, «что если и можно было бы устроить рай на земле, то нельзя было бы дать ему иную форму, нежели ту, что способен явить этот сад, равно как и нельзя было бы придумать, какую бы еще красоту добавить к тем, что уже тут существуют» («Декамерон», 3, введение). Причем эта идеальная форма охватывает не только непосредственное окружение рассказчиков, но, воистину чудесным образом, вопреки страшной чуме и всю округу\*\*.

Каким же, в конце концов, был тот новый рубеж, который позволяет нам говорить о чем-то беспрецедентном? Мы привыкли к формуле об «усилении светского начала», которое столь часто подается в качестве одной из основополагающих примет Ренессанса. Однако иконоборческие «огороды» и «птичники», тесно связанные с придворным искусством, тоже были свидетельством подобного усиления, не приведшего, тем не менее, к каким-то гиперэпохальным сдвигам. Ортодоксальное искусство стран византийского круга поглотило эти придворные вертограды, не утратив своей церковности. Пример владими́ро-суздальского, «великокняжеского» садового узорочья лишний раз в этом убеждает. Так что следует искать иной структурообразующий принцип, пресловутое «светское начало» при этом, разумеется, отнюдь не отрицая. Его действительно стало много больше.

Существенней всего тот факт, что образы рая стали гораздо доступнее, имея в виду, в первую очередь, их эмоциональную ауру. Благодаря ожив-

\* *Бартенев Н.И.* «Пир десяти дев» Мефодия и «Декамерон» Боккаччо // «Вестник Европы», 1893.

\*\* Тогда как и за городом, и в других поместьях свирепствует черная смерть, нигде не позволяющая укрыться от «гнева божьего», там, где собрались рассказчики, да и в ближайшей окрестности, царят мир и благоденствие [ср.: *Хлодовский Р.И.* Религия общества «Декамерона» // *Культура Возрождения и проблема гуманистической религиозности* (сб.), 1997. С. 31]. Так что чудесный сад «Декамерона» получает исключительно важную, не только обрамляюще-композиционную, но и харизматическую, по фабуле воистину спасительную роль. Именно он придает низкой, чисто бытовой сюжетной мельгешне высокую, судьбоносную позитивность природного откровения. Садовая иконология Боккаччо (и в «Декамероне» и в ряде других его произведений) предстает той прозрачной смысловой субструктурой, без которой авторское послание буквально витало бы в воздухе, не связывая должным образом персонажей и не находя пути к читателю (см.: *Raja M.E.* La muse in giardino: il paesaggio ameno nelle opere di Giovanni Boccaccio, 2003). При этом сад, прежде всего, в «Декамероне», где действие начинается со встречи будущих рассказчиков в храме, выступает как альтернатива церкви, альтернатива не обязательно враждебная, но во всяком случае конкурентная (см.: *König B.* Die Begegnung im Tempel. Abwandlungen eines literarischen Motivs in den Werken Boccaccios, 1960).



ленной мимике и жестам изолированный эффект «человека у колонны» обрел подлинную массовидность. Зрителя представляли теперь на эсхатологическом пороге как натуральные фигуры заказчиков, так, как мы видим, уже и целые идиллически веселящиеся компании. К тому же в первой половине XVI века рай (на фоне прочих, более традиционных путей его типологической эволюции) превратился также и в сюжет светской по бытованию своему, т.н. «кабинетной» картинки, предназначенной не столько для молитвы, сколько для моральных размышлений, тем более что реформированная, протестантская церковь вообще отвергла практику молитвенного обращения к образам. Отчетливой всего это видно по творчеству Лукаса Кранаха Старшего. В его наследии есть и собственно «Рай», библейский Эдем, где единственным реликтом древнесредневековой вертикали пребывает скала с пещерой, напоминающей об аде (имеется в виду картина Кранаха в венском Музее истории искусств; 1530), и реминисценции античного мифа о золотом и серебряном веках, и, наконец, абсолютно неортодоксальный «Источник молодости» (1546; **илл. 21**). Причем наиболее, пожалуй, интересен тот очевидный факт, что все эти образы по сути духовно идентичны, будучи в равной мере рассчитанными на поэтико-философскую медитацию или просто-напросто на увлеченное любование. В любом случае ориентация на зрителя постоянно усиливается. Особо характерен «Пейзаж с Хароном» Иоахима Патинира (1520; **илл. 17**), где поражает не столько совмещение языческого мотива перевозки душ на тот свет с христианскими раем (слева) и адом (справа), сколько парадоксальная направленность ладьи Харона не на адский или райский берег, а прямо на зрителя. Получается, будто не от божественного провидения, а именно от нашего сознания в конечном счете и зависит, куда попадет сидящая в ладье человеческая душа. Быть может, это «зеркальная» душа того, кто стоит перед картиной, задумавшись о бренности и посмертной судьбе? К тому же и загробное царство в целом представлено Патиниром каким-то задумчиво-«адорайским»: последние пределы бытия вроде бы разведены по левой и правой сторонам, но в то же время явно совмещаются, ибо на адском, правом берегу виднеются не только зловещие печи, но и, пониже, маленькое Мирное царство со львом, щиплющим травку.

Появляются диковинные квазирайские сюжеты-перевертыши, которые, в зависимости от меняющейся историко-конфессиональной ситуации, можно толковать в диаметрально противоположных смыслах, извлекая из них то церковную моралистику, то вольнодумно-антицерковные намеки. Таковы тот же «Источник молодости», в том числе и кранаховский\* и Рай дураков

\* «**Источник молодости**», бродячий сюжет, закрепившийся в искусстве и фольклоре под воздействием поверья о том, что обитателям золотого века Древности, равно как и душам в раю Средневековья неведомы старческие тяготы и болезни. По Гесиоду, к «поколению людей золотому» старость «приближаться не смела» («Труды и дни», 109–113), по Ефрему Сирину одно лишь дыхание Эдема делает душу юной, ибо там «нет старости» («О рае», 7). В мифическом «Послании пресвитера Иоанна» (XII в.) ис-

или Страна лентяев\*, более всего известная по знаменитой картине Брейгеля Старшего (1567). Оба сюжета настолько амбивалентны, что сам процесс их расшифровки предстает куда более авантюрным и притягательным, чем подразумеваемые ими религиозно-догматические истины.

Но, разумеется, истинным чемпионом подобной амбивалентности стал еще до Брейгеля его духовный вдохновитель Иероним Босх. В босховском триптихе с Возом сена (1500-е гг.) продолжена линия новых элизиумов, составляющих там, где они появляются, главный фокус художественной интриги. Таким фокусом здесь является, как и в Триумфах смерти, пара музицирующих любовников в райской куще (буквально в кусте): вознесенные в центральной створке алтаря на самый верх «бренного» воза сена, они наслаждаются жизнью между молящимся за них ангелом и чертом, подыгрывающим им на своей дудке. Они, подобно фигурке-душе в Хароновой ладье, блуждают на границе рая и ада, вовлекая в это блуждание и зрителя. Принцип прихотливого разветвления семантических троп достигает своего апогея в босховском «Саде земных наслаждений». Не вдаваясь в подробности последнего, – к ним мы еще вернемся, – укажем лишь на самую существенную и в общем-то совершенно очевидную особенность знаменитого триптиха, на которую современные историки, увлеченные хитрыми (и чаще всего правомерными) иконологическими расшифровками, должного внимания все же не обращают. В качестве движущего духа триптиха выступает в первую очередь авторская фантазия, откровенно щеголяющая своей безбрежностью и богатством. Аллегория Поэзии в виде поэта, задумавшегося на грани инобытия во флорентийской фреске с «Триумфом церкви», сменяется тут целым поэтическим космосом, вполне сопоставимым

---

точник вечной молодости упоминается в качестве одного из чудес его счастливого царства. Ренессансное искусство делает данную иконографию двусмысленно-пародийной, поскольку фигуры, резвящиеся в источнике, принимающем обычно вид роскошного садового фонтана, с одной стороны, являют некое сообщество «нагих душ», а с другой стороны, символизируют порок Похоти (см. также с. 172). См.: *Rapp A. Der Jungbrunnen in Literatur und bildender Kunst des Mittelalters* (diss.), 1976. Благодарим А. Рапп (Германия), приславшую нам репринт своей диссертации.

\* **«Страна лентяев» («Рай дураков»)** – сказочная страна, пародирующая и в известной мере доводящая до абсурда мотивы изобилия, типические для образов золотого века и рая, где природа обеспечивает человека всем необходимым, освобождая его от сколько-нибудь тяжелых трудовых усилий. «Реки молока и меда» здесь карикатурно абсолютизируются, переходя в апологию обжорства, составляющую целые съестные ландшафты. Так, в «Стране Кокейн» (английский аналог «рая дураков»), которая «куда прекрасней» рая, имеется, наряду с теми же питательными реками, аббатство, сочетающее «паштетные стены», кровлю «из пышек пшеничных» и «башни из пудинга» с чертами апокалиптического града из хрустала и драгоценных камней (что усиливает явную пародийность данного текста). Дороги в «раю дураков» порою буквально проедаются сквозь горы из каши, как в поэме Ганса Сакса (1530) и картине Питера Брейгеля Старшего. В число здешней небывальщины часто входит и источник молодости. Представляя острую сатиру как на современные нравы, так и на чувственные излишества образов рая в тогдашнем католицизме, эта «Schlaraffenland» [«страна ленивых обезьян», как она обозначена в «Корабле дураков» С. Бранта (1494) и у Сакса] ярко отразила мятежные настроения периода Реформации, – недаром наибольшее число ее изображений было создано в XVI–XVII веках в Нидерландах, где победоносно завершилась в ту пору первая буржуазная революция. См.: *Мортон А. Английская утопия*. Пер. с англ. 1956; *Чиколити Л.С.* Социальная утопия в Италии. XVI – начало XVII века, 1980; *La mort du Pays de Cocagne* (сб.), 1976.

с «Божественной комедией» Данте. Сопоставимым, разумеется, не сюжетно, а своей фабульной многослойностью, для алтарной живописи совершенно исключительной. Именно уровень поэтического понимания, понимания авторски-зрительского, определяет в конечном счете, кому можно, а кому нельзя попасть в этот мысленный и в то же время ликующе-визуальный, открытый рай. Сюда тоже входят не ногами, как в земной рай, а (если вспомнить Бернара Клервоского) «аффектами», как и в средневековый рай небесный. Однако эти аффекты обнаруживают уже отчетливо эстетическую окраску, которая и составляет, как и в «Комедии» Данте, совершенно несредневековый почит. Парадизы теперь не только изображаются нам в назидаание, но и буквально сочиняются у нас на глазах. Недаром в самом иконографически сложном из «садов любви» традиционного типа (Босх не в счет, он совершенно нетрадиционен), в том, что хранится в Художественной галерее Нью-Хейвена (сер. XV в.; **илл. 18**), столь важное место занимают фигуры трех поэтов в венках и с книгами, – скорее всего, это портреты трех величайших писателей рубежного времени, Данте, Петрарки и Боккаччо. Они словно собрались именно для того, чтобы воссоздать для нас прекрасный, искристо мерцающий вертоград.

Такого еще никогда не бывало или, если выразиться точнее, не бывало в таком объеме. Если в райские сферы Древности проходили социально-возвышенные земные тела или же бесплотные души, а в райские сферы Средневековья – только бесплотные души (целостный же духовно-плотский человек мог, как полагали, полноценно насладиться трансцендентной красотой лишь после своего воскрешения на Страшном суде), то теперь, – по курсу от Данте к Боккаччо, – в рай вслед за автором произведения начинают входить идеальные тела его, произведения, соучастников или, иными словами, идеальные тела читателей и зрителей. Эстетика начинает активно творить свои собственные «гетерокосмические» миры. Заметим в скобках, что Баумгартен, который ввел в употребление слово «эстетика», попутно обосновал эту «гетерокосмическую» созидательность как важнейшее ее свойство, но не подкрепил свои теоретические тезисы исторически. Однако произведения, самоизъяснясь, легко восполняют эту лакуну.

Пародировав тезис о постсредневековом «упадке ада», можно заявить также и о параллельном «упадке» или «увядании» рая, – образы и того и другого в нарождающейся новой науке, по сути, сливаются с общей историей Земли\*. На деле же парадиз не распался, но преобразился. К тому же

\* Ср.: Walker D.P. The Decline of Hell. XVIIIth Century Discussions of Eternal Torment, 1964; Duncan J. Milton's Earthly Paradise: A Historic Study of Eden (гл. «The Fading of Paradise»), 1972. Особое влияние на процесс встраивания рая и ада в общую естественнонаучную структуру нашей планеты сыграла «Священная теория Земли» Томаса Бернета (1681), который считается одним из основоположников современной геологии. Согласно Бернету, первоначальная Земля вся была Эдемом или единым садом [«мы вправе считать всю Землю (в ее исконном состоянии) Раем, а Рай – Садом»], – и к тому же была целиком ровной и гладкой. Вполне возможно, что эта планетарная плоскость образно сопряжена со словами пророка Исайи, где она представлена не ретроспективно, а провиденциально-апокалиптически

и прежние, древние и средневековые, топосы благого инобытия отнюдь не аннигилировались, но составили с новым «третьим миром» прозрачное и плотное соседство. Соседство это можно представить себе, как это часто делается, в виде синкретического совмещения двух разных топосов, библейского Эдема и античного золотого века, что было и в самом деле в высшей степени для Ренессанса характерно\*. Но самым существенным является тут все же не тематический синкретизм, а тот непреложный факт, что новый золотой век начал пониматься, помимо своих древнемифологических смыслов, и как век искусства. Так к первым двум путям в рай присовокупился третий, художественный.

Можно найти массу произведений, исполняющих на новом пути роль пограничных застав. Именно арт-произведение, повторим еще раз, и взяло на себя эту функцию, заметно оттеснив древнемагическую Вещь и средневековый Образ. Возможно, красноречивей всего пример знаменитых восточных дверей (или т.н. «третьих дверей») баптистерия флорентийского собора, украшенных бронзовыми рельефами Лоренцо Гиберти\*\*. Через полвека с лишним после их создания кто-то, согласно Вазари, спросил Микеланджело, «красивы ли эти двери?», на что тот ответил: «Они так прекрасны, что вполне могли бы стоять и у врат рая» («*Elle son tanto belle che elle starebbon bene alle porte del paradiso*»). «Красными» («*speciosa*» в Вульгате) некогда именовали восточные двери Иерусалимского храма (Деян. 3: 2). В Средние века восточные храмовые врата нередко, как мы знаем, называли «райскими», но обычно имелись в виду не внешние, а внутренние двери, те, что ближе всего к алтарю, как в случае с «царскими вратами». Еще чаще так, как мы опять-таки убедились выше, именовались двери, открывающие вход в притвор или из притвора в храм. Подобная архитектурно-культурная функция могла сохраниться и здесь, во флорентийском соборном баптистерии, если согласиться с гипотезой о том, что первоначально он был соединен с собором проходом, так что восточные двери баптистерия действительно

---

(«Глас вопиющего в пустыне: приготовьте путь Господу, прямыми сделайте в степи стези Богу нашему, всякий дол да наполнится, и всякая гора и холм да понизятся; кривизны выпрямятся, и неровные пути сделаются гладкими; и явится слава Господня»; 40: 3–5); эти слова Исаии повторяет Иоанн Креститель (Лк. 3: 4–5), предвывая ими Крещение Христа как непосредственное «явление славы Господней» Желая истолковать райский сад именно планетарно, Бернет вынужден был прибегать и к собственным, более пейзажным даже, в определенной мере, «парковым» метафорам, уподобляя пустыни «тропе, покрытой гравием», зоны умеренного климата «зеленой тропе», а реки оросительным каналам (цитаты из Бернета взяты из ст.: *Duncan J. Paradise as the Whole Earth // JHI, 30, 1969*). При этом те вершины и бездны, горы и ущелья, которые, согласно Библии, могут «выпрямиться» или, проще говоря, исчезнуть лишь на границе инобытия, обрели у английского ученого эволюционно-геологический облик, став исполинскими неровностями некогда гладкой земли, масштабными «руинами разрушенного мира», напоминающими о великих катаклизмах Потопа.

\* Примером такого отождествления могут служить строки из «Введения к переводу “Метаморфоз” Овидия» А. Голдинга (1508): «Что век золотой иное означает, / Как не Адама жизнь в земном раю?» (цит. по: *Lerner L. Op. cit. P. 64*).

\*\* *The Gates of Paradise. Lorenzo's Ghiberti's Renaissance Masterpiece* (сб.), 2007. Сравнительный средневековый материал см. в ст.: *Frazer M.E. Church Doors and the Gates of Paradise: Byzantine Bronze Doors in Italy // «Dumbarton Oaks' Papers», 27, 1973.*

открывались в храм. Но вряд ли Микеланджело именно эту функцию и подразумевал. Более вероятно толика иконографического смысла: ведь в главном скульптурном творении Гиберти наибольшее восхищение вызывал, судя по количеству реплик в живописи кватроченто, рельеф с Творением прародителей, Грехопадением и Изгнанием из рая. Однако и иконография Микеланджело, скорее всего, не слишком в данном случае занимала. Он явно имел в виду лишь художественное творчество, явленное в своем наивысшем качестве. Ведь рай издавна служил средоточием превосходных степеней, так что и искусство, достигшее максимума совершенства, получало очевидное право на подобную хвалу. Причем право это или, иными словами, этот допуск в рай был дарован пусть авторитетнейшим, но, по сути, совершенно простым суждением вкуса.

Разумеется, по сравнению с духовными массивами древней магии и средневековой религии подобные сдвиги могут показаться незначительными и эфемерными. Однако именно эти сдвиги, сформировавшие Ренессанс, обусловили в итоге рождение новой Европы. Европы просветительской, романтической, модернистской и постмодернистской. Образовался тот эстетический рубеж, начиная с которого все эти «измы» последовательно обретали свой эпохальный, жизнеобразующий смысл. Присмотримся же к данному рубежу вблизи, по возможности, прямо «из Ренессанса» и его окрестностей.

# Глава 3



## РАЙ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ\*

Ренессансное совмещение христианского рая с языческим золотым веком – лишь один из аспектов куда более крупной проблемы. Проблемы «третьего мира». Перемещаясь из сферы магии или религии в область эстетической автономии, «произведение искусства, – если использовать слова Делёза, – покидает сферу репрезентации, чтобы стать “опытом”, трансцендентальным эмпиризмом или наукой о чувственном»\*\*. Причем само ренессансное искусство, еще, правда, не покинувшее «сферу репрезентации», открывает грани подобного «трансцендентального эмпиризма» с такой убедительностью, которая намного превосходит чисто теоретические навыки «науки о чувственном», сформировавшейся к тому же и намного позже, в эпоху Баумгартена и Канта. Метафизика искусства – в пору его самоопределения – органично нарождается из его физики, т.е. из арт-практики. Недаром именно в мастерских художников, а не в ученых кабинетах и происходит, в том числе и благодаря Вазари, то «осознание начала новой эпохи»\*\*\*, которая с той поры (и тоже благодаря Вазари) зовется «Возрождением».

Именно историческая арт-практика в ее конкретных феноменах лучше всего помогает преодолению того расхожего имманентизма в понимании Ренессанса, который сводит все к «религии человека» или, иначе говоря, к антропоцентризму. Ведь всякого рода религия, как и всякого рода магия, является полноправным человеческим достоянием, вне человека она невозможна, так что никаких ренессансных приоритетов здесь по большому счету нет. Другое дело, что Возрождение открывает в богочеловеческих отношениях ту новую грань, которая действительно предстает чем-то совершенно небывалым, чем-то в полном смысле запредельным по отношению к былым временам. Прежняя окраина превращается в новое измерение. Конечно, и классическая Древность, о чем мы постоянно напоминаем, знала свои «проторенессансные» предварения, однако они не замкнулись еще в особый «гетерокосмический» мир. В тот мир независимой эстетики или, согласно

\* *Crane T.F.* Italian Social Customs of the XVIth Century and Their Influence on the Literature of Europe, 1920; *Frey D., Beer E., Wirth K.-A.* Elemente // RDK; *Giamatti A.B.* The Earthly Paradise and Renaissance Epic, 1966; *Levin H.* The Myth of the Golden Age in the Renaissance, 1969; *Comito T.* Renaissance Gardens and the Discovery of Paradise // JHI, 32, 1971, 4; *Kemp W.* Natura. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie (diss.), 1973; *Venturi G.* Picta poesis: ricerche sulla poesia e il giardino delle origine a seicento // Il paesaggio. Storia d'Italia, Annali, 5, 1982; *Assunto R.* Ontologia e teleologia del giardino, 1988; *Шастель А.* Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме (1951). Пер. с франц., 2001; *Ernst U.* Virtuelle Gärten in der mittelälterliche Literatur // Virtuelle Räume. Raumvernehmung and Raumvorstellungen im Mittelalter, 2007.

\*\* Делёз Ж. Различие и повторение. Пер. с франц. 1998. С. 79.

\*\*\* Гарэн Э. Осознание начала новой эпохи // В его кн.: Проблемы итальянского Возрождения. Пер. с итал. 1986.



исконной этимологии этого слова, независимой чувственности, который мы наметили в предыдущей главе лишь в качестве предварительного эскиза.

Перейдем же к подробностям этого «рая-3». В силу того что данный топос традиционно понимался как идеальное средоточие благих человеческих чувств, то именно он лучше всего способен пояснить, что с этими чувствами, собственно, произошло. Или, говоря неокантианским языком, как осуществилась та «объективация ценностей», что позволила эстетике утвердить свое право на самовластие.

Говоря о блаженном максимуме чувств, необходимо сознавать, что сама эта благодать с ее обязательным для Средневековья доброделием получила в рубежное время новое смысловое наполнение. Если вернуться к тому же Вазари, донесшему до нас столько бесценных свидетельств этой рубежности, в том числе и слова о «новом золотом веке», то легко заметить, что он постоянно употребляет ключевое для эпохи слово «virtù» («добродетель»), переводя его из разряда героического достоинства или совершенной нравственности, какими были добродетель древняя и добродетель средневековая, в разряд высокого творческого умения, правда, включающего, помимо собственно артистической сноровки, то же высочайшее достоинство вкупе с идеальной моралью\*. Арт-мастерство, таким образом, становится у Вазари верховным критерием благих человеческих качеств, делающих их обладателя воистину богоподобным. Но для того чтобы это не звучало голой цитатной декларацией, необходимо отступить от Вазари в иные века и иные духовные сферы.

Рай, как мы знаем, часто понимался, если вспомнить хотя бы Амвросия Медиоланского, как символический заповедник души, знаменующий – в различных модусах своих – разум, чувство, влечения и добродетели. И если задаться вопросом, какое именно из влечений и добродетелей является наиболее райским, т.е. представляющим идеальное состояние человека полноценней всего, то ответ, конечно, может быть только один. Поскольку «Бог есть любовь» (1 Ин. 4: 8; 4: 16), то и «рай есть, – по Исааку Сирину, – Любовь Божия, в коей наслаждение всеми блаженствами» («Подвижнические наставления», 252). Именно она прочнее всего связывает Творца с творением, переходя в созерцательное любование своими делами («И увидел Бог все, что он создал,

---

\* Понятия эстетической и этической добродетели особенно плотно совмещены в первом варианте главы об Андреа дель Сарто, входящей в состав вазариевских «Жизнеописаний». Сетую, что тяжелые жизненные обстоятельства помешали мастеру достичь оптимальных творческих результатов, Вазари пишет, что тот, у кого «добродетель (virtù) не облечена в сияние жизни честной и почетной» неизбежно опускается и опорочивает «результаты трудов своих». Здесь речь идет о нравственной virtù, отсутствие которой дурно влияет на творчество. А затем акцент смещается уже в сторону самих этих «трудов», причем в одном предложении virtù употребляется в обоих, нравственном и творческом, смыслах («Те, кто стремится к virtù, должны бы уметь расценивать меру того, что ими достигнуто..., ибо подобно тому, как ради совершенства создаваемых творений преодолеваются любые трудности..., точно так же следовало бы поступать и на жизненном пути, составляя по себе не менее добрую славу, как и в любом другом мастерстве (тоже обозначаемом здесь словом virtù)» (цит. по: *Вазари Дж.* Жизнеописания..., 3, 1970. С. 369). Аналогичные этико-эстетические контаминации, в целом характерные и для многотомного сочинения Вазари в целом, пронизывают всю ренессансную, да и барочно-классицистическую литературу об искусстве.

и вот, хорошо весьма», Быт. 1: 31). Любовь же человеческая, в начальном Эдеме гармонически-безгрешная, а затем, после Грехопадения, плотская и греховная, вновь восстанавливает свою истинную чистоту и космическое единство всей твари в эсхатологической перспективе Нового Иерусалима. Перспективе, открывшейся благодаря жертвенной любви Бога-сына. Взяв за основу древнюю лирику «Песни песней», где, согласно средневековой аллегорезе (или, конкретнее, согласно известному уже нам комментарию Григория Нисского), указано, что именно любовь есть «самый совершенный и блаженный путь спасения», средневековая экзегеза выносит за скобки то плотское либидо, которое, по Августину и другим отцам церкви, возникло как прямое следствие Грехопадения. В частности, Иоанн Златоуст трактует плотскую любовь как фатальный результат изгнания из Эдема, где прародители вели «ангельскую жизнь», не зная «услад Венеры» (Томилии, 15, 4), – зачатие же совершалось, точнее, должно было совершаться иными, безгрешными путями. Бог-Отец возвещает Адаму в английской «Мистерии Ветхого Завета» (XV в.) о том, что в раю ему везде, «справа и слева», уготовано блаженство «любых благородных наслаждений». И долгие века богословие вело с поэзией спор, как это «благородство» понимать.

Важнейшими источниками светской словесности Средних веков тоже были начальные главы книги Бытия и «Песнь песней», равно как и библейская поэтика в целом, недаром в любовной флоре всех краев непрестанно поминались розы и лилии, естественные, подчеркнем еще раз, для южных широт, но экзотические для северных ландшафтов. И в светской словесности все специфически райское, в отличие от более «автохтонной» в этом смысле Древности, заимствовалось с библейского юга. Но в любом случае в миру, в сфере светского быта духовно-плотская диалектика развивалась по своим особым законам.

Это были законы уже известного нам сада и дворца Венеры, – топоса, несравнимо более влиятельного в постантичной ментальности нежели топос золотого века. «Приятный уголок» («*locus amoenus*») постоянно воспринимался, о чем мы уже толковали, как «сад любви» или своеобразный рай любовников – благодаря закрепившейся (неверной, но крайне знаменательной) привычке этимологически производить «*amoenus*» от «*amor*»\*. И дворец Венеры над этим садом возвышался. Обозначившись на рубеже Средних веков в уже известной нам «Эпиталаме на свадьбу Гонория Августа» Клавдиана\*\*,

\* Имеется в виду толкование «*locus amoenus*» в комментариях Сервия (IV в.) к Вергилию. Сервий напрямую возводил этимологию «*amoenus*» к «*amor*», что впоследствии делал и Исидор Севильский в своей «Этимологии» (см.: *Curtius ER*. Op. cit. S. 199). Правда, дело не ограничивается чисто эротическим гедонизмом, ибо Сервий заимствует строку о «*locos laetos et amoena*» («местах радостных и приятных») из описания загробного путешествия Энея («Энеида», 6, 638). При этом, правда, комментатор совершает резкий топический сдвиг, ибо у Вергилия в этих «приятных местах» пребывают блаженные души как таковые, – что же касается именно душ любовников, то они представлены в той же главе несчастливцами и обитающими в совсем иных пейзажах, на «полях скорби» («*lugentes campi*»; 6, 441) (см.: *Giamatti AB*. Op. cit. P. 26–27). Таким образом, «рай любовников», по Сервию, совместил в себе черты Элизидума и Аида.

\*\* В подробном описании чертогов Венеры в этой эпиталаме (50–97) волшебное великолепие многоцветного дворца, выстроенного Вулканом из драгоценных камней и золота, сочетается с не менее

топос этот сразу обнаружил свою прихотливую амбивалентность, блуждающую между сублимированным либидо и религиозным морализмом.

Наслаждение природой, природой в виде прекрасного сада, издревле отождествлялось с разнообразными эротическими переживаниями и действиями. Известные уже нам примеры из литературы Древности легко дополнить мировым фольклором. В фольклоре трава «мнется», цветы «срываются» и плоды «поедаются» в качестве растительных метафор плотской любви. В свадебных, да и просто в праздничных запевках само цветение и плодоношение приравниваются к сексуальному акту. «Как туда шли, вишни цвели, как обратно шли, вишни собирали», – звучит в одной из южнославянских любовно-обрядовых песен. Эти растительно-телесные двусмыслия тематически продолжают древнюю любовную магию. Симпатическая магия по сходству, собственно, и предопределяет здесь саму категорию прекрасного. «Как дивуются все красным маковым цветом, так бы дивовались мне, и пала б краса красных девиц на меня», – гласит один из соответствующих заговоров\*.

Вагантская поэзия в свою очередь делает прекрасный сад воплощением любовной стихии. В весенних песнях «Кармины бураны» (XIII в.) вся природа, объятая «лаской сладострастной», выглядит как пульсирующий эротический клубок, а «божий вертоград», коль скоро он поминается, не только лишается всякой моралистики, но и превращается порой в образчик богохульного бордельного юмора\*\*. Под влиянием вагантов и фольклора плотски-очеловеченный сад наслаждений стал расхожим стандартом. Так, любовный письмовник, составленный болонским профессором риторики Бонкомпаньо да Синья (XIII в.), рекомендует «женщине, которая хочет вернуть друга», вставить в свое послание фразы о цветущем саде с ручьями, яблонями и соловьями, и тогда, дескать, ее желание исполнится.

Исключительно важный вклад в этот природно-человеческий синтез вносит поэзия трубадуров и миннезингеров, которая не просто реабилитирует секс, как это обычно делается в «низовых» гротесках и у вагантов, но развивает свою собственную любовную схоластику, обретающую, в зависимости от извивов сюжета, то земной, то небесный статус. Провансальский трубадур Раймон де Корнет (XIV в.) называет любовь «раем, полным радости», и именно радость («*joï*», ключевое для трубадуров слово) становится главным, самым на-

---

пленительной и красочной пейзажной средой, скомпонованной в виде своего рода тройного сада, ибо дворец расположен в живописной, вечно цветущей долине, защищенной от внешнего мира неприступными горами и золотой оградой, рядом с «сияющей зеленью» рощи, и к тому же во внутреннем его дворе красуются цветники, источающие «урожай ароматов».

\* На запевку о вишнях любезно обратил наше внимание А.В. Гура. Что же касается заговора «маковым цветом», то он взят из кн.: *Иттолитова А.Б.* Русские рукописные травники XVII–XVIII веков, 2008. С. 338–339.

\*\* Ср. строки о доме терпимости: «Налюбившись, встали мы, омовенья ради: / Тек источник сладости в божьем вертограде, / В коем омовенье было обновленье, / Изымавшее из тел тяжесть и томленье» («Храм Венеры»; цит. по: *Поэзия вагантов*, 1975. С. 52; отсюда же взяты и другие цитаты из вагантов, а также из письмовника Бонкомпаньо).

дежным проводником в этот элизиум\*. Причем и тут, как и в случае с письменником, поэзия претворяется в свод обиходных поведенческих правил, благодаря которым манерно-облагороженная эротика обживаетея в собственном Элизиуме или, иным словом, в собственном раю. К примеру, в сочинении Андреа Капеллана «О любви» (XII в.), весьма популярном учебнике куртуазных манер, сообщается о круглом саде Короля любви, где высится роскошное дерево, самое высокое из здешних деревьев. Его ветви затеняют весь круг, даруя ласковую прохладу, имя же его «Amoenitas» («Улада»). Узнаем мы у Капеллана и о некоем рыцаре, повивавшем «рай праведных женщин», где, среди прочего, есть и брачные постели. Дабы обосновать благонамеренность подобных образов, развивается сложная система аргументации, чисто теоретическая, как у Капеллана, но в лучших своих парадигмах интуитивно-поэтическая. «Благодарное наслаждение» в этой аргументации, идет ли речь о трубадурах, о Данте или немецких миннезингерах, решительно выносится за пределы чисто плотских отношений, но его чувственные корни при этом отнюдь не перерубаются. Таким образом, рабочая альтернатива Августина о том, что рай можно понимать и плотски, и духовно, обретает характер тонкой ментальной игры.

Поэтическая дисциплина любви, – с культом прекрасной дамы и строгой нравственной сдержанности и «меры» («mezura» трубадуров), – в свою очередь, как и тогдашняя религиозная мистика, приводит к тому, что метафорический вертоград с его пейзажной округой превращается во внутренний сад души. Правда, светская и религиозная аллегорезы значительно различаются. В чисто религиозных образах все природно-человеческое лишь погранично намечается, затем вербально (или визуально) прерываясь, – как завершаются крутым обрывом «заключенные вертограды» Девы Марии. Здесь же, напротив, все природно-человеческое всюду распускается и цветет. Блестящим примером может служить «Тристан» Готфрида Страсбургского (XII в.), экспрессивно преобразующий пейзаж в интерьер любовного чувства. В тристановском «гроте любви», наследующем древнюю традицию укромного «приятного уголка», глаз «смакует (буквально «держит» – от «halten») свои луга», а «ухо – свою отраду» (5, 16730 и сл.), причем эти «луга» («weide») и «отрада» («wunne») впрямую продолжают лирические переживания, являясь, по сути, их пейзажным эхом. Эдем, некогда запятнанный Грехопадением, обновляется как «живой рай в её сердце (сердце возлюбленной)», а истинная любовная верность («triuwe»), строгая, как священный обет, гарантирует возвращение в эти сказочные края. В те края, что уже предугадываются в виде «квазирайских» грота, луга и леса, выражающих душевное состояние влюбленных героев, которые страстно вожделяют друг друга, но не менее страстно жаждут духовного просветления. Диалектика этого просветления и наполняет пейзажный антураж, при всем его внешнем номинативном лаконизме, такой экзистанциальной

\* Раймон де Корнет (стих А 21) цит. по: Шишмарев В. Лирика и лирики позднего средневековья, 1911. С. 295.

значительностью, какой прежние вербальные сады ни в коей мере не обладали. Последние возникали лишь для того, чтобы тут же, подобно пасхальной весне Воскресения, эмпирически исчезнуть. В куртуазном же эпосе происходит обратное: природное великолепие возвышает героическую личность, не теряя при этом ничего из своей прекрасной эмпирии. В «Парсифале» Кретьена де Труа (XII в.) «дерево цветет, роща шелестит, луг зеленеет», поют утренние птицы, и весь, согласно филологической терминологии, «весенний зачин» наглядно овеществляет пробуждение главного героя, знаменуя его духовное возмужание в «темном лесу» плотской жизни\*.

Чудесный сад, так же как и в религиозной мистике, расцветает в любящей душе. В том же «Тристане» рефреном и кульминацией мотива служит «живой рай, скрытый в его (героя) сердце», – причем память об Эдеме усилена здесь и тем, что немного ниже говорится о тех «волчках и терниях», что придется ему упрямо преодолевать (на землю с «терниями и волчками» был, как мы помним, изгнан Адам) (5, 18066 и 18073). Но в отличие от религиозного внутреннего вертограда светский эдемический идеал крайне противоречив и не слишком годится для возвышенных, бесплотных медитаций, – как не годится для них «зеленое ложе» «Песни Песней», вынесенное из контекста церковных аллегорий, и ставшее просто травой и цветами.

Особый, «светски-мистический» идеал, так или иначе, прочно укореняется. По словам К.С. Льюиса получилось, будто «метафора некоего любовника, сказавшего: “Вот мои небеса”, оказалась, под воздействием страстного порыва, заразной, распространившись в виде системы» и чуть ли не своего рода «конкурентной религии», «религии любви»\*\*.

В этой атмосфере, столь же мистической, сколь и ликующе-чувственной, формируется та пейзажная среда, из которой в готические века, в равной мере «осенне»-средневековые и предренессансные, и нарождается «сад любви», в том числе и своем иконографическом варианте\*\*\*. Он тоже, как и все средневековое искусство, повествует о «сокровенном человеке», но человеке уже в значительной мере плотском, полном «житейских попечений» и амбивалентно существующем в обоих своих, духовном и физическом, телах. Метафизическая амбивалентность влечет за собой и символично-драматическую. Сталкиваясь с подобными произведениями, да

\* См.: *Stauffer M. Der Wald. Zur Darstellung und Deutung der Natur im Mittelalter* (diss.), 1959; *Gruenter R. «Das wunnecliche tal» // «Euphorion», 55, 1961; Billen J. Baum, Anger, Wald und Garten in der mittelhochdeutschen Heldenepik* (diss.), 1965.

\*\* *Lewis C.S. Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, 1958. P. 21.

\*\*\* «Сад любви», – обычно с фигурами любовников, чинно прогуливающих среди регулярных посадок или в вольном, пасторального типа пейзаже, – получил в светском искусстве готики (с XIV века) весьма широкое распространение. Часто фигурируя в росписях интерьеров и на шпалерах, он составлял и весьма важное звено декоративно-прикладного искусства. Его изображения помещали также на т.н. «свадебных сундуках» (cassoni), спинках кроватей и т.н. «родильных подносах» (для даров по случаю рождения ребенка), что подчеркивало магически-прокреативное значение сюжета, призванного не только воспитывать любовный этикет, но и обеспечивать продолжение рода. Со временем начали создаваться и отдельные живописные картинки такого рода, первоначально непосредственно включенные в быт (в виде декоративных вставок в мебель и обшивку стен) [см.: *Watson P.F. The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance*, 1979; *Соколов М.Н. Сад Любви // В его кн.: Бытовые образы... (гл. 8)*].

и вообще со всей любовной образностью рубежного времени, – от Данте до Босха, – мы постоянно недоумеваем, теряя ту грань, где фигуры любовников превращаются в человеческие души и наоборот. Вопрос, на котором держится вся романтическая фабула лермонтовского «Демона» («Она страдала и любила – / И рай открылся для любви», – кто эта «она», влюбленная героиня или человеческая Душа?), ощущается здесь как главный нерв поэтической интриги. Интриги, придающей главным персонажам «Декамерона», т. е. персонажам-рассказчикам, не только аллегорический, что подчеркнуто их именами (Панфило – «Весь-в-любви», Филомела – «Преданная-в-любви» и т. д.), но и какой-то трансфизический, отнюдь не однозначно-эротический характер. Любовь здесь в полном смысле преобразует, впуская в высшие сферы бытия. «Любимому я верю всей душой, / – поет Пампиня («Цветущая») в конце второго дня, – и бог, об этом зная, / Вновь явит нам свое благое царство».

Любовные аллегории садового типа тематически налагаются на «сад добродетелей», который вырос из библейского Эдема как его умозрительный филиал. Вырос, в частности, в процессе обсуждения его педагогической пользы для риторики и мнемоники, т. е. для наук красноречия и запоминания\*. Но, само собой разумеется, важнейшими архетипами служат, во-первых, все тот же библейский Эдем, а во-вторых, все тот же античный «приятный уголок». Попутно происходят, впрочем, радикальные смысловые сдвиги, даже смысловые инверсии. Природоцентрический «*locus amoenus*» и христианский рай с его богочеловеческим центром вроде бы сменяются еще одним, повторным природоцентризмом, ибо центральной фигурой садов любви выступает «богиня-Природа». Однако, в отличие от хтонически-земных или олимпийски-небесных богов, правивших древними элизиумами, это имен-

\* В «саду добродетелей» следует различать два его варианта, религиозный и риторический, которые постоянно сочетаются, но в то же время достаточно неоднородны. Первый из них вырисовывается как традиционный для всего Средневековья «вертоград праведной души», но вертоград с более детальной семантической разметкой, – к примеру, с деревьями-добродетелями, Богом-Отцом как садовником, Христом-солнцем и, наконец, Духом Святым в роли помощника садовника, т. е. в роли того, кто добродетели прививает [такого рода аллегорику можно встретить в «Королевской сумме», сборнике нравственно-политических наставлений, составленном в XIII веке для короля Филиппа III Французского (*Kosmer E. Gardens of Virtue in the Middle Ages // JWCI, 41, 1978*)]. В более ранней, византийской традиции каждое из деревьев связывается с определенной добродетелью (Умеренностью, Милосердием, Послушанием и т. д.), а с солнцем сопоставляется Бог-Отец; Христос в данном случае – дверь, а Святой Дух – ветерок, производящий в ветвях «мелодические звуки» (*Thompson M. Le Jardin symbolique: texte grec tiré de Clarkianus XI, 1910*). Такого рода дидактические сады, с одной стороны, непосредственно отражают молитвенно-литургическую практику (в «Королевской сумме» попутно приведен перечень Блаженств и «Отче наш»), но, с другой стороны, все более напоминают педагогические пособия по риторике и мнемонике, призванные совершенствовать сознание, тренируя речь и память. Тот же Бонкомпанья да Синья приводит в своей «Новейшей риторике» (13, 4) земной рай как место, где впервые появилась метафора (*transumptio*), – та «словесная трансмутация, что всегда представляет порядок разумения посредством образов», являясь «неким естественным покровом, под которым секреты вещей делаются еще более прикровенными и тайными». Причем такого рода «садовый» аллегоризм все чаще иллюстрирует именно сам «порядок разумения», а не стоящее за ним теологическое содержание, так что перечисления райских усад, обычно рифмованные, принимают характер риторико-грамматического упражнения, – и происходит, таким образом, их «технизация» (т. е. перевод в план чисто подсобной методики) и интеллектуализация» (*Curtius ER. Op.cit. S. 199, 204*).

но богиня в кавычках, персонифицирующая схоластическую философскую гипотезу о том, как и кем управляется земной мир после его божественного Творения. Вокруг этой «богини» группируются, помимо родственных натурфилософских «богов-понятий» или «богов-идей», четыре материальные первостихии, а также те пять чувств, посредством которых материя познается сознанием\*. Всякий, и языческий и христианский, рай всегда служил синэстетическим средоточием всех услад, одновременно радуя и зрение, и слух, и вкус, и обоняние, и осязание. Правда, Средневековые постоянно подчеркивало, что услады эти носят сверхплотский, «умный» характер, а схоластика специально акцентировала эту умственность в скрупулезных дидактических системах. Так, Алан Лилльский (XII в.) писал о саде «богини Природы»: место это (буквально «всем местам место» – «locus iste locorum») содержит «все, что поражает зрение, опьяняет уши, прельщает вкус, влечет ароматом ноздри, услаждает осязание» («Антиклавдиан», 1, 71–73). Синэстетична тут даже сама лексика («опьяняет уши», «inebriat aures»), однако на первый план выводится не только эстетико-гедонистский, а гносеологический замысел сада, предназначенного для познания природы и самопознания человеческого «я». К наслаждению постоянно примешивается привкус философского созерцания. Даже в «Пасторали» из «Кармины бураны», вроде бы повествующей просто о неудавшемся флирте с милой пастушкой, вдруг поминаются сады античной Академии («Не найти перу Платона / Место столь красивое!»).

Подобное самопознание-в-наслаждении нередко реализуется во сне, который служит рамочным, путеводным мотивом, в отличие от средневековых видений, где эротическое сновидение считалось греховным прельщением. Во сне познает сад любви и лирический герой «Романа о Розе» Гийома де Лорриса и Жана де Мена (XIII в.), огромной по объему поэмы, на полвека с лишним опередившей «Комедию» Данте и одно время несколько не уступавшей ей по популярности (благодаря чему иллюстрации к манускриптам «Романа» составили обширную иконографию) (илл. 19). Сновидцу кажется, именно кажется! – что он видит земной рай\*\*, и эта сослагательная неопределенность пронизывает все пространство поэмы, причудливо усложняя ее тропы, – в обоих, филологическом и ландшафтном, смыслах последнего слова. Блуждания самого сновидца, а также разъясняющие и поучающие речи повстречавшихся ему Праздности (Oisieuse), Амура, Гения, Природы, Венеры и других аллегорических и мифологических фигур размечают в поэме не один, а несколько садов. При этом воплощенная в их контрастах диалектика любви то разумно-дидактически облагораживается, то, напротив, запутывается в порывах неразумной и грубой страсти. Главный же из структурообразующих

\* Иконология *Природы* – как божества, образа и идеи – чрезвычайно существенна для понимания топосов рая и сада. Однако в настоящей книге мы ограничиваемся лишь отдельными суждениями по данному поводу, предполагая посвятить «даме Nature» особое исследование.

\*\* «Et sachiez que je cuidai estre / Por voir en parevis terrestre» (635–636), – в рифму это можно перевести примерно так: «Мне показалось, что стою / Воистину в земном раю».

пейзажных контрастов «Романа о Розе» – контраст замкнутого, ограниченного в своих пределах сада и беспредельного, «мирового» парка, противостоящих друг другу и всеми своими частностями<sup>3</sup>. Среди этих значимых деталей – садовый Фонтан Нарцисса и парковый Источник жизни\*. Пусть первый из них коварен и обманчив, в любом случае как раз он-то и выступает в качестве главного символического вектора, впервые указывающего герою путь к заветной Розе, к Любви во всех ее, земных и небесных, смыслах.

И именно вода, вода в фонтане или художественно-оформленном источнике, арт-источнике (а в словах *fonte*, *fountain*, *fontane* «источник» и «фонтан», вещь природы и вещь искусства постоянно отождествляются) нагляднее всего показывает, как античное божество претворяется в особого рода «садовое божество»\*\*, – в конечном счете претворяется в идею, впечатление, поэтическую фантазию, во «взгляд и нечто», прекрасное своей эфемерностью, а не телесным олимпийским величием. Влажная первостихия живет всего являет ту «непосредственную деятельность воображения» или то «материализующееся воображение», о котором с особой проникновенностью писал современный французский философ Гастон Башляр\*\*\*. К Нарциссу из «Романа о Розе» можно прибавить Ириду из «Гипнеротомахии Полифила» (точнее, «Полифиловой битвы Любви со Сном») Франческо Колонны (1467), еще более в данном пла-

\* Мотив, бытующий в иконографии «садов любви», где любовники порою изображаются глазающими в фонтан, который притягивает их с гипнотической силой, именно в «Романе о Розе» обрастает особенно сложной символикой. С одной стороны, Фонтан Нарцисса тут именно волшебнo-притягателен – из-за двух удивительных кристаллов, которые виднеются на его дне словно отражения глаз героя (остроумное предположение об этом метафорическом тождестве высказано в кн.: *Robertson D.W. A Preface to Chaucer*, 1962. P. 95). Кристаллы эти не только красиво мерцают, но и действуют как магическое зеркало («Ведь зрелища красивой нет, / Когда сквозь воду солнца свет / Кристаллы эти освещает / И сотнею цветов играет... / Кто созерцает водоем, – / Увидит сад в кристалле том, / И все детали до единой / Чудесной светятся картиной»; 1541–1552). С другой стороны, фонтан, словно вбирая в себя коварные искусства сада любви, представляет опасность для очарованного странника («Любой тут будет очарован, – / Конеч любому уготован»; 1573–1574). Ведь он наглядно напоминает о печальной судьбе Нарцисса, обреченного любоваться своим отражением в источнике. Поэтому среди анти-тез начальному, «куртуазному» саду, сосредоточенных в райском парке, едва ли не центральное место занимает Источник жизни (20401 и сл.) с карбункулом на его дне, тоже волшебном, но этот камень, в отличие от кристаллов в Фонтане Нарцисса, уже не отражает сад, а весь его озаряет, просвещая разум всякого подходящего к нему, а не погружая его в фатальное забвение. Однако первый, «дурной» источник или фонтан хоть и коварно-искусителен, но по-своему путеводен: ведь именно в нем, как мы уже убедились, герою-сновидцу впервые является видение сада с заветной Розой. Речь там, стало быть, идет не о простом визуальном отражении человека в природе, но об их духовном взаимопроникании. Взаимопроникании магическом, но уже в значительной мере и эстетическом, порождающем виртуальный арт-предмет. Еще более изысканны подобные водно-зрительные и тоже садовые эффекты, развернутые как пространное природное зрелище, в «Раю» Данте. Напомним хотя бы о «прозрачном пруде», из глубин которого рыбы устремляются к корму на поверхности воды подобно тому, как волшебные блики божественного света устремляются навстречу Данте и Беатриче (5, 100–104).

\*\* Термин «**садовые божества**» (*Gartengötter*), живо напоминающий нам о пушкинских «кумирах сада», был введен немецким писателем Г.П. Харсдёрфером в эпоху барокко, когда куртуазная поэтика стала уже фактором массовой моды. О *Gartengötter* впервые говорится в 7-м выпуске харсдёрферовских «Словесных игр в дамской гостиной» (1647), которые печатались отдельными тетрадками. Речь в данном случае идет о скульптурах, изображающих – в прямом и переносном смыслах (поскольку они размещаются в саду) – «царство Флоры». Божество здесь уже окончательно растворяется в поэзии или, точнее, в поэтическом вкусе.

\*\*\* См.: *Башляр Г.* Вода и грёзы. Опыт о воображении материи. (1942). Пер. с франц. 1998.



не красноречивую: вчитываясь в дескрипцию фонтана перед дворцом Элефтериды мы непосредственно наблюдаем за тем, как художественная идея нарождается на месте древнего сакрального существа, тут же растворяясь в игре водных бликов\*. Или, возвращаясь к неизменному лейтмотиву подобных зрелищ, в игре Искусства в Природе. К тому же и все чудесные садовые пейзажи, являющиеся Полифилу один за другим, насквозь интроспективны, – так, будто очарованный странник путешествует внутри самого себя, что специально подчеркивается именами его проводниц: его ведут то дева Логистика (олицетворяющая Разум), то пять нимф, олицетворяющие Пять чувств.

Коллебаясь на волнах поэтического сознания, эротические вертоградные разрастаются, выражая не только поледовательное облагораживание чувств, но и борение страстей, противоборство низменных и высоких порывов. Андреа Капеллан в вышепомянутом трактате «О любви» делит территорию этого противоборства на три концентрические зоны, – внутреннюю, климатически идеальную «Приятность» (*Amoenitas*), среднюю болотистую «Влажность» (*Humiditas*) и внешнюю пустынную «Сушь» (*Ariditas*); последние две зоны выражают крайности разврата и сурового воздержания, тогда как внутренняя воплощает некую золотую середину любви. Расширение пространства сопрягается с его одушевленной пульсацией. Цветущий луг в «Тезоретто» Брунетто Латини (XIII в.) кажется автору то круглым, то квадратным, то сумрачным, то светлым, то переполненным людьми, попавшими во власть бога Любви, которого Латини называет отглагольным именем *Piacere* («нравиться, умилять»), то совершенно безлюдным. Зримо расширяются, как мы видели (и к тому же преобразуются, по мере расширения, из картинно-фиктивных в реальные) любовные пейзажи Боккаччо. Не довольствуюсь малым «прият-

\* В этом фонтане поражает в первую очередь не сложный декор (которым сады «Сна Полифила» изобилуют почти на всем своем протяжении), а именно эта мифолого-эстетическая метаморфоза. Сосредоточив в одной фразе разнообразные цветосветовые нюансы, автор пишет, что «плотная зелень апельсинового трельяжа (*claustrum*, буквально «клуатра»), блики световой материи и чистейшая вода придавали (поверхности фонтана) грациознейшую окраску, – так, будто Ирида (явилась) на облачном скакуне внутри благородного, превосходного и изящного сосуда». Сама генеалогия Ириды способствует подобной метаморфозе, поскольку, еще согласно Гесиоду («Теогония», 265–269), богиня родилась от брака бога Таумаса (сына Потоса и Геи) с нимфой Электрой, и слова «*θαυμας*» (от «*θαυμα*», «удивление»), «*ποτος*» («вода») и «*ηλεκτρα*» (от «*ηλεκτρον*», «сияющий») еще у древних слагались в образ световой игры на водной поверхности. К тому же Ирида как небесная вестница постоянно ассоциировалась с радугой (в старинной английской версии «Сна Полифила» ее имя заменено словом «rainbow»). Однако важнее всего тут не природные аналогии (фонтанной «световой материи» с облаком, искристым морем или радугой), а сослагательное слово «будто» («*quale*»), конкретно приобщающее фонтан к сенсорному процессу, как в случае и с фонтаном Нарцисса в «Романе о Розе», – тем паче что к имени Ириды как богини радуги в ряде европейских языков, в том числе в греческом, латинском, итальянском и английском, этимологически восходит название радужной оболочки глаза (радужки) (подвижной диафрагмы, окружающей зрачок и регулирующей приток света на сетчатку). Наглядно входя в сознание, «грациознейшие» зрительные эффекты «оказываются столь же приятными глазу, как и уму, в чувственной очевидности небесной Ириды» [если процитировать явную, хотя и несравнимо более скромную реминисценцию фонтана из «Сна Полифила» в фонтане пасторальной «Аркадии» Филиппа Сиднея (1580)]. В целом мы следуем здесь комментариям Т. Комито [*Comito T. Bare Beauty: Speaking Waters and Fountains in Renaissance Gardens // Fons Sapientiae: Renaissance Garden Fountains* (сб.), 1978]. Здесь и далее «Сон Полифила» цит. постранично по интернетовскому тексту (Hypnerotomachia Poliphili. La transcrizione elettronica completa a cura del Progetto Manuzio).

ным уголком», Эрос осваивает, в аллегорическом диалоге с природой, широкие горизонты, продвигаясь «от места к месту, по полям и склонам» («di loco in loco, per riani e per riagge»), – если процитировать первую строку анонимной поэмы конца XIV, где поиск цветов для венка приводит в итоге к самой Любви, заявляющей: «Здесь сад мой и здесь моя роща», – причем это «здесь» звучит в контексте поэмы как «езде»\*.

Творческое, авторски-читательское сознание переживает в «Романе о Розе» и его малых и больших аналогах то «искушение раем», о котором предупреждали богословы, в том числе вышепомянутые Вильгельм Оверньский и Херрада Ландсбергская, писавшие, что после Грехопадения эдемские прелести стали в высшей степени опасными для человека. Поэзия, однако же, смело погружается в эти опасности, защищаясь нравственными аргументами. В типическом саду любви, помимо богини-Природы, всегда зримо или незримо присутствуют две Венеры. Те, что когда-то были обозначены в «Пире» Платона как «Венера небесная» и «Венера площадная» (или, иным словом, «уличная»). В «Романе о Розе» подобная антитеза выражена, с одной стороны, самой Розой, являющейся и в виде цветка и в виде прекрасной девы, а с другой – собственно Венерой как языческой богиней. Аналогичным образом дwoятся и традиции толкования «Романа», тяготеющие либо к откровенному эротизму, хитроумно замаскированному плетениями нравоучительных словес, либо к нравоучительной аллегорезе. Так, в конце XV века Жан Молине составил вполне благочинный прозаический вариант еретического для многих сочинения Лорриса и Мена («Морализованный Роман о Розе», 1503), заверяя своего читателя, что фонтан Нарцисса знаменует крещение, любовная песнь соловья – голоса проповедников, а Роза ни много ни мало – самого Иисуса Христа. При этом Молине ставил себе в особую заслугу тот факт, что он обратил «порочное – в добродетельное, плотское – в духовное», обретя в итоге «благоуханную зелень, свежую поросль цветов» и «цветущие пажити»\*\*. Веком позднее Клеман Маро в своей версии «Романа» истолковал пресловутый фонтан как олицетворение Троицы (20839–20841), тогда как некоторые иллюстраторы, напротив, оттеняли языческий характер этого загадочного сооружения (где герою впервые явилась Роза), украшая его, в частности, идолоподобной фигурой нимфы, держащей чашу с астрологическими знаками\*\*\*.

Ветвящиеся семантические тропинки, внешне ввергающие в путаницу противоречий, на деле и составляют полноценную содержательную начинку сада любви. Последний, собственно, этими противоречиями и живет, чего никак нельзя сказать об исконном библейском Эдеме, первоначально

\* Цит. по: *Watson P.F.* Op. cit. P. 63.

\*\* *Хейзинга Й.* Осень средневековья. (1919). Пер. с голл. 1988. С. 129, 353.

\*\*\* В иллюстрациях некоторых манускриптов «Романа о Розе» «садовые божества», прежде всего, Венера, выглядят уже совершенно непристойно: в одном случае богиня любви принимает облик гротескной русалки с пенисом, а в другом садовую скульптуру нагой Венеры разрушают, знаменуя посрамление низменной любви, – но, как ни странно, разрушают не возвышенной, а площадной страстью, имитируя (мечом) коитус с нею. См.: *Fleming J.* The Roman de la Rose: A Study of Allegory and Iconography, 1969, ill. 36, 42.

величаво-однозначном. Поэтому в том «новом Эдеме», каким становится сад любви, наиболее существенными оказываются не столько нравственные или, наоборот, безнравственные выводы, не диалектика любви как таковой, сколько явленная в образах стихия творчества, утверждающая свой, совершенно особый вид добродетели. Недаром среди многочисленных персонификаций «Романа о Розе» столь важное место занимает фигура Гения, главного помощника богини-Природы и, по сути, первосвященника ее таинств. Именно на данном этапе, – от схоластических аллегорий Природы до «Романа о Розе», – маргинальное антично-мифологическое существо, первоначально связанное с прокреативно-родовыми и лишь во вторую очередь с интеллектуальными способностями человека, интеллектуализуется окончательно, впрямую сопрягаясь с понятием искусства как универсального формотворчества. Именно Гений, ведающий этой всеобщей наукой форм, поясняет герою «Романа», что добродетельная жизнь, согласная с законами бога и природы, откроет ему суть истинной любви, позволяя беспрепятственно войти «в парк прекрасного луга» («*parc dou champ joli*»; 19, 935). В благородный парк, противопоставленный греховному саду. И в итоге главным проводником по новому Эдему оказывается не древнее местное божество (Венера) или средневековый ангел, а именно Гений, – это олицетворение искусства, претендующего на универсальную мудрость\*.

Это искусство следует понимать именно универсально, «тотально», как искусство жизни, формирующее не столько художественные произведения, сколько человеческие души. Тот же воспитательный смысл имеют приметы и олицетворения искусств (музыки, пения и поэзии) в известных нам садовых сообществах, пограничных к «триумфам смерти». Еще раз вспомним «Декамерон». Его рассказчики и рассказчицы, составившие прекрасную компанию в не менее прекрасном дворцово-парковом окружении, многообразно излагают идею любви как всеобщего закона мироздания, превращая весь текст,

\* **Гений** в Античности входил в число малых божеств, обеспечивая прокреативные способности человека, силу его рода, но в то же время он отождествлялся и с «даймоном», «внутренним духом», фигуративно воплощавшим интеллектуально-творческие способности личности. «Что такое Гений?, – задает вопрос Августин, полемизируя с антично-языческими мнениями по данному поводу, и продолжает, – (это) “бог, говорит (Варрон), который приставлен к рождению всех вещей”, ... (однако) «в другом месте он говорит, что гений есть разумный дух каждого человека, и, следовательно, каждый человек имеет отдельно гения, но ведь подобный же этому дух мира (т.е. дух, приставленный к рождению всех вещей) есть бог; во всяком случае, выходит, что самый универсальный, так сказать, гений, есть именно дух мира..(Но) если каждый гений – бог; а дух всякого человека – гений, то из этого следует, что дух всякого человека – бог, но это явная нелепость» («О Граде Божьем», 7, 13). «Объективно-существующее живое существо» (каким считался Гений в античной религии) превращается со временем в «субъективное устройство человеческого духа» (Лосев А.Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм, 1980. С. 504), и именно это вызывает недоумение Августина, тем паче что это «субъективное устройство» претендует на божественную универсальность. Сделав же Гения помощником Природы и проводником к ее премудростям (такова его роль среди фигур «Картины Кебета» и «Романа о Розе»), неортодоксальная схоластика и ренессансный гуманизм разрешают данное противоречие, во всяком случае, разрешают его в эстетической сфере, где пропадают субъектно-объектные разграничения. В итоге понятие «genius» приобретает современный оттенок, сперва только сближаясь с понятием «ingenium» (т.е. таланта, данного человеку от рождения, но определяющего уже не его родовые и прокреативные свойства, а его способность творить интеллектуально), а затем, уже в Просвещении и романтизме, полностью с этой способностью сливаясь.

по словам Шопенгауэра («Мир как воля и представление»), «в гигантскую шутку гения человеческого рода», постоянно сводящего любовников вопреки всем преградам судьбы. Однако торжествует здесь в конечном счете все же не «гений рода», занятый исключительно сексом и прокреацией, а гений творчества. Продолжая, по сути, традицию трубадуров с их каноническим понятием «меры» не только как умеренности в наслаждениях, но, прежде всего, как идеальной любви, освобождающей от плотского рабства, Боккаччо создает не просто собрание скабрёзных анекдотов, а мир «идиллического сладострастия»\*, возвышенный даже и в чисто пространственном смысле, не говоря уже о его артистической грации. Вся эта грация, заявленная уже в самом начале, собственно, и воплощает «Венеру небесную», противостоящую тем земным страстям, о которых идет речь в рассказах. Тем самым «приятный уголок», где не столько наслаждаются, сколько размышляют о природе наслаждения, сближается (что неожиданно происходит, как мы видели, даже в «Кармина бурана») с медитативным «садом Платона», явленном, если иметь в виду творчество Боккаччо в целом, и в парковом и в пасторальном вариантах. Если в его «Декамероне» доминирует оформленная, упорядоченная природа, то в его «Фьяметте» – естественная стихия лесов и лугов. И тогда как в средневековых садово-пасторальных топосах «все тварное и все умопредставляемое в твари» (известные уже нам слова Григория Нисского из его комментария к «Песне песней») последовательно отторгается, то здесь все «умопредставляемое в твари» выглядит, напротив, наиболее фабульно-значительным и интересным. И подобное умопредставление, собственно, и придает произведению, – тому же «Декамерону», – его непреходящее художественное обаяние.

При этом идеальная среда в равной мере и окружает героев Боккаччо и ими создается. Они избирают это местечко для грациозного досуга и тем самым обращают ландшафт в художественный пейзаж, придавая ему воистину «небесное» обаяние. А рукотворная, садовая среда лишь продолжает в этом отношении дикую. В прекрасном саду Помены из «Амето, или Комедии о флорентийских нимфах» Боккаччо (глава 26) (1342) небесно-земная связь устанавливается не только посредством античной мифологии (определяющей символику цветов и прочих растений), но и в прямом впечатлении («Ясное небо со звездами прекрасно для созерцающих его, – и не менее прекрасна вся эта растительность, изобильная цветами и белыми и красными розами»). Так что стоит лишь восхищенно взглянуть – и небо уже здесь. Поэзия, соревнуясь с живописью, всячески развивает этот природный концептуализм, так что действие порою разворачивается внутри изысканных пейзажных картин, в высшей степени живописных даже там, где речь идет о безусловно естественной, отнюдь не парковой среде. Через полтора века после «Декамерона» Пьетро Бембо устами «Азоланцев», т.е. участников одноименного диалога (1505), отмечает особое обаяние окрестностей Азоло, впечатляющих тем, что там «тра-

\* *Санктис Ф. де.* История итальянской литературы. Пер. с итал., 1, 1963. С. 429.

ва лучше, чем где-либо, раскрашена цветами» («dipinta di fiori»)\*, «лесок такой округлый, словно его насадили по точной мере» («posto a misura»), а «те лавры, что как будто прислушиваются к нам, смогли бы представить нужный аргумент, обладай они даром речи» (1,6; 3,11). К тому же главный предмет дискуссии (любовь как предмет просвещенного познания) предстает неким «весенним деревом», цветущим в «просторнейшем поле философии» (2, 31). Таким образом, выходит, что достаточно тонко прочувствовать прекрасную натуру, примыслив к ней толику воображения, – и нерукотворный сад, сад-в-идее, готов.

Правда модусы приятного местечка или «райка», как хотелось бы его ласкательно назвать, если бы уменьшительное словцо не было уже занято иным, театральным смыслом, могут быть самыми различными, не только лишь идиллически-просвещающими. У Чосера в «Рассказе купца» из «Кентерберийских рассказов» (1400) мотив запертого сада с «Древом познания добра и зла», где укрываются любовники, проникнут грубоватым, соленым юмором. Напротив, там же, в «Рассказе рыцаря», где в саду чинно прогуливается «дама, которую, наверное, вполне можно было бы принять за саму Венеру», царит более бонтонное, истинно куртуазное настроение (последний мотив – прекрасной дамы, принятой за Венеру, – заимствован из 5-й книги «Тезейды» Боккаччо, где к тому же еще и указано, что героям показалось, будто красавица явилась в сей «любовный сад» «из рая»). Наиболее же сложен, в плане сочетания юмора с лирикой и дидактикой, чосеровский «Птичий совет» (1380-е гг.), который мог бы стать английским аналогом «Романа о Розе», если бы не более скромный размер и, самое главное, неоконченность поэмы. «Приятный уголок» здесь населен говорящими птицами, которые выясняют свои отношения под председательством «благородной богини Природы», представленной единовременно и фигурным олицетворением, и аллегорическим садовым трельяжем, – так что различие фигуры и пейзажа в итоге знаменательно скрадывается\*\*.

Когда Лоренцо Медичи (Лоренцо Великолепный) заявляет, что рай «со всеми его прелестями, которые только способно вообразить человеческое сердце», обретается вблизи всякой прекрасной женщины, ибо именно она есть «наиболее совершенная копия» этих прелестей («Комментарий к моим

\* Подобный оборот не является изобретением Бембо, он типичен для итальянского, а также некоторых славянских, и не только лишь славянских языков. Цветы отождествляются с живописью и в русском «хлебе в краске» (т.е. в цветении хлебов) и в английских «painted flowers» («красочные», буквально «написанные красками» цветы), составивших часть того прекрасного вида, который узрел рыцарь Пойн-он в «Королеве фей» Спенсера (см. ниже об этой поэме).

\*\* Заснув за чтением цicerоновского «Сна Сципиона», рассказчик видит тут во сне Сципиона, который ведет его сквозь небесные сферы к дворцу Венеры, украшенному фризом с изображением несчастливых любовников и надписью на воротах, предупреждающей, что одним любовь сулит блаженство, а другим муки. Распевая ангельскими голосами, птицы заводят диспут о любви, причем именно на данном диспуте впервые сообщается о том, что день памяти священикомученика Валентина – это и день всех влюбленных. Что же касается дворца Венеры-Природы, то, по сути, он весь представляет собой огромный трельяж, «что не искусством, а древес расположеньем (by trees own inclination) сотворен», так что, восседая в нем, богиня красуется равным образом и внутри дворца, и в цветущей куще.

сонетам», б), то он продолжает именно эту, куртуазную линию, где тождество «рая» и «Венеры» в равной мере и игриво-сослагательно и патетически-реально\*. Реально как бытовой этикет любви или та «райская» роскошь, которой герцог Лоренцо стремился себя окружить\*\*. Один из сонетов того же Лоренцо Медичи призывает «кипрскую королеву» (т.е. Венеру) покинуть ее остров и воцариться где-то вот тут, в «здешней тенистой прохладе» и «здешнем воздухе». Все эдемическое, таким образом, выступает как тот камертон, благодаря которому идея любви переживается и продумывается во всех ее, низких и высоких, аспектах.

Ренессансный неоплатонизм кодифицирует эту любовную идеологию в виде стройной системы, соединяя платоновский культ небесной и незримой красоты с несравнимо большей, чем у Платона, уверенностью в том, что райские уголки, пронизанные зримым мерцанием этой красоты, все же существуют и вокруг нас. То недоверие к собственно художественным формам прекрасного,- недоверие, что было столь характерно для Фичино,- благодаря этому смягчается и даже отчасти рассеивается. Используя понятия «пропорции», «света», «цвета», «фигуры», «здания», «архитектора», «гармонии», ренессансные неоплатоники, так или иначе, приближаются к определенному рода эстетическому компромиссу, косвенно признавая, что и арт-произведения тоже могут являть «победу божественного художества и разума над веществом» и зримо представлять «саму идею»,- так что позднее Ломаццо уже непосредственно переносит мысли Фичино в свои рассуждения об искусстве\*\*\*. Но еще до маньериста Ломаццо художественное «вещество» наглядно претворяется в «идею» (причем именно в путеводную для неоплатоников идею Любви) как в изобразительных «садах любви», так и в садовом топосе в целом. Интуиции подобного рода небесно-земной красоты, – красоты «вертограда любомудрия» или «садов Юпитера», – и становятся у Фичино, Пико делла Мирандолы и близких им авторов главным стимулом дискурса, призванного раскрывать божественные состояния души на земле\*\*\*\*

\* Знаменательно, что, перечислив прелести «приятнейшего сада, изобилующего всеми усадлами и утехами» (*così piacevole e dilettevole*), «деревьями, яблоками, цветами, живыми водами и ручьями, пенем птиц», Лоренцо, будучи истинным платоником, тут же переводит все в ментальный, философический план, завершая свой комментарий фразой: «Быть может, очи сердца – это мысли, доказывающие, что мысли всегда пребудут близ моей донны». Много позднее эдемический лиризм Лоренцо Великолепного находит дальнее и, конечно, никоим образом не прямое, – созвучие в «Андрее Рублеве» Николая Гумилева (1916) («Я твердо, я так сладко знаю, / С искусством иноков знаком, / Что лик жены подобен раю, / Обетованному творцом»). Еще позднее мотив обретает задорно-китчевый оттенок в одноименной поэме Николая Глазкова (1950-е гг.) [«И ангелы эти пригожи, / Их краше нигде не найдешь, / И ангелы эти похожи / На Стёшу (возлюбленную Рублева)... А то на кого ж?»].

\*\* Эдемические эпитеты не раз прилагались современниками по отношению ко многому из того, чем украсилась Флоренция в годы правления Лоренцо Великолепного (см.: *Kent F.W. Lorenzo de Medici and the Art of Magnificence*, 2004, – а также с. 457 нашей кн.).

\*\*\* См.: Панофски Э. Указ. соч., приложение I. Слова о «победе над веществом» в «идее» взяты из фичиновских «Комментариев к «Эннеадам» Плотина (цит. по: там же, с. 143).

\*\*\*\* О «вертограде любомудрия» речь у Фичино заходит во введении к адресованному Лоренцо Медичи рассуждению «О книгах Платона» (см.: *Кудрявцев О.Ф.* Флорентийская Платоновская академия, 2008. С. 103–104). И хотя подразумевается, вроде бы, вполне конкретное учреждение, академия с садом,

или секрет «обретения небесной жизни»\*. Любовь же мыслится как формирующая сила таких небесно-земных состояний, в равной мере и внутренне-человеческих и космически-природных. Недаром сочинение Джованни ди Герардо, известное под названием «Рая Альберти» (XV в.), посвящено в самой главной, ключевой своей части, вселенской сущности Эроса, представленного уже не в качестве малого божка любви, но как средоточие могучей энергии, порожденной браком Эреба (персонификации вечного, первозданного мрака) и Ночи.

Любовь в ее средневековом понимании тоже в идеале своем космически-всеохватна и эдемична. Она тоже изъясняет собою высшие пределы мироздания и в известной степени их «достигает». Однако ее динамика развивается в совершенно ином направлении, уводя от чувственного мира, тогда как платонически-ренессансный Эрос, напротив, возвращает в этот мир, правда, придавая последнему новое, почти инобытийное очарование. В поэме «Рай», написанной Уголино Верино, другом Фичино (1460-е гг.) автор, перенесенный в видении в парадиз, встречается там Козимо Медичи Старшего, а затем попадает, словно в «святая святых», в сокровенную рощу, где запросто общается с древними мудрецами вкупе с Платоном, – и речь заходит не о каких-то древностях, а о Флоренции в ее актуальном расцвете. Так что оптимальная среда эдемических состояний оказывается для Средневековья и раннего Нововременья крайне несхожей. Для христианского Средневековья – это цер-

---

затеянная Лоренцо Великолепным по образцу платоновой, на деле описывается идеальный сад ума, обозначающий не определенный земной локус, а ментальный концепт. Столь же умозрительны и слова Пико делла Мирандолы о «саде Юпитера», где родилась Любовь, – слова, варьирующие образ «садов Зевса» у Плотина. Пико пишет, что «идеи там насажены подобно деревьям в саду, поэтому древние называли ангельский ум, украшенный этими идеями, Раем (Paradiso), это греческое слово означает на нашем языке «сад» (giardino), так что о всех тех, кто ведет интеллектуальную жизнь и, воспарив выше человеческой природы и сделавшись подобными ангелам, питается (или «наслаждается») созерцанием, – о них говорим, что они в раю (detti essere in paradiso). К этой созерцательной жизни и вечному счастью призывал Зороастр, восклицая: “ищи, ищи Рай”... Итак, сады Юпитера являются бесформенной субстанцией, и в ней... рождается любовь» как «желание совершенства» («Комментарий к канцоне о любви Джироламо Бенивьени», 2, 13). В итоге весь мир возвышенных, т.е., иным словом, наиболее совершенных идей уподобляется некоему земному раю как вершине мудрости, вполне достижимой и на этом свете (об этом пишет Фичино в своей «Платонической теологии», 8, 1). Поэтому сам акт подобного созерцания придает его объекту ирреально-реальный оттенок, который ярче всего проступает, естественно, именно тогда, когда созерцается садоводчески-организованная, пейзажно-упорядоченная (но все же еще «бесформенная» в сравнении с небесными идеями) природа. Тогда мысль свободно перетекает в ландшафт и, напротив, ландшафт свободно приобщается к мысли. Так случилось однажды в 1488, когда Фичино и Пико гуляли по фьезоланским холмам, любуясь окрестностями Флоренции и беседа об идеальной вилле, – пока идеал воочию не предстал перед ними в виде виллы Леонардо Бруни. «Не явились ли сейчас перед нами, словно во сне, те формы, которые мы только что вожделенно и искренне воображали? – спросил Пико. – Или, быть может, это мы силой одного лишь воображения создали изобретенную нашими умами форму?» (цит. по письму Фичино к Ф.Валори, упомянутому в кн.: *Штапель А.* Указ. соч. С. 126–127).

\* Такого рода «обретению жизни с неба» (или, в ином переводе, «достижению небесной жизни») посвящен одноименный трактат Фичино («De vita coelestis comparanda»). Отнюдь не спекулируя в нем понятиями «рая» или «сада», философ, тем не менее, изъясняет идеальную гармонию тела и духа в виде особого топоса [где «ни одно из элементарных (т.е. природно-первостихийных) свойств не превосходит своими свойствами неба» и где царят Венера с «ее зеленым цветом» и Церера (19, 3; в подглавке «О создании универсальной фигуры»)], – топоса для Фичино чисто умственного, отвлеченного от материи, но при желании легко проецируемого в садовый ландшафт.

ковь и монастырь, где все художественные формы лишь прообразовательно намечают рубежи иномирной незримости, для Ренессанса же – нечто совсем иное. Нечто, сосредоточенное во «вкусе к удовольствиям, наслаждению, царственному блеску» («Рай Альберти», 2). В том вкусе, который включает в себя широкий круг утонченных впечатлений, но находит свое, согласно тому же «Раю Альберти», идеальное выражение в любви и искусстве<sup>4</sup>. Тот рай, соединивший в себе идеалы женской и художественной красоты, который в свое время мимолетно явился в одном из сонетов Петрарки<sup>\*\*</sup>, теперь уже обрел подобие целой системы, по-своему доказательной и даже по-своему вероучительной, формирующей свое «интеллектуальное небо»<sup>\*\*\*</sup>.

Тут уже приходит на ум отнюдь не монастырь, а дворец с его чисто светским великолепием. И действительно, именно придворное общество в его прямом и косвенном смыслах (ведь свои пышные «дворы» создавали в ту пору не только короли и князья, но и церковные иерархи и городской патрициат) являлось постоянным средоточием самых смелых ренессансных новаций. Недаром все идейные точки над *i* ставит в период классического Возрождения Кастильоне в диалоге «О придворном» (1528), где платонически-любовный «сад красивой души», в котором можно отвесть «плоды прекрасных нравов» (глава 62), и тот рай, куда попадает душа, воспринявшая образ истинной красоты, выстроенной «с помощью множества различных украшений» (глава 65), по сути, сливаются воедино, реализуясь при урбинском дворе герцогов Гонзаго. Давнее, еще древнесредневековое стремление аристократии узурпировать рай, окружив себя его символами, находит теперь свою новую почву. Так что несколько не удивительно, что в рубежное время понятия «сада любви» и «двора (т.е. придворного общества) любви» постоянно использовались синонимически.

Куртуазная культура готически-предренессансного и классически-ренессансного периодов всегда предполагала символическое присутствие этих «садов» или «дворов». Чаще всего они лишь подразумевались – в той науке светских манер, которые придают любви фабульно-игровой характер, основанный в своих ролевых установках на кодексе придворной чести. Недаром даже такой великий эрудит как Хёйзинга сомневался, существовали ли «дворы любви» на самом деле и «не следует ли скорее рассматривать их как литературный вымысел»<sup>\*\*\*\*</sup>. Ведь, скажем, само название «Общество (или

<sup>\*\*</sup> Сонет 77 (посвященный портрету Лауры, написанному Симоне Мартини): «Ведь несомненно мой Симоне был в раю, / Откуда эта донна нам явилась». Позднее мотив «эдемического портрета» повторился у Лоренцо Медичи («Художник побывал в раю бесспорно, / Где и увидел суть ее красы» («Стихи», 59).

<sup>\*\*\*</sup> Слова «интеллектуальное (интеллигибельное) небо» («intelligibil ciel») взяты из «Поэмы-видения» («Poema visione») Джованни Неви (1490-е гг.), где они очень выразительно сопоставлены с трудом живописца. «Интеллигибельное небо – мой престол», – возвещает здесь Господь; отсюда ангелы извлекают (музыкальные) тона, регулирующие мир чувств, – «так, чтоб ты кистью уловил мои цвета» (цит. по: Robb N. The Neoplatonism of Italian Renaissance, 1935. P. 153–159). Ментально-художественный процесс приходит здесь на смену средневековой прообразовательности.

<sup>\*\*\*\*</sup> Хёйзинга Й. Homo ludens. Статьи по истории культуры (1938). Пер. с голл., 1997. С. 126.



компания) в саду» («Gartengesellschaft»), типичное для сборников немецких шванков (нравоучительно-развлекательных побасенок) XV века, вовсе не означает, что любители этого популярного жанра непременно составляли какие-то ритуальные сообщества. Говорить следует скорее о некоем комплексе куртуазного поведения, который, сформировавшись в придворной среде, затем охотно перенимался и в иных социальных слоях, обрастая сельским и городским фольклором. Здесь порою оживали и древнемагические традиции. Вряд ли стоит сомневаться в том, что бургундский герцог Филипп Храбрый, устроивший в 1401 году «двор любви» во время эпидемии чумы, не столько вдохновлялся «Декамероном», сколько стремился обезопасить себя и своих приближенных особым праздничным обрядом. Однако верх все же повсеместно брали не квазимагические, а квазиэстетические установки, чему активно содействовала и окказиональная архитектура\* с нарядными шатрами и «замками любви».

Праздничные «сады», настоящие или условные, формировали, как и возникшие позже на их базе «галантные общества», театрализованный тип «человека играющего», причем играющего зачастую уже не в философско-метафорическом, а в самом прямом смысле, – там, где куртуазный этикет перерождался просто-напросто в игру, в том числе и настольную. Сад как игровое поле мог вполне уместиться в уголке светского салона\*\*. Тем самым нарождалась совершенно особая – по отношению к магии и религии – «третья сфера, которая объединяла всевозможные чувственные наслаждения реального бытия с совершенством прекрасного идеала»\*\*\*. Та сфера, которую вполне можно назвать и сферой самоценного искусства, направленного, однако же, не на создание предметных произведений, а на формирование артистичной и по-своему универсальной личности, умеющей следовать законам природы или, иными словами, законам плоти, не впадая, в то же время, в полную зависимость от последней.

\* **Окказиональная архитектура (архитектура-к-случаю)** – временные сооружения, в основном из дерева и тканей, воздвигавшиеся для оформления какого-то торжественного события (церковного или светского праздника, важного официального визита). Они постоянно выражали наиболее передовые тенденции в архитектуре, в том числе и в ландшафтном зодчестве, но, в силу своей непрочности и эфемерности (аналогичной эфемерности театральных декораций), сохранялись лишь в эскизах, чертежах и литературных реминисценциях.

\*\* Подобная редукция осуществляется в своеобразных «руководствах для светских затейников», таких как «Диалог об играх, которыми развлекаются вечерние компании Сиены» Дж. Баргальи (1572). Написанный Баргальи диалог разворачивается в городском саду и включает в себя изложение сюжетов 130 игр, в том числе на темы Ада любовников (где один из игроков должен исполнять роль Харона), Храма Венеры или Купидона (либо, в другом пассаже, Храма любви, причем в последнем случае действие должно происходить то в саду, то внутри дома) и Паломничества (опять-таки к Храму любви). Иногда дело доходит до хоть и шутовских, но по-своему ритуальных акций, таких как преклонение колен перед красавицей, избображающей Венеру. Знаменательно, что даже упомянув, ради вящего авторитета своих слов, «Декамерон», один из участников рекреационного дискурса уверяет, что и знаменитые рассказы на самом деле суть не что иное, как словесные игры. Однако к концу книги светское начало (как в «Декамероне» Боккаччо или «Гептамероне» Маргариты Наваррской) символически совмещается с церковным, ибо участники диалога расходятся, заслышав колокола, зовущие к утрени в соседнем монастыре. Цит. по: Crane T.F. Op. cit. P. 268 ff.

\*\*\* Eisenstadt M. Watteau's fêtes galantes und ihre Ursprünge, 1930. S. 120.

Это умение, которое можно назвать парадоксом «контролируемого Грехопадения», неизменно находило в куртуазной среде наиболее благоприятную, воистину парниковую атмосферу. Причем чем фиктивней была эта среда и чем сильнее в ней было чисто фабульное начало, тем активнее новые парадизы росли и распространялись. Недаром наиболее влиятельным из них стала не реальная придворная рутина, спорадически оживлявшаяся праздничными затеями, а совершенно невещественный, чисто беллетристический идеал Телемского аббатства в «Гаргантюа и Пантагрюэле» (1, 52–58), романе, написанном несколькими годами позже «Придворного» Кастильоне, в начале 1530-х. Это аббатство, по сути дворец-монастырь, гигантское 9000-комнатное здание-город с «красивым парком и чудным лабиринтом посередине его», парадоксально соединяет в своем быту строгий устав, предполагающий идеальный нравственный самоконтроль, с полной свободой естественных влечений (знаменательно, что никакой ограды тут нет). Девиз над воротами аббатства часто цитируется в усеченном виде «Делай, что хочешь», но полностью он звучит так – «Люби и делай, что хочешь» («*Amā et fac quod vis*»). Причем Рабле, нисколько не вуалируя неправдоподобия своего Телема, всячески подчеркивает, что речь идет об умственной гипотезе, наделенной лишь чисто эстетической реальностью, не говоря уже об исключительных пейзажно-декоративных достоинствах аббатства, сюда ведь и принимаются «лишь красивые мужчины и женщины». Недаром Маритен в своем оправдании эстетизма вдруг, вроде бы несколько неожиданно, использует телемский девиз для доказательства того, что художественное произведение призвано быть причастным любви, призвано услаждать, иначе оно неизбежно теряет свою красоту. На деле же ничего неожиданного в таком понимании Телема нет. Рабле высказывает самые сокровенные свои идеалы в виде арт-концептов, максимально усиливая этот принцип к финалу своего эпоса, завершающегося маньеристической грезой о триумфе всемогущего Искусства – в виде совершенно фантастического, в силу своего невысказанного изыска и роскоши, храма Бакбук, окруженного, однако же, вполне натуральным пейзажем с «виноградниками, которые круглый год украшены листьями, цветами и плодами, точно апельсиновые деревья в Сан-Ремо».

Рай нового типа, рай «эстетического гуманизма»\*, наполняется уже не сакральными событиями, а чувствами и мыслями, претендующими, впрочем, на свою собственную сакральность. А та ограда, которая напоминала прежде о мировой катастрофе, что здесь произошла, либо (в мариологическом саду) о божественном искуплении этой катастрофы, теперь служит знаком придворной или, в более широком смысле, гуманистически-интеллектуальной эксклюзивности. Иными словами, служит знаком допуска, а не запрета. Ведь

\* Понятие «эстетического гуманизма», автономного от религии, но квазирелигиозного по своим идеальным целям, нередко употребляет В.В.Зеньковский, правда, прилагая его не к Возрождению, но к истории русской мысли XIX – начала XX в. См.: в частности, его кн.: История русской философии, 1–2 (1948), 1999.

запрет сводится теперь лишь к набору определенных поведенческих норм. Чтобы угнездиться в этом заповеднике, необходимо отрешиться от текущих забот и целиком посвятить себя любовной дисциплине чувств, – недаром столь важное место среди персонификаций «Романа о Розе» занимает фигура Праздности (Oisieuse), которая вводит героя в первый сад, а телемиты брезгают каким-либо трудом, если только последний не служит культу красоты. Причем «придворность» новых эдемов по-своему демократична, подразумеваемая, как и гуманизм в целом, не обязательное наличие аристократических родословных, а лишь необходимую степень духовной просвещенности. Прежние космически-ангельские иерархии, косвенно отразившие придворный церемониал, сменяются иерархиями интеллектуального отбора. Собственно, сами условия подобного отбора-в-произведении или, иным словом, специфической арт-селекции и делают сад любви, исполняющий обязанности рая, полноценным, картинно развернутым сюжетом, тогда как средневековые Эдем и Небесное царство, как мы убедились, лишь прикровенно проступали в искусстве, не составляя самостоятельных зрелищ.

В высшей степени знаменательно, что отдельный, картинный сад, сад чисто пейзажный и безлюдный, возникает впервые отнюдь не в поле христианской иконографии, а в виде иллюстрации к песням «Кармина бураны» (в манускрипте, хранящемся в Мюнхенской государственной библиотеке; Clm 4660) (XIII в.; **илл. 20**). Эти орнаментальные пейзажики можно считать зрительной суммой вагантской лирики в целом, хотя они и очень близки по духу и к ближайшему к ним стихотворению того же манускрипта, воспевающему всеобщее цветение или, буквально, «зеленую статю прекрасного леса» («grüne stat der schöne walt»). Хотя в композиции нет ни одной человеческой фигуры, – лишь резвые птички и зверушки, в том числе единорог, – «пульсирующие» завитки и мощно распускающиеся древоцветы делают растительную массу на редкость одушевленной, превращая ее в своеобразный пейзаж плотской страсти.

В XIII–XV веках светские досуги на открытом воздухе делаются популярным сюжетом стенных росписей. Украсив массу дворцов и замков, они образуют в них такой же декоративный стандарт, как пастушеские идиллии в век рококо. Почти все эти фрески представляют собой сады любви, о чем свидетельствует как их галантная тематика в целом, так, в ряде случаев, и конкретные литературные привязки. К примеру, главные залы флорентийского Палаццо Даванцати (XIV в.) расписаны садовыми мотивами, в том числе (в Брачной комнате) в сочетании со сценами из французского куртуазного романа «О кастеллане из Вержи», причем садовый пейзаж скомпонован с парами любовников таким образом, что деревья кажутся вырастающими из фигур. В любом случае этот пейзаж выражает самый пик природного цветения, неизменно komponуясь (если речь идет о циклах времен года) с самой мажорной, весенне-летней частью данных циклов, как во фресках Орлиной башни замка Буонконсильо в Тренто (XV в.), где галантное общество в саду

служит аллегорией или, точнее, бытовой, лишь чуть идеализированной репрезентацией месяца Май, – и тут это единственный месяц, где, как и положено в раю, нет никаких сезонных трудов (изображенных совсем рядом, в смежном «Апреле»). Особую, «гениально-прокреативную» значимость обретают сады любви на стенах спален, спинках постелей и свадебных ларцах, где они, как и в Брачной комнате палатцо Даванцати, выражают пожелания родового «произрастания» или, иным словом, пожелания добродетели. Не забудим также и об их редуцированных вариантах, чаще всего в виде музицирующих парочек, входивших в композиции с Триумфом смерти.

Аналогичную смысловую функцию несли и шпалеры, – те из них, что именовались во французском обиходе «мильфлёрами» (от «millefleur», «тысяча цветов»). Там постоянно проступает визуальный парадокс, уже известный нам по миниатюре «Кармина бурана»: не столь уж важно, присутствуют ли любовники антропоморфно, все равно цветочно-растительное узорочье, причем узорочье изображенное с удивительной точностью (специалисты идентифицируют в мильфлёрах около 100 различных ботанических видов!), их обязательно подразумевает. Здесь повсюду, – если еще раз позаимствовать строки из той же «Кармина бурана», – «счастье отверзается радостями рая, / Всем, что есть сладчайшего, нежных озаря» («Стих благоговейный о любовном исцелении»). О популярности темы свидетельствует, среди прочего, и тот факт, что один немецкий художник середины XV века, оставшись анонимом, вошел в историю именно как «Мастер садов любви». В его гравюрах особенно четко наметился весьма важный пространственно-смысловой сдвиг: новые эдемы, первоначально огражденные и в целом достаточно камерные, стали воистину вселенскими. Так, в «Большом саду любви» данного мастера ограда исчезает, и фоновым обрамлением веселого общества служит сквозной ряд деревьев и два замка. Звучит здесь и мотив Мирного царства «всей твари», ибо к компании присоединяются два медведя и лев, как бы взятые напрокат из паркового зверинца. Причем, что особенно существенно, природно-человеческий идеал раскрывается вширь и вдаль, – так же, как это происходит и в мариологических вертоградах, которые в XV веке превращаются в мировые пейзажи.

Религиозное начало вступает во все более острую конкуренцию со светским. Веселые гротески, прежде таившиеся по темным углам соборов или на полях манускриптов, теперь составляют все более крупные композиции, полные «вагантской» дерзости. Так, в росписях и резьбе ограждения хора в Кёльнском соборе (XIV в.) общая абстрактно-орнаментальная сетка, напоминающая витражи, охватывает массу ячеек, где среди виноградных и дубовых побегов веселятся юноши и девицы в компании сирен, обезьян и других сказочных и экзотических существ. Правда, в данном случае речь идет все-таки о гротескных маргиналиях, где и прежде было немало изобразительных шалостей, в том числе и в византийском искусстве. Но теперь эта художественная периферия заражает своей лихой вольностью и центр, в том числе и живо-

пись алтарей. Там райские, причем уже не ассоциативно, как в садах любви, а непосредственно райские сцены порою натурализуются настолько, – прежде всего, благодаря обилию наготы (в Средневековье допускавшейся, как правило, лишь в адском контексте), – что уподобляются каким-то массовым пикникам с веселыми купаниями. Так происходит, к примеру, в вышепомянутом алтаре Жана Бельгамба. Многие детали выделяются своей лукавой игривостью, в особенности если речь заходит об Источнике юности. Вспомним Кранаха. Его «Источник юности» напоминает тогдашние общественные купальни, известные, в особенности в германоязычных землях, как очаги проституции и всяческого распутства. Бытовой жанр граничит тут со сказкой: старухи, превратившись в целебном бассейне в миловидных девиц, присоединяются к веселому застолью справа. Правда, смысл кранаховской картины раздваивается буквально на глазах, ведь здесь вполне можно узреть не только любование людскими пороками, но и сатирическое разоблачение их: стоит ли, мол, чудесно омоложаться ради все той же плотской бренности?! Сатира почти всегда служит острой приправой такого рода сюжетов, недаром и в садах любви, в особенности гравюрных, часто присутствует фигурка шута, вносящего своими кривляниями нотку иронического острания.

Сад любви все отчетливее заявляет о том, что он «тоже рай», но рай особого рода. Иной раз этот чувственный Эдем составляет параллельное библейскому Эдему пространство, – как и в загадочных «параллельных мирах» блаженства в вышепомянутых росписях пизанского Кампо-Санто и флорентийской Санта-Мария-Новелла. Так, во фресках замка Лихтенберг в итальянском Тироле (XIV в.) в верхнем регистре мы видим Грехопадение и Изгнание из рая, а в нижнем – розовый сад, зримо заявляющий о себе как о восстановленном (пусть хотя бы и частично, лишь в куртуазном ритуале), вновь обретенном парадизе\*. Смысловые параллели и перекрестья, равно как и вселенский композиционный размах, впечатляющий уже у Мастера садов любви, достигают своего апогея в «Саду земных наслаждений» Иеронима Босха (1500-е годы; **илл. 22**), точнее в большом триптихе с раем слева, адом справа и загадочным «садом земных наслаждений» на центральной панели. В процессе многолетней иконологической полемики вокруг этого произведения оно воспринималось то как манифест еретического сектанства, то, напротив, как сумма предреформационной религиозности (отстаивающей, хотя и весьма причудливыми доводами, исконные христианские истины), то, наконец, как энциклопедия нидерландского фольклора\*\*. Очевидным является, пожалуй, лишь тот факт, что Босх в своем каверзном шедевре самым непосредственным образом продолжил традицию садов любви, создав один из

\* См.: *Sclosser J. von*. Die Wandgemälde aus Schloss Lichtenberg in Tirol, 1916.

\*\* В качестве образцов «еретической», «ортодоксальной» и «фольклорной» интерпретации упомянем (в тематическом последовании): *Fraenger W.* Hieronymus Bosch. Der Tausendjährige Reich, 1947; *Reuterward P.* Hieronymus Bosch, 1970; *Bax D.* Beschrijving en poging tot verklaring van het Tuin der Onkuisheiddeleuk van Jeroen Bosch gevolgd door kritiek op Fraenger, 1956.

самых больших, а если говорить об алтарной живописи, то и самый большой сад подобного рода.

Сад Босха, в отличие от изо-садов Средневековья, можно вполне назвать парком, разделенным на разнообразные, тщательно распланированные зоны. Пейзаж любовных усад, лишенный всякой ограды, слагается здесь в человеко-природный синтез, достигающий воистину космических масштабов, ибо он панорамически, почти что «глобально» обширен и, к тому же, отдельные фигурки вдали, раскрутившись в круговороте наслаждений, взмывают ввысь, устремляясь в небеса. При этом центральная композиция пространственно и семантически продолжает райский парк слева, со сценой Творения Евы, представленной в виде фигуры-матрицы, явные «копии» которой, как и «копии» Адама, во множестве населяют центральный сад. Что же касается ада справа, то и он отнюдь не изолируется от других панелей. Среди рая рассеяны предвестия Грехопадения или, иными словами, крупницы ада. Таковы кошка, несущая убитую мышь рядом с мрачным, отнюдь не райским озерцом-болотом, и зловещие черные птицы, спиралевидно облетающие причудливую скалу. Надо сказать, что вышепоминавшийся босховский «Рай» на венецианской створке тоже подспудно дисгармоничен: там на заднем плане волк терзает лань. Все райские створки босховской алтарной живописи однородно тревожны, ибо мастер радикально реформирует здесь мотив Низвержения мятежных ангелов (как предварения Грехопадения), делая победенную нечисть мелкой, насекомовидной и, стало быть, рассыпающейся по райским кущам малоприметно, но всеохватно. Адский же пейзаж на правой створке «Сада наслаждений», в свою очередь, вполне может быть воспринят как испытательная среда, пройдя которую, нагие фигурки должны вернуться в сад через те земные и водные каверны, куда кое-кто из них еще частично погружен. Все в совокупности образует некий синкретический парковый «адо-рай», который сводит на нет ту вертикальную бездну, что разделяет крайние – безусловно благой и безусловно злой – пределы бытия в средневековой иконе. Безальтернативные пределы исчезают, сменяясь степенями относительного совершенства, развернутыми в горизонтальной плоскости. Причем речь идет о степенях герменевтического свойства или, иными словами, о совершенстве понимания. Это рай тех, кто ведает, умея умозрительно созерцать.

Дело не в том, что небесный рай заменяется тут раем земным, как это может легко показаться. Все-таки древние земные элизиумы были для тогдашних социумов непреложной ландшафтной реальностью, тогда как «Сад наслаждений» всецело виртуален, если только он напрямую не отражает оргиастические обряды какой-то еретической секты, что маловероятно. Дело в другом. Во-первых, вертикально развернутое противостояние «двух последних» пределов бытия действительно отчасти вытесняется у Босха, да и во всей подводящей к нему куртуазной традиции, горизонтальной альтернативой, иллюстрирующей, как в гуманистическом «морализованном пейзаже»

и пейзаже с Геркулесом на распутье\*, скорее два различных модуса жизни, нежели взаимоисключающие ее абсолюты. Но и подобного рода сдвиг не является самым главным, ибо средневековые абсолюты на всех, не только босховских створках с раем и адом все-таки еще тематически присутствуют и присутствуют достаточно остро и непреложно. Важнее здесь «во-вторых». Духовный смысл иконы, образно фокусируясь в ней, все же адекватно постигается лишь за пределами визуальности, в том молитвенно-литургическом содержании, которое нельзя увидеть в «тусклом зеркале» мира, пусть даже и художественно-оформленном зеркале. То же можно сказать и о духовном смысле древнемагического предмета, понятного лишь тем, кто посвящен в ритуал. Для адекватного же постижения босховского «Сада» вполне достаточно самого «Сада», ибо задействованный здесь арсенал зрительских чувств и мыслей начинает столь активно дополнять начальную программу, что всевозможные комментарии, почерпнутые вне поля самого произведения, остаются полезными, но отнюдь не обязательными. И без особых иконографических изысканий зритель вполне может «присоединиться» к потусторонним душам, ментально соучаствуя в их блаженстве. Том блаженстве, которое во многом именно в силу своей свободной доступности и оказывается блаженством полноправно-эстетическим. Блаженством утонченного вкуса.

У Босха смакование райских усад, с одной стороны, достигает невиданной детализации, максимально реализующей фольклорные метафоры эротического «осязания» и «поедания» плодов и ягод, в том числе огромной земляники\*\*. Для вящей убедительности эта знаковая ботаника сделана диспро-

\* *«Геркулес на распутье (Выбор Геркулеса)»*, композиция с морализованным пейзажем и фигурой Геркулеса на переднем плане, встречающаяся в искусстве XVI–XVIII веков. Ее сюжет, не входящий в число подвигов Геркулеса, заимствован из «Басни Продика» [притча философа-софиста Продика Кеосского (V в. до н.э.) о воспитании Геркулеса], но в самой Античности бытует крайне редко. Герой представлен тут на развилке дорог, в состоянии выбора между путями порока и добродетели. Персонализациями Добра и Порока (или Наслаждения) служат две женские фигуры, за которыми виднеется гора с крутой тропой, подводящей к храму Славы (как в Картине Кебета), а с другой, «злой» стороны – пологий, подчеркнута легкий для путника пейзаж, зачастую садовый. Впрочем, элементы сада (по пути или на вершине) появляются порою и в «доброй» части композиции. В эмблематической графике нередко изображалось чисто пейзажное распутье без каких-либо фигур, с символом выбора в виде «рогатки» [или, точнее, буквы Y («ипсилон»)]. Несмотря на символическую контрастность этих композиций альтернатива «правого-левого» как «доброе» и «злого» теряет в них прежнюю остроту, ибо контрасты уже не делят пространство на две космические половины, разъединенные бездной, как в средневековой иконографии Страшного суда, но составляют лишь две части единого мирового пейзажа. Перед зрителем расходятся уже не пути добра и зла, но скорее два разных модуса жизни, созерцательной, ведущей на вершины мудрости, и активной, погруженной в мирские заботы (о семантических нюансах морализованного пейзажа, в том числе и с Геркулесом на распутье, см.: *Panofsky E. Herkules am Scheidewege...; Harms W. Homo viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit der Weges, 1970; Hall J. The Sinister Side. How Left-Right Symbolism Shaped Western Art, 2008*; в последней из этих книг показано, сколь радикально изменились в эпоху Возрождения духовные ориентиры арт-произведения – благодаря тому, что традиционный средневековый контраст правого-левого радикально трансформировался или вообще сошел на нет).

\*\* *Земляника* вошла в число райских растений (в иконографии сада Богоматери, в том числе во «Франкфуртском садике», и шпалерах «мильфлёр») благодаря популярности «Метаморфоз» Овидия, где она, как мы уже знаем, упоминается как пища людей золотого века. С другой стороны, сказывалось и влияние фольклора, где земляника считалась порою «ягодой с того света». В Германии бытовало поверье, что Богоматерь угощает души умерших детей земляничкой (*Афанасьев АН. Указ. соч., 3, 1869. С. 264*), а мистик-доминиканец Генрих Сузо (XIV в.) писал, что однажды получил ее в качестве дара с не-

порционально огромной. К тому же, как и в куртуазной поэзии, утверждает-ся двоякий смысл «кущи». Это и настоящие брачные шатры, и самые простые кусты, служащие приютом любовникам. Таков же, к примеру, «куст любви» в поэме Ж.Фруассара «Прелестная куща (buisson) юности» (XIV в.), «подобный круглому как яблоко павильону». С другой стороны, это и сверхчувственный «сад Платона», направляющий внешнюю «клубничку» по тем внутренним символическим развилкам, которые составляют сложнейший контекст, порожденный, однако же, не столько сознательно воплощаемыми программами (которые, конечно, могут иметь место), сколько лихими извивами живописной кисти, не знающей, куда приведет ее следующий поворот творческого пути. Недаром именно в босховской манере письма фактура живого мазка, пресловутая «магия кисти» впервые начинает активно влиять на специфику произведения, подобно тому, как у Данте слово обретает ту независимую фактурность, которой можно наслаждаться самой по себе, тем самым не нарушая, а напротив, эффективно дополняя контекст. «Нет никакой разницы между словом и образом», – писал Мандельштам в своем эссе «О природе слова», заложив затем этот тезис в основу своего «Разговора о Данте». И рубежное время показывает нам, как закрепляется подобная идентичность. Попадая в это эстетическое поле, зримо намечающее игровые контуры чистого искусства, зритель вправе смотреть куда угодно и строить любые образные гипотезы.

Прежде в сходной позиции находился «человек у колонны», единственный среди персонажей икон со Страшным судом, кто волен был, точнее, принужден был смотреть, гадая о своей судьбе, в обе стороны, – на ад, и на рай, – ни тому, ни другому безальтернативно не принадлежа. Такая возможность, коль скоро ад тоже изображался наряду с раем, существовала, разумеется, и для всякого средневекового зрителя, однако, увлекшись альтернативами, такой зритель неизбежно выпал бы из духовного поля иконы, уподобившись тем, кто употреблял ее, икону, в суеверно-еретических целях, для гаданий и ворожбы. Теперь же блуждающий взгляд начинает деятельно произведение обогащать, авантюрно усложняя его смысловые развилки и делая их еще интереснее, даже интересней, чем у самого автора. На фоне строгого средневекового контраста ада ирая подобное блуждание есть просто-напросто «блуд очей», на фоне нового же адорая – непреложное и в полном смысле очевидное преимущество. Потенциальный же моралистический урок выглядит лишь благочестивым приложением, как в написанной за несколько лет до босховского триптиха поэме Октавьена де Сен-Желе «Séjour d'honneur» («Почетное пребывание»). Герой поэмы попадает там на остров, изобилующий всевозможными прелестями, как неодушевленными, так и одушевленными. Предавшись похоти, он затем просвещается божественным откровением и покидает «остров тщетных надежд», однако заявленное уже в заглавии двусмыслие (почему пре-

---

бес (автобиографическая «Жизнь Сузо», 11). Крупную же садовую клубнику начали культивировать лишь в XVIII столетии, так что гигантские ягоды Босха фантастичны вдвойне.



бывание было «почетным», – из-за самих прелестей или осознания их тщеты?) налагает на поэму свою неизгладимую печать.

Идейным двойником сада любви, деятельно укрепляющим рубежную эстетическую свободу, была пастораль, которая утверждается в качестве одного из ведущих ренессансных жанров. Причем куртуазное начало со временем все активнее сливалось с классически-пасторальным, так что в барочном XVII столетии «непастушеский» сад любви встречается уже лишь в качестве архаического раритета. Эпохальной заставкой к истории новоевропейской пасторали стала миниатюра в манускрипте Вергилия, принадлежавшем Петрарке (1330-е гг.). Художник (скорее всего, Симоне Мартини) представил тут самого Вергилия, сочиняющего стихи под деревом, а снизу – героя его эклог, доящего овцу пастуха. Последний, таким образом, выступает фактически в виде второго «я» поэта. Ведь, как и у Феокрита с Вергилием, все пасторальное у Петрарки предполагает обязательную социальную маскировку. Маскировку артистически-элитарного под простонародно-низовое. Простонародье же как таковое воплощало для Петрарки и ренессансных гуманистов в целом, еще не обремененных тем комплексом социальной вины, который терзал литераторов XIX века, ту грубую природу, что должна быть переработана в культуре. Такова роль мужика-«виллана» и в садах любви. Ведь крестьянин привязан «к своим полям», – писал Петрарка, – тогда как «благородный человек» (понятно, что имелось в виду отнюдь не сословное благородство, тем паче что тут же этот человек именуется «возвышающимся умом») может, подобно Энею и Улиссу, путешествовать ради познания мира», что невозможно для того, кто «вечно сидит на одном месте» («Письма к близким», 9, 13; 15, 4). К тому же, как на все лады варьируется в пасторали, непременным условием такого познания является также и блаженный досуг-otium, который составляет непременное условие творчества и которого настоящий пастух лишен, каким бы райски-беспечальным он поэтически ни изображался.

Так окончательно оформился особого рода «идейный пасторализм», закрепившийся в истории в качестве перманентного фактора не только чисто художественного, но даже и политико-социального мышления. Причем, будучи вдохновляюще-прекрасным в искусстве, в жизни этот идеал то и дело вырождался в «пасторальную погрешность»\*.

\* Говоря о «*пасторальной погрешности*», мы варьируем теоретическую формулу, введенную Джоном Рёскиным, который писал о «патетической погрешности» («pathetic fallacy»), имея в виду ту чрезмерную поэтическую восторженность, что приводит иной раз к искажению реальной природы, – как в том случае, когда «поэт называет желтый шафран “золотым”» («Современные художники», 3, 4); сам же Рёскин ратовал за равновесное сочетание творческого воображения с реальностью. Знаменательно, что в качестве вопиющего примера «патетической погрешности» Рёскин тут же привел именно пастораль [стихотворение Александра Поупа, где вся природа оживает и облагораживается, следуя за юной пастушкой («Where'er your walk, cool gales shall fan the glade...» – «Пройдешь ты, – и зефир повеет дольный...»)], – и назвал нагромождение подобных «оживлений» «очевидным абсурдом, коренящемся в аффекации». Если заменить слово «патетический» словом «пасторальный», общекритическое суждение станет тематическим, но сохранит главный свой смысл, позволяющий четче уяснить взаимоотношения эстетики с бытием. Или, иным словом, уяснить ту художественно-жизненную, причем достаточно про-

Однако же вернемся к искусству. Свобода созерцания «лесов, полей и ручьев» служит лучшим условием для творчества или, если следовать Петрарке буквально, для занятий «композицией» («Об уединенной жизни», 1,5,2). Хотя он с любовью поминает и «собственноручно возвращенные садики» («Письма к близким», 11, 12), сама вольная природа обращается для него в поэтический «зеленый кабинет», – правда, идея последнего, восходящая к Петрарке и получившая благодаря ему европейский резонанс, словесно оформляется двумя веками позже, в «Пастушеском календаре» Эдмунда Спенсера (1579)\*. Поэтически-раздумчивое наслаждение, собственно, и придает реальному сельскому ландшафту эдемический статус, как, вполне в духе Петрарки, утверждает Альберти в своем диалоге «О семье» (1432–1441). «Беспечальная душа», – по словам одного из участников диалога, Лионардо, – обретает здесь «радость и пользу» (т.е. важнейшую совокупную ценность античной поэтики и риторики), любясь «очаровательнейшим зрелищем», прекрасном в большом и малом, от холмов и долин до «ручейков, которые, резвясь и скрываясь, пробиваются сквозь густые кудри трав». «Да, – отзываясь его собеседник Джаноццо, – клянусь богом, настоящий рай». Подобное райское или «небесное удвоение», акцентированное у Альберти лишь краткой репликой, получает в «Аркадии» Саннадзаро (1504) воистину вселенский охват, и хотя прекрасный мир морей и суши демонстрируется тут нимфой во время небесного путешествия, «потустороннее» видение ничем по сути не отличается от земных пейзажей с их горами, долинами и рощами\*\*.

Таким образом, блаженный «другой мир», идет ли речь о чисто житейских впечатлениях в диалоге Альберти или о поэтических видениях Саннадзаро, тоже, как и в Древности, мыслится продолжением мира настоящего. Однако

---

творческую взаимосвязь, благодаря которой крестьянство стало (в Античности, а затем в ранневропейские века) первым социальным классом, осмысленным – не везде, разумеется, но в определенных сферах интеллектуальной деятельности, – целиком эстетически. Вся «аффектация» началась с аркадских пастухов, но последовательно охватила всех поселян вне зависимости от их места жительства, делая пасторализм явлением достаточно универсальным. Однако собственно о «пасторальной» или, в широком смысле, «сельской погрешности» можно говорить лишь в тех случаях, когда идеализированные «пейзанские» мотивы [столь характерные, к примеру, для топоса «украшенной фермы» (см. с. 675–677)] выходили за свои поэтические, театрализованно-игровые рамки, проецируясь в окружающий социум. Эти проекции, впрочем, вывели бы нас уже слишком далеко за пределы искусства, поэтому ограничимся ссылкой на соответствующие иконологические выкладки, приведенные в нашей кн.: Бытовые образы... (гл. 7 – «Трижды блаженны жители сёл...»). Не следует, однако, упускать из виду, что сами поэты и художники четко сознавали игровую фиктивность арт-поселян. Так, тот же Поуп в своем «Рассуждении о пасторальной поэзии» (1704) подчеркивал: «Для того, чтобы придать пасторали очарование, необходимо использовать толику иллюзии (some illusion), выставляя напоказ лишь светлую сторону пастушеской жизни и скрывая ее тяготы».

\* «Услышь в своем зеленом кабинете (обращается поэт к богу Пану)/ Песнь сельскую умельца Колинета» (т.е. самого Спенсера) («Пастуший календарь», декабрь).

\*\* О «небесном удвоении» у Саннадзаро см. в кн.: *Баткин Л.М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления, 1990. С. 92–93. Об идеальной же экфрасиичности его пейзажей, картинно облагораживающих природу искусством, хотя и в нарочито «безыскусном порядке» (ordine non artificioso) см. ст. того же автора: Зарождение новоевропейского понимания культуры в жанре ренессансной пасторали («Аркадия» Якобо Саннадзаро) // Проблемы итальянской истории (сб.). 1982; Мотив «разнообразия» в «Аркадии» Саннадзаро и новый культурный смысл античного жанра // Античное наследие в культуре Возрождения (сб.), 1984.

если прежде такое продолжение понималось в качестве непреложной реальности, доступной лишь избранным – магически посвященным живым и достойным умершим, – то теперь речь идет лишь о виртуальной экспансии творческого воображения. Воображения, которое может воплощаться в фавле (если поэт присутствует в качестве героя) либо просто, как у Альберти, прилагаться к обыденному восприятию в виде восхищения. В художественно-виртуальный мир проникают тем интеллектуальным порывом, который сам в обоих смыслах «восхищается», т.е. восторгается и мысленно подымается ввысь, не ожидая, что он будет кем-то трансцендентно «восхищен».

При этом пересечь порог райского блаженства можно не только в воспарении, через мысленный полет, но и в нисхождении, через земные недра. Примером может послужить та же «Аркадия» Саннадзаро. Автор не уточняет, как Синчеро («Искренний», alter ego поэта) попал в Аркадию из опустылевшего ему города (под которым подразумевается Неаполь), однако намекает, что временное возвращение в город происходит через некий темный туннель. Тут снова напрашивается параллель с языческой Древностью, где в рай, как в «Энеиде», могли проходить не только воздушными, но и подземными путями (Средние же века, как мы помним, даровали последнюю привилегию, – если не считать подражаний Вергилию и некоторых схожих мотивов, – лишь одному Христу). Параллель с античностью очевидна и благодаря тому, что Эней у Вергилия отправляется в Елисейские поля тоже из окрестностей Неаполя. Однако и в данном случае реальное решительно вытесняется виртуальным. Тогда как в путешествии Энея проступают реминисценции конкретной сакральной пещеры на Флегрейских полях, т.е. вполне определенного локуса, загадочный «туннель» Саннадзаро предстает лишь извивом поэтической фантазии.

В пасторали, так же как и в саду любви, воспитание чувств осуществляется в процессе наглядного чередования их низменных и возвышенных альтернатив. Только здесь это уже, как правило, не просто «две Венеры», а то вечное противостояние и, в то же время, вечное взаимодействие культуры и природы или, если угодно, разума и чувства, которое в пейзаже выражается оппозицией сада, точнее, ухоженной как естественный сад сельской местности, и темного леса, а в персонажах – контрастами благородного, хотя и сельски-«опростившегося» общества, к которому присоединяются грациозные фигуры нимф и фей, и буйной компании отчаянных весельчаков, шутов, сатиров и фавнов. Причем контрасты эти непрерывно перетекают в «разумно-чувственный» симбиоз, утверждающий парадоксальную, очевидно-невероятную гармонию обоих начал. Подобный симбиоз лучше всего известен по комедиям Шекспира, хотя и присущ ренессансной литературе в целом, где граница между «высокой» и «низкой» пасторалью часто выглядит весьма прозрачной. Ведь сам жанр, в силу его «сельской» природы предполагает некое возвышение-в-унижении: так, в прологе «Аминты» Тассо

(1573) Амур сообщает, что хотя мать и ввела его в придворное общество, самым милым убежищем для него все же стали леса и скромные хижины.

Игра в поэтические маски сплачивает вокруг подобных сюжетов авторско-читательские кружки, живущие этикой инсайдеров, лелеющих некое потаенное, недоступное профанам знание. Поэтому латинские эклоги Петрарки и Боккаччо переполняются интимными шифрами, понятными лишь близким друзьям, чьи имена открываются даже не в самой поэзии, а в сопровождающей ее личной переписке. Рабле же присовокупляет к Телему уже совершенно сюрреальную рифмованную загадку, намекающую на нечто грандиозно-апокалиптическое. Иногда, впрочем, расшифровка не требует особых усилий. Так, совсем нетрудно догадаться, что, взывая о помощи к «Пану», восседающему в своем «зеленом кабинете» (кстати, «зеленый кабинет Пана» это еще один пример разумно-чувственного парадокса), Клеман Маро, надевший маску «пастуха Робена», имеет в виду короля Франциска I. К тому же произведение это и вошло в историю как «Эклога королю под именами Пана и Робена» (1539). Несколько сложнее, но в конце концов не так уж сложно понять, что Спенсер в «Календаре пастуха» скрывает под маской каждого из персонажей конкретного члена елизаветинского двора, включая самого поэта (пастух Колин Клаут) и королеву Елизавету (пастушка Элиза). Театр жизни, скрытый под пасторальной маской, мог служить и идеологически-оппозиционным целям. Тот же Маро, вновь обращаясь к всемогущему «королю-Пану», резко критикует «дурных пастырей» церкви («Жалоба христианского пастушка»), а Б. Мантуан в своей 9-й эклоге в ту же эпоху бичует пороки римской курии, как бы увиденные глазами пастуха, но уже пастуха североитальянского. Аналогичного рода аллегорический антиклерикализм характерен и для спенсеровского «Календаря пастуха». В любом случае в качестве идеального адресата стихов подразумевается человек, обладающий достаточно просвещенным вкусом, так что пастораль предопределяет не только сюжет, но и гносеологию образа. Поэтому та же пасторальная маска вкупе с маской эротической аллегории активно дает о себе знать и в ренессансной философии. К примеру, Джордано Бруно, повторив расхожий девиз о том, что «любовь являет рай» (ибо она «освещает, проясняет, осуществляет самые возвышенные дела»), чуть ниже выводит одного участника своего диалога, Энтузиаста («Il furioso»), в образе «пастуха, который трудится в заботе о табунах или стаде своих мыслей и пасет их с почтением к своей нимфе, т. е. с привязанностью к цели» («О героическом энтузиазме»; 1, 1 и 2) (1585). Так пасторальные фигуры окончательно принимают вид ментальных чаяний и гипотез.

Новая «духовная Аркадия» утверждает себя, по позднейшим словам Гердера о жанре идиллии в целом, как «некий рай наших надежд и желаний, а также некий рай невинности и любви. Это земля, где мы не были и вряд ли побываем, но где в прекраснейшие мгновения жизни обитало наше поэтическое воображение и восприятие» («Идиллия», приложенная ко 2-му изда-

нию «Адрастейи», 1801). Более точное определение нового Эдема придумать трудно, тем паче что Гердер дважды употребляет неопределенный артикль («ein Paradies»), тонко подчеркивающий ту зыбкую сослагательность, которая нарождается всякий раз, когда искусство сходится с жизнью.

Блаженный край искусств возникает в искусстве. Эту тавтологию можно пояснить символически-фабульно. Если мы зададимся вопросом: какой из мотивов ренессансной поэтической идиллии является особенно принципиальным, организующим вокруг себя все поэтическое пространство, то ответ может быть по большому счету только один. Это – Дворец Искусства, зримо увенчивающий природные прелести сада, который прилегает к дворцу, символически его предворяя. Любовь, Природа и Искусство, эти «боги-идеи», заключают здесь между собой счастливый союз. Правда, и в античной литературе попадаетса иной раз нечто подобное. Так, в «Метаморфозах» Апулея (5,1) мы встречаем дворец Венеры, о котором «поистине можно было подумать, что великий Юпитер создал эти чертоги небесные для собеседования со смертными». Среди тамошних чудес поминаются напольные «картины» (т.е. мозаики) из драгоценных камней на полу и чеканное серебро с изображениями, которые кажутся живыми. Схожи по своему облику известный уже нам храм Диониса в «Дафнисе и Хлое» Лонга и дворец Венеры, сочиненный Клавдианом. Однако важнейшей идейной основой этого топоса становятся все же не античные прецеденты, но средневековый схоластический дискурс о богине-Природе, в значительной мере к Клавдиану восходящий. В «Антиклавдиане» Алана Лилльского, а также в «Архитрениии» Жана Отвильского (XII в.) замок Природы, сияющий золотом, серебром и драгоценными камнями, изобильно украшен экфрастически-детализованными мифологическими композициями, тоже призванными производить впечатление живых. Светская литература Византии прибавила к этой словесной живописи свои примеры. В любовной «Повести об Исмине и Исминии» (Евматий Макремволит; XII в.) сад Сосфена, отца героини, обнесен стеной с картинами, изображающими четыре добродетели, Амура и двенадцать месяцев, в том числе Май в виде «приятного уголка», как бы дублирующего сам вертоград (сходную по типу, но иную по сюжетам расписную садовую стенку мы позже встретим в «Романе о Розе»).

Роскошь отделки дворца вкупе с «дивными картинами» радует взоры рассказчиков «Декамерона». Замок Любви на вершине горы фигурирует и в «Любовном видении» Боккаччо (1342), причем и здесь идет переключка искусств, ибо сцены Триумфа любви во внутренних росписях предворяют внешний сад, где философию Эроса изъясняют дополнительные экфрастические комментарии, например, в виде фонтана, украшенного головами льва, быка и волка, которые символизируют разные модусы любовного чувства (1, 36). В 1-й песне «Стансов на турнир Джулиано Медичи» Полициано (1475), когда речь заходит о кипрском саде и дворце Венеры, с особой подробностью описываются созданные Вулканом ворота дворца, покрытые не просто декором, а, по

сути, целыми мифологическими романами, живоподобие которых «посрамляет саму Природу», – причем еще до этого поэзия непрерывно претворяется в живопись в массе деталей, так что «ангелочки пестрые (variopinti) в листве» могут быть поняты и предметно («пестрые») и изобразительно («написанные разными красками»). Также на врата, т. е. в зону волшебного перехода, вынесены и пасторально-мифологические изображения, на этот раз уже не дворца, а храма, в «Аркадии» Саннадзаро\*. Разнообразные пейзажи, живописующие «воды, источники, горы, ручьи, леса» «в их натуральных красках», декорируют дворец Элефтериды в «Гипнеротомахии Полифила», написанной, заметим, в те годы, когда таких, достаточно натуральных пейзажных росписей и картин в реальности еще не существовало. Роскошно оформлен раблезианский Телем, этот храм или, точнее, монастырь Любви, украшенный, среди прочего, и фресками с «историями и пейзажами с видами различных местностей». Вспомним еще раз и раблезианский храм Бакбук, чьи арт-чудеса настолько правдоподобны, что после них «уже не должно удивлять искусство» великих античных мастеров, «живописавших гром, зарницы, молнию, слова, нравы и чувства». Иной раз, в том числе и у того же Рабле, уже даже трудно различить, где кончаются нарисованные картины и где начинаются настоящие виды. Так, «прекрасный дворец» Армиды в «Освобожденном Иерусалиме» Тассо (15, 24) возвышается над озером, и его «украшают горы и моря» («i monti e i mari il bel palagio adorno»), что можно понять в любом, – в реальном и картинно-живописном, в видовом и интерьерном смысле. П.Контини в своих «Новеллах» (1610), структурированных в духе «Декамерона», прибавил к вербально-визуальному диалогу искусств еще и театр: если в раздел шестого дня тут вставлена песня о стандартном уже дворце Венеры с картинами на стене, то восьмой день рассказчики проводят в «маленьком и искусно устроенном саду» с домами на холмах, представленными в виде декораций, «в перспективе», – так что когда автор поминает «птиц и животных в роще», да еще «лягушек у ручья», то становится совсем уж непонятно, где кончается сцена и начинается природа как таковая. Искусство не то растворяется в природе, не то – это впечатление, пожалуй, было бы точнее – прозрачно ее охватывает. В XVII веке традицию увенчивает изысканнейший дворец Венеры в «Адонисе» Джамбаттисты Марино (1623), расположенный, как ему и полагается, на Кипре. Дворец, с которым соседствуют хрустальные воды (по контексту выходит, будто они и вправду «хрустальные», парадоксально соединяя в себе свойства нерукотворного элемента с рукотворным изделием), золотой песок, смальтовый берег, серебряные каналы и узоры из жемчуга на их дне, приоткрываемые волной, – так что кажется, что

\* В «3-й прозе» саннадзаровской «Аркадии» (прозаические пассажи чередуются здесь с эклогами) лирический герой подходит к храму безымянной «Богини» (из всего контекста явствует, что это богиня Природы) и видит на его вратах пасторальный пейзаж, преподанный в виде «оживающего экфразиса». «Прекрасные леса и холмы, изобильные густыми деревьями и массой разнообразных цветов», а также «многочисленные стада на зеленых лугах» открываются перед героем и читателем словно реальный вид, хотя речь идет всего лишь о декоративной композиции. Ее дополнительно оживляют пастухи, нимфы, сатиры и ряд божеств высшего ранга, включая Аполлона.

все это «не то Природы и Художества деянья, / Не то чудо Небес в некоем тайном мире» («o di Natura e d'Arte industria sua, / O miracol del Cielo al mondo occulto»; 2, 12, 160)\*. Помянем также и грот в «Астрее» Оноре д'Юрфе (1627), чьи скульптуры посвящены «могуществу любви», а картины на гробнице в центре грота – пастушеской жизни, тоже символично-эротической.

Подобная «архитектура любовного наслаждения» или «архитектура страсти» \*\* постоянно служит, вкупе с прекрасной природой, главным фокусом сюжета. Здесь, в частности, встречаются лирические герои «Стансов на турнир» Полициано, здесь Венера принимает в свои объятия Адониса в поэме Марино. Сама же окружающая природа в этих «тайных мирах» нередко, как мы видим, экфразистически удваивается, что проявляется и у Саннадзаро, где не раз поминаются пастушеские храмы Аркадии, украшенные пейзажными росписями, в которых та же Аркадия изображена с мельчайшими подробностями, вплоть до следов пастушеских собак, «очень натурально» выделяющихся «на пыльной дороге».

В такого рода воображаемых или, иным словом, воздушных дворцах границы между искусством и натурой практически полностью размываются, причем искусство обычно выглядит, при всей его «природности», в высшей степени искусственным, крайне изощренным и прихотливым, что расценивается как сугубо позитивное свойство. Таковым является наиболее маньеристичное творение ренессансного вербального зодчества, а именно дворец и парк Вены в «Гипнеротомахии Полифила»\*\*\*. Автор «Гипнеротомахии» усложняет пространство волшебного парка невероятно затейливыми художественными инвенциями и эмблемами, как архитектурными, так и имитативно-природными. На берегах островной речки, к примеру, песок смешан с золотом и драгоценными камнями, явно напоминающими о сокровищах рая и царя Тирского, но это только лишь легкая увертюра. Вся повествовательная канва живет непрерывными орнаментальными метаморфозами, с формами разных царств природы, перетекающих друг в друга, как в звеньях гротеска. Искусство всюду зри-

\* В 6-й же песне «Адониса» описывается дворцовый «Сад Наслаждения» (Giardino del Piacere) с фонтаном Аполлона, – сад, состоящий из пяти частей, оптимально удовлетворяющих каждое из пяти чувств. Причем по ходу развития поэтической фабулы сей райский просвещенный искусством чувств достигает космических масштабов, ибо далее, в песне 10 упоминаются, в виде его дополнений, Грот Природы и Остров Снов, расположенные на Луне.

\*\* Goebel G. Locus amoenus oder die Architektur der Lust // «Kunstforum International», 1981, Februar.

\*\*\* Мы помечаем это сочинение данным годом условно, ибо именно он обозначен в романе как время действия. Традиционно принято было считать автором доминиканского монаха Франческо Колонну, который поименно называет себя в тексте в качестве «любовника Поли». Многие, однако же, полагают, что это лишь поэтическая маскировка, подлинным же автором является совсем иное лицо. Среди прочих назывались имена Лоренцо Медичи Великолепного, Л.Б.Альберти и Альда Мануция, который издал «Гипнеротомахию» в 1499. Наиболее же весомой и, вероятно, наиболее правдоподобной кандидатурой является другой Франческо Колонна, родовитый аристократ-гуманист, владевший имением в Палестрине (древнеримское Пренесте), где важным источником поэтического вдохновения могли послужить античные руины, прежде всего руины храма Фортуны Примигении (Первородной) (II в. до н.э.) со знаменитым, хорошо известным уже в XV веке пейзажем (напольная мозаика «Разлив Нила»; данная композиция с ее разнообразием природных и архитектурных деталей, причудливо объединенных «фортунным» мотивом наводнения, обнаруживает явное родство с пейзажными фантазиями «Сна Полифила»).

мо усложняет природу, и в непосредственно примыкающих к дворцу садах не остается уже «ничего натурального», хотя сам принцип иллюзорного натурализма соблюдается крайне тщательно: в частности, зеленый бархатный партер (бархатный в прямом смысле!) уподоблен «лугу в начале апреля». Дворцовые сады, собственно, целиком изготовлены из шелка, бархата, стекла, золота и драгоценных камней. Искусственны здесь даже запахи. Все волшебное цветение в целом предстает в виде «грациозной и всесовершенной картины», и именно эта изысканная художественность определяет (на той же 192-й странице да и по всему контексту) особый статус этой «блаженной земли и счастливой отчизны с зеленеющими полями, отведенными под святейшее место для блаженных». Само слово «рай» Колонна практически не употребляет, хотя поминает «Елисейские поля» (123) и даже «райские яблоки» (316), но эта неопределенность вполне оправдана, ибо волшебное садовое царство здесь в равной мере и «питает богов» и является «утехой блаженных душ» («*alumna degli dei... et degli beati spiriti diversorio*»; 306), – «душ», которые следует понимать уже отнюдь не в религиозно-эсхатологическом смысле. В любом случае главной движущей силой фабулы и силой, питающей эти «души», служит безудержная творческая фантазия, созидающая свои сюрреальные причуды буквально из воздуха, свободно и импульсивно. Искусство в «Гипнеротомахии», по сути, непрерывно самовоспроизводится, демонстрируя свою неиссякаемую энергию. Среди прочего, в частности, поминается сосуд в виде горки из драгоценных камней, увенчанной гранатовым деревом с золотым стволом, смарагдовыми листьями, хрустальными цветами и плодами из рубинов: из художественного парадиза, таким образом, нарождается еще один арт-парадиз, – маленький, но не менее прекрасный. Позднее Рабле (возможно, пародируя «Полифила») написал в 5-й книге «Гаргантюа и Пантагрюэля» о визите Пантагрюэля с друзьями на «атласный остров», где «деревья и растения никогда не теряют своих листьев и цветов», ибо изготовлены «из шелкового штофа и узорчатого бархата». Что же касается животных и птиц, то они «ковровые», – непонятно, то ли вытканы на ковре, то ли выделаны из ковровой материи, но двусмыслие это, несомненно, введено с тонким умыслом, по принципу все того же самовоспроизводящегося искусства. В финальном же храме Бакбук экфразис уже настолько усложняется, что различить природу и искусство становится, повторим, почти совершенно невозможным.

Те же принципы могли преобразовать все внутреннее убранство дворца Любви-Искусства уже не в имитативный, декоративно воссозданный, а в самый настоящий ландшафт. Вышепомянутый сад Армиды в «Освобожденном Иерусалиме» Торквато Тассо, со всеми его холмами, долинами, пещерами, реками и заводами, расположенный к тому же еще и на вершине горы, находится не вне, а внутри дворца, причем и художественный декор, и природный ландшафт, все «орнаменты и места настолько натуральны» («*sol naturali gli ornamenti i siti*»), что являют в сумме своей уподобившуюся «искусству при-



роду, которая, наслаждаясь,/ Игриво подражает своему подражателю» («di nature arte par, che per diletto/ Limitatrice sua scherzando imiti») (16, 10). В итоге *ars* и *natura* опять-таки предстают совершенно неразличимыми, и читатель вновь недоумевает, о чем же, в конце концов, идет речь, – может быть, все же не о настоящем саде на горе, но об искуснейшем его изображении, безукоризненно обманывающим глаз? И это недоумение специально авторски провоцируется, ибо овеществляет высший, у Тассо к тому же и пространственно возвышенный, «нагорный» идеал творческой иллюзии\*. Именно эта натурно-художественная иллюзия, это обаяние виртуальности, придает подобным садам их совершенно особый, новый статус. Они поражают при всем своем магизме не собственно магическим и тем паче не религиозным, а художественным волшебством. В «Беседе об очарованных полях» Клода де Таймона (1553) суть новизны выражена с подкупающим прямодушием. Что это, спрашивает один из участников диалога о прекрасном саде со всевозможными затеями – «подлинный земной рай» или «Елисейские поля» (т.е., иным словом, рай Средневековья или рай Древности)? и получает ответ, зафиксированный и в самом заглавии, – нет, это «очарованные поля» («Champs Faез»)\*\*.

Словесная живопись таких «очарованных полей» все более усложняется. Если вспомнить слова Паламы о «священном чертоге Любви» в «огражденном умственном вертограде», то они так и оставлены в виде скупых слов, экфрастически не подкрепленных и не предполагающих каких-то зрительных ассоциаций. Теперь же прилагаются все усилия к тому, чтобы такие ассоциации проявились в читательском сознании с максимальной убедительностью.

\* Этот возвышенный идеал заявлен уже в самом начале поэмы, где Тассо, обращаясь к музе, живописует ее «увенчанной бессмертными лучами звезд» и восседающей «на небесах, где сонмы светлых ангелов поют» (1, 2). Вскоре, как бы в оправдание последующих поэтических красот, варьируется совет Горация о «полезном и сладком»: истину пишет Тассо, тем легче постичь (буквально «объять»), чем щедрее Парнас расточает свои сладости» (1,3). Волшебница Армида, чей лик свеж как «прекрасное утро, овеваемое ароматами вновь открывшегося рая» (4, 85), поет: «Мудрец лишь тот, кто ищет наслаждений» (4, 62) и, обвив спящего героя «цветочной цепью», увлекает его в тот «чудный рай Армиды» (4, 75) или «Елисейские поля» (4, 86), где и находится ее дворец. В поэме масса и других пейзажных чудес: на пути рыцарей, отправившихся спасти Ринальдо от чар красавицы-колдуньи, лежит вечноцветущий остров Фортунат и другой остров, скалистый и дикий (это оппозиция в духе морализованного пейзажа), а там, на островах, есть и источник с золотым песком, испив из которого, человек начинает хохотать, пока не умирает, и змей в золотой чешуе и много прочих диковин. Однако вышепомнутый дворец, выстроенный к тому же в виде лабиринта, так или иначе, все чудесные видения величаво собою увенчивает. В его художественно-природной среде Армиде повинуются даже воздух («aura»), тем самым обретающий именно значение «ауры», уже не натурального флюида, а духовной эманации. Волшебная ауристика усиливается и мотивом зеркала: пытаясь отвлечь от него прихорашивающуюся Армиду, Ринальдо взывает: «Не в малом стеклышке – для рая место, / Все небеса – вот зеркало твое» (16, 22). Тем самым «рай» или «небеса» как синонимы идеальной женской красоты фокусируют в себе, сквозь зеркало, все с очарованным героем происходящее. Когда же Ринальдо, пробудившись, покидает Армиду, та в отчаянии призывает подвластных ей духов, и они разрушают дворец, который исчезает как «воздушный замок» (16, 69). Максимальная власть искусства, таким образом, предполагает его максимальную, сновидческую фиктивность. К тому же фиктивность эта подчеркивается и отнюдь не «райским» топографическим обрамлением чудес Армиды. Ведь ее замок «расположен чуть ли не прямо в аду – посреди Мертвого моря, на месте, где некогда стоял Содом», а «под садом Армиды... притаился адский котел, готовый в любой момент поглотить этот гедонистический шедевр» (это выразительное «антиэдемическое» резюме взято из кн.: Андреев М.Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения, 1993, с. 209).

\*\* Старофранцузское «faez» означает «сказочный», «волшебный». Цит. по: *Crane T.F.* Op. cit. P. 454.

Благодаря садам любви и пасторалиям сам процесс обретения эстетического Эдема, Эдема-во-впечатлении превращается в важнейший мотив, одушевляющий массу произведений.

Изменяются как сам характер, так и векторы данного процесса. Если в Средние века познание рая осмыслялось, согласно всей тогдашней системе мироздания, как возвышение по вертикальной лестнице творения от растений к богочеловеку, – поэтому в верхних изобразительных регистрах, как мы знаем, растительность зачастую вообще исчезала, – то теперь мы все чаще видим не вертикальное преодоление низшей, неодушевленной природы, но, напротив, горизонтальное вращение в нее. Приведем в качестве примера знаменитую «Весну» («Примаверу») Боттичелли (1478; **илл. 23**), тесно связанную с традициями садов любви, но в целом представляющую весьма свободную, фантазийную их вариацию. В данном случае для нас интересней всего не символическое содержание этой любовной аллегии, которая определяется как ботанической, садовой, так и свадебной семантикой\*, а ее арт-пластика. Эта идилия в священной роще вся построена на грациозном биоморфическом сближении человеческих и растительных форм. Ветви за Венерой сплетаются в садовую перголу, образующую за богиней любви подобие «кущевидной» часовни, а цветы на платье Флоры уподобляются настоящим цветам, так что узорочье платья кажется реальным истоком пестрого природного великолепия. Наконец, дерево справа одушевленно сгибается, пластически следуя любовному порыву Зефира к нимфе, фигурно овеивающему наступление весны\*\*. Боттичелли не раз обращался к теме рая, трактуя ее иногда весьма неортодоксально\*\*\*, но наиболее неортодокса-

\* См.: *Levi d'Ancona M.* Botticelli's Primavera. A Botanical Interpretation Including Astrology, Alchemy and the Medici, 1983. *Zirpolo L.* Botticelli's Primavera: A Lesson for the Bride // «Woman's Art Journal», 12, 1991/92, 2. Написанная к свадьбе Лоренцо де Пьерфранческо Медичи, картина, как можно судить по ее первоначальному расположению (напротив спальни), создавалась, возможно, как наглядный урок благородной любви для новобрачных.

\*\* После того как Зефир овладел нимфой Хлорис, она превратилась в богиню цветов Флору («Сад мой украсил супруг, – говорит она у Овидия, – прекрасным цветочным убором, / Так мне сказал: “Навсегда будь ты богиней цветов!”») («Фасты», 5, 211–212), – что, собственно, у Боттичелли и изображается (*Деймлинг Б.* Сандро Боттичелли. Пер. с нем. 2003. С. 40–41), причем изображается в виде живого взаимодействия одушевленной и неодушевленной, растительной природы.

\*\*\* Разумеется, достаточно неортодоксальны его иллюстрации к Данте, но они, все-таки, в основном следуют замыслу поэта, не смешиваясь с традиционной эсхатологической иконографией. Очевидный конфликт с последней проступает в «Успении» (1476), написанном для погребальной капеллы ученого-гуманиста Маттео Пальмиери (во флорентийской церкви Сан-Пьетро-Маджоре; сейчас, правда, доказано, что автор этого алтарного образа – не Боттичелли, как полагал Вазари, а Франческо Боттиччини). Вазари привел в «Жизнеописании» Боттичелли слухи о том, что «Маттео и Сандро впали (здесь) в тяжкий грех ереси», но уклонился от уточнений. Успение представлено тут в виде перспективного пейзажа с парящим над ним «амфитеатром» небесных сил (это один из наиболее ранних примеров подобной типологии, получившей название «Торжества христианства»), с Богородицею в небесах (в ее гробнице внизу – одни лишь белые лилии) и Пальмиери с супругой Никколозой стоящими на коленях, соответственно, слева и справа от собравшихся у гробницы апостолов. Подозрения в ереси были вызваны включением в состав ангельских иерархий земных (т.е. не удостоенных прижизненного вознесения) святых, что явилось, возможно, прямым отголоском «Града жизни» Пальмиери (1465), где он высказывал, в частности, достаточно нетрадиционные взгляды на природу ангелов. Крайне примечательно и общее пространственное решение: расположив супругов Пальмиери, как и апостолов, на высоком холме,

лен он именно в «Весне», близкой по духу своему, при всем стилистическом несходстве, созданному примерно тремя десятилетиями позже босховскому «Саду», где фигуры и растения тоже «породняются» в гибком симбиозе. Струящиеся же одежды героев «Примаверы» вполне можно описать словами из «Апокалипсиса Петра» о райских одеяниях, «подобных (райскому) краю», с тем лишь кардинальным различием, что здесь блаженный край зримо разворачивается к нам, а не ускользает от нас в незримые эмпиреи.

Именно растительно-человеческие симбиозы и делают эффект художественного преобразования максимально ощутимым. Герои новых эдемов, а вслед за ними и сами зрители буквально прорастают в раю. Правда, в самих ботанических метаморфозах, нередко восходящих к «Метаморфозам» Овидия, ничего сюжетно-нового нет. Когда, скажем, Полициано очеловечивает цветы в своей «Октаве о розе», заставляя их то «играть шляпкой», то капризно «ломаться», то меланхолически-тоскливо «ронять лепестки», он лишь развивает древнемагический мотив, известный не только по популярным цветочным мифам, но и просто по массе сказок, где все время кто-то либо нарождается, «выходит» из природы либо трансформируется, «уходит» в нее. Важнее иное – метаморфозы теперь замыкаются в целостную живописную картину, властно захватывающую восприятие именно своей картинностью, натуроподобной несмотря на фантастическую подоплеку. У Полициано это малая садовая лужайка, а у Ариосто уже целый остров Альчины, где все скалы, деревья и цветы оказываются на деле разочарованными влюбленными, обманутыми волшебницей Альчиной и утерявшими свое человеческое естество («Неистовый Роланд», 20–23) (1516). Тогда как у Ариосто любовная метаморфоза развивается по нисходящей, затухая в косной материи, то сад Адониса в «Королеве фей» Спенсера (1596), напротив, полон динамического животворения, благодаря которому «непрерывная» («continual») весна сочетается с непрерывным урожаем. Причем антропоморфизм волшебного сада акцентируется у Спенсера не только принципом непрестанной изменчивости («Mutabilitie»), выведенным и в виде особой аллегорической фигуры, но и эротической игрой слов, ибо расположен сад Адониса на холме Венеры («Venus's mount»), как по-английски обозначается и женское лоно. Поэма Спенсера вообще выделяется особым разнообразием своих садовых топосов, среди которых можно найти

---

художник (несомненно, по прямому пожеланию заказчика) написал позади далекой вид, включающий не только Флоренцию с Фьезоле, но и, непосредственно за фигурами Маттео и Никколозы, принадлежавшие им земельные владения. Пейзаж сельского поместья занял, таким образом, в небесно-земной иерархии, свое собственное, достаточно почетное место. См.: *Bagemibl R. Francesco Botticini's Palmieri Altarpiece* // VM, 138, 1996. Земля, рай и человеческое самосознание уравниваются здесь интеллектуально-созерцательно, без той незримой эсхатологической перспективы, которая неизменно предполагалась Средневековьем. Приведем для иллюстрации этого духовного «уравнения» отрывок из «Града жизни» Пальмиери (1, 3. 18), где автор размышляет о том, как божественное начало встречается с человеческим: «Кому в раздумье (ad chi pensando), а кому случайно / То ли садовником, то ль пилигримом / Здесь, на земле или в раю небесном, / В горах, в низине, в поле иль в пустыне / Иль, наконец, в самосознания храме (nel tempio di sua coscienza) / Вступает Он в союз с суждением нашим» (буквально – «с человеческой способностью суждения», «col giudizio umano») (цит. по: *Robb N. Op. cit. P. 147*).

даже и провозвестие пейзажного сада, столь же профетическое по отношению к реальному садоводству, как и дворцовый пейзаж «Декамерона»\*. Предварениями сада Адониса служат в «Королеве фей» «блаженная роща» («Bower of Bliss»), где восседает Гений и где «мать-Искусство наряжает природу словно невесту», а также сад Прозерпины, где черты рая и ада причудливо совмещены: над ним простираются ветви огромного дерева с золотыми яблоками, а вокруг бушует черный поток, где мучаются души грешников. Идиллическим же завершением садовой секвенции выступает обрамленная лесом пастораль, где, на «Венерином холме» нагие девы ведут хоровод вокруг трех граций, а подыгрывает им на флейте пастух Колин Клаут, т. е., как мы уже знаем, сам Спенсер. Разделенные целым столетием «Примавера» и «Королева фей» породнены мотивом трех граций, знаменующим эстетическую гармонию, но и не только им одним. В обоих случаях красота, если перевести образы на язык философии, язык «Придворного» Кастильоне, «своим согласием соединяет стихии, побуждая природу к порождению, а рождаемое – к продолжению жизни» («Придворный», 70). И мы воочию видим, как это эстетическое «соединение» и «порождение» метаморфически происходит.

Наиболее же последовательным выражением этого метаморфизма служат даже не отдельные поэмы и картины, а принцип гротеска как характернейшего типа ренессансного орнамента, впрочем, «проторенессансно» сформировавшегося еще в римской античности. В гротескных узорах все, в смысле различных царств природы, наглядно произрастает друг из друга, как в Лоджиях Рафаэля (1519), где растительные мотивы словно одушевляются у нас на глазах, начиная «отделяться» от стены и картинно сочетаясь с натюрмортными растениями и даже маленькими пейзажиками. Фактор непрерывного роста дополнительно уточняет облик нового Эдема, где и по изначальному смыслу все должно только лишь произрастать и цвести, а не вянуть. В ренессансных и барочных орнаментах (и отнюдь не только в одном гротеске, который лишь задает общий тон) утверждается тот мощный витализм, который может быть назван также панпсихизмом, т. е. всеобщей одушевленностью\*\*, ибо господствует в нем та универсальная природная стихийность, равноценными всплесками которой могут стать, наряду с человеческими формами и атрибутами, и цветочно-фруктовая гирлянда, и изгиб морской раковины.

Прежде, в классическом Средневековье, цветочная розетка или извив виноградной лозы могли заключать в себе самое возвышенное содержание, при

\* Таким пейзажным пророчеством можно считать вид, открывшийся одному из героев поэмы, странствующему рыцарю сэру Пойону, когда «изысканнейший парадиз земной» явил его «разумному взору» «красочные цветы», а также «тенистые долины, холмистые рощи, – / Сиречь искусство, что, измыслив все, казалось верным месту» («appeared be in place») (2, 12, 58–59). Собственно «пейзажным» (в смысле определенного паркового стиля) здесь являются принцип разнообразия (для всей поэтики «Королевы фей» основополагающий) и «верность месту», которые в XVIII столетии обратились в нормативные стилистические формулы.

\*\* *Weise G.* Vitalismo, animismo e panpsichismo nella decorazione del cinquecento e del seicento // «Critica d'arte», 7, 1960.

этом отнюдь не превосходя антропоморфные образы пластически, а лишь прилагаясь к ним. Рай приоткрывался прежде всего в Христе, Богородице и святых, а не в своих растительных, «дочеловеческих» деталях. Теперь же, следя за всевозможными завитками, имитативно-натурными даже в самых фантастических своих комбинациях, мы вполне можем наблюдать, как растет рай или, если угодно, как цветут добродетели.

Этот принцип орнаментального живоподобия явился наиболее стойким и трансевропейски-влиятельным. Недаром новые «травные» узоры вкуче с пышной резьбой иконостасов, впитавшей в себя массу отголосков ренессансно-барочного натурализма, оказались в русском искусстве XVII века едва ли не самым характерным визуальным рубежом Возрождения. Подобная натуральность чуда, осуществляющегося буквально у нас на глазах, проявлялась тогда, под явным западным влиянием, даже и в православной церковной утвари. Помянем хотя бы потиры, соединяющие в себе черты яблока и бутона, из которого «вырастает» чаша. Однако при дальнейшем распространении подобного «церковного натурализма» время от времени проступают определенного рода метаисторические «рубцы»\*.

«Украшение» («decorum» или «ornamentum») выражало для ренессансного сознания, следующего в этом смысле заветам античной риторики, важнейшие, стилиобразующие принципы творчества. Альберти подчеркивал, что «верное и правильное украшение» «заключается не в размерах богатств, а более всего в дарованиях ума» («О зодчестве», 9, 1) (1452), и, вероятно, лучшей иллюстрацией этому может служить творчество Леонардо да Винчи, умевшего достичь эффекта волшебного-художественного прорастания с предельной виртуозностью. В портрете Джиневры де Бенчи (1474) куст можжевельника (*ginevra*), своего рода природный нимб на лицевой стороне, наглядно выражает, вкуче с гирляндой из лавра, можжевельника и пальмовых ветвей на обороте, имя героини портрета, но также, в какой-то мере, и начертанный на обороте девиз [«Красота (*forma*) – облачение добродетели»]. Ботанические рисунки Леонардо поражают своей удивительной витальностью, штрихи функционируют там как энергетические «линии силы», иной раз даже соединяющие несоединимое, стебель одного растения с листьями другого. Любовь к плетению орнаментальных узлов, запечатленных в графическом узоре, вошедшем в историю под названием «Академии Леонардо да Винчи» (1499), находит наиболее масштабное выражение в росписи Зала деи Ассе миланского замка Сфорца, законченной в том же году. Росписи, уподобившей своды садовой перголе с плотно переплетенными ветвями, к тому ж еще и затейливо связан-

\* В широком историко-стилистическом плане это – постоянные несостыковки между декором (равно как и архитектурными формами) западноевропейского типа и традиционной структурой православного храма. В плане же частного свидетельства можно привести суждение Филарета, митрополита Московского, о барочных орнаментах: «Протянут по стенам роскошную гирлянду из разных трав и цветов, и на ней насажают по местам головки ангелов. Ведь все как будто и благовидно; а может ли быть чего нелепее сего уже по тому одному, что ангел не скворец, место ли ему в лугах и цветниках?» Цит. по: *Зубов В.Л.* Русские проповедники. М., 2001. С. 132.

ными золотым шнуром. Все это именно «дарования ума», демонстрируемые с нескрываемой творческой гордостью и, если говорить об узлах, возможно даже с определенного рода скрытой «автопортретностью», ведь имя Vinci близко по написанию к латинскому глаголу «vincire» («связывать»)\*. Главным содержательным наполнением идеального сада предстает само художественное мастерство. Рафаэлло Боргини, сообщая о (не сохранившемся) картоне Леонардо с «Адамом и Евой, согрешившими в земном раю», обращает внимание лишь на исключительное правдоподобие композиции с множеством животных и растений, в том числе на фиговое дерево с перспективным сокращением ветвей, написанных столь искусно, что казалось невероятным, «как человек вообще способен был такое сотворить»\*\*. И даже помянув сад любви, Леонардо превращает его еще в один аргумент, доказывающий великие достоинства самого искусства живописи. Ведь именно благодаря живописи, – указывает он, – влюбленный может «снова увидеть себя со своей возлюбленной на цветущей лужайке, под сладкой тенью зеленеющих деревьев» либо даже, в еще более широком охвате, окинуть взором «места у рек, леса, долины и поля», овеянные памятью о «минувших наслаждениях». Причем высшим совершенством обладает именно нарисованный, нематериальный пейзажный идеал. Хотя, как пишет Леонардо, «полные улады сады» принадлежат к важным достижениям «глаза», т.е. умного человеческого зрения, еще интеллектуальней и прекрасней достижения той же живописи, способной выдумывать «бесконечные формы животных и трав, деревьев и местностей»\*\*\*.

Эстетическая добродетель стремится поддерживать гармонический баланс чувства и разума. Сады, поминаемые в ренессансных текстах, нередко представляют собой, подобно садам Платона или Эпикура, не просто приятный антураж, но, по сути, отзывчивую среду мысли, – в отличие от «огражденного умственного вертограда» Паламы, который особых интеллектуальных наслаждений отнюдь не сулит. Метафора «сада-книги», весьма популярная и в первые новоевропейские века радикально отличается от аналогичной метафоры Средневековья\*\*\*\*.

\* Знаменательно, что в росписи средней ячейки свода левого нефа собора Сан-Лоренцо в Лугано (сер. XVI в.) варьируется мотив затейливо-узловой садовой перголы в стиле Леонардо, но ее семантика радикально изменена в консервативно-средневековом духе (благодаря картушам с надписями о «цветущей пальме» и «кедре ливанском», – это взяты из Ветхого Завета и префигуративно переосмысленные символы Христа).

\*\* *Borghini R. Il Riposo* [1584; цит. по англ. пер. (2008). С. 187]. Название этого сочинения может быть переведено и как «отдых» и, наверное, с еще большим обоснованием, как «приют отдохновения», ибо местом пространнейших бесед об искусстве служит здесь вилла в долине Эмы (под Флоренцией), принадлежащая видному меценату Б. Веккьетти. При этом Боргини неоднократно поминает произведения с Адамом и Евой, – и всякий раз именно как парадигмы совершенного мастерства. В случае же с Леонардо речь идет о картоне для златотканой дверной завесы, созданном по заказу португальского короля.

\*\*\* О флоре и растительных «плетенках» Леонардо см.: *Agghàzy M.G. «Locus amoenus» et «vinculum delectorum» dans l'art de la Renaissance // «Bulletin du Musée hongrois des beaux-arts», 1978, 51; Morley B. The Plant Illustrations of Leonardo da Vinci // BM, 121, 1979, 918.*

\*\*\*\* См.: *Randall L.A. Metaphors of the Book as Garden in the English Renaissance // «The Yearbook of English Studies», 33, 2003.* Средневековый мотив книги-сада подразумевает в первую очередь не столько сам процесс познания в его идеальной, просветительски-«агрикультурной», как в аккуратных насаждениях,

Исключительно важна роль Петрарки, страстно любившего красивые ландшафты и не раз признававшегося в письмах, как плодотворно они влияют на его творчество. Купив в 1337 усадьбу у истока Сорги (близ Авиньона), он называет ее «своим заальпийским Геликоном», т.е. обиталищем муз, и находит тут «две лужайки, как нельзя более подходящие» его настроению и занятиям. Диалектика разума и чувства сказывается и здесь: одну из лужаек он посвящает Аполлону, считая ее наиболее удобной для занятий, а другую Бромии («шутливый», – прозвище Вакха), полагая, что там лучше всего отдыхать от интеллектуальных трудов («Письма о делах повседневных», 13, 8). Рассказывая же о том, как он задумчиво бродит по окрестным холмам и лугам, «вольный и беззаботный» (там же, 15, 3), Петрарка усиливает тем самым пасторальную интонацию своих посланий. Недаром парой десятилетий позже и Боккаччо, в свою очередь, пишет о том, что поэты охотно уединяются для сочинительства на вольной природе, среди деревьев, цветов, источников, певчих птиц, легких ветерков и игривых животных («Генеалогия языческих богов», 14, 11).

Столь же интеллектуально-вдохновляющим предстает, наряду с вольной природой, и собственно сад. Поджо Браччолини пишет, что великие мужи Древности, такие как Цицерон, «занимались своими делами в библиотеке или саду», а их изображения в свою очередь способствуют расцвету учености, причем сама лексика Браччолини делает сад естественным дополнением библиотеки\*. Как отмечает Джироламо Фракасторо в диалоге «Наугерий» (1535), сад, по всей видимости, вдохновляет поэтов и философов потому, что «сам воздух» его «населен разнообразными духами»: так эстетически трансформируется древний панпсихизм. Вписываясь в русло творчества, научного или поэтического, подобные «духоносные» элизиумы в равной мере и созерцаются и сочиняются, подобно миру неоплатонической красоты, открывающемуся в умственных, но в то же время и чувственно-осязаемых интуициях. Марсилио Фичино (прежде всего, в своей «Платонической теологии») напрямую отождествляет мир платонических идей с местом пребывания блаженных душ, полагая, что душа, приобщающаяся к этим идеям, тем самым, причем еще при жизни, возвышается на один уровень с богом и ангелами. Правда, Фичино не имеет в виду собственно художественные идеи, но в духовном мире гуманистов принципиальное различие между философскими умозрениями и арт-концепциями зачастую стирается. То же касается и различия между этими концепциями и пейзажными идиллиями, реальными либо художественными. К примеру, у Эразма подобная идиллия

системности, а собственно рай, библейский рай в его образно-литургическом и опосредованном в вероучительной книжной премудрости выражении. Ср. библиографические ссылки к слову «Рай» в кн.: Словарь книжников и книжности Древней Руси, 2 (вторая половина XIV–XVI в.), 2, 1989.

\* «О благородстве» (1440). В первой фразе (о славных мужах Древности) употреблен глагол «excolebant» [«занимались (делами)», но также и «пестовали» или даже «выращивали (дела)»], а во второй их «изображения зацветают (florissant) славою и ученостью штудий», словно речь идет не о портретах, а о садовой растительности.

может быть и традиционным преддверием рая, с блаженным Иеронимом в качестве проводника («Апофеоз Рейхлина»), и эмпирически-обыденной средой ученого дискурса или медитативных прогулок («Благочестивое застолье» и «Эпикуреец», – в последнем Эразм специально рекомендует прогулки на закате, когда виды красивей всего), и, наконец, художественной рекомендацией, где «цветы, деревья и животные» предлагаются, наравне с образами Христа и святых, в качестве благопристойного изобразительно-декора жилья, причем такого декора, который смягчает суровость религиозных образов\*. Знаменательно, что в последнем случае богочеловеческие и природные мотивы рассматриваются, в сугубо антисредневековом духе, в качестве равноценного взаимодополнения.

Став благодатной средой творческой мысли, сад может воплощать в себе одновременно и изобразительно-декоративные и философские ценности. Особенно красноречив в этом плане сад, написанный Корреджо в пармском монастыре Сан-Паоло (1519; **илл. 24**)\*\* по образцу аналогичного рода иллюзорно-«садовой» (несохранившейся) капеллы, которую Мантенья расписал к 1490 году для папы Иннокентия VIII в Ватикане. Настоятельница монастыря, сестра Джованна Пьяченца, несомненно стремилась, заказывая эти фрески, крайне сложные и даже загадочные по своей программе, засвидетельствовать ими свою гуманистическую просвещенность. Переходя из «комнаты Аральди», где изображены, в частности, Грехопадение и Изгнание из рая, зритель как бы вновь обретает рай в «комнате Корреджо», оформленной как зеленая пергола, причем праздничная пергола, с венками и фруктовыми гирляндами. Фигурные аллегории, где доминируют путты как неугомонные гении природы, а также и сама Джованна, представленная в образе Дианы как богини Луны, выражают этапы сублимации материи от плоти к духу, порождая тем самым «алхимический сад» или, говоря более современным языком, «сад науки»\*\*\*. Эдем охватывает здесь зрителя как по-

\* Данный совет Эразма цит. по: *Giese P. Erasmus and the Fine Arts* // «Journal of Modern History», 7, 1935, 2. P. 271–272.

\*\* См.: *Panofsky E. The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, 1961; *Mendogni P.P. Le Corrège et le monastère de Saint Paul*, 1996.

\*\*\* Изображение «сада науки» особенно характерно для алхимии XVI–XVII веков (активно переживавшей в ту пору в экспериментальную химию либо в мистико-теоретический дискурс), тем более что многие райские символы (к примеру «яблоки Гесперид» как обозначение искусственного золота) к тому времени уже прочно вошли в алхимический обиход. Адам и Ева в райском саду порою изображались как аллегории финальных этапов процесса получения философского камня, ибо это «великое дело» («opus magnum») постоянно приравнивалось к семи дням Творения. Алхимическую аллегорию порою мог заключать в себе и «сад любви» (см.: *Szafranska M. Le jardin cosmique* // «Bulletin du Musée National de Varsovie», 22, 1981, 4). Многочисленные примеры подобного растительно-ландшафтного символизма, в том числе и с чертами «морализованного пейзажа», можно найти в кн.: *Lennef J. van. Art et alchimie, Étude de l'iconographie hermétique et de ses influences*, 1971; его же, *Alchimie. Contribution à l'histoire de l'art alchimique*, 1984. Парадигма сада трансформирующейся материи как «земного рая», путь к которому пролагает «королевское искусство», весьма характерна, в частности, для трактата М. Майера «Бегущая Аталанта» (1617), чьи гравюры принадлежат к числу шедевров научной иллюстрации барокко (см.: *Tilton N. The Quest for the Phoenix: Spiritual Alchemy and Rosicrucianism in the Work of Count Michael Maier*, 2003).



таенное откровение, но откровение естественнонаучного свойства, повествующее не об ангелах и святых, а о первостихиях мироздания, чью роль исполняют гении-путты. Мы видим, по сути, комбинацию формул, но формул эстетических, выраженных в виде тех возвышенных идей, – идей как «деревьев в саду» (по Пико), – прекрасное цветение которых мы можем продуктивно созерцать.

О чистой релаксации, стало быть, речи не идет. Погружаясь в такого рода ментальные сады, сознание должно деятельно преображаться. Поэтому художественное живоподобие [в «комнате Корреджо» оно подчеркнуто тем, что пергола и путты написаны в разноцветных (зеленых и телесных) оттенках, а нижние аллегории, имитирующие скульптуру, в технике гризайли] предстает предельно идеефицированным, являющим нам и натуру как таковую, и, по возможности, сам путь ее гносеологического освоения. Причем дело не ограничивается лишь расшифровкой символов, ведь во всяком произведении всегда что-то, так или иначе, символически домысливается. Необычен скорее тот факт, что само это домысливание начинает нам все более активно приоткрываться, соединяя отношения произведения с артистически-просвещенной публикой в замкнутое кольцо эстетического объекта. И райский сад нового типа выступает как наглядное силовое поле этих связей.

Возьмем, к примеру, тезис о том, что искусство обостряет память. В Средние века подобный аргумент неоднократно использовался для защиты святых изображений, которые необходимы, по словам Бонавентуры, из-за «слабости человеческого разумения» и «памяти ради гибкости» [«О третьей книге “Сентенций” (Петра Ломбардского)», 9, 1, 2] (XIII в.). Теперь же нам детально демонстрируется, как подобная «гибкость» возникает. Так, в 3-й эклоге испанца Гарсиласо де ла Веги (1520-е гг.), весьма длинной эклоге, явно подражающей Петрарке, угасшее любовное чувство лирического героя возрождается во время его блужданий среди пасторальных роц, ручьев и нимф. В итоге идилический пейзаж буквально перетекает в очарованное сердце странника, восстанавливая его душевные силы вкупе с мысленным образом его любви (тут, в какой-то мере, невольно повторяется вышеприведенный пейзажно-любовный мотив из записок Леонардо). В качестве меморативного средства, укрепляющего «искусство памяти», порою используется, наряду с архитектурными и природными пейзажами, даже рай как таковой, «с духовными иерархиями, которые следует представлять такими, как их изображают художники» (К. Росселиус, «Тезаурус искусственной памяти», 1579)\*. Целый ряд самых интригующих произведений Ренессанса, в том числе многие полиптихи старых

\* Цит. по: *Yates F.A. The Art of Memory*, 1966. P. 128–129. Важно отметить, что меморативным локусом в рубежное время иной раз становится и сад (см. у нас гл. 8, прим. 34), тогда как Античность предпочитала использовать для этой цели только архитектурные мотивы. О мнемотехнических аспектах средневековой топикки сада см.: *Carruthers M. The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric and the Making of Images*, 2000. Книга Каррузерс показывает, что и в данном контексте архитектурная тема превалирует, ибо слова «hortus» или «pratun» («луг»), как правило, подразумевают тут не какую-то природную ячейку, а монастырь в целом.

нидерландцев, от Ван Эйка до Босха, либо ватиканские Станцы и Лоджии Рафаэля или фрески Корреджо в монастыре Сан-Паоло вполне пригодны для риторико-мнемонических упражнений, чем отчасти, возможно, и объясняется их усложненная религиозно-натурфилософская символика.

Внешне кажется, что масштабы рая резко умяются. В Древности он плавно начинал и завершал собою всю ойкумену, а в Средние века угадывался за разверзшейся в Грехопадении – и закрытой Христом – космической бездной. Теперь все вроде бы умещается в пределах должным образом настроенного сознания. Однако сознание это, воспитавшись на художественно-философских идиллиях, в свою очередь претендует на космическую всеохватность. Рай совершенных художественных идей, отнюдь не замыкаясь в пределах произведения, структурируется как космос культуры, который можно охватить взглядом как прекрасный пейзажный вид.

В том, что гуманизм создает «третье царство (*tertium regnum*), царство культуры»\* нас убеждает в первую очередь ренессансное искусство, которое выдвигает зримые претензии на суверенитет в этом царстве, тем самым сближая понятия «искусства» и «культуры» почти до полной неразличимости. Они и позднее постоянно отождествлялись и отождествляются. Ведь в обоих случаях речь идет о той новой эстетической добродетели или, если угодно, эстетическом героизме, который проповедают, в частности, Вазари и Кастильоне, – первый на более практический, а второй на более теоретический лад. Мир культуры, собственно, и образует ту высокую сферу художественно образованных душ, душ авторски-креативных и зрительно-перцептивных, которые действительно обеспечивают – в совокупности с самими произведениями – тот особенно мощный жизненный тонус, что чудился в Ренессансе Ницше и Буркхардту. Лучше сказать именно «чудился», ибо это тоже одна из прекрасных ренессансных иллюзий. Тонус-то ведь был все-таки не экзистенциально-жизненным, а именно художественным, подкрепленным натурной двойниковостью нового эстетического Эдема. Для того чтобы прочувствовать сквозь произведение жизненный пульс древнего жреца или средневекового монаха, одних арт-впечатлений недостаточно, нужны настройки иного порядка. Для того же, чтобы сопричаститься боттичеллиевской «Примавере», дополнительные знания и опыт могут, конечно, пригодиться, но в целом достаточно лишь должного вкуса и настроения, и волшебный сад окажется столь же инсайдерски-своим, каким он был для автора и заказчика. Каждый зритель или зрительница способен какое-то время побыть Лоренцо де Пьерфранческо Медичи или его невестой («Примавера» писалась для них), тогда как довольно трудно представить себе, как можно, засмотревшись на вышепомянутые фрески кипрского монастыря святого Неофита, тут же перевоплотиться в основавшего этот монастырь отшельника. Приподнятый, по-своему эдемический культурный тонус служит

\* *Chastel A., Klein R. L'Europe de la Renaissance. L'âge de l'humanisme, 1963. P. 9.*

тем плавным переходом, благодаря которому в произведение можно войти легко и свободно, не обременяя себя суровыми вертикальными иерархиями Средневековья.

Очевидные и по-своему тоже трансцендентные, но уже эстетически-трансцендентные, чудеса искусства Возрождения лишают в данном контексте слово «утопия» сколько-нибудь полезного, инструментального смысла. «Конкретно-утопический горизонт человеческой культуры» или «горизонт утопии» (если вспомнить ключевые словесные формулы Эрнста Блоха) осуществляется в этих арт-чудесах с той захватывающей сенсорной достоверностью, по сравнению с которой самые хитроумные построения утопистов выглядят весьма блекло. Достаточно сравнить педантичный «сад науки» на внутренней стороне стен города Солнца Кампанеллы (в одноименном сочинении; 1602), где изображены «все виды растений и трав» вкуче с некоторыми их образцами, представленными тут же реально, в горшках, со стеклянными, шелковыми и золотыми садами из «Сна Полифила» или с парковыми фантазиями Спенсера и Тассо. Государство же в «Утопии» Мора (1516), самой влиятельной из утопий Возрождения, со строгим однообразием ее городов и одежд из некрашеной ткани, принципиально сконструирована так, чтобы восторженных, традиционно-райских чувств вообще не вызывать. Правда, в начале тут слегка сквозит топос «зеленого кабинета», ибо рассказчик усаживается «в саду на покрытой дерном скамье»\*, и кое-где можно найти живописные, по-своему квазиэстетические детали, вроде птичьих перьев, украшающих одеяние тамошнего священника вместо привычного драгоценного убора. Но в любом случае погоды эти детали не делают. К ренессансному искусству ближе не социальные мифологемы утопистов, а сказки о «стране дураков» и «источнике молодости», поданные в виде веселой небывальщины. Если же слово «утопия» применительно ко всему связанному с раем все-таки применять, то суть эпохального изменения в том, что прежде в нее, утопию, верили, теперь же этот миф превратился в культурный образ, требующий в первую очередь не веры, а понимания и наслаждения либо, говоря более адекватно-ренессансным языком, разумного наслаждения. Недаром эстетизм все же остается для утопистов актуальным критерием. В частности, Кампанелла страстно желает, чтобы в его «городе Солнца» все было прекрасно и все женщины красивы, что в совокупности приближает эти футурологические грезы к чему-то вполне доступному и сиюминутному, а именно к ренессансной картине.

Сам же новый «третий мир», мир суверенного искусства, по сути не проективен, он постоянно и по-своему реально осуществляется в творческом воображении. Недаром о «стране дураков» (итальянской «Кукканье», «стране изобилия») в «Бальдусе» Теофило Фоленго (1517) говорится, что именно

\* Такого рода *дерновая скамья*, искусственно устроенная, но напоминающая естественный холмик, часто бытовала в средневековых садах, о чем свидетельствует и иконография Богородицы Смирение (см...), обычно восседающей на подобном «природно-рукотворном» бугорке.

«в этом краю обитают музы». Это мир, который перестраивает всю вселенную, при этом легко уместаясь в голове его изобретателя. И по мере того как социальные мечтания претворялись в поэзию и беллетристику, – чему, правда, всеми силами противились в своих утопиях Мор и Кампанелла, но чему охотно уступали авторы различных вариантов «Кукканы» и «Страны дураков», – мечтания эти теряли всякую сколько-нибудь серьезную социальную прогностичность, превращаясь в увлекательную игру, ощутимо набиравшую свои, чисто эстетические очки.

Такого рода игривость деятельно помогала дальнейшему обособлению нового Эдема от средневековой традиции. Соответственно и та «степень степеней», что всегда предопределяла рассуждения о рае, разворачивая их по восходящей лестнице красоты, обретала совершенно необычный для Средневековья вид. То блистательное средоточие всего прекрасного и доброго, что прежде, в «темные века» последовательно исчезало для внешнего, плотского человека по мере того, как внутренний, духовный человек к этому великолепию приближался, теперь, в эпоху Ренессанса, эпоху «светлую» по контрасту с «темным» Средневековьем, напротив, широко эмпирически распахнулось и воссияло. Веками нарастающая детализация райских и квазирайских образов, претворявшая скупые библейские строки в целые поэмы и даже романы (типа «Романа о Розе»), привела к тому, что восторженные ощущения и мысли начали складываться в целостные картины. В картины, где, собственно, сама эта восторженность, наглядно расширяющая возможности сознания, составила значительную, если даже не самую важную часть содержания. Что чувствуется по поводу рая, а не как он возник и где он находится, его эстетика, восходящая к исконному, «сенсорному» смыслу этого слова, а не его топика, – вот что стало самым существенным и интересным.

Прежняя граница безмолвия и безвидности сходит на нет, размытая пафосом чувственного познания. Именно этот пафос и впечатляет более всего в райских медитациях Лоренцо Валлы, изложенных в его диалоге «Об истинном и ложном благе» (1440-е гг.). Важнее здесь не итоговые истины, которые компромиссно суммируют эпикурейское и христианское представления о рае, сопоставляя их в виде диалектических тезы и антитезы, а само словесное мастерство, с которым эта диалектика осуществляется. Мысленно восходя, по мере того как эстафета дискуссии переходит от эпикурейца Маффео Реджо к христианину Антонио де Ро, из эмпирического сада в умозрительные небеса (из «этого», т. е. садового, рая «в иной, более совершенный рай»), авторская фантазия порождает апофеоз блаженств, в том числе умение райских жителей летать по воздуху. Блаженств, намного превосходящих земные утехы, но на деле, несмотря на оговорку об их невероятности, эти утехы, посути, просто продолжающих и развивающих. В естественном продолжении земли на небе и состоит, собственно, коренное расхождение со Средневековьем, полагавшим, что для «хождения по воздуху» и небесных полетов необходима

высочайшая, «ангельская» ступень святости\*. У Валлы же необходимый для левитации интервал, отделяющий мирское от надмирного, как-то незаметно исчезает, и в его раю все предстает лишь прекрасней, благоуханней, и (что касается передвижения в воздушной и водной стихии) намного свободней, чем на земле; даже таинство евхаристии, которую здесь, в раю, совершает сам Христос, почти теряется среди этих усад как лишь одно из многих наслаждений. Когда де Ро признается своим слушателям, что «все блага, какие мы захотим, будут нам даны в этой жизни», он тем самым раскрывает авторскую сверхзадачу. Ведь именно сам автор и дарует читателю образ «всех благ», прижизненно раскрывающихся в эстезисе. Недаром мнится, будто в одной из фраз, – о зрении, которое «будет услаждаться созерцанием великолепия собственного тела и тела других», – речь вообще уже идет о чем-то земном, хотя, разумеется, и возвышенно-земном, о чем-то, явно напоминающем выраженный позже Кастильоне идеал платонической красоты, обитающей «в цвету красивых тел и душ».

Позднее эдемические мечтания еще более детализируются. Бартоломео Римбертин специально останавливается на особой силе райского зрения, которое сможет не только покрывать огромные дистанции, но с невиданной тонкостью различать все оттенки цвета, пронизывать плотные тела и воспринимать предметы со всех его сторон, в том числе и сзади («О чувственных радостях небес», 1498). Чельсо Маффеи в своем, что знаменательно, весьма схожем по названию «Усладительном изъяснении чувственных радостей рая» (1504), упомянув аналогичного рода чудеса «пронзительного» небесного зрения, пишет также о поцелуях, которыми можно будет обмениваться на огромной дистанции, и о телах святых, в пятьдесят, сто, тысячу раз, в зависимости от степени их святости, более сладких, чем мед. При этом опасливая оговорка о том, что все наши телесные чувства будут, дескать, удовлетворены в раю беспорочно (как и введенный Валлой в диалог «Об истинном и ложном благе» нарочито-строгий пассаж об отказе от земных страстей, необходимым для входа в рай), не воспринимается слишком серьезно. Слишком уж сенсуально-плотскими выглядят тут небесные улады.

Поэтому вполне понятны сетования Эразма, выраженные устами его мудрой богини Глупости, – о том, что люди выдумывают «надмирные сферы попросторнее, чтоб было где вдоволь погулять, попить, а при случае и сыграть в мяч» («Похвала Глупости», 53) (1509). Позднее же Анджело Беолько по прозвищу «Рудзанте» («Весельчак»), писатель принципиально антиидеалистичный и любящий подчеркивать свое «крестьянское» простодушие, создает пародийный, «затейливейший и смешнейший» диалог («Dialogo

\* О том, что обитатели рая свободно путешествуют по небу и могут перешагивать через море, если оно встретится у них на пути, писал еще Ипполит, епископ Римский (в т.н. «Слове Иосифа»; III в.). В одной из редакций Жития Василия Нового великие праведники «летают подобно серафимам». О том, что в Царстве небесном «тела будут тонкими и легкими», говорится и в письмах Еккерины Сиенской («Диалоги о промысле божьем», 41) (XIV в.).

facetissimo e ridiculosissimo») (1529), где некий оживший покойник рассказывает, что существуют, дескать, «два рая». Один для тех, кто ведет «добродетельную активную жизнь», продолжая и на том свете «есть, пить и делать все, что захочется», а второй для отвергших все мирское святых, которые «не едят и не пьют, но только лишь созерцают бога, в чем все их блаженство и состоит». Впрочем для того, чтобы удостовериться в «рае активной жизни», можно обойтись и без Беолько, который шутит как бы в стиле Кукканьи, в стиле Страны дураков, явно не желая, чтоб его принимали всерьез. Куда более весомым свидетельством служит ренессансное изо-искусство.

В нем приоткрывается тот сенсорный рай, о котором прежде можно было лишь догадываться, застывая у его границ. Это открытие начинается, как мы заметили уже в предыдущей главе, с переднего плана, со святых и ангелов, которые выглядят тут куда обаятельней, привлекая нас той любвеобильностью, что в сравнении с суровостью иконы кажется даже несколько слащавой. Библейские и евангельские персонажи выступают в качестве наших плотских двойников, только более совершенных и прекрасных, тем паче что эта «зеркальная» идеализация подчеркивается иной раз и портретностью, впрямую уподобляющей заказчиков святым. В дюреровской гравюре «Адам и Ева» (1504) связь со зрителем фиксируется не в портретной конкретике, но общечеловечески: этот знаменитый лист выстроен, композиционно и аллегорически таким образом, что в его содержании доминирует не столько Грехопадение как таковое, Грехопадение в его искустельном смысле, сколько первый порыв плотской любви, представленный психологически-развернуто, на фоне «темного леса материи»\* с разнообразными животными, символизирующими четыре человеческих темперамента. После дюреровской гравюры Адам и Ева, до этого тихие и смирные, все чаще выступают в роли игривых любовников, порой даже монументально-героических в своей игривости, как в парных живописных образах того же Дюрера или Кранаха. Эти «совершенно новый Адам и совершенно новая Ева» представляют человека как «идеальное орудие земной радости»\*\*, сам же акт искушения выглядит просто как флирт. Символика яблока порою получает даже несколько фольклорный привкус, оттенок любовной заповеди: у Рубенса («Адам и Ева», 1629) прародительница берет в руку запретный плод, а прародитель – «наливное яблочко» ее груди. В райской части фресок Луки Синьорелли в соборе в Орвieto (1502) тоже откровенно доминирует, как и у Дюрера, культуристически утрированная, хотя и не эротичная, телесность. В сцене Коронования избранных все праведники, равно мужчины и женщины, обретают у Синьорелли атлетический облик, и даже святые аскеты выделяются в этом триумфе бодибилдинга

\* Иносказательность «сумрачного леса» как царства исконной природной материи восходит к греческому слову *ύλη*, означающему и «лес» и «материю». Толкуя «Энеиду», Бернар Сильвестр (XII в.) закрепил эту двусмысленность, свойственную и латинскому «*silva*».

\*\* Фукс Э. Иллюстрированная история нравов. Эпоха Ренессанса. Пер. с нем. (1912), 1993. С. 119.

лишь своими тонзурами. Предположение Петра Ломбардского (XII в.) о том, что все воскресшие будут иметь молодые 30-летние тела без малейшего изъяна («Четыре книги сентенций»), реализуется в ренессансном искусстве с той обстоятельностью, которая была неведома Средневековью, избегавшему совершенных тел, даже если речь шла о телах в раю. Но все это уже отнюдь не те «духовные тела», о которых писал Августин. Что же касается ренессансных ангелов, то их телесность обретает все чаще жеманный и даже несколько андрогинный оттенок. Новые небесные вестники, излучающие вполне земную плотскую истому, заставляют забыть о том, что в Средние века звание «земного ангела» означало в монашеской среде, напротив, максимальное уничтожение тела и максимальное освобождение от плотских страстей\*. Ангельское начало погружается в природную материальность, – так что когда Доменико Сканделла заявляет на допросе в инквизиции (1584), что ангелы и люди возникли из начального хаоса вполне естественным путем, «как черви из сыра» (под «сыром» разумеется мир, отвердевший после начального жидкого хаоса), то это выглядит даже не парадоксом, а парадигмой эпохи\*\*.

Зеркальная к «слишком человеческому» телесность сопровождается и зеркальной душевностью. В ренессансных Аннунциатах, т.е. обособленных фигурах Марии в момент Благовещения, порою изображается просто одухотворенная девичья фигура, по сути, человеческая Душа, – такой, какой она могла бы быть в ту минуту, когда прозвучала небесная весть. Особо выразительны погрудные «Аннунциаты» Антонелло да Мессины (1517). В них словно «тихий ангел пролетел», оставив за собой лишь таинственное благоговение, выраженное во взгляде Девы Марии и жесте ее молитвенно сложенных рук. Сам ангел тут столь же безвиден, как и темный фон, но его незримое присутствие предопределяет всю атмосферу картины, а попутно, по законам эстетического объекта, и зрительское настроение. В итоге райская весть плавно растворяется в нашем восприятии, претворяясь в психологический нюанс, – в то, что начисто отсутствует в классической, психологически-«безвоздушной» иконе.

Подобный принцип, уподобляющий зрителя и произведение двум свободно сообщающимся сосудам «эстетической добродетели», неизбежно вносит в религиозное искусство невиданную в «темные века» фамильярность. «Сосуды» начинают взаимодействовать по принципу обратной связи: в художественный рай не только приглашают, в него также и упорно напрашиваются. В иконографии донаторов, по-своейски присоединяющихся к святым в алтарях и на фресках, нарождаются иной раз совершенно скандальные казусы. Так, папа Александр VI Борджа повелел в 1492 Пинтуриккио написать

\* *Руди ТР.* «Imitatio angeli» (проблемы типологии агиографической топике) // «Русская литература», 6, 2003, 2. В средневековом контексте слова «земной ангел, небесный человек» (из «Слова о житии и представлении великого князя Дмитрия Ивановича»; XVI в.) воспринимаются как абсолютные синонимы.

\*\* Доменико Сканделла (Меноккио) – мельник по профессии и вольнодумный философ, чьи идеи превосхищают дензм барокко-Просвещения. См.: *Пинзбург К.* Сыр и черви. Картина мира одного мельника, жившего в XVI веке. Пер. с итал. 2000.

свою любовницу Джулию Фарнезе в виде Марии с младенцем, причем речь шла о фреске в папской опочивальне (Ватиканского дворца), т. е. о важнейшей личной «иконе», потребной для первой и последней, утренней и вечерней молитв\*. При этом Александр VI отнюдь не стал в данном плане исключением, лишь дополнив иконографическую традицию, к которой примыкает и Меленский диптих работы Жана Фуке (1450), где роль Царицы небесной исполняет Аньез Сорель, любовница Карла VII Валуа, к тому ж еще и представленная нарочито-пикантно, с точеной грудью, обнаженной не столько для кормления младенца, сколько напоказ, «для короля». Возлюбленные, а нередко и просто-напросто девицы легкого поведения постоянно использовались в качестве натуры для создания святых образов. Савонарола горько сокрушался о том, что из-за подобных вольностей и соблазнов «молодые люди говорят знакомым дамам (указывая на «лиц, известных своей дурной жизнью»): вот Магдалина, вот святой Иоанн, вот Святая Дева\*\*».

Существовал, однако же, и несравнимо менее конфликтный способ сближения райского пространства с обыденным. Мы имеем в виду помянутые уже выше фоновые пейзажи, все более натурные и в свою очередь «зеркальные». Зеркальные по отношению к окружающей природе. Идеальная среда здесь тоже, как и в Древности, продолжала средо эмпирическую, только теперь это происходило не в реальности магического обряда и мифа, а как бы в сослагательном наклонении, в той сугубо художественной волшбе, где зрительская память места объединялась с произведением в едином пейзажном переживании или, если вернуться к нашей теме, в едином бытии-в-инобытии.

Разумеется, важную роль играли разного рода символические категории, – принцип «морализованного пейзажа», в том числе и с атрибутами Непорочного Зачатия, донаторские пожелания по поводу конкретных ландшафтов и строений, пасторальная аллегорика. К примеру, во фривольной «иконе» Александра VI фоновый пейзаж с замком (явно обозначающим одну из загородных папских резиденций) сюжетно перекликается с апокалиптическим видом обновленного мира, – с тем пейзажем в хрустальной сфере Спасителя Мира\*\*\*, которую держит здесь в руке младенец-Христос, – таким образом зримо подтверждаются верховные, как бы божественно установленные права римского понтифика. Можно привести массу иконологических соображений по поводу других «зеркальных» пейзажей. Однако лирика всегда оказывалась влиятельней и долговечней символики. Так, в поразительно правдоподобных

\* После кончины скандально известного папы данная фреска была вырублена из стены и припрятана. Ее находка в 2008 стала сенсацией, попавшей в число топ-новостей.

\*\* Цит. по: *Виллари П. Джироламо Савонарола и его время*. Пер. с итал. (1913), 1995. С. 378.

\*\*\* *Сфера Христа Спасителя*, держащего ее в левой руке и благословляющего правой, есть одновременно и царская регалия (держава) и символ искупленного Боговоплощением мира. В ренессансной живописи в данную сферу, до этого космически-знаковую, включается мировой пейзаж, точнее, пейзажик, изображающий Землю в первые дни Творения, – с рефлексом божественного света, скользкого по прозрачной поверхности. И здесь, как и в морализованном пейзаже, лево-правая оппозиция, в свою очередь, предстает крайне зыбкой, меняющейся по законам квазинатурного освещения.



и в то же время проникновенно-задушевных пейзажах алтарной живописи Джованни Беллини всегда есть определенные символические, в том числе христологически и мариологически значимые детали. В частности, логично предположить, что весенняя пашня в «Богоматери в полях» (1505) иллюстрирует евангельское речение о том, что «поле есть мир» (Мф. 13: 38) и, соответственно, являет этот «мир», как и в весенней топике отцов церкви, предпасхально преображающимся. Но куда важнее не трансцендентная подоплека, а сам момент этого вполне естественного преображения, дарующего нам своего рода природное откровение о венецианской Терраферме.

Мы начинаем невольно угадывать вдали «райские селения», принявшие скромный облик деревенских окрестностей. Тот же лирически-пасторальный мотив святой околицы характерен и для мадонн Рафаэля, – тех, что представлены в пейзаже, как в случае с т. н. «Прекрасной садовницей» (илл. 26). Такое впечатление может показаться слишком субъективным, но в его пользу можно привести целый ряд аргументов. Ведь «морализованные пейзажи» часто разворачиваются не параллельно картинной плоскости, а именно вглубь, к «блаженным селениям». Однако еще более важным и, самое главное, универсальным доводом может служить сама поэтическая аура этих пасторалей. Они являются нам в качестве той реально-ирреальной мечты, что не требует для своего понимания специальных эмблем. Попробуем вычестить из эклоги Гарсиласо или из куда более популярных сонетов Петрарки весь их иносказательный реквизит, – все равно останется главный компонент содержания. Останется мандельштамовское «слово как образ» или, иными словами, музыка стиха. Так и здесь, – с той лишь разницей, что функцию звучащего слова исполняют краски и линии.

В картине Джованни Беллини, известной под названиями «Озерная мадонна», «Души в чистилище» или «Священная аллегория» (1488; илл. 27), художник, собственно, и представляет рай в виде прекрасной мечты или некоей «ментальной перспективы»\*. Ближе к переднему краю изображено огражденное Царство небесное, с Богоматерью на троне и святым Петром, представленным за балюстрадой в образе стража с мечом. Далее же, за элегическим озером, скорее всего, занекими смертными «водами упокоения» (слова из александрийской редакции литургии Василия Великого), простирается почти безлюдный пейзаж, возможно, пейзаж пограничного к переднему раю чистилища, воспроизводящего, как и фон «Богоматери в полях», плавную живописность венецианской Террафермы. Однако созданная Беллини «страна молитв и очарований, где бродят в уединении скал наши души, когда их освобождает сон\*\*», полна загадок, поэтому и приходится прибегать к словам «скорее всего» и «возможно». Но это вполне естественно, раз речь идет о картине. По отно-

\* См.: *Shore Cb. Bellini: Mental Perspective* // «The Eastside Review», 2008, november (web). Именно она, по мнению автора, определяет в этой картине «соотношение божественного и человеческого начал».

\*\* *Муратов П. Образы Италии* (1912), 1994. С. 11.

шению к произведениям Древности и Средневековья все сомнения связаны в первую очередь лишь с отсутствием необходимых археологических или иконографических сведений. В целом же все там, при всех сакральных умолчаниях, достаточно определено. Фразы «здесь, по-видимому, изображен блаженный край, где будет пребывать то, что с известной долей вероятности можно назвать посмертным телом фараона», или «цветущие деревца рядом с Богоматерью, по-видимому, обозначают рай» звучат нелепо. Теперь же сомнения и оговорки органично входят в образ. Зачем нужен этот кентавр? Что за мужчина и женщина встречаются друг с другом вдали, не Иоаким ли это с Анной? Почему, в конце концов, написан весь этот странный край, какой-то беллетристический «рай Дюгельвиля», с путтами-душами, собирающими яблоки, как в той французской поэме? Все недоумения лишь усиливают таинственное обаяние образа, такого «ненастоящего», сновидческого и сказочно-го, но в то же время покоряющего наше сознание вкрадчиво и властно.

Эстетизация рая заставляет постоянно ощущать его «здесь и сейчас», чему способствует и весь «апокалиптический» климат ренессансной (и в то же время реформационной) эпохи. В последнем листе своего знаменитого «Апокалипсиса с фигурами» (т.е. «Иллюстрированного Апокалипсиса», 1498) Дюрер размещает сцены Заключения антихриста в темницу и Видения Небесного Иерусалима на фоне нюрнбергских, т.е. родных для художника крепостных стен, причем стены виднеются среди идиллического мирового пейзажа, который знаменательно безлюден. Ведь Страшный суд пока идет, и «новые небо и земля» еще не приняли своих жителей. Аналогичным образом решено и дюреровское «Поклонение Троице» (1511), сцена, которая должна происходить в Царстве небесном, но написанная так, будто она разворачивается где-то в альпийских предгорьях, возможно, близ озера Гарда, с сонмами святых, воспаривших, но совсем невысоко воспаривших на фоне прекрасного пейзажа. Эти дали тоже конкретно-топографичны и тоже практически безлюдны, причем сам Дюрер представил себя стоящим на земле поодаль справа, в качестве некоего стража земли обетованной.

Рай все тесней сближался со сферой обыденных чувств. В иконе ад и рай изображены в качестве абсолютных и несоединимых пределов мироздания, теперь же эти пределы или «два последних» выглядят как два плотно сопряженных отрезка глобального ландшафта. Совершается эсхатологическая смычка, у Босха лишь намечившаяся. В алтаре Луки Лейденского со Страшным судом (1527) Земля представлена в виде закругляющейся у горизонта мировой равнины, а рай отличается от хмурого и ненастного ада в основном лишь хорошей, солнечной погодой; к тому же и в небесном сиянии и в адском пламени доминирует один и тот же ярко-желтый тон. От прежних иерархий тут оставлена лишь лестница для праведных душ, вздымающаяся на фоне ясного синего неба, да и ей придан натурально-облачный вид. Аналогичен написанный несколькими годами позже «Страшный суд» Маркса Рейхлиха (в Крайс-

леровском музее Норфолка, США), где опять-таки пейзажное различие между хмурым адом и безоблачным раем выражено чисто метеорологически.

Пространственный релятивизм влечет за собою, как и в садах любви, постоянные двусмыслия. Поскольку рай во все большей степени превращается из топоса в ощущение, теряется та смысловая четкость и сравнительная символическая простота, что изначально была заложена в Средневековье, да и в Древности. Принцип «чем возвышенной, тем проще», которым можно суммировать рассуждения «Дионисия Ареопагита» о небесных иерархиях, сменяется своей противоположностью. Семантические перспективы усложняются массой нюансов и «развилок». Венецианская Терраферма отнюдь не является у Беллини безусловной границей чистилища, она лишь кажется таковой. Дюрер, разумеется, отнюдь не предполагал написать себя в «Поклонении Троице» именно стражем земли обетованной, он просто нашел подходящее место, чтобы «расписаться», поставив свою фигурку рядом с таблицей, где указаны автор и дата картины. Да и предальпийские дали, если приглядеться, здесь не совсем безлюдны, – по озеру движется лодка. Однако в обоих случаях, у Беллини и Дюрера, на то, что художественно есть, наслаивается то, что художественно кажется. И эти мнимости лишь обогащают произведение. В итоге в идеальный топос постоянно проникают такие символические, причем иной раз совершенно неортодоксальные детали и оттенки, по поводу которых невозможно с полной определенностью заключить, являются ли они частью заказной программы либо личной прихотью художника.

Так, Ганс Буркмайр почему-то помещает Иоанна Богослова в центральной панели одноименного, Иоанновского алтаря (1518) в роскошную райскую рощу с экзотическими пальмами, смоковницей, олеандром и драценой, хотя этот евангелист изображался обычно среди пустынных скал, ибо именно в такой суровой обстановке, на горе острова Патмос, он и удостоился апокалиптических видений. Правда, можно найти достаточно благочестивое объяснение, ведь тело апостола, согласно преданию, исчезло из гробницы и вполне возможно, что райская роскошь пейзажа позитивно отвечает на веками обсуждавшийся вопрос: не был ли Иоанн восхищен на небо не только душевно, но и телесно, как Илья-пророк? В других случаях духовный зазор по отношению к традиции расширяется уже до зияющей трещины. Альбрехт Альтдорфер в своем «Святом семействе у колодца» (1510) тоже максимально усиливает райское великолепие антуража, прежде всего за счет Источника жизни, представленного в виде роскошного фонтана, украшенного языческими фигурами (Сатурна-Хроноса и маленьких гениев-путтов). В иконографии Отдыха на пути в Египет, к которой примыкает картина, земля тоже, согласно апокрифическому Евангелию о детстве Иисуса, становилась райской по мере прохождения по ней Святого семейства. Но в той же иконографии разрушались, как бы сами собою, языческие идолы. Здесь же они, напротив, красуются под эгидой Сатурна незыблемо и гордо, да к тому же еще

один из них, оживая, ведет себя с невиданной наглостью: он писает в фонтан, в чем ему подражает взобравшийся на фонтан ангелочек. Путты здесь вообще мало чем отличаются от малышей-ангелов, разве что своей наготой и отсутствием крыльев. В данном случае все можно объяснить чрезмерным натурализмом: Альтдорфер, мол, просто скопировал деталь городского фонтана с т.н. «писающим человечком», шутливо его оживив и удвоив. В Изенгеймском же алтаре Грюневальда (1515) мы сталкиваемся уже с целой богословской гипотезой, поражающей своей смелостью. В сцене Земного воплощения Христа, составляющей центральную часть третьего, самого главного и торжественного комплекса этого полиптиха, здесь изображен, наряду с живописными эмблемами литаний, знаменующих чистоту Богородицы, сонм музицирующих ангелов, буквально «пламенеющих» своими красновато-желтыми тонами. К ним присоединяется и павший ангел, написанный, дабы оттенить контраст, в синева-сером монохроме, однако он все равно выглядит крайне старательным оркестрантом, полноправно участвующим в общем славословии. Постулируя, таким образом, апокатастасис или, иными словами, апокалиптическое всепрощение, Изенгеймский алтарь вторгается в богословские споры, так и не нашедшие догматического разрешения и нередко граничившие с откровенной ересью\*. Тут возникают и совсем уж современные ассоциации, – с ангельским хором в музыкальном сочинении, описанном в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна, где не было ни одной ноты, которая «не встретила бы в хохоте ада». Разумеется, Грюневальд изображает не целый «адорайский» хор, а лишь одну его партию, но в любом случае традиционное тематическое единство раскалывается, порождая совершенно новые, в высшей степени экстравагантные поэтические свойства.

Аналогичного рода расколы пронизывают, если приглядеться, многие характернейшие ренессансные произведения. Остановимся хотя бы на знаменитых рельефах кантории (трибуны для певчих) флорентийского собора, оформленной Донателло (1439). Плотные, подчеркнуто корпулентные путты вызывают своим буйным весельем скорее антично-вакхические, а не христианские ассоциации. Это именно гении природы, явленные в своем плотском неистовстве и совсем не похожие на ангельских духов или те невинные детские души, которым, по евангельскому слову, принадлежит Царство небесное. Впрочем, подобный антично-христианский синкретизм отнюдь не изобретен Донателло, ведь ангелы-путты в изобилии встречаются еще на раннехристианских саркофагах. Куда более важный сдвиг происходит на ином уровне: используя библейский мотив, восходящий к последним двум

\* Само по себе присутствие нечистой силы в сцене Рождества может быть обосновано вполне ортодоксально, – как то посрамление ада, о котором говорит в своем знаменитом слове (входящем в состав пасхальной службы) Иоанн Златоуст. В сцене Рождества на центральной створке Алтаря Портинари Пито ван дер Гуса (1470-е гг.) бес робко жмет в темном углу слева, за яслями; ныне его практически не видно из-за потемнения красочного слоя (*Walker R.M. The Demon of the Portinari Altarpiece // AB, 42, 962, 3*). Однако у Грюневальда темный ангел не просто «жмет», – он активно присоединяется к небесному торжеству.

псалмам (149 и 150), где тема хвалы Господу «с ликами» (т.е. праздничной хвалы) выражена отчетливей всего, скульптор подчеркнуто ориентирует это ликование на зрителя, так что буйные маленькие «гении» буквально приподнимают наши чувства до состояния райского восторга. Именно поэтому, а не по каким-то символическим соображениям, и напрашивается параллель с диалогом Валлы «Об истинном и ложном наслаждении», созданном в то же десятилетие\*. Экзальтированный сенсуализм Валлы с «истинным наслаждением», пронизывающим «вплоть до мозга костей» и порхающим среди природных стихий (3: 24, 11 и 13), развивает сугубо земные ощущения, возвышая их до небес. То же происходит и у Донателло. Мы видим, по сути, наши собственные чувства, которые восторженно пляшут вокруг ограды кантории. И центром их ликования служит не божество псалмов, а искусство, которому воздаются воистине божественные почести. Или, точнее, не только само искусство, но – в более широком смысле – умение наслаждаться прекрасным\*\*.

Такой взгляд, вероятно, может показаться слишком субъективным. Поэтому целесообразно подкрепить это наблюдение еще одним, опирающимся уже на прочную иконографическую базу. Иллюзорно-живые олицетворения или «двойники» наших чувств, уже не дионисийски-буйных, как в рельефах кантории, а аполлонически-гармоничных, упоенно поклоняются искусству на Парнасе. На рубеже XV–XVI веков этот «эстетический Олимп», влачивший в Средние века маргинальное существование в качестве ученой аллегии, изъясняющей сравнительные достоинства разных художеств, буквально воссиял, причем в невиданном даже в Античности блеске\*\*\*. Важнейшими этапами этого возвышения явились картина Мантеньи (1497) и рафаэлевская фреска в Станцах делла Сеньятура (1510). Их сюжетная канва весьма несхожа. На «Парнасе» Мантеньи обитают только антично-мифологические божества и гении, а Рафаэль, оставив из них лишь Аполлона с музами, присоединяет к небожителям также и знаменитых поэтов давнего и недавнего прошлого – от Гомера до Данте. Но есть существенная общая черта: обе композиции являются лишь частью более масштабных программ, призванных продемонстрировать особую роль искусства в общей системе человеческих нравов и знаний. Изначально, в кабинете Палаццо Дукале в Мантуе, «Парнас» Мантеньи примыкал к его же «Триумфу Добродетелей» (илл. 28), созданному, скорее всего, под прямым влиянием «Гипнеротомахии». Важным элементом обеих картин является «мысленный вертоград». В первом случае это крошечный садик на вершине скалы-арки, которая служит подножием Марсу и Венере (чей любовный союз аллегорически славит брак мантуанской герцогской четы), во втором – целый парк с прудом и перголами, представленный, благодаря происходящей в ней

\* Spina Baccelli E. Note iconografiche in margine alla cantoria di Donatello // «Storia dell'arte», 15/16, 1972.

\*\* О базисном значении этого умения и его теоретических обоснованиях см. в кн.: Кудрявцев О.Ф. Ренессансный гуманизм и «Утопия», 1991 (гл. 1 – «Апология наслаждения»).

\*\*\* См.: Schroter E. Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raphael, 1977.

борьбе пороков с добродетелями, в качестве обретенного, точнее, обретаемого у нас на глазах рая. К тому же позади, за перголой, здесь видны фигурки мужчины и женщины, явно изображающие Адама и Еву в изгнании, – таким образом, библейский рай наглядно присоединяется тут к антиклизированному Элизиуму\*. Приобщенность к Парнасу, стало быть, выглядит как необходимое условие решающей победы над пороками, а окружающий «дикий» скалистый пейзаж – как преддверие гармонически-окультуренной садовой природы, в свою очередь выражающей победу разума над пизкими страстями. Что же касается рафаэлевского «Парнаса», то там идиллическая горная роща поэтов и муз тоже выступает как предварительный этап на пути к высшей мудрости, где Поэзия соседствует с Верой, Философией и Юриспруденцией, чьи триумфы демонстрируются в росписях других трех стен. Это рай интеллектуалов, где мы можем встретить не столько родню в прямом смысле, сколько родню по разуму, по тонкости чувств и ума.

В обоих случаях Парнас напоминает Эдем, в строгом смысле таковым не являясь, – он именно предварителен, так же как и буйный порыв донателловских путтов. Это зримое чаяние того элизиума высоких, просвещенных душ\*\*, которое получает невиданно монументальное и пафосное выражение. Невиданное даже в сравнении с классической Античностью. Ведь там парнасские композиции создавались все-таки в первую очередь для поклонения богу Аполлону, а не искусству как лишь одному из доменов его могущества. Теперь же акценты смещаются в сторону искусства как такового.

Именно искусство, а не языческий, равно как и не христианский, бог царствует на мировой горе рафаэлевского «Парнаса», «даруя нам, – по словам Вазари, – счастье и жизнь». Крайне знаменательно, что Вазари наделяет «божественным дыханием» даже не данный сюжет, а саму живопись великого маэстро, превращая именно ее в объект страстного поклонения. То же эстетическое трансцендирование происходит у Вазари при упоминании рафаэлевского «Несения Креста» (1517), образа, якобы ставшего чудотворным, невредимым для морской бури в силу своего художественного совершенства, а также «Преображения» (1520), где мастер явил «все дерзание и всю силу своего искус-

\* Аналогичного рода «восстановленный» (благодаря своему наглядному контрасту с Грехопадением) рай обозначен в мантьевской же «Мадонне делла Виттория», написанной для Франческо Гонзаго по случаю его победы над Карлом VII при Форнуово (1495). «Заключенный вертоград» в виде пышной перголы с плодовыми гирляндами окружает здесь Богоматерь с младенцем, святыми и коленопреклоненным герцогом Франческо наподобие природной капеллы. Под тронем же Богоматери виднеется изображение Эдема с прародителями в момент Грехопадения, так что два разных сада знаменуют в данной композиции роковое начало и счастливый финал истории Испытания, представленной как благопожелание победоносному заказчику.

\*\* См.: Brogitter K.O. Die hohe Geistesgespräch. Studien zur Geschichte der humanistischen Vorstellungen von einer zeitlosen Gemeinschaft der grossen Geister, 1958. В качестве примера можно привести (не считая эпохального прецедента Данте: в его «Аду», как мы знаем, имеется особый покойный уголок для великих мужей Античности) французского ученого Этьена Доле (XVI в.), согласно которому Платон и Ликург беседуют в раю с Моисеем и апостолом Павлом («Суждения о латинском языке», 2). С веками люди искусства занимали в этом инобытийном «симпозиуме» все более почетное место, что особенно характерно для эпохи романтизма.

ства» «в лике Христа». Получается, что в обоих случаях источником чудесной силы является не Христос, а талант того, кто его изобразил. Подобные восторги, рассеянные в вазариевских «Жизнеописаниях», собираются, если говорить об искусстве того времени в целом, в теме Парнаса как в фокусе, и вполне закономерно, что после Мантеньи и Рафаэля этот эстетический элизиум занимает еще более почетное положение в архитектурном пространстве, красуясь порою уже не на стенах, а на потолке парадных залов. К примеру, на римской вилле папы Юлия (вилла Джулия; плафон работы Таддео Цуккаро, 1555) или в королевском дворце в Фонтенбло (плафон работы Приматиччо, 1556). Искусство начинает отныне творить свои собственные небеса.

Средневековое различие между «телами небесными» и «телами земными», выраженное в 1-м послании апостола Павла коринфянам (15: 40), теперь явно усложняется, ибо к этой антитезе прибавляется теперь и то, что мы вправе назвать «эстетическими телами». Сюжетно они могут быть как небесными, так и земными, но существенней всего их третья, сугубо художественная природа, воплощающая тот высший «парнасский» тонус, который приобщает публику к идеалам совершенной красоты. Той красоты-в-произведении или, иными словами, красоты чистого искусства, которая сама по себе уже предстает «божественной» (для Леонардо, Кастильоне, Вазари, Ломатцо, Федерико Цуккаро и других ренессансных авторов), тогда как в средневековой красоте всегда есть нечто от евангельских «лилий полевых», озаренных нездешним светом и вне этого света неполноценных. Искусство же Возрождения, по словам Гегеля о великих итальянских художниках, создает «образы иного солнца, иной весны» и «розы, которые одновременно цветут на небесах», живописуя при этом здешнюю, чувственную действительность («Лекции об эстетике», 2, 3, 3, 6). Так складывается новая эстетическая запредельность, широко раскрывающаяся во все стороны, не зная прежних преград.

Средневековые образные сады невозможны без ограды, наличной или, по крайней мере, подразумеваемой. Своеобразной оградой, воздвигнутой после Грехопадения, служит, если говорить именно об искусстве, тот принцип добродетели, который исключает все слишком земное в качестве вредоносного «прилога». Когда Василий Великий в известных нам советах по поводу того, как «собирать мед» с «цветов» античной литературы, рекомендует использовать лишь те произведения, которые восхваляют добродетель, отвлекаясь от «внешней красоты и сладости», он как раз этот принцип и выдвигает. Однако уже в ограде садов любви появилось, фигурально выражаясь, так много брешей, что в результате эротические «прилоги», несмотря на морализующую диалектику «любви Земной и Небесной», заполнили идеальный пейзаж как свою законную вотчину. На добродетели, правда, понимаемой платонически, а не христиански, продолжали по инерции теоретически настаивать. Кастильоне в «Придворном» буквально закликает (устаами Пьетро Бембо) красоту, взывая о том, что она должна быть благим просветлением «телесного мра-

ка». Вазари постоянно подразумевает в своих «Жизнеописаниях» верховный принцип особого рода «virtù», такой добродетели, которая оптимально раскрывается в художественном творчестве, делая великих мастеров, таких как Рафаэль и Микеланджело, средоточием всяческих, в том числе и нравственных достоинств. Лишь после столетий полемики, особенно обострившейся в эпоху романтизма, Теодор Адорно подвел саркастический итог, показав, что художественная красота и добро никоим образом не должны быть синонимами, и эта модернистская позиция вслед за тем превратилась в постмодернистскую банальность\*. В XVI же столетии главным свидетелем против обязательного добродетели выступало само искусство, причем, случалось, даже в творениях, включающих немало мотивов рая и золотого века.

Самый показательный пример – росписи сводов Сикстинской капеллы (1508–1512). Этот фресковый цикл Микеланджело является, наряду с леонардовской «Моной Лизой», наиболее сенсационным творением Ренессанса. Сами произведения начинают говорить своим голосом, ведь отныне они и сами полноценно творят историю. Ни древние, ни средневековые произведения подобным «своим голосом» не обладают, они лишь дополняют, пусть порою и с потрясающей силой, то магическое или религиозное содержание, оболочкой которого искусство служило. С Возрождения же отчет информации идет во многом именно от произведений, уже отнюдь не столь исторически-молчаливых как их старшие предшественники. И в результате, при тщательном считывании этой информации, накопившиеся прекраснодушные предрассудки рассыпаются буквально на глазах. Именно на глазах, ведь чтобы опровергнуть какое-то критическое суждение по поводу древних и средневековых артефактов, необходимо обратиться к археологическим документам или сакральным текстам. Здесь же достаточно лишь внимательно посмотреть, – и раскрывается невиданное разнообразие смысловых нюансов, тонов и ассоциаций. Невиданное не только иконографически (в иконографии при всей ее потрясающей новизне все же много традиционного), но именно в силу поэтически-ассоциативной свободы. Так, один лишь жест левой руки изгоняемой из рая Евы пластически проигрывает едва ли не всю историю Грехопадения и его последствий\*\*.

\* По Адорно, искусство не может «жить за счет идеи гуманности», достаточно связанной с культовой функцией творчества, или с просветительским, «кантовским» диктатом «наслаждающегося вкуса», но способно существовать лишь в саморазрушении, обостряющим его критический – по отношению к прекраснодушному эстетизму – потенциал [см. в первую очередь: *Адорно Т.В.* Эстетическая теория (1969). Пер. с нем. 2001]. В те же 1960-е годы только что сформировавшийся тогда поп-арт (первый крупный стиль постмодерна), поставил, однако же, воинствующий антиэстетизм Адорно под сомнение, ибо, быстро слившись с масс-культом, сделал и сам процесс художественной деструкции объектом «наслаждающегося вкуса». Возвращаясь к Адорно, важно отметить, что пересмотр традиционных эстетических представлений сочетался у него (и Хоркхаймера) с острой критикой идеологии Просвещения, породившей, – благодаря проекции образов в мир, размеченный «по стандартам того рассужда, согласно которому они должны быть увидены», – «ложную надежду на исполнение чаемого в сфере эстетических дериваций» (цит. по: *Хоркхаймер М., Адорно Т.В.* Дialeктика Просвещения. Пер. с нем. 1997. С. 107, 163).

\*\* См.: *Steinberg L.* Eve's Idle Hand // «Art Journal», 35, 1975/76, 2. Это эссе написано по материалам семинара, где студенты выдвинули 15 разных объяснений данного жеста, как бы суммирующего в себе итоги Искушения.



Следуя подобным пластическим указателям, мы увидим в Сикстинском плафоне, с одной стороны, воистину «блистательный Олимп новых идеальных типов»\*, ставших образцом для многовекового академического копирования, постоянно воспроизводившего эти мускулистые «эстетические тела». С другой стороны, мы обязательно прочувствуем тот неизбежный мучительный драматизм, который пронизывает весь живописный комплекс, резче всего проявляясь в том, что сюжетно связано с изначальным, равно как и с апокалиптическим, раем. Прародители в сцене Грехопадения изгоняются на голую и бесплодную Землю, как бы уже заранее предвещающую ту глобальную равнинность, которая характерна для многих ренессансных пейзажей Страшного суда (таких, как у Луки Лейденского или Рейхлиха, упомянутых в предыдущей главе). Единственным же садовым атрибутом служит жуткое Древо познания, со змием-искусителем столь крупным и столь плотно обвившим его, что он кажется вторым, искусственно выращенным крученым стволом. Финальный «день гнева» повсеместно задает тон, и в «Страшном суде» (1536–1541), к тому же и расположенном, вопреки традиции, не на западной, а на алтарной стене, где принято было размещать символические предвещения рая, сонмы ангелов и святых теряют чинное величие и, собственно, саму свою иерархичность, вовлекаясь в телесный водоворот мировой катастрофы. Катастрофы, пластически продолжающей «Потоп» на плафоне, столь же мрачный и безысходный. Ни травинки рая как идеального пейзажа тут нет, и если в «Страшном суде» нечто райское все же угадывается, то угадывается чисто антропоморфно, опять-таки в идеальных телах, – в мощной жестикуляции праведников, узнающих и приветствующих друг друга. Впрочем и эти блаженные объятия столь судорожны, что не умиряют всеобщего хаоса. Фактическое отсутствие райского топоса, хоть сколько нибудь напоминающего традиционные, вызывает насущную необходимость зрительно-психологической компенсации. И последняя нарождается достаточно масштабно и эффективно, ведь искусство уже накопило к тому времени богатый арсенал приемов, позволяющих создавать новые «эдемы третьего рода».

В результате ученых штудий, да и чисто визуальных впечатлений, – от глаза здесь ничего не скрыто, – оказывается, что единственными из идеальных тел, кто наиболее непосредственно вводит зрителя если и не в рай как таковой, то в некий золотой век прекрасных человеческих форм, являются «обнаженные» («ignudi»), – двадцать атлетического сложения юношей, рассаженных вокруг каждой второй из библейских сцен плафона. Заменяв путтов, которые по первоначальному замыслу должны были исполнять аналогичную композиционную роль, и, таким образом, повзрослев и укрупнившись, ignudi пластически артикулируют весь цикл, выступая в функции клакеров, привлекающих внимание к действию и усиливающих зрительскую реакцию. Они,

\* Здесь мы применяем к сикстинским росписям суждение Дворжака о микеланджеловской «Битве при Кашине» [Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. (1928). Пер. с нем. 2, 1978. С. 18].

по сути, такие же иллюзорно-живые олицетворения наших чувств, как и вакхические путты Донателло. Слова о «золотом веке» (применительно к ним) впервые были сказаны все тем же Вазари, который заметил, что таким образом было прославлено время правления папы Юлия II, геральдические знаки которого (дубовые листья и желуди) приданы некоторым из голышей в качестве атрибутов. Эти живые обрамления иной раз напрямую воспринимались как «подобие рая», с юношами в качестве «ангелов» или, по крайней мере, «атлетов добродетели». Можно увидеть в них, помимо олицетворений зрительских чувств, и предстоящие божественным откровениям нагие «души».

Однако куда проще и, главное, логичней звучит версия, которую можно высказать после снятия всех недомолвок, берущих свое начало с того же Вазари. Согласно Вазари, великий мастер, якобы далеко не случайно нареченный «ангелом Михаилом», отличался «святостью поведения» и «любил красоту человека» лишь «ради подражания ей в искусстве», «но не ради мыслей похотливых и непристойных». Благоговейно оберегая память маэстро, автор «Жизнеописаний» пошел на прямую ложь: ведь на деле Микеланджело, будучи натурой крайне страстной, развернул на сводах Сикстинской капеллы монументальный эротический дневник, иной раз буквально перечисляя своих возлюбленных поименно, т. е. портретно, и придавая некоторым геральдическим атрибутам подобие совершенно непристойных намеков\*. Правда, скабрзные аллюзии с «геральдико-фаллическими» желудями даже и не обязательны, ибо сами позы и жесты *ignudi* неотвратимо ассоциируются с любовным томлением и экстазом. Эти живые «обрамления» воплощают одновременно откровенность и отчуждение. Ту откровенность желания, что проступает в ряде личных писем мастера, и ту мучительную тоску, которая берет верх в его поэзии. «Нам не дано иных залогов и плодов / Небес в земном краю» («*di cielo in terra*»), – пишет Микеланджело в сонете, созданном в середине 1530-х (в период его страстного увлечения Томмазо Кавальери), недвусмысленно указывая, что идеальным средоточием этих «залогов» и «плодов» является прекрасное тело. Однако пылкие плотские влечения постоянно ощущаются мастером как тяжкое бремя, налагаемое «оболочкой плоти», в которой бьется несвободная,

\* Аретино с его склонностью к скандальным сенсациям первым заявил о том, что Микеланджело использует в качестве моделей своих любовников, и назвал двух из них, Герардо Перини и Томмазо Кавальери, в качестве прототипов сикстинских «*ignudi*». Подробно о гомосексуализме мастера написал Дж.А. Саймондс, детально изучивший его переписку и сонеты, при первоначальной публикации которых были, как он установил, введены существенные цензурные коррективы (*Symonds J.A. The Life of Michelangelo Buonarroti. 1–2, 1893*). Важным этапом полемики по этому поводу является кн.: *Beck J.H. Three Worlds of Michelangelo, 1999*). Бек, вопреки Саймондсу и Дж. Сэслоу, дополнившему его аргументы уже в наше время (*Saslow J. Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in the Art and Society, 1986*), полагает, что мужскую наготу в произведениях Микеланджело следует понимать не столько «фактологически», сколько в русле свойственной его искусству неоплатонической аллегории, постоянно заострявшей контрасты между плотской и духовной любовью. См. также: *Eisler C. The Athlete of Virtue. An Iconography of Asceticism // De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky, 1961*; *Blankenbagen P.H. Die Ignudi der Madonna Doni // Festschrift für G. Kleiner, 1976*; *Chastel A. Les ignudi de Michel-Ange // В его кн.: Fables, formes, figures, 1, 1978*. Что же касается сравнения этих фигур с «ангелами», зримо воплощающими связь «между актами Творения и дарами Духа» (в пророках и сивиллах), то оно принадлежит Э. Винду (*Wind E. Michelangelo's Prophets and Sibyls // «Proceedings of the British Academy», 51, 1960*).

окованная грехами душа. Таковы и *ignudi*, эти натурщики-любовники, ставшие подлинными соавторами и «музами» Сикстинских фресок: при всей своей игривости они зябко ерзают на крайне неудобных кубических сидениях, лихорадочно цепляясь за драпировки и мятые постельные принадлежности (которые тоже тут, в «небесах» фигурируют!). Ощущая свою наготу столь же мучительно, как согрешившие прародители, они, кажется, побаиваются, как бы им не рухнуть с «небес», т. е. со священных сводов.

Куртуазная, а в истоках своих платоновская диалектика «двух Венер», двух типов любви и, в конечном счете, диалектика плоти и духа, призванная гармонически сводить противоположности, оказывается тут, подобно самим *ignudi* как трепещущим объектам желания, в состоянии крайне неустойчивого равновесия. Обеспечив, в отличие от прежних, куда более потаенных эдемов, всеобщую зрелищную доступность, эстетический рай тут же начинает в свою очередь ускользать и таится, неразрывно сопрягая радость обретения с горечью утраты. Причем это драматическое двуединство осуществляется в самом произведении, а не за его рамками, что делает такого рода произведение настоящей «энтелехией изящного искусства», – если выбрать лишь одну цитату из того огромного критического тезауруса, который вокруг наследия Микеланджело накопился. Так что «пафос человеческого существования», впервые зримо выраженный в росписях Сикстинской капеллы\*, оказался и зримой экзистенцией художественного творчества как такового.

Те самоценные «репрезентация» и «опыт», которые, согласно Делёзу, обрело отделившееся искусство, плотно соединили в себе внешний триумф с метаисторическим расколом. Триумфальным итогом творческого пути Микеланджело стала (несохранившаяся) картина, написанная Алессандро Аллори для оформления церемонии его похорон (1564). Там было изображено, как мастера, прибывшего на Елисейские поля, торжественно встречают знаменитые художники прошлого, включая Апеллеса и Джотто. К тому же, как добавляет Вазари, эта эстетическая святость была подтверждена не только на картине, но и в реальности. Подтверждена фактом нетления, пусть и временного, но все же продлившегося 25 дней. Так вершина ренессансной классики стала парадным эталоном сугубо эстетического, «парнасского», а по-своему также трансцендентного благолепия.

Для того чтобы лучше осмыслить новую трансценденцию, необходимо увидеть ее конкретно, что, по контрасту со старшими формами «пакибытия», легко сделать благодаря все тому же Возрождению, широко распахнувшему «окно» чувств, сквозь которое, как мнилось, можно свободно созерцать все на свете, в том числе и «четыре последняя», включая рай. Проследим же, как это «окно» или картина, картина в широком смысле, объемлющем все виды искусства, последовательно раскрывалась, обеспечивая вход в парадиз нового, третьего рода.

\* Из интервью с В. Херцогом («Искусство кино», 1993, 10. С. 121).

# Глава 4



## ОКНО В ЭДЕМ\*

Большую часть своего исторического времени человечество обходилось без «картин» и «окон», т. е. без разного рода обрамлений, экстраполирующих визуальную информацию. По сути дела, знаки природы вообще художественно не экстраполировались, существуя в общем узорочье ритуала, – подобно небесным явлениям, цветам, деревьям или лестницам (соединяющим земное с небесным), которые входили в обряд в вещественном или графическом вариантах. К примеру, радугу в ее сакральном значении можно было наблюдать, вдаль или вблизи, в виде природного феномена, в виде раскрашенного предмета в руке жреца либо, наконец, в виде полосы, нанесенной на тело или какую-то неодушевленную основу, – и внутри древнего сакрума все три радуги были равноценны, отнюдь не выстраиваясь в идеализирующейся последовательности. Все было одинаково материально и одинаково сакральное, не вычлняясь ради каких-то особых визуальных удобств. Подобно этому и древнейшие окна, точнее проемы и щели, были лишены идеализирующей, свободно-созерцательной функции, предназначаясь для чисто практического наблюдения за соседями и врагами либо (если проемы были обращены вверх) для магического выхода в мир иной. Поэтому вся древнейшая архитектура вообще кажется «глухой», безоконной (хотя это далеко не совсем так), а все древнейшее искусство – осязательным, «тактильным» (по Риглиу) и, стало быть, отнюдь не предназначенным для зрительных утех.

Недаром слепота закрепилась в качестве символа высшей мудрости, в равной степени характерного и для Древности, и для Средних веков (последние ведь, собственно, и были для Возрождения «темными», слепыми, потому что они, как, в частности, считалось, не ведали об истинном художественном идеале, точнее, не видели его). Верховное божество издревле познавалось отнюдь не эмпирическим взглядом, который в познании этом всячески умался и сходил на нет. «Истаевают очи мои, ожидая спасения Твоего и слова правды Твоей» (Пс. 118: 123), – в латинском же и церковнославянском вариантах очи «defecerunt» («слабеют») или вообще «исчезосте» («исчезают»).

Сам древнесредневековый космос, который можно назвать именно так, совокупно, не приспособлен для эстетической оптики. Он был вопиюще антиоптоцентричным. Его структуры, ярусные и башнеобразные, соподчиненные по вертикальным осям и снимающие существенное различие между землей и небом (в том числе во вселенских архетипах мирового яйца, миро-

---

\* *Gottlieb C.* The Window in Art: From the Window of God to the Vanity of Man. A Survey of Window Symbolism in Western Painting, 1981; *Dubem P.* Medieval Cosmology (сокращенный перевод части томов его кн.: *Le système du monde*, 1913–1959), 1985.

вой горы, мирового дерева и, наконец, мирового шатра или храма) скорее отводят от себя чувственный взор, как отталкивает его всякая замкнутая выпуклая форма, нежели втягивают его внутрь себя, используя в качестве приманки иллюзию бесконечности. Космос, лишенный подобных приманок, строго хранил свою сокровенность, недаром в «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова он уподоблен библейской Скинии Завета, созданной для сбережения священных предметов от профанов. Такой же была судьба топосов инобытия: они либо укрывались в недрах земли либо выносились к высшим пределам вселенной. В последнем случае они оставались столь же надежно-потаенными, как и в земных недрах, ведь визуальное небо считалось (в том числе у того же Индикоплова) лишь неполноценным «вторым небом», отделенным от «первого», т. е. от высших эмпирей плотной твердью, столь же зрительно-непроницаемой, как завеса шатра или купол свода\*. По Ефрему Сирину рай является в равной мере и возвышенным и потаенным, ибо он находится на вершине мировой горы, конусовидно накрывающей «нижние» небо и землю вместе с окружающим последнюю океаном.

Абсолютное же зрение (или божественное всевидение), в свою очередь, увенчивало вертикальную систему мира как свидетельство ее нисходящей сверху живоносной энергии. Недаром самые монументальные изображения родоплеменной Древности, равно как и самые значительные архитектурные комплексы, создавались в расчете на взгляд сверху. На тот небесный взгляд, которому должны были максимально раскрываться космическая конфигурация сооружений и полное значение символов, наложенных на поверхность земли словно разметка аэродрома. Такова, к примеру, «Уффингтонская белая лошадь» в Оксфордшире (не позднее VI в. до н.э.). Ее гигантский стометровый абрис, мощный и гибкий, четко прорезан в верхнем слое почвы до ярких пластов белого мела, однако с земли он предстает комбинацией совершенно невнятных линий. Таковы и огромные фигуры, выложенные из камней на плоскогорье Наска в Перу (первые века н.э.). О том же небесном ракурсе напоминают и многие древнеегипетские изображения сада: деревья в них «разваливаются» от центра с тем, чтобы показать высотную удаленность от них. Поэтому те архаические системы изо-повествования, которые хоть и называются «перспективами» (в архаическом варианте перевода – «прозорами»), таковыми в строгом смысле не являются, ибо разворачиваются буквально на стыке эмпирей с эмпирией, тщательно подчеркивая их чужеродность друг другу. Или, говоря более возвышенным слогом, чужеродность того космического огня и, с другой стороны, того чувственного опыта (согласно этимологии «эмпирей» и «эмпирии»), которые могут лишь сверхъестественно сойтись на определенном рубеже, но не слиться в зыбком атмосферическом пространстве.

\* Ср. Бондаренко ИА. «Христианская топография» Косьмы Индикоплова и традиции храмоустройства // «Архитектурное наследие», 2003, 45; *Ego же*. Образ тверди небесной и тверди земной в традициях храмового зодчества // Христианское зодчество. Новые материалы и исследования (сб.), 2004.

Поэтому если античная словесность и открывала возвышенные «прозо-ры», то найти нечто адекватное в изо-искусстве было бы весьма затруднительно. Достаточно сопоставить величавый, воистину небесный «вид в будущее» из 4-й эклоги Вергилия с робкими начатками римских далеких пейзажей. Сам горизонт в изо-пространстве Древности осознавался предметно, как нечто архитектурное, недаром в текстах пирамид не раз говорится о «двойных дверях горизонта», запертых на «засовы», но открывающихся, чтобы пропустить умершую душу в мир иной. Чаще же всего горизонт обозначался в виде плотной темной полосы, намечающей край или границу неба, – полосы тоже по-своему материальной и ни в коей мере не прозрачно-воздушной.

То же происходило и с раем. Он, если говорить о его древней иконографии, вплотную сходил с землею и даже, как мы убедились, с ней, по сути, отождествлялся. Мистерия же перехода на тот свет иносказательно подразумевалась (в том числе символами дверей и окон) либо изображалась в виде наглядно-телесного, причем параллельного, ближнего, а не далекого по отношению к зрителю акта. К примеру, в т.н. «Гробнице ныряльщика» в Пестуме (V в. до н.э.) душа умершего представлена в виде фигурки, прыгающей со скалы в море, а мир иной обозначен несколькими деревцами\*. Причем знаменательно, что несмотря на свой крайне обыденный вид это именно потусторонние «деревья бессмертия», ибо в сцене заупокойного пира на стенах той же гробницы они отсутствуют. В любом случае для перехода в «другой» или «второй» мир необходимо было умереть. Умереть трансфизически, в ритуальной инициации, или физически. Недаром пестумский «ныряльщик» был написан, по контрасту с тем же пиршеством, на ее потолке, что обеспечивало ему, вкупе с возвышенным положением захоронения в реальной скале, необходимый «разбег с горы». Многими веками позднее гордое чувство рубежного возвышения-в-смерти великолепно выразил в предсмертном стихотворении Байрон («На день 36-летия», 1824): «So look around / To keep the ground / And take the rest» («Взгляни вокруг, / Дабы запомнить место, / И отдохни»), – писал поэт, мечтая о судьбе воина, павшего в битве. Но необходимы были действительно очень долгие века, чтобы подобного рода героизм смог быть осознан в виде романтического зрелища.

Пороговый образный тонус еще более обостряется в Средние века, поскольку их обратная «перспектива» (тоже именуемая таковой со значительной долей условности)\*\*, в отличие от древних изобразительных повествований, которые все же как-то «ведут» за собою, напротив, охранитель-

\* *Holloway R.R.* The Tomb of The Diver // «American Journal of Archaeology», 110, 2006, 3.

\*\* Т.н. «**обратная перспектива**» не была, в отличие от ренессансной центральной перспективы, целостной математической системой, изобретенной специально для художественных потребностей, но слагалась из остатков более архаических, предшествующих арт-пространств, приспособленных к новым духовным задачам. Тема эта очерчена нами в основном по кн.: *Флоренский П.*, свящ. Обратная перспектива (1919) // В его кн.: Собрание сочинений. Т. 1, Статьи по искусству, 1985; *Panofsky E.* Die Perspektive als symbolische Form // «Vorträge der Bibliothek Warburg», 1924/25; *Emiliani M.D.* La question de la perspective // In: *Panofsky E.* La perspective comme forme symbolique, 1975.



но «нацеливается» на зрителя, не пуская в свой мир, пока зритель не примет непреложных условий этого мира. Таков, в смысле своего противостояния чувственному опыту, и абсолютно антиперспективный и антиоптоцентрический символ креста. Если в Древности он все-же достаточно плавно суммирует вселенную, вбирая в себя ее главные координаты, то в Средние века он выступает в качестве богочеловеческого контраста к «падшей» земной природе, провиденциально восстанавливая ее изначальную, райскую чистоту. Знаменательно, что Максим Исповедник, толкуя об этом восстановлении, избирает не какой-то «видовой», простирающийся вдаль, а концентрически-угольный, непроницаемый и замкнутый образ крепости, различные части которой соединились благодаря тому, что Христос «изгнал различие чувственного рая и обитаемой земли», соединив «землю и небо»\*. Пространство, еще несовершенное и «дольнее» (долинное) либо уже райски-преображенное, «горнее», координируется по образу «приникнувшего свыше» божества, а не свободно созерцающего субъекта. «Горы окрест Иерусалима, а Господь окрест народа своего» (Пс. 124: 2), – предлог «савив» («окрест» или «вокруг») замечательно подчеркивает здесь то незримое трансцендентное обстояние, которое оказывается практически недоступным для новоевропейской перспективы, довольствующейся лишь отдельными пространственными секторами.

Соответственно этому обстоянию, этому божественному соприсутствию и идеальная красота, как и во время пребывания прародителей в раю, осознается в Библии не в своей неясной и поэтому интригующей удаленности, а в своей четкой определенности, свидетельствующей скорее о мировом, в том числе и природном, порядке и гармонии, нежели об идеальном, пусть даже и гармоническом переживании. Это всегда именно божественная красота, которая, даже будучи узнанной и поименованной, не может быть присвоена чисто эмпирически. «С Сиона, который есть верх красоты, является Бог...», – говорится в 49-м псалме, – и далее следуют слова самого Господа: «Знаю всех птиц на горах, и животные на полях предо мною» (49: 2, 11). Церковнославянский перевод звучит более – в «видовом», пейзажном отношении – современно (хотя обычно бывает наоборот): «От Сиона благолепие красоты Его..., Познах вся птицы небесныя, и красота сельная (в Вульгате «pulchritudo agri») со Мною есть». Однако в исконном тексте обобщенно-пейзажной «сельной красоты» нет; там в строке 11-й говорится буквально: «и звери полевые при мне»\*\*. Речь, стало быть, идет о констатации мирового порядка, а не пространственно-остраненном созерцании последнего. Визу-

\* Толкование Максима Исповедника на Вторую книгу Паралипоменон (26: 9), где речь идет о надвратной башне, построенной в Иерусалиме царем Озией, цит. по: *Ким Н.*, свящ. Указ. соч. С. 146.

\*\* Тут имеются в виду именно «звери полевые», а не пасущийся на полях скот (что могло бы составить умозрительную пасторальную картину), ибо в еврейской Библии употреблено существительное «зиз» (от «заз», «двигаться»), а не «боэма» («скот»). Всевышний, таким образом, говорит обо «всем, что движется», т. е. обо всем животном царстве (кроме упомянутых в предыдущей строке птиц) в его отличии от растений.

альное созерцание или, на новоевропейском языке, перспектива «рая напротив» может осуществляться лишь ностальгически, как последствие Грехопадения, да и то лишь в последующих переложениях библейского контекста, а не непосредственно в нем\*.

Гора как «верх красоты» архетипальна как в религиозном, так и в видовом отношении, ибо там совершались языческие обряды (которые в Библии порой именуется просто «высотами»), и отсюда же, естественно, всегда открывались наиболее масштабные зрительные панорамы. Особо пронизательное, далевое зрение, а тем паче зрение «горнее», сопряженное с культом высот, издревле почиталось в качестве священного дара, прочно связанного как с исконным Творением, так и с путями последующего божественного промысла. После того как библейский монотеизм «отменил высоты» (4 Цар. 18: 4), наряду с прочими природными культурами, привилегия горного взгляда с его «верхами красоты» стала еще более экстраординарной и действительно трансцендентной, происходящей на совершенно ином уровне бытия. Недаром ранняя иконография Адама и Евы вся сосредоточена вокруг священной мировой горы: на ней прародители пребывают вместе с Саваофом, и с нее изгоняются вниз, в низину труда и скорби. После Грехопадения прародителей лишь Моисей как верховный вождь иудейского народа удостоился права видеть с иорданских высот, с горы Нево землю обетованную, да и то лишь в свой смертный час (Втор. 34: 1–5). Запредельная рубежность этой привилегии четко обозначена и в высотном искушении Христа. Когда Спаситель отверг предложение земного всемогущества, подкрепленное зрелищем «всех царств мира и славы их» (Мф. 4: 8), он тем самым впервые, хотя и иносказательно, указал, что его царство «не от мира сего», позднее неоднократно подтвердив это и непосредственно. К финалу же Апокалипсиса становление новой земли, – земли, приравненной к небесам, – ознаменовано сопряжением двух контрастных, восходящей и нисходящей, высот («И вознес меня в духе на великую и высокую гору, и показал мне великий город, святой Иерусалим, который нисходил с неба от Бога»; Откр. 21: 10). Вершина тут, с одной стороны, восстанавливается в своем сакральном значении, а с другой стороны, вообще упраздняется, ибо кроме сверхчувственных вершин на обновленной геосфере, по сути, уже ничего не остается.

\* Определенного рода «перспективное» противопоставление рая обитаемой земле намечается в некоторых важнейших переводах Библии, где говорится, что Господь, изгнав прародителей из Эдема, «всели их прямо рая сладости», т.е. напротив рая («*αντεναντι παραδεισου*» в Септуагинте, «ante paradisum» в Вульгате) (Быт. 3: 24); Иоанн Златоуст основывает на этом указании одно из своих толкований: так сделано, согласно святителю, дабы Адам «постоянно скорбел, размышляя о том, чего он лишился»; причем «вид (рая), если и возбуждал в Адаме нестерпимую скорбь», то одновременно доставлял и немалую пользу, ибо «постоянное созерцание (рая) служило для скорбящего предостережением на будущее время, чтобы он снова не впал в то же (преступление)» («Беседы на книгу Бытия», 18). Однако в новорусском переводе, более близком к оригиналу, где написано «микедем» («к востоку»), мы читаем: «и изгнал Адама, и поставил к востоку у сада Едемского херувима», – «к востоку» заменяет тут «напротив» и к тому же выражает пространственную ориентацию поселения прародителей не впрямую, а косвенно, указанием на то место, где был поставлен охраняющий Эдем херувим.

Таким образом, и в истории Моисея, и в истории Христа, и в Откровении всеохватное, вершинное зрение предстает в равной степени, хотя и в разных духовных ракурсах, пороговым, уходящим по ту сторону земного бытия, из времени в вечность. Сам же по себе величавый вид, обремененный негативными коннотациями языческих культов, свидетельствует в Библии не столько о реальном всемогуществе, сколько о грехе гордыни. «Говорю безумствующим: “не безумствуйте” и нечестивым... “не поднимайте высоко рога вашего, не говорите жестоковейно”. Ибо не от востока и не от запада и не от пустыни возвышение, но Бог есть судия: одного унижает, а другого возносит» (Пс. 74: 5–8). Предвосхищая Средние века, пейзаж здесь (не «пустыня», а «пустые горы» в церковно-славянском переводе), – причем пейзаж культовый, ведь «рог» есть один из атрибутов жертвоприношения\*, – перемещается внутрь человеческой души. Магический предмет развоплощается, и то, что прежде виделось буквально «сквозь рога», закрепляется как психологическое качество, пусть даже качество в данном случае и негативное.

Что же касается рая, то он в своем начальном, безгрешном состоянии не предполагает каких-то особых усилий со стороны органов чувств, в том числе и усилий зрения, ибо все тут явлено не только в гармоничном, но и в ближайшем соседстве к человеку. Недаром рай иногда представлялся «кущевидным», подобным шатру – со «сводом из плодов» вверху и «цветочным ковром» внизу (ср.: Ефрем Сирин, «О рае», 9). Образ райского бытия, вполне возможно, лучше всего выражается словами «приятное богообщение», с использованием прилагательного «ноам» («приятный»), которое употребляется в Библии лишь дважды. Во-первых, это 26-й псалом, где в стихе 4 возносится молитва о том, чтобы «пребывать в доме Господнем» и «созерцать красоту Господню», – в последнем случае «приятное богообщение» оригинала, собственно, и становится «созерцанием красоты» в переводе. Во-вторых, Притчи Соломоновы (3, 17–18), где «ноам» как один из эпитетов мудрости предваряет уподобление последней Древу жизни («Пути ее – пути приятные... Она – древо жизни для тех, которые приобретают ее»). Иегова ходит поблизости от прародителей «по саду во время прохлады дня» (Быт. 3: 8). И присутствие Его воспринимается «лицом к лицу», – если вспомнить речение апостола Павла, определяющее ту высшую форму познания, что настает в тот миг, когда прекращается мирская брэнность или, по апостольскому слову, прекращается «то, что отчасти» («ex parte» Вульгаты; 1 Кор. 13: 12). Поэтому совершенно невозможно измыслить эту красоту ex parte, т.е. в виде особой картины, которую можно было бы от мира созерцательно отделить.

Рай знаменует особую близость к богу. И эта близость раскрывается к нам по мере нашей готовности к ней, но ни в коей мере не достигается субъект-

\* Рога могли быть в Древности и натуральной принадлежностью жертвоприношения и сакральным декором и, наконец, пространственно возвышенной, двойной архитектурной формой («рогами освящения», «horns of consecration», – по терминологии А. Эванса, раскопавшего Кносский дворец), створ (т.е. видовой ракурс) которой ориентировался по светилам.

ным зрительным или, точнее, зрительно-волевым усилием. Ефрем Сирий толкует о райской двери как «двери испытующей», хотя она и «любит людей», – двери, которая «по достоинству каждого расширяется» («Гимны о Рае», 2, 1). Слова Кьеркегора о том, что «двери счастья открываются изнутри»\*, могут речение сирийского святителя выразительно дополнить.

И лишь Грехопадение устанавливает необходимую для всякого свободного созерцания дистанцию, порождая «любовь к дальнему». Или, иначе говоря, ту степень пространственного отчуждения, что пригодна для картинного оформления. Однако принципиальная антиперспективность средневекового искусства оставляет эту возможность вида, вида на потерянный рай, долгое время нереализованной. Так, в «Венском Генезисе» сцена Изгнания из рая лишена отчуждающего, «изгнаннического» интервала, и для того, чтобы восполнить этот смысловой изъян, введена аллегорическая женская фигура, которая, вероятно, сопутствует Адаму и Еве как олицетворение тоски и благоговения. Под явным воздействием истории Грехопадения все лексически сопряженное с далью принимает в Священном Писании если не нейтральный, то откровенно негативный оттенок. В «дальнюю сторону», к греховным целям уходит Блудный сын (Лк. 15: 13), а возвращение в отчий дом эту даль ликвидирует. Взгляды праведников на ад и, напротив, грешников на рай пересекают «великую пропасть» (из притчи о нищем Лазаре), намеченную в иконах лишь символически, без пространственного размаха. Благое же целеполагание пребывает незримым и, стало быть, дистанционно не обозначенным. «Надежда же, когда видит, не есть надежда; ибо если кто видит, то чего ему и надеяться? Но когда надеемся того, чего не видим, тогда ожидаем в терпении» (Рим. 9: 24–25). И подобное терпение не может быть восполнено фантазиями воображения. Недаром само слово «фантазия» [хотя и восходящее к греческому корню «φως» («свет»)], но знаменующее чаще всего не какую-то первичную ясность, но, скорее, преломления этой ясности в жизни сознания, в том же воображении] неизменно маркируется в подвижнических наставлениях отрицательно, как признак того, чего следует всячески избегать.

Христос толкует о Царстве Божием, игнорируя его пространственные приметы и воспроизводя райскую «любовь к ближнему», «ближнему» во всех смыслах. Напомним и продолжим по контексту уже приводившиеся слова Спасителя фарисеям: «Не скажут: “вот, оно здесь”, или: “вот, там”. Ибо

\* «Двери счастья открываются, к сожалению, не внутрь – тогда их можно было бы растворить бурным напором, а изнутри, и поэтому ничего не поделаешь» («Афоризмы эстетика»). В качестве средневекового предварения этих слов можно привести строки из «Великого покаянного канона» Андрея Критского: «Господи, Господи! Не затвори предо мною в оное (т.е. условленное) время двери; но отвори ее для меня кающегося пред Тобою» (3, 2). Причем в примечании к «Великому канону» здесь указываются два места из Евангелия от Матфея, – со словами Христа [«Не всякий говорящий Мне: “Господи! Господи!”, войдет в Царство Небесное, но исполняющий волю Отца Моего Небесного» (7: 21)] и неразумных дев, тщетно взывающих к Жениху: «Господи! Господи! Отвори нам» (25: 11). Всему этому устроение обратной перспективы великолепно соответствует.

вот, Царствие Божие внутри вас есть» (Лк. 17: 21). Правда, далекой взгляд восстанавливается в образах трансцендентной переходности, когда речь заходит о посмертных рубежах. При этом такого рода рубежные, по-своему «абсолютные» прозоры, как правило, вертикальны: праведники взирают на грешников сверху, а последние на праведников – снизу. В апокрифическом Апокалипсисе Павла (глава 13) ангел велит духовидцу-рассказчику воззреть «вниз на землю», которая выглядит сверху «как ничто», кажется удивительно маленькой. Традиция посмертных мытарств, где душе дозволяется увидеть, опять-таки в вертикальном ракурсе, как муки ада, так и райские «селения праведников», развивается в жанре загробных путешествий. Тунгдал из известного уже нам загробного травелога обретает возможность увидеть «весь мир словно в едином луче солнца» (в том числе увидеть и то, что находится за его спиной), лишь приблизившись к высшему райскому рубежу, обозначенному стеной из драгоценных камней. Здесь намечается панорамическая, круговая обзорность, но тоже максимально возвышенная, «горняя».

Существует, правда, и иная, философская традиция, позволяющая достичь идеальной обзорности без воздушных мытарств, в пределах земного бытия. В «Федре» Платона, где весь дискурс, как мы помним, начинается в саду, говорится также и о том всеохватном космическом зрении, которым наделяется «поклонник мудрости и красоты или человек, преданный музам или любви» (248d). Аналогичный мотив космически-абсолютного зрения звучит и в цicerоновском «Сне Сципиона», а Плотин даже представляет подобный зрительный идеал, где бытие полностью отождествляется с красотой, в форме прозрачного шара (буквально «шара вовне»), позволяющего увидеть всю землю вместе с солнцем и другими светилами («Эннеады», 5, 8, 1–18). Но если говорить об античном искусстве, то оно, в силу его пространственной дискретности, сочетающей древнюю повествовательную «перспективу» лишь с отдельными робкими прорывами вглубь, не способно было к воплощению столь волнующих зрелищ.

С утверждением же христианства даже и эти робкие пространственные просветы подверглись решительному осуждению. Разбирая языческие заблуждения, Климент Александрийский специально остановился на том, что мы сейчас назвали бы античными начатками прямой перспективы. Благодаря подобным «линиям зрения, – пишет Климент, – на плоской поверхности или картине изображается подобие того, что воспринимается глазом», однако это лишь «оптический обман», аналогичный ухищрениям философов, которые пытаются «копировать истину наподобие живописца», следуя своему «самолюбию, что является причиной всех погрешностей» («Строматы», 6, 56, 1–2). При этом Климент проводит сквозь те же «Строматы» лейтмотив сада мудрости, который он возвращает, прививая христианское знание к «дичку» эллинского любомудрия. Однако, раз уж живописная картинность столь решительно отрицается, то и сад этот остается сокровенным, припрятанным

в тайне. Проявляя уникальную метафорическую изобретательность, Климент указывает, что его сочинение «не напоминает ухоженные парки, где деревья и растения размещены в известном порядке для увеселения глаза», оно, скорее, «напоминает холмы», где нарочно смешана дикая и плодоносная растительность, – с тем, чтобы, избежав воров, можно было бы дожидаться «достойного садовника», который когда-нибудь создаст «прекрасный сад» (7, 111, 1).

Неприятие арт-иллюзионизма сочетается у Климента с отрицанием религиозного изобразительного искусства как такового: он ведь писал задолго до того, как сформировался христианский художественный канон. Но сам этот канон сложился в том же духовном русле, ведь обратная перспектива не продолжает наши «линии зрения», а резко им противостоит. Христос, Богородица и святые наделены несравнимо большей зрительной активностью, нежели те, кто их эмпирически созерцает. Это они, святые, выглядывают к нам из «окон», т.е. из оклада иконы, а не наоборот. В образе Пантократора Христос взирает на мир сквозь круглый проем, родственный архитектурному окну-«окулусу»\*, а в экзегетической традиции, берущей свой отсчет от «Песни Песней», где «друг мой» «заглядывает в окно» (2: 9), аналогичного рода ракурс – извне-к-нам – закрепляется и вербально. Согласно Вольберо Кёльнскому (XII в.), «друг» Песни Песней есть Христос, который «стоит за стеной нашей смертности» и «являет себя в своих чудесах» («Толкование на Песнь Песней», 2). В латинской традиции, восходящей к проповеди, приписываемой блаженному Августину, «небесным окном» («fenestra coeli») именуется Богородица, в православном же богородичном акафисте трижды поминается «дверь», имеющая тот же сакрально-пространственный статус. Такие «окна» вызывали благоговейный трепет, – недаром в средневековом русском обиходе божницу обычно открывали лишь для молитвы, а затем вновь завешивали\*\*. Впрочем практика закрытия и открытия священных образов, в особенности наиболее почитаемых, издревле укоренилась и в восточном, и в западном храмовом быту. Соответственно и церковные изображения в целом неизменно составляли ту – в прямом и переносном смысле – стену, что не позволяла глазу свободно блуждать, являя лишь отдельные проблески рая, а не его крупные просветы и тем паче панорамы.

Воспринимая ландшафт, средневековое зрение не столько «увеселялось» (если вспомнить критику Климента Александрийского), сколько усмиралось. Аскетическое недоверие к вольноотпущенной фантазии постоянно сочеталось тут с осуждениями «ненасытного» зрения, снующего «туда и сюда»,

\* **Окулус** (от лат. *oculus*, «глаз») – круглое окно, обычно размещаемое в верхней части здания. Окулус в центре купола, подобный открытому проему в куполе римского Пантеона (II в.), называют также «опайоном» (от греч. *οπαιον*, отверстие в крыше для дыма), что еще конкретнее выражает обрядово-бытовой смысл данной архитектурной детали.

\*\* О предметных и символических параллелях иконы и окна см.: Мороз А.Б. Божница и окно: семиотические параллели // Слово и культура. Памяти Н.И. Толстого, 2, 1998. Одна из параллелей – в том, что и в иконный кювет, и в оконную раму, причем совершенно аналогичным образом, вставляли принесенные из церкви (обычно на Троицу) цветы и ветки.

а строгое «хранение очей» почиталось в качестве особого достоинства. «(Если) глаз не сохранишь от скитания, – учил Ефрем Сирин, – то не приобретешь прочной чистоты» («О борьбе с восемью главными страстями», 103). Тут же приведена ссылка на ветхозаветную Книгу Иисуса, сына Сирахова («Не засматривайся на чужую красоту»; 9: 8). Причем искусительная «чужая красота» могла пониматься не только в ее антропоморфном значении, но и применительно к окружающей природе с ее «суетными» видами (согласно характерному выражению Иоанна Лествичника). Можно привести предание о монахе, который наглухо закрыл единственное окно своей келии иконой, «чтобы видимый свет не мешал ему созерцать невидимый»\*. В одном из вариантов предания речь идет о Киево-Печерской лавре, а в другом – об Афоне с его захватывающими дух горными и морскими панорамами. Можно вспомнить также и известный житийный анекдот о Бернаре Клервоском (XII в.), который, пройдя со своими спутниками немалый путь вдоль Женевского озера, задумчиво спросил их: «Где же озеро?» Суммирующим объяснением подобной «антиоптоцентрической» аскезы могут служить слова сербского епископа Николая Велимировича: «Для святого природа представляет прошлое. Он... постиг все, что она поведала ему, и закрыл книгу. Только в святом природа смогла достичь своей цели: она пробудила в нем человека, указала ему на Бога и – укрылась от его глаз» [«Мысли о добре и зле» (1923), подглавка «Святой и природа»].

Даже в том случае, когда любование пейзажем допускалось, оно все равно призвано было усмирять, а не распускать чувства. Блаженный Иероним использует уже хорошо известный нам, освященный авторитетом античности тоpos философского уединения в саду, в малом «пригородном садике» («hortulus suburbanos»), чтобы противопоставить его мирской суете, оскверняющей душу «посредством пяти чувств, подобных некоему окну» («Против Иовиана», 2). «Окно чувств», стало быть, поминается, чтобы тут же его закрыть или, по крайней мере, частично прикрыть, по возможности сузив поле видимости.

В идеале всякий вид должен был не исходить из «любующегося» сознания, а входить в него, причем входить под суровым контролем, исключаяющим проникновение вредоносных «прилогов» или «мечтательных живописей»\*\*. «Не стремись к видению, – предупреждал Иоанн Лествичник, – пусть лучше само оно, привлеченное красотой твоего смирения, придет к тебе, обнимет тебя и соединится с тобою» («Лествица», 7, 58). Икона, собственно, и под-

\* Оба варианта предания, киево-печерский и афонский, приведены в кн.: преподобный Варсонофий Оптинский. Духовное наследие, 2006. С. 116, 170. Характерно и одно современное суждение, правда, сориентированное исключительно на теорию иконопочитания в западном богословии: «Если икона мост, то подъемный мост, если окно, то занавешенное» (Kessler H.L. Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art, 2000. P. 144).

\*\* Среди многочисленных средневековых авторов, писавших о коварных «прилогах» воображения, следует особо упомянуть Исихия Иерусалимского (V в.), который и назвал их «мечтательными живописями» («О трезвении и молитве к Феодулу», 173).

разумеает подобного рода встречу. Встречу с Образом, который не столько воспринимается зрителем, сколько воспринимает или, иными словами, милостиво приемлет последнего. Разумеется, подобная по типу, но совсем иная по уровню трансэстетическая встреча могла происходить не только в иконном, иерархически-вертикальном, но и в горизонтальном, портретном регистре. Ренессансный *povuit* в высшей степени выразительно обозначился в портрете, герои которого, тем паче если это портрет мемориальный, тоже «выходят» к зрителю из мира иного, порою в сопровождении специфически райских, плодовых или цветочных, атрибутов. Однако чувства здесь «обнимаются» и «соединяются» уже с эмоционально-ответными чувствами, а не с незримым аскетическим опытом.

К портрету мы еще вернемся. Однако куда более существенную, даже эпохальную роль сыграл не отдельный жанр, а универсальный прием, все жанры объемлющий. Мы имеем в виду ту истинную, действительно «прозрачную» перспективу, которая в античности лишь фрагментарно намечалась. Иконность в искусстве вытеснялась в первую очередь именно перспективой, а не портретностью, которая, в конце концов, могла с иконой мирно сосуществовать, как это было в окраинных по отношению к Ренессансу восточноевропейских странах.

Прямая перспектива, собственно, и обозначила с максимальной силой то обаяние бесконечности, которое не раз, от Гегеля до Гуссерля, поминалось в качестве характерной черты новоевропейского миропонимания. Прежде бесконечность почиталась в качестве одного из существенных атрибутов божества, но воспроизводилась особыми символическими формулами или же с помощью специальных сверхчувственных эффектов, – тут, естественно, сразу приходят на ум золотые фоны. Если соответствующие представления и возникали, то они, как правило, блокировались принципом непознаваемости. Так, Симеон Новый Богослов уподобил богопознающий ум человеку, который стоит на краю ночного моря «с зажженной свечкой в руках» («Слово 12-е»). Согласно Гегелю, «влечение к необъятной дали не кажется религиозному чувству греховности чем-то высоким для человека, в противовес тому, как оценивается это страстное устремление в новейшее время» («Эстетика», 2). Прямым подтверждением этих слов может служить сугубо средневековый образ далее у Игнатия Брянчанинова: сливая все предметы «в одну синюю полосу», они дают, – как пишет святитель, – «печально верное изображение ограниченности нашей, произведенной и поддерживаемой в нас грехом»\*.

\* *Брянчанинов И.*, святитель. Указ. соч. С. 130. Приведем это рассуждение полностью: «Стоит только в ясный солнечный день стать на значительной высоте и посмотреть вдаль: зеленеющие рощи, вспаханные поля, строения – словом, все представляется не в своем цвете, но с синеватым отливом, производимом цветом воздуха, находящегося между нашими глазами и теми предметами, на которые смотрим. Чем далее эти предметы, тем они кажутся синее; наконец, общая синева покрывает самые отдаленные предметы и сливает их в одну синюю полосу. Печально верное изображение ограниченности нашей, произведенной, поддерживаемой в нас грехом! Но лучше знать ее, нежели в неведении обольщать себя ложным



Интеллектуальная «любовь к дальнему», так или иначе, нарождалась издревле. Ее, в частности, четко сформулировал Филон, согласно которому человек является небесным существом (а не только лишь земным, водным и воздушным – как прочие твари) именно потому, что наделен способностью разумного далекого видения («О творении мира», 51, 146). Однако лишь Возрождение сумело оформить эту способность не только как умозрительное наблюдение, но и как художественный факт. Первые признаки нового ценностного измерения намечались как вербально, так и визуально. Правда, потусторонний «большой кругозор» в «Божественной комедии» Данте («Взыскуете ли высшего предела,/ Где большой кругозор и дружба ждут?» – обращается автор поэмы к загробным теням; «Рай», 3, 65–66) лишь продолжает традицию прежних путешествий на тот свет, сохраняя их вертикально-круговые, космические ракурсы. Петрарка эстетизирует зоркое зрение гораздо решительнее, к тому же придавая ему подчеркнuto земную, горизонтальную направленность. Кипр, этот остров Афродиты, возникает к финалу его «Триумфа Любви» как «изящный и нежный островок» («un'isoletta delicata e molle») с разнообразными прелестями, неразлично сочетающимися природное с человеческим, ведь эпитеты «delicata» и «molle» подходят скорее к прекрасному телу, чем к топографическому объекту. Но знаменательней всего тот факт, что все это подается в качестве «дальней картины» («lunga pittura»), которая утешает мысленный взор поэта, истомленного тяготами земной Фортуны (4, 101–128).

Через век с лишним аналогичный мотив встречается у Полициано: его Венера живет в «вечном саду» на «прелестной горе», откуда виден весь Кипр, – на горе, недоступной «для смертной стопы» («Стансы на турнир», 70–72). Так тема «Венериной горы», неразрывно связанной с Венериным садом, обретает чуть ли не апокалиптический масштаб, парадоксально сочетающийся с интимным лиризмом. Далекой вид служит предзнаменованием или, выражаясь в архаически-средневековом духе, префигурацией инобытийного, нездешнего блаженства во «Сне Полифила», где контрастным введением в это счастливое зрелище служат устрашающие подземелья\*. Таким образом, в первом случае (у Полициано), мы видим уже обретенный, а во втором (во «Сне Полифила») лишь обретаемый, хотя и вполне очевидный, чувственный рай.

---

мнением неограниченного видения и ведения». Далее приводятся примеры совершенно иного свойства, когда «отверзшиеся небеса», напротив, сокращают дальнейшее пространство, делая его доступным просветленному сознанию, где «начинают действовать чувства, уже не связанные падением» (там же. С. 131).

\* Мы имеем в виду проход героя сквозь храм Солнца в 1-м томе «Сна Полифила» (Р. 53–69), – храма, представляющего собою огромную пещеру-лабиринт с преддверием в виде пасти Медузы-Горгоны и страшным драконом, охраняющим этот лабиринт внутри. Заметив во тьме дальний свет, Полифил в итоге выходит наружу, на лесистую гору, откуда открывается великолепный вид на «прекрасную и блаженную отчизну, на изобильные луга и плодоносные поля», где явно живет «не человеческий род», а «божественные герои и духи», «разнообразные нимфы» и «античные боги». Этот отнюдь не фантастический (в отличие от храма Солнца), но, по сути, вполне реальный пейзаж преподан как восторженное и по своему трансцендентное впечатление, ибо слова о «блаженной отчизне» («amoena patria») отчетливо напоминают о церковном «отечестве на небесах».

Аналогичный эффект зримого блаженства со временем осуществился и в религиозной живописи. Росписи сводов баптистерия сиенского храма Сан-Джованни, исполненные Веккьеттой (1450), включили в себя изобразительное изъяснение молитвы Отцу небесному («Отче наш»), – с наглядным претворением строки «Его же Царствию не будет конца» в новаторский далекий пейзаж, расстилающийся под небесным тронем Христа, причем пейзаж в данной иконографии впервые заменил свиток в руке апостола\*. Аналогия может, на первый взгляд, показаться искусственной, ведь в первом случае речь идет о словесных любовных переживаниях, а во втором – о зрительных символах молитвы. Различные цели, однако же, достигаются схожим приемом, позволяющим сделать дали, как посю- так и потусторонние, чувственно-ощутимыми. Тут уж о «свечке на берегу ночного моря» говорить не приходится.

Такого рода «прозоры» служат тем «новым небом» и «новой землею» (если иметь в виду уже не религиозно-космическую, а автономно-эстетическую новизну), которые разверзаются в прежней системе мира, радикальным образом ее изменяя. Это происходит везде, где космическое начало сходится с горизонтально-далевым. Таково, к примеру, «Грехопадение и Изгнание из рая» работы братьев Лимбург из «Роскошнейшего часослова герцога Беррийского» (1416), где средняя и задняя части райского сада развернуты вглубь, а передний край вместе с опоясывающими Эдем горами изображен в ракурсе сверху. У Лимбургов, равно как и в массе других примеров переходного времени, скругленная глобальность горизонта служит своего рода компромиссом между обратной и прямой перспективами. Это райский космос, по определению невидимый, но все же частично приоткрывающийся глазу. Наконец, Эдем начинает уже целиком писаться в виде далекого пейзажа, – как в алтарной створке с «Грехопадением» Гуго ван дер Гуса (1460-е гг.), – благодаря чему принципиальный контраст между замкнутым райским садом и открытой землей обетованной, по сути, сходит на нет.

Прямая перспектива упорядочивает перестройку внемирного пространства и доводит ее до логического завершения. Давнее умозрение о чувствах в целом или же о чувстве зрения как «окне души» впервые обретает четкую изобразительную определенность. Отныне подобному окну уподобляются не только чувства, но и вся плоскость картины, которая становится тем самым полномочным представителем данных чувств. Альберти пишет о рисунке с начерченным на нем четырехугольником с прямыми углами как «открытом окне», откуда можно разглядеть «то, что на нем будет написано» («О живописи», 1) (1436), а Леонардо, обращаясь к метафоре «окна души»,

\* Для сравнения можно привести соответствующий сюжет на западной стене Архангельского собора Московского Кремля (в росписях сер. XVII в.), где «Царствие», которому «не будет конца», изображено «древцетвами» на фоне гладкого, дистанционно не размеченного неба, – изображено в сугубо средневековом духе, несмотря на наличие в этих росписях италянизирующих растительных орнаментов ренессансного типа.

разумее не всякий глаз, а именно глаз живописца, постигающего «бесконечные деяния природы» («Трактат о живописи», 8). Крайне знаменателен тот факт, что речь в обоих случаях идет не о готовой картине, но о ее концепции, слагающейся на бумаге или, еще до своего материального воплощения, в уме. Благодаря подобной теории и соответствующей практике сам механизм арт-восприятия оформляется как наглядный образ, сориентированный на зрителя, поскольку и зритель, и автор ориентируются в идеале по осевому лучу зрения, устремленному к единой точке схода. Все это позволяет не только символически намечать, но и эмпирически изображать пространство, в том числе и пространство иллюзорно-бесконечное. Тот горизонт, что прежде символически предстоял человеку как преграда инобытия, где «небо прилежит к земле», теперь плавно, по накатанным лучам зрения, продолжает наши собственные чувства и мысли. Именно они теперь, пространственно раскрывая картину-«окно», и являются «лицом к лицу», делая всякое произведение, если оно прочувствовано тонко, с душой, по-своему автопортретным.

Подобная перспективность усиливается не только за счет специальной геометрической системы, но и за счет различных композиционных обрамлений. В этих случаях первичное «окно», т.е. рама, дублируется, что постоянно происходит в алтарной живописи XV века, разного рода изобразительными проемами, арками и, наконец, раскрытыми окнами как таковыми, которые в ту пору могли быть образными «прозорами» именно только в раскрытом состоянии, ибо достаточно больших и прозрачных стекол еще не существовало. Посредством этих изо-проемов мы получаем возможность заглянуть в интерьер или пейзаж, делая происходящие там сакральные события органичной частью нашего собственного зрительного опыта, который уже не прерывается иконными интервалами, резко размечающими «горнее» и «дольнее». Символы, расположенные в далевом или, что то же самое, собственно видовом ракурсе, получают характер своего рода эмпирического откровения, внешне ничем не отличающегося от того, что видит обычный взгляд. Особенно примечателен крест в виде простого оконного переплета, получающего, в силу своей композиционной связи с Богородицею как «небесным окном», символично-прообразовательное, пророческое значение, в частности, на левой створке алтаря Бладелен, принадлежащего кисти Рогера ван дер Вейдена (1455). Тут изображена сцена Поклонения младенцу Христу, – восседая на коленях Богородицы, этого, как мы помним, «небесного окна», он благословляет издали передних персонажей (донаторов и их святых патронов), которые воспринимают это парящее сверхнатурное видение сквозь вполне натуральную оконную крестовину. Космическое знамение, таким образом, приравнивается к обычной архитектурной детали.

Те дали, что открываются в такого рода естественно-сверхъестественных проемах, могут получать негативный оттенок – в том случае, когда в них

изображается Изгнание из рая, соединяемое перспективным лучом зрения с Благовещением на переднем плане, как, к примеру, в уже известном нам «Благовещении» фра Анджелико, хранящемся в Прадо (илл. 25)\*. Та же символическая связь (между исконной Евой и Девой Марией как «новой Евой») может быть акцентирована и без Изгнания на заднем плане, одним лишь яблоком как атрибутом Богоматери. Тогда уже смысл чистого пейзажа, если он виден за подоконником (на котором может лежать это «прообразовательное» яблоко), становится менее определенным. Неясно, какая же это земля, – запятнанная грехом прародителей или уже небесно просветленная божественным искуплением? Впрочем, лирико-эпическое обаяние тогдашних мировых пейзажей вроде бы подсказывает последний, благой смысл. Общая символично-пространственная перестройка, заменяющая средневековый вертикализм ренессансной горизонталью, происходит, так или иначе, столь последовательно, что вскоре принципиальное видовое различие между земным и небесным вообще теряется. В Гентском алтаре Яна Ван Эйка реликты обратной перспективы в верхнем регистре, где пейзажная среда отсутствует, контрастно нависают над нижним регистром с его лучезарными пейзажными далями, обращающими землю в подобие рая буквально у нас на глазах\*\*. Подобное превращение, разумеется, неизбежно остается мнимым или, точнее, заданным лишь в мечтательном чаянии. Такого рода чаяния трудно иконографически обосновать, ибо они нигде не подтверждаются текстуально, – пожалуй, за единственным исключением слов о «рае», точнее, именно о «подобии рая» («forme de paradiz») в сохранившемся заказе на вышеупомянутый прованский триптих Энгеррана Куартона\*\*\*. Однако такого рода дали в любом случае настолько выразительны, что чуть ли не все ренессансные пейзажные фоны – вплоть до пейзажей мадонн Рафаэля – действительно начинают казаться, что мы уже отмечали в предыдущей главе в связи с типологией мирового пейзажа, идиллическими аналогами «нового неба» и «новой земли». Иначе говоря, живописными аналогами уже не начального Эдема, а апокалиптического Царства.

Интерес к далям может быть усилен даже совершенно безымянными и внесюжетными фигурками, которые движутся к горизонту или, по крайней мере, глядят в ту сторону. Эти живые визуальные указатели, вне зависимости от того, символичны они или нет, деятельно возвеличивают значение фонов. Тех пейзажных фонов, где, как у старых нидерландцев или у Джованни Беллини, любой городишко или замок ненавязчиво приравняются

\* О типе «перспективного Благовещения» см.: *Edgerton S.J.* «Mensurare temporalia facit geometria spiritalis»: Some XVth Century Italian Notions about When and Where the Annunciation Happened // *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting for M.Meiss*, 1977.

\*\* Проблема контрастного сочетания двух разнородных (по сути, средневековой и ренессансной) пространственных систем в Гентском алтаре структурно исследована в кн.: *Успенский Б.А.* Композиция Гентского алтаря Ван Эйка в семиотическом освещении (Божественная и человеческая перспектива) // В его кн.: *Семиотика искусства*, 2005.

\*\*\* См.: *Denny D.* Op. cit.

к небесному Иерусалиму, а любая сельская усадьба – к «божьем обителям». Необходимой же композиционной матрицей подобных иллюзий служит все тот же мировой пейзаж с его всеохватными панорамами, неизменно напоминающими о том, что само слово «панорама» (хотя и не ставшее еще в ту пору особым художественным термином) восходит к греческому глаголу, означающему «видеть все». В век Реформ с его усилившейся межконфессиональной пропагандой ощущение зримого, наглядно обретаемого «рая вдаль» порою форсируется вынесенными вдаль миниатюрными, но весьма важными в сюжетном отношении сценами, к примеру, различными агиографическими эпизодами, дополняющими центральную фигуру святого (в католической живописи), или Крещением Христа, дополняющим Проповедь Иоанна Крестителя на переднем плане (что более характерно для искусства явных или тайных протестантов). Последний случай особо знаменателен, ибо прежнее теоцентрически-вертикальное построение сцены Богоявления, которое можно условно уподобить опрокинутому треугольнику с верхним основанием в Боге-Отце и нижней вершиной в Боге-Сыне, сменяется тут «видовым» треугольником, обращенным вдаль, ко Христу, но имеющим в качестве основания уже не Саваофа, а позицию зрителя\*. Иногда дальние фигурки вообще теряют всякую сюжетную определенность, продолжая, тем не менее, притягивать зрительский интерес. Таковы мелкие стаффажи «Вида Толедо» Эль Греко (1614) или некоторых пейзажей Сальватора Розы: кажется, будто они собираются совершить или совершают какой-то тайный обряд. Может быть, подобное впечатление и обманчиво, но фикция действительно помогает фабуле, усиливая, как и в случае с невнятными фигурками вдаль «Священной аллегии» Джованни Беллини, «предромантическое» обаяние произведений\*\*.

На первый взгляд, ренессансный мировой пейзаж, заменивший вертикальный космос Средневековья, кажется, несколько тавтологически, целиком мирским. Мнится, будто от божественного откровения действительно осталось лишь поэтическое обаяние, как, в частности, во фреске Синьорелли «Смерть Моисея» (Сикстинская капелла; 1483). Библейский сюжет включен здесь в широкообзорный вид с речной долиной и городом, – это и есть та земля обетованная, которую ангел показывает Моисею, уравненному в правах с самым обычным зрителем, стоящим перед фреской. Причем зрителю не надо и как-то специально возвышаться, ведь перспективная мировая даль, в отличие от средневековой мировой горы, не заслоняет пространства, а, наоборот, услужливо распахивает его. Обновленная же вселенская гора,

\* *Württemberg F. Weltbild und Bilderwelt von der Spätantike bis zur Moderne, 1958. S. 21.*

\*\* Таков, в частности «Пейзаж с фигурами» Сальватора Розы, хранящийся в Художественной галерее Йельского университета (1660): стаффажные человечки здесь весьма активны – они вглядываются вдаль, указывая на нечто там происходящее, однако суть этого «нечто», тоже мелкостаффажного, остается совершенно непонятным, хотя и напоминающим сцену Крещения, которую Роза в пейзаже не раз изображал.

если говорить уже не о фреске Синьорелли, но о всяком *Weltlandschaft*'е, по сути, «заваливается» к горизонту, претворяясь в прозрачный конус зрительных лучей.

Можно истолковать этот катаклизм как «триумф человека», гордо подчиняющего весь мир своим обоготворенным чувствам, вознесенным «на гору». Однако значительно корректней было бы назвать это «триумфом творческой личности» или просто «триумфом искусства». Плотиновский шар идеальной видимости, о котором можно было лишь отвлеченно размышлять, теперь осуществляется в картине, и это – настоящее чудо, порождающее свою собственную благоговейную ауру. Причем подобным чудом может стать просто пейзаж, обычный далекой вид. В живописном алтаре Фра Бартоломео с Восставшим Христом в окружении святых (1515) под Спасителем Мира, обозначенным так и латинской надписью, размещены евхаристическая чаша с облаткой, а еще ниже – медальон с безлюдным далевым пейзажиком. Последний, таким образом, напрямую приравнивается к таинству причастия, префигуративно являя нам, как и во всех прозрачных сферах в известной уже нам особой иконографии Христа как Спасителя мира, апокалиптическую землю обетованную. С тем лишь, по-своему очень значительным, различием, что сферу заменяет типический итальянский пейзаж, сохранивший от космической шаровидности лишь круглое медальонное обрамление.

Не только вся система символических ценностей, но и вся художественная оптика перестраивается с вертикального на горизонтальный регистр, разворачиваясь в картину. Эта перспективная перестройка охватывает как ближний, так и дальний планы, поэтому разглядывание живописи XV – начала XVI веков, в особенности живописи алтарной, наиболее тонко детализованной, требует двойной адаптации глаза, а в идеале особых бифокальных очков. К зрителю начинают все активнее апеллировать и фоновые пейзажи, и передние персонажи, в том числе персонажи портретов.

Тот «живой» взгляд, который прежде, в древних надгробных изображениях, обычно исходил с того света, свидетельствуя о бессмертии души, являющейся в виде «души-в-зрачке»\*, теперь одухотворяет портреты не только умерших, но и живых. Святые на средневековых иконах и фресках взирают не столько на нас, сколько сквозь нас, словно пронизывая плотские заслоны. И когда взгляды, зрительский и изображенный, встречаются, то это осмысливается в средневековых да и в древнемагических преданиях как истинное чудо, приводящее к сверхъестественным результатам. Считалось, что «оживший» взгляд иконы, взгляд, делающий икону видением или даже чудесным явлением, может исцелять болезни, в том числе, что особо знаменательно, и болезни зрения\*\*. Правда, несомненная инобытийность сохраня-

\* *Monseur E. L'Âme pupilline* // «Revue d'histoire de religion», 51, 1905.

\*\* К примеру, такого рода исцеления (с исправлением слабого зрения или с открытием закрытого от рождения глаза) случались, по местному преданию, после того как «оживился» взгляд Богородицы Знамение в Серафимо-Понетаевском монастыре (прежде направленный к небу, он обратился на моля-

лась и в раннесовременном портрете, тем паче если это был портрет мемориальный, что нередко подчеркивалось и специальными символами вроде надгробной каменной стенки, расположенной спереди в виде парапета или еще одного картинного «окна» (с темным, а не пейзажным фоном). Порою живоподобное изображение умершего даже вделывалось в торцовую стенку гроба (что характерно для польских, т.н. «сарматских» портретов). К тому же и персонажи алтарной живописи, включающей все больше портретных донаторских фигур и все больше «портретных», срисованных с натуры святых образов, хотя тем самым и обмирщались, но все ж инобытийности своей окончательно не теряли. В любом случае эстетический *point* вводит, поверх сохраняющейся религиозной символики, свои собственные обряды перехода. Живой взгляд «через раму» широко распространяется, входя в число эпохальных примет ренессансной иконографии, а нового типа «обмирание», как в этнографии принято называть пересечение смертной черты, происходит отныне ради искусства.

Став художественно-эмпирической, репрезентация и в данном случае теряет свою прежнюю смысловую четкость. Всякое «законное» арт-пространство, т.е. как собственно рама, так и различные изо-окна, – это далеко не тот сплошной золотой фон, по поводу которого не может возникнуть ни малейших духовных сомнений. Створки Изенгеймского алтаря Грюневальда (те, где изображены святые Антоний и Себастьян) композиционно однотипны, но в первом случае через окно, проламывая его, является бес, а во втором, через открытый проем – ангелы, несущие мученику небесный венец. Однако сами натурные небеса совершенно однородны, разве что за Антонием они пасмурны, а за Себастьяном лучезарны, так же как и в новых «страшных судах», где контрасты ада и рая порою размечаются, как мы знаем, чисто метеорологически.

Впрочем, рубеж инобытия, каким бы натурным и в то же время метафорически-зыбким он ни казался, все еще сохраняет достаточную символическую конкретность. Прекрасный вид может иконографически перегораживаться как крестом, так и Распятием или же полуфигурным Христом-Страстотерпцем, и фоновый пейзаж тогда, через смертный рубеж, предстает еще в большей степени «райским» и «обетованным». Наконец, сам рай теперь все чаще изображается перспективно-далевым и впрямую, без сослагательных кавычек. Принцип этот окончательно закрепляется к концу XV века. В Часослове Симона Мармиона (1481; **илл. 29**), за которым закрепилось имя украсившего его художника, райский сад, собственно, целая страна-сад с зелеными холмами и голубыми горами, расположена не только над темно-коричневой адской пропастью, но и за нею, вдали (нагие фигурки душ переходят туда по тонкому мостику). Вернувшись к дюреровскому «Апокалип-

щихся). См.: Новопрославленная чудотворная икона Знамения пресвятыя Богородицы из Серафимо-Понетаевского монастыря Нижегородской епархии Арзамасского уезда, 1903.

сису», отметим, что дальняя земля обетованная неизменно проступает там сквозь все ближние катаклизмы, ибо плотная сеть судорожно всклокоченных линий наглядно разряжается по мере движения вглубь, сменяясь светлой линейностью.

Символика сада традиционно предполагала его огражденность, обусловившую, как мы знаем, саму этимологию слова «парадиз». И если сакральный сад открывался взору, то это неизменно объяснялось какими-то особыми обстоятельствами, порою даже не облегчающими, а, наоборот, дополнительно затрудняющими доступ в него. Так, в поэме Кретьена де Труа «Эрек и Энида» (XII в.) волшебный сад окружается, по магическому заклинанию, невидимой, как бы воздушной оградой, не менее крепкой и непроницаемой, чем ограда обычная (5790 и сл.); даже здешние фрукты можно вкушать только внутри, ограда не позволяет их вынести\*. В ренессансную же эпоху сакральная ограда, магическая либо религиозная, убирается средствами искусства, и прозрачную, хотя, впрочем, тоже очень крепкую препону для доступа может составить лишь недостаточный уровень переживания и понимания.

Такого рода натурная эсхатология, вновь подчеркнем, активно перекликалась с реформационными устремлениями, жаждавшими нового неба и новой земли «здесь и сейчас». Век Реформ и его предварения парадоксально сочетают эту жажду с географическим скептицизмом. Именно в эту эпоху «Terra Paradisi» исчезает с географических карт: уже на знаменитом глобусе Мартина Бехайма (1492) рая, традиционно венчавшего собою мироздание, вообще нет, хотя есть легендарный остров святого Брендана. Лютер выражает уверенность в том, что раем первоначально была «вся земля» («Застольные беседы»), но «исторический рай» уничтожен потопом и «более не существует» («Лекции о Гenezисе»)\*\*. Отметим, что Кальвин, в полную противоположность Лютеру, придерживался строгого топографического позитивизма, снабдив свое «Толкование на Гenezис» (1553) картой, указывающей, что рай расположен к востоку от Вавилона, а не «где-то, – по его словам, – в воздухе». Создающееся же топографическое противоречие (где же он, если фактически его нет?) могло разрешаться агрикультурно-исторически. Согласно Аугустино Стевку (Эугубину), ватиканскому библиотекарю-эрудиту, рай был прекрасным плодородным холмом в Месапотамии, но, оставаясь после Грехопадения неухоженным, одичал, как и всякий заброшенный сад, а Потоп окончательно его следы уничтожил («Познание истин еврейского Ветхого Завета») (1529). Но все же, если вернуться к протестантизму, то он всегда тяготел именно к «воздушным», возвышенно-патетическим и в то же

\* Сходный мотив невидимой, но непроходимой ограды встречается и в средневековых легендах о Вергилии, где он превращается из поэта-плантомана в колдуна, по воле которого садовые растения вырастают сами собою и окружаются магической «воздушной» изгородью (см.: *Spargo W. Virgil the Necromancer. Studies in Virgilian Legends*, 1934. P. 60–68).

\*\* О противоречиях в эдемических воззрениях Лютера, который (подобно Колумбу) верил, что исконного рая больше нет и все же постоянно задумывался (тоже подобно Колумбу) о его возможном географическом местоположении см.: *Duncan J. Op. cit.*



время чувственно-убедительным видениям, компенсирующим историко-географические сомнения. Тот же Лютер признается в автобиографическом тексте, предварившем издание его сочинений (1545), что, восприняв принцип «оправдания верой», он почувствовал, будто «вошел через открытые ворота рая», а в другом пассаже конкретно уподобляет грядущий «рай небес и земли» «реке Эльбе, что будет течь среди жемчугов, драгоценных камней и деревьев с серебряными листьями и золотыми яблоками». Подобного рода патетика была в высшей степени созвучна миллениаристским настроениям реформационной эпохи. Томас Мюнцер собирал своих сторонников на битву (1525), убеждая их, что «близко лето» тысячелетнего Царства божия, которое должно наступить здесь, в Тюрингии, после окончательной победы над врагами истинной веры, да и позднее разветвившиеся протестантские конфессии предпочитали богословски осваиваться в знакомых ландшафтах. Уже в XVII столетии Беньян представил в своем популярнейшем «Пути паломника из мира сего в мир грядущий» (1684) небесный град традиционно-апокалиптическим, выстроенным из драгоценных камней и золота, однако подходы к нему, увиденные издали, в образе ухоженных виноградников и плодовых садов «прелестнейшей горной страны», выглядят совсем земными, словно взятыми из ренессансного *Weltlandschaft*'а. Завершить же экскурс о протестантизме можно словами из последней проповеди Мартина Лютера Кинга (1968): «Он (Господь) позволил мне взойти на гору, и я взглянул вдаль и увидел землю обетованную».

Хорошо известно, что раннему христианству были присущи не менее страстные и сильные чаяния всеобщего преображения, однако они породили в искусстве и словесности нечто прямо противоположное новоевропейскому иллюзионизму. Натуроподобие тогда, в первые века Средневековья, практически сошло на нет, теперь же оно, напротив, возродилось, творя свой собственный поэтический, точнее еще синкретичный, поэтически-религиозный апокалипсис. Важно вкратце отметить, что та же натурализация рая, как внутренне-духовного, так и внешне-географического, прослеживается и на Руси XVII века, хотя и не сопровождается там тем же изобразительным жизнеподобием, но лишь некоторыми подступами к нему\*.

Эпоха Реформ совпала, как известно, с эпохой великих географических открытий, в том числе и открытия Америки, которое в наше время даже и масскультурно обозначается как «открытие рая» или «завоевание рая» [такое название фильма Р.Скотта о Колумбе («The Conquest of Paradise», 1992)]. Собственно же ренессансным стало не само это событие или, точнее, не порожденные им мистические чаяния, которые в равной мере были свойствен-

\* Так, в «Житии» Аввакума (1675) видение рая, – «светлого места» с «многими красными жилищами и палатами», а также «древом кудрявым» в самой красивой палате (подобным большому дереву в кадке), – существенно не отличается от древнерусских дворцовых реалий. Внутренний же рай (у князя В.А. Хворостинина, русского религиозного вольнодумца) целиком состоит не из пейзажей, а из переживаний души, охваченной «ликованием радостным» («Слово о царствии небесном», 1610-е гг.).

ны путешественникам Древности и Средневековья, а та энергия, с которой географические поиски настроились на эстетический тонус. Сообщая слухи о волшебном саде восточного «старца с гор», Марко Поло (XIII в.) специально акцентирует обманчивую иллюзорность этого мнимого, но все же чарующе-прекрасного «рая», а художники, иллюстрирующие книгу о путешествиях Поло, зачастую сближают сей экзотический сюжет с привычной иконографией «сада любви»\*. У читателя «Лусиад» Камоэнса (1572) создается стойкое впечатление, что «дверь в вечность» или, иными словами, в потустороннее блаженство, открывают не сами герои поэмы, т.е. Васко де Гама с соратниками, как полагалось бы по логике средневековых травелогов, но воспевшая их поэзия. Ведь именно словесность, в чем были стойко убеждены гуманисты, обеспечивала открытиям новых земель бессмертную славу\*\*. Образы географической мечты успешно разрешали великий богословский вопрос о том, как рай, вроде бы уничтоженный в отместку за людские грехи, может все-таки где-то существовать. Мечта о дальних странствиях действительно раздвигала «горизонт утопии» (Блох), делая путешественников поэтами и мистиками. Как известно, чем больше странствовал Колумб, тем активнее он входил в роль мессии, открывающего для человечества потерянный Эдем, хотя, с другой стороны, недостижимость рая всегда была для него аксиомой. Тем не менее, достигнув Тринидада, а затем впервые увидев южноамериканский континент в районе современной Венесуэлы (во время своего третьего путешествия, в 1498 году), он зафиксировал эту убежденность в дневнике,

\* В главе «О Горном старце» «Книги Марко Поло» рассказывается, что сей старец (по имени Аладин) «замкнул преградами целую долину между двух гор и превратил ее в сад, прекраснейший и величайший из всех когда-либо существовавших. Там он возвел павильоны и дворцы с изящнейшими золотыми росписями с изображением животных и птиц». Имелось там и немало прочих усад, а для того чтобы у тех, кто сюда попадал, не оставалось сомнений, что это подлинный рай, применялись наркотики. Подбирая юношей для своего тайного ордена ассасинов, старец потчевал их особым дурманящим зельем, вызывающим сон, – введенные же в бессознательном состоянии в сад, юноши, проснувшись там, уже не сомневались, что попали на тот свет, и после такого рода инициации оказывались в полной зависимости от старца. Сад Горного старца, таким образом, хоть и труднодоступный, но вполне реальный, предлагается тут, тем не менее, в виде прекрасного обмана, что делает его «искусственным парадизом» за шесть веков до того, как Бодлер обозначил этими словами свое эссе о наркотиках. Еще одним отголоском восточной легенды о наркотическом «пропуске» на тот свет можно считать декамероновскую легенду о глупом Ферендо (3, 8), которого (для сокрытия прелюбодеяний его жены) потчуют сонным порошком, порождающим иллюзию чистилища. Один из иллюстраторов Марко Поло изобразил «рай Аладина» (который в традиции связывался с горным Курдистаном) в виде «сада земных наслаждений» со стоящим Старцем и двумя возлежащими на траве парочками, одна из которых обнимается, а другая музицирует (манускрипт парижской Национальной библиотеки; XIV в.). Р.Хьюз, опубликовавший эту миниатюру в своей книге (Op. cit. P. 71), назвал ее, по аналогии с эссе Бодлера, «искусственным раем едоков гашиша» (хотя в разных вариантах текста Поло магическое зелье именуется по-разному).

\*\* Ср.: Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения (1860). Пер. с нем. 1996. С. 138–140. В русском переводе поэмы Камоэнса имеются ключевые в данном отношении строки: «О если б и герои понимали, / Что наши лиры, слава их деянья, / Бессмертием их щедро одаряют / И дверь пред ними в вечность отворяют!» (5, 100; *Камоэнс Л. де. Лузиады. Сонеты*, 1988. С. 100). Перевод О.А. Овчаренко неточен [(в оригинале нет «двери в вечность», а есть лишь уверенность в том, что воспетые поэзией «великия деянья» не потеряют своей ценности «ни в этой, ни в той жизни» («que por esta, ou por outra qualquor via»)], – но эта неточность несколько не противоречит образной фактуре поэмы, великолепно суммируя ее патристический панегризм. Благодарим О.А. Овчаренко, любезно уточнившую наши лексические наблюдения.

ссылаясь на такие признаки близости рая, как необычайное обилие пресной воды в океане и удивительно мягкий климат.

Прежде заветная цель была целиком потусторонней и смутно угадывалась в «дальнем зеркале»: остается лишь догадываться, что означает это «*remoto speculo*», сквозь которое прозреваются райские реки в «Саде наслаждений» Херрады Ландсбергской, написанном еще до изобретения подзорной трубы. Либо же цель эта где-то мимолетно сквозит. Если в древнерусском апокрифе «Хождение Зосимы к рахманам (т. е. брахманам)» (XIV в.), восходящем к значительно более древнему прототексту, блаженные края закрыты непроницаемой «стеной из облаков от воды до небес», то согласно Джованни Мариньолли, якобы увидевшему земной рай на Цейлоне, с вершины т. н. «Адамова пика», подобная облачная стена все же ненадолго раскрывается. Теперь же она приближается в виде почти полноправного эстезиса\*. Причем это уже не чистая фикция, как в «Диалоге об одном сновидении» Энея Сильвия Пикколомини (1453), будущего папы Пия II, – где рай предстает как высотная заоблачная страна, – но именно сумма соответствующим образом настроенных чувств и мыслей, исходящих из реальности, но виртуально трансформирующих ее.

Экзотические впечатления, непосредственные и легендарно-опосредованные, ценились испокон веков, а заморские редкости, вроде яиц страуса или чучел крокодилов, бережно хранились иной раз даже в храмовых ризницах. Отнюдь не ренессансным был и навык связывать различные привозные диковины, поражающие своим видом или вкусом, с раем или с Гесперидами. Отсюда и поверье о ветвях алоэ или «райского дерева», а также о пряностях и прекрасных плодах, приносимых водами Нила или морским течением из баснословных южных краев, и слухи о налетавших оттуда удивительных ароматах, отсюда привычка называть «райскими» новые для Европы плоды, вроде помидора, носившего некоторое время имя «райского яблока» (*Paradiesapfel*). Но только теперь, в рубежное время интерес к экзотике соединился с совершенно новым пафосом бесконечности. Пафос этот мог пониматься по-разному. Шпенглер назвал линию горизонта, появившуюся в искусстве, «символом безграничного мирового пространства», вошедшего в число гордых примет европейского «фаустианского человека» («Закат Европы», 1, 4, 1, 6). Знаменательно, что в том же контексте Шпенглер помянул

---

\* Дж. Мариньолли побывал на Цейлоне в середине XIV в. Его впечатления поражают причудливым сочетанием визионерского настроения с сочными природными реалиями. Ему, якобы, удалось ненадолго увидеть рай, постоянно закрытый густым облаком, как-то утром, когда тот «сиял словно яркое пламя» (*Abeydeera A. In Search of Garden of Eden: Florentine Friar Giovanni dei Marignolli's «Travels in Ceylon» // «Terrae incognitae», 25, 1993*). Что же касается Колумба, то наиболее подробно его эдемические чаяния изложены в «Письме католическим королям о третьем путешествии». При этом, перечисляя приметы близкого рая, он сохранял твердую уверенность в его недостижимости (это чудо, писал он, «никому не дано познать без божьего соизволения»). Пылкий эстезис противоречиво сочетался у него с мистическими тревогами, но последние отступали по мере того, как Колумб проникался все большей уверенностью в божественной провиденциальности своих путешествий.

и мотив «пробуждения в природе» (1, 3, 2, 6), известный нам по «Парсифалю». По Гуссерлю, именно «бесконечная идея, в которую стремится облечься дух становления», является «духовным телосом (т.е. целью) европейского человечества» («Кризис европейских наук»). Лосев же увидел в стремлении Ренессанса «все на свете представлять как уходящее в бесконечную даль» роковой симптом «отрыва» человеческой личности от «средневекового универсализма» («Эстетика Возрождения», глава о Николае Кузанском).

В любом случае движущим духом этого «пробуждения», или «отрыва», выступал художник. Не только в том смысле, что он создавал соответствующие произведения, но и благодаря тому что он занимал все более заметное, воистину путеводное положение в их фабуле, уже не ограничиваясь средневековой ролью пассивного свидетеля или «фигурной подписи», т.е. автопортрета вместо сигнатуры. Художник мог изобразить себя открывающим окно в буквальном смысле. Именно так поступил Антон Пильграм, создавая скульптурную кафедру венского собора святого Стефана (1515). Мы видим тут самого мастера, который, полуоткрыв ставню, высовывается наружу с рабочим инструментом в руке (это циркуль, ибо Пильграм был также и зодчим), причем выглядывающими из окон изображены здесь и отцы церкви. Хотя они и расположены выше художника, последний фактически приравнен к ним благодаря своему «просвещающему» жесту. Примерно с того же времени, с рубежа XV–XVI веков, мы иной раз встречаем художника активно творящего, творящего-в-образе. Он либо работает, обратившись к нам, чаще вполоборота (в автопортретах), либо (в пейзажах) творит спиной к зрителю. В результате мы непосредственно погружаемся в арт-процесс, который разворачивается спереди, когда нам показывают, как это иной раз бывает, нарочито незаконченную картину-в-картине или рисунок-в-картине, либо подальше, когда мы видим «кадр» будущего пейзажа, – но в любом случае разворачивается внутри нашего собственного зрительного поля.

Зритель осязательно вовлекается в картину и тогда, когда творчество принимает пассивно-созерцательный характер. В этом случае живописец, как в «Портрете Перуджино» кисти Рафаэля (1504) или тициановском «Портрете художника с пальмовой ветвью» (1561), позирует на фоне заоконного пейзажа, который является нам словно живой плод его творческой мечты, – подобно природе в пасторали, доверяющей нам тайну рождения поэзии. Хотя рафаэлевский Перуджино глядит прямо на нас, вполне вероятно, что он мысленно видит тот же ландшафт, чей краешек приоткрывается слева, тем более что и спереди есть окно, на подоконник которого он опирается. Ведь можно привести немало религиозных композиций, святые персонажи которых, обладая, если вспомнить Бахтина, «избытком видения», по сюжету ведают и то, что у них за спиной. Здесь же этим даром наделен живописец. Аналогичную гипотезу с еще большим основанием можно высказать и по отношению к тициановскому художнику, поскольку позади него, на окне лежит палитра с ко-

робкой для красок. Кажется, будто этот мастер, держащий в руке пальмовую ветвь (древний символ славы, ставший, наряду с лавровым венком, атрибутом эстетического бессмертия), готов приступить к работе или даже уже ее написал, и в таком случае прекрасный закатный фон проступает уже не в оконном проеме, а на холсте, прописанном пастозно и сочно. Можно привести куда более скромную, но по-своему очень выразительную миниатюру Николааса Хиллиарда, герой которой и возлежит на фоне сада и как бы наглядно его сочиняет\*. Пейзажная красота, садовая и чисто природная, в любом случае даруется зоркому сознанию как божественное откровение, но в то же время и как плод его собственного творчества. Так, к концу «Придворного» Кастильоне (1528) участники диспута о красоте открывают окна дворца, «выходящие на высокую вершину горы», и любуются «зарей цвета роз», словно заключающей их споры финальным, самым веским доводом.

Обожение человека и, соответственно, наделение его способностью видеть рай, земной или небесный, всегда сопровождалась строго определенными магическими или религиозными символами. В ренессансной же «мечтательной протяженности», теснящей духовную собранность иконы\*\*, напротив, воцарилась, как мы уже убедились, принципиальная неточность, столь же определенно-неопределенная, как и линия горизонта. Ведь «приватизированный», художественно присвоенный срез зрительной пирамиды и живет в сознании именно благодаря тому, что отношение к нему постоянно варьируется, иначе картина-окно была бы лишь механическим отгиском на сетине. В искусстве, коль скоро оно становится искусством-в-себе, действительно оживает лишь то, что является противоречивым. Принципиально контroversивен и тот новый Эдем, что выступает не столько раем на земле (ведь то же можно сказать и об инобытийных локусах Древности), сколько раем наших чувств и нашего сознания.

Наиболее эдемически-выразительной явилась венецианская живопись, где различные тематические предварения (в виде садов любви и всего сопряженного с пасторалью) слились в итоге в том «обогащении жизни посредством искусства, которое, – по словам М. Дворжака, – столь характерно для многих стадий его развития в новом времени» («История итальянского искусства в эпоху Возрождения»). Благодаря этому картина-окно, в кватрочен-

\* Имеется в виду портрет Генри Перси, графа нортумберлендского (1595). Герой портретной миниатюры полулежит на фоне маленького, герметически закрытого садика (значительно возвышенного над окружающим пейзажем), под перспективно развернутой куртиной, причем с одного из деревьев свисает эмблема в виде пера, уравнивающего на весах глобус. «Hortus conclusus» вкупе с символической подвеской иносказательно изъясняет натурфилософские занятия графа: страстно увлекавшийся алхимией, астрономией и другими науками, он заслужил у современников прозвище «графа-кудесника». Ср.: Peacock J. The «Wizard Earl» Portrayed by Hilliard and van Dyck // «Art History», 1985, 2 (на эту статью любезно обратила наше внимание С.И. Козлова).

\*\* Слова о «мечтательной протяженности» или «движении к мечтательному наполнению мира сего до бесконечности», нарождающемуся в эпоху Возрождения рядом с «онтологическим искусством» иконы, принадлежат иконописцу 1-й половины XX века В. Комаровскому. См. его «Письмо об иконописи (отцу Сергею Мечеву)» // Православная икона. Канон и стиль (ант.), 1998. С. 151–152.

то лишь намечавшаяся, окончательно оформилась как то соседнее с житейской средой арт-пространство, куда можно свободно перейти, по крайней мере, перейти в уме. Представим себе, что мечтательный пейзаж в окне, пейзаж в широком, не только лишь узкожанровом смысле, вдруг заполнил всю раму, – это, собственно, в искусстве Венеции и случилось.

Нечто подобное происходит уже в «Священной аллегории» Джованни Беллини, равно как и других его сакральных медитациях-в-пейзаже. Но все-таки он остается лишь предвестником «третьего мира». Значительно более молодой мастер, Джорджоне, оказывается тем, кто уже окончательно переходит по ту сторону нового Эдема, уверенно в нем располагаясь. Знаменательно, что, согласно старинным источникам, к числу его ранних вещей принадлежат картины «Золотой век» и «Эней, ведомый Сивиллой на Елисейские поля». Обе они до нас не дошли, но и без них, по сохранившимся вещам Джорджоне, можно понять, в чем радикальная новизна его «золотого века» и его «Елисейских полей». Это отнюдь не прямые реплики античной мифологии, наделенные, как это было принято, каким-то нравоучительным подтекстом. Б. Бернсон, по сути, создавший «круг Джорджоне» из небытия, метко заметил, что «цель его искусства – не воспитание, а наслаждение» («Живописцы итальянского Возрождения»). И полем этого наслаждения служит топос пасторали, достигающий у Джорджоне высшего изобразительного совершенства.

По сравнению с его наследием все предыдущие изо-пасторали, в том числе и античные, кажутся мелкими и тематически разрозненными. Активно возрождаясь в живописи Ренессанса, постоянно входя в свадебно-эротическую иконографию, включаясь в пейзажные фоны алтарных образов, в изо-искусстве пастораль все же долгое время влачила маргинальное существование, став действительно значительным жанром лишь в Венеции 1500-х годов. Правда, еще и до этого пастушеская мифология иногда бывала самоценным сюжетом большой картины. Известнейшим примером может служить «Пан» или, точнее, «Школа Пана» Синьорелли (1488), написанная для Лоренцо Медичи Великолепного; окружающая рогатое языческое божество атмосфера «придворного» культа могла бы здесь показаться кощунственно-дерзкой, если бы не платонические аллегории, переводящие культ в сферу натурфилософии. У Джорджоне же духовные контрасты смягчаются до лирических состояний, наполняющих картины не столько сюжетами, сколько зыбкой мечтой. Он сохраняет ключевые пасторальные мотивы, в том числе сельские антуражи и реквизиты, а также мотив Источника любви (в «Сельском концерте»; 1500-е годы), но придает им предельную непринужденность. Даже лучшие из вербальных пасторалей, написанные Петраркой, Саннадзаро, Гарсиласо и другими, кажутся в сравнении с Джорджоне слишком манерными. Фигуры, пейзаж и сама атмосфера его картин настолько семантически подвижны, что главным элементом содержания оказывается не фабула, а те гаммы эмоций, что свободно передаются зрителю, тем самым

вовлекая и его в эти пастушеские луга и доли. Антитеза Любви земной и Любви небесной (или антитеза дикой, греховной и окультуренной, «райской» природы) интересны Джорджоне не сами по себе, а именно в их отзвуках, одушевляющих авторски-зрительское пространство. Начиная с античных времен в пасторали постоянно звучал мотив человеко-природного эха, когда леса начинали «резонировать» любви или, у Вергилия, предмету этой любви, «прекрасной Амариллиде» («*formosam resonare Amaryllida*») (Эклога 1, 5). Влечению и тоске поэта в пасторали неизменно вторят мелодии нехитрых пастушеских инструментов. Джорджоне же первым научился это эхо изображать: так, в «Сельском концерте» возвышенное в переносном и прямом смысле, композиционно-возвышенное музицирование переднего плана находит отзвук в пастухе-флейтисте, перегоняющем овечьё стадо в лощине позади. К тому же «культура» переднего плана и «натура» фона зрительно резонируют друг другу и потому, что живописные планы тонко сгармонизированы цветом и ритмикой. Тот же мастер впервые сделал древнюю «пасторальную маскировку», т.е. отождествление пастуха с поэтом, в данном случае, с художником, моносюжетом особой композиции с игроком на флейте, создав популярный типаж, который затем постоянно использовался как портретно, так и автопортретно. Закрепившись в XVI–XVII веках в виде картины, архетип художника как аркадского пастуха\* еще более расширил пространство нового Эдема. Зрителю оставалось лишь мысленно подыгрывать этому мнимому простолюдину, и тогда картинное «эхо» не прерывалось, а живописный концерт обращался из сюжетного мифа в виртуальную реальность. Так, под сурдинку, начиналась венецианская картина-праздник, вовлекающая зрителей-соучастников.

Причем значение окна в этой картине значительно возросло. Если у Альберти речь шла лишь о первичном творческом восприятии, то у Лодовико Дольче, главного венецианского арт-теоретика, говорится уже о той творческой энергии, что исходит из произведения обратно к зрителю. Поскольку глаза суть «прежде всего окно души» («*principalmente le fenestre dell animo*»), художник, согласно Дольче, способен выразить в них «любое чувство, радость, скорбь, гнев, страх, надежду и желанья», тем самым наглядно воздействуя на зрителя; в буквальном переводе – «и все это служит глазу зрителей» («*Ma pur tutto serve al l'occhio de riguardanti*») («Диалог о живописи», 1557). Таким образом, взгляд, написанный красками, взгляд-из-искусства, оживает не только ради подражания природе, но и для усиления эмоционального посыла. Живой взгляд пересекает уже не смертный порог, а границу иного рода, отделяющую искусство от жизни.

На смену рано умершему Джорджоне пришли Тициан, который иногда выступал в молодости его соавтором, в том числе и в «Сельском концерте»

\* *Riesz J. Der Arkadische Schäfer als Prototyp des modernen Künstlers // «Renaissance Studies of the University of Utrecht», 2, 1983.*

(последний иногда целиком приписывается Тициану) и Веронезе. Одна из самых значительных новаций Тициана состоит в том, что он сделал сам зрительный акт или, иными словами, открытие «окна души» особым, весьма важным элементом сюжета\*. Попутно этому развернулся в перспективе и сад любви. В тициановских картинах на музыкальную тему («Венера с Амуром и органистом», 1548, **илл. 30**; «Венера с лютнистом», 1565–1570) музыкант взирает на богиню любви, не слишком отличающуюся от высококлассной куртизанки, с явным вожделением, тем паче что предметом его интереса служит не лик богини, а ее лоно или, во втором случае, грудь. Но искусство у нас на глазах сублимирует плотскую страсть, о чем свидетельствует вид с балкона, акцентированный раздернутым занавесом, которым с давних времен привыкли отмечать чудесный, а в религиозном искусстве даже апокалиптический характер происходящего. В первой картине «обыкновенное чудо» облагороженной страсти выглядит как парк с фонтаном и парочкой любовников, уходящих по перспективной аллее вдаль. Во втором случае воспитание чувств, идущее как от пасторализма Петрарки\*\*, так и от «Романа о Розе», происходит в естественном «мировом пейзаже», где в тени деревьев устроилось «общество на природе», как принято именовать такого рода изо-пикники, зародившиеся в придворных росписях и шпалерах.

В тициановских же «мифологиях» на смену галантным досугам приходят образы несравнимо более неистовые и даже оргиастичные. Однако и они вправляются в рамку райских видений. В его «музыкальных картинах» об Эдеме, если не считать, конечно, самого парка или пасторальной рощи, напоминают лишь отдельные символы, прежде всего, олень и павлин в «Венере и органисте», восходящие к теме Мирного царства. Что же касается «Празднества Венеры» (1516–18), то тут античный, заимствованный из Филострата («Картины», 1, 6) (III в.) мотив эротов, собирающих яблоки «на лету», принимает характер массового праздника урожая, славящего любовь. Однако и здесь угадывается рай христианский: во-первых, эроты явно уподобляются душам, собирающим яблоки на том свете, а, во-вторых, просветленно-идиллический пейзаж вдали, уже совершенно безлюдный, «обетованный», замыкается церковным шпилем, как, кстати, и в «Вакхе и Ариадне» (1524), где на переднем плане бушуют языческие страсти. Конечно, данный момент можно разъяснить просто привычкой Тициана использовать одни и те же пейзажные стереотипы как для религиозных, так и для светских образов,

\* Nordenfalk C. Tizians Darstellung des Schauens // «Nationalmuseet Årsbok», 1948/49; Sluiter E. Venus, Visus et Pictura // «Nederlands kunsthistorisch jaarboek», 42/43. 1991/92.

\*\* Goodman E.L. Petrarchism in Titian's «The Lady and the Musician» // «Storia dell'arte» 1983, 49. Характерно, что в канцоне Петрарки, на которую ссылается Гудмен, обосновывая иконологическую функцию пейзажного фона, речь идет о дикой природе, где поэт мысленно «рисует любимый лик» среди леса и скал (канцона 56), – автор статьи полагает в связи с этим, что мы имеем тут дело не с видом из интерьера, но с картиной-в-картине. В отличие от Петрарки у Тициана любовное томление проецируется не в «леса и скалы», но в облагороженную, парковую натуру, где природа изящно соперничает с искусством.



но ведь не следует забывать, что в целом ряде других ренессансных картин церковь вдали отчетливо идеализирует дальние виды, усиливая их позитивный смысл. Тут действует тот же, что и в «Венерах с музыкантами» закон: чем острее зрение, тем виды прекраснее и благороднее. Педантически разбирая «Празднество Венеры», можно найти и другие приметы небесной любви, противопоставленные сбору «плодов Грехопадения» на переднем плане. Две девицы справа держат по зеркалу, круглому и прямоугольному. Дважды дублируя картинную раму, зеркала эти, несомненно, восходят к платонической системе мироздания, где красота являет высшие истины в виде последовательных отражений, нисходящих из мира идей в мир материальный. Впрочем, попробуем мысленно удалить этих аллегорических девиц, и в картине мало что изменится. Ибо все равно главным останется праздник. Праздник как то сверхпроизведение или большой эстетический объект, который легко снимает все противоречия, не вдаваясь в диалектику позитива и негатива.

Праздничная сцена вкуче с картинной сценой раскрывают свои богатые возможности параллельно тому, как осваивается и усложняется прямая перспектива. Знаменитые «пиры» Веронезе, где живописная картина достигает рекордных для своего времени размеров, пишутся по евангельской канве («Брак в Кане», 1563; «Пир в доме Левия», 1573), но вполне закономерно воспринимаются как триумф современного художнику венецианского общества, как «театр с входами, открытыми для всех»\*. Изо-архитектурный антураж конструируется именно как огромная окказиональная сцена, построенная к случаю, ненадолго, для того чтобы провести пиршество и, самое главное, вдоволь налюбоваться им. К тому же и дальние планы с их нарочито-монохромными зданиями решены как перспективные задники. Эпикуровская идея наслаждения как высшего блага увлекала еще гуманистов XV века, в том числе, как мы знаем, Лоренцо Валлу. Веронезе доводит этот эпикурейский пафос до максимальной, чарующей наглядности, усиливая райское обаяние своих картин как театрализованной архитектурой, создающей впечатление, что празднества происходят весьма высоко, буквально среди облаков, так и (в «Пире в доме Симона Зилота», 1570) видом на парк. Хотя «пиры» Веронезе предназначались, как правило, для зрительного и символического расширения пространства монастырских трапезных, евангельское содержание вытесняется здесь чисто сценическим артистизмом. Ведь в своем исконном контексте евангельские пиры служат одним из свидетельств сверхприродного боговоплощения и, соответственно, префигурацией евхаристии, поэтому там и ликуют просветленные плотские чувства. Сам Христос на пире в доме Левия Матвея подчеркнул уникальность подобного ликования: «Можете

\* Смирнова ИА. «Пиры» Веронезе (проблемы культурно-исторической интерпретации) // Искусство Возрождения (сб.), 1991. См. также: *Febbl P.P.* Veronese's Decorum: Notes on the «Marriage at Cana» // *Art the Ape of Nature. Studies in Honor of R.W. Janson*, 1981.

ли заставить сынов чертога брачного поститься, когда с ними жених?/ Но придут дни, когда отнимется у них жених, и тогда будут поститься в те дни» (Лк. 5: 34–35). У Веронезе же эта уникальность теряется, подобно тому, как фигура самого Христа, отмеченного лишь скромным ореолом, пластически тушется в веселой толпе. Последняя, собственно, и становится главным субъектом картинного действия, реализующего синергическое сотворчество автора с публикой, особенно в «Браке в Кане», где больше всего портретов современников и коллег Веронезе.

Как известно, «Пир в доме Левия» вызвал опасения инквизиции и, после допроса художника, был переписан и получил нынешнее название (первоначально он создавался как Тайная вечеря). Однако же подозрения в «лютеранской ереси» ни в коей мере не затронули сути картины, тем паче что в контрреформационной Италии подобные подозрения постоянно провоцировались, причем сплошь и рядом совершенно беспочвенно, и другими художественными новшествами. «Пир» Веронезе, так же как и сикстинские фрески Микеланджело, проникнуты иного рода «ересью», имеющей более универсальный смысл, а именно «ересью» эстетизма.

Ключевой для ее понимания предстает личность Пьетро Аретино, вполне возможно, оказавшего на поэтику «Брака в Кане» решающее влияние. Он был активнейшим сподвижником художников-венецианцев в период наивысшего расцвета их искусства. Дольче, посвятивший ему свой «Диалог о живописи», делает его едва ли не главным участником последнего: именно Аретино произносит там слова о художественном «окне души». Веронезе включает его в свой «Брак в Кане» в виде распорядителя пиршества, стоящего за левым плечом Христа, «ошую» от него. Фигура в высшей степени амбивалентная, Аретино параллельно мечтал о церковной карьере и предавался буйному разврату с лицами обоего пола, писал богословские сочинения и первый порнографический справочник (т.н. «Позиции Аретино», 1524), – справочник, где эпитет «райский» присвоен женскому заду. Если же взять главный его труд на религиозную тему, трактат «Человеческая природа Христа» (1535), то он впечатляет, прежде всего, своей пылкой живописностью, то натуралистически-жуткой, как в эпизоде Вифлеемского избияния младенцев, то, напротив, ликующе-мажорной и пышной, совершенно адекватной тому (по выражению Поля Валери) «искусству избытка», которое столь свойственно Веронезе. Недаром сам Аретино постоянно мыслил себя не только поэтом, но и художником: уже во вступлении к первой книге стихов («Новые произведения», 1512) он называет себя «живописцем» («Pietro pictore Aretino»), а затем, в первом же сонете, заявляет, что «искусен в живописи». Стандартное ренессансное уподобление поэзии живописи, конечно, играет здесь свою роль, но в то же время и совершенно особым образом конкретизируется. Причем выше всего Аретино, как явствует из его высказываний, ценит не материальное живописание, а ту «силу суждения», что, по его словам, делает владеющего

ею человека истинным «сыном природы и отцом искусства». Следовательно, «отцом искусства» оказывается уже не художник, а критик как автор чисто концептуальных, хотя и сопричастных к материальным произведениям образов. Именно он, критик, собственно, эстетическое «окно чувств» и создает, точнее полномерно завершает его создание.

Благодаря мощному «обогащению жизни посредством искусства» рай во все большей степени кажется если и не совсем еще обретенным, то, по крайней мере, частично проступающим в окружающей действительности. Отсюда та праздничная позитивность оценок современной культуры, – на мотив «погляди вокруг, сколько всего нового!» – что характерна именно для Возрождения как эпохи обновляющейся-в-искусстве. Подобную «сакрализацию светского» можно объяснить историко-философски, как веру во «внутримирскую полноту времен»\*, но искусство того времени предлагает более простые толкования. Радость жизни артистически озаряет жизнь, делая последнюю собственным, почти что зеркальным идеалом. Вспомним шекспировского Фальстафа. Трактирщица рассказывает, как он «хорошо отошел»: «играл цветами, усмехался, глядя на свои пальцы, и, коченея, все бормотал про какие-то зеленые луга» («Генрих V», 2, 3). Разумеется, речь идет не о небесных, а о земных лугах, равно как и цветы остаются здесь сугубо земными, материально-ощутимыми цветами. И нужна лишь особая сила чувств, чтобы придать им оттенок инобытия. В «Верном пастухе» Гварини (1590), популярнейшей пасторальной поэме того времени, эта сила достигает вершин мелодраматизма, закладывая своим любовным стенаниями [«Жажду с тобой умереть», – «Tirsi morir volea») и т.д.] основы европейской оперы.

Подобная сила чувств в средневековой аскетической практике иногда называется «ширением» (греч. «πλατυσμοσ») и осуждается как греховная прелесть. «Своя воля и ширение рождают презрение (ко всему должному)» (авва Исайя, «Слова к ученикам», 17, 16) (IV в.). Поэтому-то средневековые образы рая, где чувства вроде бы должны максимально развернуться, на деле предстают зрительно-усеченными. Им, как подразумевается, еще не время и не место «шириться». Напротив, Ренессанс добивается предельной обнаженности райских чувств. Не только в философских и дидактических медитациях, как у Валлы, Римбертина или Маффеи, но и в мистических видениях ощущения достигают шокирующей остроты. «Если хоть одна капля того, что я чувствую, упадет во ад, то она тут же превратит его в рай», – писала святая Екатерина Генуэзская [«Доказательство (существования) чистилища»; 1500-е гг.]. В светском же искусстве сенсуальный максимализм находит особо благодатную питательную среду, добавляющую к пасторальям и садам любви новые иконографические сюжеты.

---

\* Понятие «innerworldly fulfillment» разработано в кн.: McKnight S.A. Sacralizing the Secular: The Renaissance Origins of Modernity, 1989.

Сюжеты эти можно суммарно обозначить как «пир богов», подверстав сюда не только собственно Пир богов\*, но и родственные по духу празднества Вакха и Венеры. Если эти олимпийские торжества происходят в пейзаже, то они напоминают пасторальные «общества на природе», отличаясь от них, как правило, более динамически-страстным настроением. Так, «мифологии» Тициана гораздо «горячей» чинных пасторалей Джорджоне. При всей своей теплой чувственности «пиры богов» все же не опускаются до уровня «Позиций» Аретино, это в полном смысле возвышенные празднества. Возвышенные, во-первых, топографически, поскольку они происходят в небесных чертогах или на открытой горе, если же нет ни того ни другого, то пространственный пафос обеспечивается величавым фоновым пейзажем. Во-вторых, возвышенные архитектурно, когда дионисийские по духу своему «мифологии» становятся сюжетом плафонов, как в случае с «Любовными историями богов», – иконографически-архетипальном комплексе, созданном Аннибале Карраччи в римском Палаццо Фарнезе (1601; **илл. 31**).

И, наконец, возвышенные аллегорически. Просвещенный зритель этих образов, т. е. тот или иной владетельный заказчик, призван был ощущать себя рядом с ними неким «новым Вакхом» или иным олимпийцем, который общается к таинствам природы ради того, чтобы достичь в итоге идеальной гармонии духа и плоти, а также мира и изобилия в окружающей жизни. Сперва это познание-в-образах носило более приватный характер, как в Алебастровой комнате, точнее, кабинете герцога Альфонсо д'Эсте в замке в Ферраре. Достаточно странный «Праздник богов» Джованни Беллини (1514)\*\* составил там, вкупе с другими композициями, целостный интерьер из больших антично-мифологических картин, в число которых входили и полотно Тициана, в том числе и «Празднество Венеры». Позднее же олимпийские утехы начали претендовать и на общественный резонанс. Так, кардинал

\* «**Пир богов**», обобщенно-типологическое наименование сюжета из «Илиады» со свадьбой героя Пелея и морской нимфы Фетиды, родителей Ахиллеса. Именно на этом пиру, где собрались олимпийские боги вместе с музами, богиня раздора Эрида подбросила золотое яблоко, послужившее причиной ссоры между богинями и Суда Париса, а затем Троянской войны. Другой пир богов завершает историю Купидона и Психеи, будучи празднеством олимпийцев, во время которого вознесенная на небеса «Душенька» [если вспомнить название поэмы И.Ф. Богдановича (1778), пародирующей этот сюжет] и божок Любви соединились брачными узами. Расцвет данной иконографии приходится на XVII–XVIII века, когда плафоны с подобными композициями часто украшали банкетные залы дворцов и садовых павильонов, предстывая «небесным» отражением земных утех, тем более что «пиры богов» постоянно связывались при их написании с конкретными праздничными датами и конкретными лицами.

\*\* Картина, созданная Джованни Беллини, была затем значительно переписана Тицианом. Странность ее состоит в том, что эта пейзажная идиллия, изображающая, вероятно, «дни зимородка» (как называли, следуя античной традиции, ясное и спокойное время зимнего солнцестояния), решена, при всем своем натурном очаровании, как иронический спектакль. Спектакль, нарочито заостряющий контраст между сюжетом (праздник Кибелы по «Фастам» Овидия) и исполняющими его актерами, нарочито-неуклюже осваивающими свои роли буквально у нас на глазах. Лейтмотив пасторальной маскировки, где все не столько является, сколько кажется, предопределяет здесь и само олимпийское торжество и разнообразие искусствоведческих мнений о нем. См.: *Febl P.* The Worship of Bacchus and Venus in Bellini's and Titian's Bacchanalia for Alfonso d'Este // «Studies in the History of Art», 6, 1974; *Colantuono A.* «Dies Alcyoniae»: The Invention of Bellini's «Feast of the Gods» // *AB*, 73, 1991, 2; *Rearick W.R.* From Arcady to the Barnyard // «Studies in the History of Art», 36, 1992.

Одоардо Фарнезе, заказавший Аннибале Карраччи росписи для своего дворца, принимал посетителей непосредственно под «Триумфом Вакха и Ариадны», являющимся самой большой, центральной композицией цикла. Заказчики, таким образом, концептуально завершали собою живописные ансамбли, придавая им по-своему перформативный характер. Причем и здесь повсюду проступал эффект «окна», раскрывающего сквозь картинную раму таинства природы: в фарнезских росписях закрепилась мода на имитации рам в настенном декоре: все «мифологии» уподоблены там прикрепленным к потолку картинам.

Гуманистическая философия, усредненная к этому времени до уровня светской беседы, позволяла легко истолковывать языческие пиры и вакханалии *in bono* (в благом смысле), как примеры плотских страстей, преодолеваемых в процессе самопознания. К тому же восприятие олимпийских празднеств постоянно подпитывалось реминисценциями «золотого века», когда люди (по Гесиоду) были «как боги», «горя не зная, не зная трудов», и проводили жизнь «в пирах» («Труды и дни», 112–115). Однако и в данном случае новый Эдем с его пылким чувственным «ширением» отграничивался от традиционного, христианского рая той образной трещиной, что столь остро язвит сознание в мотивах «золотого века» в Сикстинском плафоне. Отделяясь, «третий мир» искусства все время оставлял за собою диакритические разрывы, «рубцы межей».

Рай издавна понимался как праздник, как, говоря церковным языком, «веселящихся (или «ликовствующих») жилище». Залогом веселья являлась его сверхчувственность и, соответственно, эмпирическая невидимость. Когда же в новых «олимпийских пирах», напротив, возобладало максимальное плотское упоение, взорам явился некий космический бордель или, иначе говоря, «дом веселья» в совершенно другом смысле. Стремление сохранить за этими образами нравучительность, христианскую или хотя бы антично-философскую, лишь усиливало их прельстительное двусмыслие. Особо примечательна тематика графических, реже живописных, композиций, типических для североевропейского маньеризма середины XVI века и в свою очередь восходящих к «Пиру богов». Несколько отличаясь друг от друга, они именуется по-разному («Лови день», «Без Цереры и Вакха Венера зябнет», «Во дни Ноевы»), но неизменно изображают компанию, истово предающуюся пьянству, чревоугодию и сладострастию\*. Это уже «рай пищный» в самом прямом смысле. «Церера, Вакх и Венера», собственно, обозначают здесь не только античных небожителей или, в аллегорическом ракурсе, натурфилософские идеи, но и просто-напросто закуску вместе с выпивкой и грубым флиртом. В тех же случаях, когда рядом виднеется Всемирный потоп, веселая

\* *Würtenberger F.* Das holländische Gesellschaftsbild, 1937; *Stechow W.* «Lusus laetitiaaeque modus» // «Art Quarterly», 35, 1972, 2; *Kocks D.* «Sine Cerere et Libero friget Venus» // «Journal of Humanistic Studies», 24, 1979.

компания претворяется в образ всеобщего «развращения человек» во дни Ноевы (Бытие, 6, 5), а когда Потоп заменяется Страшным судом, – в человечество накануне Страшного суда. Со временем же, в XVII веке нравочения, словесные (в виде надписей в гравюрах) или визуально-апокалиптические, вообще сходят на нет, и остаются лишь бытовые сценки, где на смену «олимпийской» наготе приходят современные одеяния, а на смену вакхической грубости бюргерская галантность. Причем пережив свой эстетический апокалипсис, если разуметь под «апокалипсисом» не финал священной истории, а всякий метаисторический рубеж, праздник чувств выходит из него несколько не покаявшимся. Напротив, в нем гордо утверждается особое, совершенно неортодоксальное понимание рая, принявшего жанровый, повседневный, интимно-лирический облик, к которому, добр он или зол, уже совершенно не применимы средневековые мерки.

Но вернемся, однако, к Ренессансу. Он полон таких смысловых и стилистических метаморфоз, которые не только добавляют неожиданные нюансы, но и постоянно наращивают тот прозрачный слой эстетической виртуальности, что проступает повсюду, идет ли речь о малой гравюре или монументальном храме. Чувственно-праздничной становится новая церковная архитектура, переполняющаяся, по мере продвижения от Ренессанса к барокко, теми декоративными изысками, по сравнению с которыми самые роскошные средневековые сооружения кажутся аскетически-суровыми. В зрительной роскоши Софии Константинопольской, как и во всякой средневековой церкви, рай все же лишь угадывался, не обретая безусловной достоверности. Теперь же внутренние радости и восторги развертываются (что отчасти происходит уже в предренессансной готике) в наглядный процесс, устремленный вверх, в небеса. Входя в храм нового типа, того типа, который можно условно назвать уже не «космическим», а «оптическим», люди оказываются как бы внутри собственных переживаний, трепещущих между землею и небом. Сами храмовые «небеса», прежде замкнутые наподобие древнего космического шатра, зрительно «разверзаются», а непроницаемая твердь заменяется иллюзорным просветом, – той заоблачной купольной перспективой, «протобарочные» образцы которой были созданы Рафаэлем в капелле Киджи римской церкви Санта-Мария-дель-Пополо (1516) и Корреджо в его пармских росписях [церкви Сан-Джованни-Эванджелиста (1520–1523) и собора (1526–1530)]. Не следует, правда, забывать, что впервые такой просвет возник значительно раньше, в виде иллюзорного окулуса, увенчавшего росписи Брачной комнаты Палаццо Дукале в Мантуе (Андреа Мантенья, 1474). В итоге райские эмпиреи предстали эмпирическим видом, существенно не отличающимся от обычного неба над головой. Попутно и все райские иерархии перестроились перспективно, составив, ради лучшего «прозора», еще одну визуальную пирамиду, только обращенную уже не в горизонтальную даль, как в картине, а вверх. Фигуры праведников и ангелов начали откровен-

но работать на публику, активно возвышая чувственное «я», тогда как раньше они противостояли этому «я» крепкой стеной, в строгом духовном контрасте. В итоге земля и небо, прежде четко разграниченные, архитектурно сомкнулись в плотном единстве. Единстве уже не литургического, а художественного свойства.

Иногда изображения рая строятся в XVI веке (что имело место уже в «Успении» Боттичини) в виде далекого *Weltlandschaft*'а, – с огороженным садом в центре и остальным пространством в качестве «земли изгнания». Сонмы же святых, составляющие небесный амфитеатр, свидетельствуют здесь о грядущем превращении пейзажа изгнания в землю обетованную. Подобный иконографический тип именуется как «Раем», так и «Торжеством христианства». Однако и сохранив иерархии святых, можно было достичь их максимального сближения со зрителем, что доказывает известнейший из ренессансных образов рая, написанный Тинторетто. Мы имеем в виду гигантское панно, созданное в 1588 для задней стены Зала Большого совета в венецианском Дворце дождей (**илл. 32**)\*. Эта картина площадью более 500 квадратных метров, которая долгое время оставалась самым большим живописным произведением в мире, тем не менее, не отчуждает своей грандиозностью, а патетически вовлекает в себя. Сонмы святых написаны настолько жизнеподобно, что показались Федерико Цуккарро «простонародьем с рыночной площади» («Письмо князьям и господам с жалобой Живописи», 1605). Но это, конечно, преувеличение. Суть достигнутого Тинторетто райского натуроподобия, – а натура здесь действительно целиком захватила небеса, – все же несколько в ином. Святые тут уже не только осеняют реальное пространство, где восседал дождь и члены высшего совета (как осеняет всех нижестоящих купольный Спас-в-силах), но и зрительно продолжают почтенное собрание, перформативно присоединяя его к себе в виде нижнего, земного яруса. Идеальный зритель подымается до уровня неба и последнее в свою очередь опускается к нему, в политический быт, по сути, в присутственные места, пусть даже и украшенные с невиданным великолепием. Получается, что рай уже

\* «Рай» Тинторетто заменил «Коронацию Богоматери», находившуюся здесь первоначально. См.: *Il Paradiso di Tintoretto. Un concorso per Palazzo Ducale (cat.)*, 2006. Важно иметь в виду, что тесная связь небесного и земного обеспечивается тут также находящимся поблизости плафоном «Триумф Венеции» (работы Веронезе) с персонализацией приморской республики, которую торжественно принимают в небесах подобно Марии Ассунте (т.е. Богоматери, возносящейся в сцене Успения). Обмирщаясь, иконология триумфов все в большей степени низводила эдемическое содержание в посюсторонний социум или, если взглянуть в несколько ином ракурсе, снимала существенное ценностное различие между этим социумом и образительными эмпиреями. Таковы позднейшие «триумфы Искусства», украсившие потолки многих музеев и художественных академий, а также – среди массы близких по духу политических аллегорий – «Апофеоз Вашингтона», написанный К. Брумиди на своде Ротонды ватингтонского Капитолия (1865). В последнем случае отец-основатель американского государства приобщается к сонму олимпийских божеств, однако и Олимп зримо нисходит на землю – в сценах с различными изобретениями, которые даруются свыше знаменитым американцам; к тому же посюсторонняя близость небесных идеалов (реализующихся или, по крайней мере, потенциально призванных реализоваться внутри Капитолия) была изначально обозначена и еще одним изображением Джорджа Вашингтона в виде Зевса-олимпийца, торжественно восседающего в Ротонде (позднее эту статую работы Х. Гриноу убрали из зала).

ощутимо окружает нас, а не предстоит нам как незримая или лишь смутно различимая цель. Причем именно Тинторетто, несомненно, сознавал изобразительный контраст со Средневековьем особенно остро, ибо ему довелось несколько раньше поновлять мозаики центрального, Райского портала собора Сан-Марко (или т.н. «Райской арки»), где сцена Триумфа Церкви, тематически близкая Торжеству Православия\*, включает в себя и Триумф праведных душ. Фигуры душ здесь принимаются на небеса, присоединяясь к сонмам святых, тогда как в панно Дворца дождей по сути разворачивается обратный процесс: святые там как бы нисходят в мир по ярусам плотных облаков, сменивших имматериальный золотой фон (в «Триумфе Церкви») подобием хоть и небесного, но все же ощутимо-материального амфитеатра.

Барокко же, а тем паче католическое барокко, еще более усиливает игристый эффект достижимости недостижимого, доводя его до пластической кульминации. Клубящиеся натуральные облака, снующие всюду пухлые путы, обилие тел, хоть и вознесенных, но в полной мере сохранивших свою плотскую массу, орнаменты, полные затейливых анаморфоз (т.е. перетекающий одной формы в другую), – все это в совокупности создает совершенно особую среду, которую хочется назвать художественно-мистериальной. Это именно мистерии искусства, выплеснувшегося из своей литургической оболочки. Тектоника материала, прежде непререкаемая (можно ли сказать, что в иконах со Страшным судом «доска исчезает»?), почти размывается в риторической круговерти эмоций и жестов. Так, скульптурная кафедра церкви Синт-Михелс в Лувене (работы Х.Ф. Вербрюггена; 1696) не повествует о рае, а как бы вся составлена из него. Вырезанная из дуба кафедра покоится на древесном стволе, рядом с которым стоят Адам и Ева с яблоком; тут же, вплотную представлено и Изгнание из Рая, а венчает всю композицию шатер, поддерживаемый ангелами и процветающий пышными ветвями. На шатре же возвышается Мария Иммакулата (Дева Мария с символами Непорочного Зачатия), попирающая апокалиптического дракона. Материал, таким образом, полностью растворяется в фабуле.

Апогеем подобной стилистики по праву можно считать паломнические храмы Южной Германии, к примеру, храмы в Фирценхайлигене и Нересхайме (2-я пол. XVII века), где архитектура вкупе с изо-искусствами реализует захватывающие «небесные спектакли»\*\*. Их мощное обаяние усиливается

\* «Торжество Православия» – иконографический тип, связанный с церковным праздником, отмечаемым в первое воскресенье Великого поста в память восстановления иконопочитания и поражения иконоборцев (IX в.). И в этом типе «соборную» композицию заполняют сонмы святых (поклоняющихся в данном случае иконе Одигитрии). Сонмы, составляющие, по сути, то же райское всеединство, что и в иконах Страшного суда (но, естественно, уже без адской половины последнего). Однако речь идет лишь о тематическом сходстве различных «соборно-райских» композиций, ибо в западных ренессансно-барочных типах Триумфа Церкви (или Триумфа Троицы, как у Дюрера) по центральной оси тоже ярусно сгруппированы сонмы святых, но развернутые перспективно – в соответствии с мировым пейзажем или одним лишь натурным, глубинным небом, составляющим живописный фон.

\*\* См.: Bauer H. Zur ikonologischen Stil der süddeutsche Rokokokirche // «Münchener Jahrbuch für bildende Kunst», 12, 1961; Harries K. The Bavarian Rococo Church: Between Faith and Aestheticism, 1983.



и благодаря тому, что святые активнейшим образом, воистину «актёрски» беседуют друг с другом, отнюдь не ограничиваясь незыблемым предстоянием. По мере перехода от Ренессанса к барокко и от барокко к рококо (а в немецких паломнических храмах барочное начало сливается с рокайльным до полной неразличимости) роль самоценного искусства последовательно возрастает. Недаром в церковном искусстве XVIII все наиболее «райские» и «небесные» эффекты достигаются уже в основном за счет чисто художественной риторики, а не каких-то специальных аллегорий и символов. К примеру, Тьеполо, в искусстве которого, как и в южнонемецких церквах, барокко органически переросло в рококо, добивается поразительных иллюзий неба-на-земле или, если угодно, земли, вознесенной до небес, лишь умелыми «квадратурами» (специальной системой монументально-декоративных ракурсов) плюс ловкими зрительными обманками, сводящими на нет различие реальной и нарисованной архитектуры. Иллюзионистический трюк, – какая-нибудь собака, «сидящая» на карнизе, – предстает тут не менее увлекательным, чем сюжетные диспозиции главных героев. Тем самым мастер «открывает для воображения блистательную мечту, и ничего больше», – по меткому замечанию Ренана о Тьеполо. Знаменательно, что по контрасту с этими самодовлеющими «мечтами», его религиозные картины, напротив, нередко шокируют своим приземленным натурализмом\*. Художественная оптика, подкрепленная оптикой технической, уверенно выстраивает свои собственные миры, уже в значительной мере отчужденные от Средневековья\*\*.

Далеко не случайно, что главной стилеобразующей структурой теперь становится, причем не с барочной эпохи, как об этом принято писать, а несколько раньше, с маньеристической фазы Ренессанса, уже не храм с его преддвериями рая, а дворец. Дворец как осуществленный рай. Законы эдемической репрезентации, наметившиеся еще при дворах гуманистически-

\* Цитата из письма Ренана Флоберу (о фресках палатцо Лабиа) взята из кн.: *Haskell F. History and Its Images. Art and the Interpretation of the Past*, 1993. P. 307. Та приземленность природы, которая когда-то шокировала в новых религиозных образах Савонаролу, в алтарной живописи Тьеполо значительно, как бы «посткараваджистски» обостряется. Уличные нищенки, служившие ему натурщицами, всецело сохраняют свой облик в некоторых его мадоннах. См. материалы кн.: *Giambattista Tiepolo. 1696–1770* (кат.), 1997.

\*\* Не вдаваясь детально в проблему *арт-оптики* (т.е. различных зрительных устройств, применявшихся ради художественных целей), коснемся лишь отдельных этапных моментов этого улучшенного эстетического зрения. Согласно современному американскому художнику Дэвиду Хокни, опирающемуся в своих суждениях на опытные выводы современного же физика Ч.М. Фалько, подобные устройства интенсивно применялись уже на раннем, «ван-эйковском» этапе новоевропейской живописи, обусловив поразительное натуроподобие ее ближних и дальних, пейзажных деталей (*Hockney D. Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, 2001). «Барочный» XVII век был и золотым веком арт-оптики, к тому же только что изобретенные телескоп и микроскоп часто метафорически упоминались и в литературе. У Мильгона оптические стекла амбивалентны: они могут и приближать и зловеще отчуждать прекрасные пейзажи – если архангел Рафаил, посланный господом к Адаму, разглядывает из космоса венчающий Землю «Божий Сад», словно Галилей, глядящий «с помощью стекла» на Луну («Потерянный Рай», 5), то Сатана, искушающий Христа, в свою очередь восхваляет «воздушный микроскоп», позволяющий обозреть все земные царства («Возвращенный рай», 4). В «Пути паломника» Беньяна повстречавшиеся по дороге пастухи предлагают посмотреть на врата Небесного Града сквозь их подзорную трубу («перспективное стекло»).

просвещенных итальянских властителей 2-й половины XV века (к примеру, при дворе Гонзаго в Мантуе или д'Эсте в Ферраре) закрепляются в Фонтенбло Франциска I и при дворе флорентийских Медичи, – в ту пору, когда двор этот, достигнув пика маньеристической роскоши, превращается в предмет зависти и подражания для других европейских монархов. Нового типа дворец, – дворец как сверхрепрезентация, пришедшая на смену хмурому средневековому замку, где новый Эдем бытовал лишь в виде отдельных островков типа шпалер с «тысячью цветов» и фресок с «садами любви», – уже целиком оформляется именно как рай. Оформляется и пространственно, и фигурно, и орнаментально. Как и Эдем, дворец знаменует собою вершину мира и космическое всеединство первостихий. Начиная с Галереи рек в замке в Мантуе, в нем помещаются аллегорические, картографические или, позднее, пейзажные изображения вассальных областей, а порою (как в Галерее географических карт, созданной во флорентийском Палаццо Веккьо Джорджо Вазари к 1565, в тот период, когда дворец был резиденцией великого герцога Козимо Медичи) и всего мира, представленного не только картами-панно, но и глобусом в центре зала, как в той же Галерее карт и многих других резиденциях. Что же касается первостихий, то их символика в свою очередь наполняет залы, соединяя аллегии Земли, Воды, Воздуха и Огня с астрологическими циклами. Небо, как и в храмах нового типа, постоянно сходится с землею в пластических переключках и контрапостах. Непрерывные триумфы, монументальные в приемных залах, и более камерные в частных покоях, составляют главный сюжет плафонов, где красуются дружелюбные олимпийские боги, наглядно принимающие хозяев дворца в свой круг.

Иконография «пира богов», прежде локальная, теперь охватывает огромные архитектурные комплексы, где собственно христианские разделы, т.е. храмы, часовни и отдельные алтари, не то чтобы совсем уж теряются, но вливаются в общее ликующе-чувственное зрелище на равных правах. Повсюду, в том числе в храмах и часовнях, тон задает не религия, а искусство придворной репрезентации. Поэтому совсем не удивительно, что священник Франсуа Арну, попытавшийся при Людовике XIII выразить райское величие по-новому, помимо канонических формул, вложил в уста Христа слова: «Мой рай – это Эскориал ангелов и Лувр блаженных». Несколькими же страницами ниже этот, как его можно назвать, «Христос-роялист» утверждает, что «величайший земной удел – ежедневная близость к королю и жизнь вместе с ним в Лувре» («Чудеса мира иного», 2) (1614)\*.

Все формы искусства в этом раю пребывают «в полном смысле ответственными», как тавтологически просто и точно определил специфику барокко Хейзинга («Homo ludens», 11). Искусство здесь непрерывно клониру-

\* Полный титул сочинения Арну («Чудеса мира иного, содержащие в себе ужасные муки ада, восхитительные радости рая, вместе со средством, как избежать одного и достичь другого») в высшей степени для того времени типичен и даже банален, но причисление к данному «средству» придворно-художественных восторгов выглядит весьма экстравагантно, хотя тоже исторически-симптоматично.

ет самое себя. Ведь все средневековые сопоставления определенной части храма или монастыря с раем совершенно недвусмысленно подразумевают не архитектуру или декор, а тот исконный Эдем, к которому душа способна приобщиться «в вере и истине». Нового же типа дворец, принципиально «антисредневековый», придает эдемическим сравнениям, таким как у Арну, воистину онтологический статус, замкнутый на художественных формах. Роскошь эстетической репрезентации на практике осуществляет то, что у Валлы и родственных ему авторов лишь мечтательно намечалось – и теперь, по сути, полномасштабно реализует рай, открыто данный в ощущениях, а не заданный в человеческой природе и сокровенно присутствующий в ней не в зависимости от того, ощущается он или нет. В дворцовом раю, как и в раблезианском Телеме, полноценно обитает лишь тот, кто обладает должной культурой утонченных чувств. Своей же кульминации культура эта достигает в праздничных приемах, ради которых дворцы во многом и строились или новомодно перестраивались. Праздник является эстетической литургией, придающей сенсуальному Эдему максимальную убедительность и полноту форм, в равной мере и статически-изобразительных, и динамически-перформативных. Главным же гарантом праздничного синтеза выступает театр. Это остро проступает, в частности, у того же Тьеполо, не только охотно вводящего фигуры наблюдателей, что характерно и для Ренессанса, но порою даже усаживающего эти фигуры в ложи. Стилеобразующее значение театра настолько возрастает, что по мере перехода от барокко к рококо становится неясным, считать ли эпицентром новшеств уже именно его, театр, или же по-прежнему дворец?

Именно зрелищность, помпезная зрелищность и является главным фактором, отличающим новые театральные парадизы от средневековых и тем паче от античных, где никакого райского реквизита вообще не было, а фоном постоянно служил реальный, причем достаточно суровый ландшафт. Так что хотя перспектива народилась из древнегреческой «скенографии» (и даже изначально, в античности именно так и именовалась), только теперь, в рубежные века, она действительно стала всеохватно-сценографической. На средневековой симульганной сцене Эдем лишь скупо обозначался в числе иных библейско-евангельских эпизодов, подобно тому как на иконе он был лишь отдельным топосом среди прочих. В XV столетии западноевропейская сцена была реорганизована перспективно, т.е. развернута вглубь, и одним из важнейших этапов этой реорганизации явился «Рай», устроенный в 1430-е годы Брунеллески с применением различных механических устройств, усиливающих зрелищный эффект\*. «Райский праздник» («Festa

\* Отметим, что слово «paradiso», употребленное в данном контексте Вазари, было ошибочно переведено в русском переводе «Жизнеописаний» как «раек», хотя речь шла явно не о «райке», которому в храме, естественно, места нет, но о райской декорации, буквально «райских изобретениях» («ingegni del Paradiso»), достаточно пространственно-сложных в сравнении с крайне лапидарной структурой средневековых подмостков. Тут же Вазари добавил, что «ingegni» Брунеллески «представляли рай правдоподоб-

del paradiso»), созданный Леонардо в 1490 году в Милане к свадьбе герцога Лудовико Сфорца, представлял собою уже совершенно особое действо, не зависимое от библейской канвы. Актеры на вращающихся платформах изобразили там «планеты», декламируя стихи о «золотом веке», вновь наступившем на земле благодаря мудрому правлению герцога. Тема «вернувшегося золотого века» вообще была для придворных триумфов крайне характерна. «Рай со звездами» к тому времени вошел в число декораций, употреблявшихся не только для «святых представлений» или «триумфов», но и, к примеру, для постановки комедии Плавта «Амфитрион» при феррарском дворе (1487)\*. Именно в данный период стало возможным говорить о театральном парадизе уже как достаточно целостной среде. Среду эту уже не один век буквально собирали по кусочкам, – из космических символов, а также цветов, фруктов и деревьев, частично нарисованных, а частично натуральных (для мистерий с райскими эпизодами цветы и фрукты нередко даже специально покупали, дабы нарядить сценический пейзаж подобно рождественскому дереву). Барокко же объединило и приумножило подобные эффекты, – в том числе в храме Солнца, явившегося во всем своем великолепии не в философских утопиях, а в придворной сценографии\*\*. В «Великом театре мира» Кальдерона (1655), аллегорическом ауто (праздничном спектакле), где Красота беседует с Миром, земля сопоставляется с райским садом именно из-за ее живописного искусства, ее, если точно следовать подлиннику, «искусных перспектив» («ingeniosas perspectivas»). Перспектив, благодаря которым кажется, будто «сама природа старательно сотворила столь огромное полотно» («tan gran lienzo»). Таким образом, картина вкупе с театром служит той высшей мерой, которой поверяется высшее онтологическое совершенство.

В процессе формирования стационарного театра определился «раёк», верхний ярус мест, наиболее близких к плафону, изображавшему обычно олимпийских божеств вкупе с музами. Поэтому «раёк», в ряде языков (например, во французском и испанском) именуемый просто «раем», и получил столь почетное название, не отвечающее его скромному социальному статусу, – ведь здесь располагаются наиболее удаленные от сцены и самые неудобные места. Правда, изначально, в пармском театре Фарнезе (1619), где наме-

но («veramente») (см. дисс.: *Вавилина Н.Ю.* Театральное пространство флорентийских мистерий эпохи кватроченто, взаимодействие театрального и изобразительного искусств, 2009). Эффекты загробного «правдоподобия» требовали особого инженерного остроумия и приводили зрителей в восторг как настоящее чудо. По словам одного французского свидетеля, наблюдавшего в 1547 за мистерийным спектаклем, поставленным на Троицын день в Валансьене, «секреты (собственно «машины») Рая и Ада были совершенно чудесными, и народ вполне мог принять их за волшебство (magic). Мы увидели, как Истина, ангелы и другие фигуры спускаются с большой высоты, то зримо, то незримо, и внезапно предстают перед нами» (цит. по: *Lima R.* Stages of Evil: Occultism in Western Theater and Drama, 2005, P. 35–36).

\* Закрывающие спектакль слова Юпитера («Теперь отправимся на небо») получали, таким образом, возможность непосредственной зрительной реализации. Цит. по: *Бутковченко Ю.А.* Античная комедия при дворе Эрколе д'Эсте // «Итальянский сборник», 1, 1999. С.50–51.

\*\* *Корндорф А.* «Обитель Солнечного Бога». К проблеме иконографии театральной архитектуры XVIII века // И, 2001, 2.

тилась эта система, она сохраняла еще придворную элитарность: раек там представляет собой верхнюю галерею, подводящую к ломам третьего яруса. Это словечко в любом случае крайне знаменательно, ибо лишний раз демонстрирует мудрость языка. В русском же языке оно выразительно как своей лукавой уменьшительностью, так и добавочными значениями: по Далю – это «ящик с передвижными картинками, на которые смотрят в толстое стекло», «вертеп, кукольный театр», «всякое граненое стеклышко, показывающее предметы в радужных цветах, стеклянная призма», «радужница, глазная, радужная перепонка, в которой окошечко; зрачок». Новоевропейский театр, как и породившая его прямая, оптоцентрическая перспектива, и в самом деле уподобила зрелищное пространство гигантскому глазу, что подытожилось в проекте театра в Безансоне, созданном К.-Н. Леду (1775). Внутренний амфитеатр с той же, что и в Парме, «раешной» галереей, совмещен в данном эскизе с исполинским оком, вместившим в себя весь интерьер. Благодаря такому «всевидающему оку»\*, незримо присутствующему во всяком представлении, рай – в празднике и театре – развернулся в виде живого процесса переживаний, нарастающих по принципу «степени степеней».

Средневековая герменевтика, как христианская так и иудейская, тоже, как мы знаем, могла постулировать идею рая не повествовательно, а процессуально, как сумму перцепций и концепций. Вспомним слова Амвросия Медиоланского: «Когда читаю Божественное писание, Бог вновь прохаживается по земному раю». К Эдему привыкли приближаться как к тексту, требующему скрупулезной расшифровки. Но никогда еще процесс этот не достигал такой открытости и к тому же не смаковался с таким упоением, ведь прежде само понятие «наслаждения» выносилось (тем же Амвросием Медиоланским) за скобки, как бы за пределы истинного рая, еще не оскверненного грехом. Даже если соответствующие мотивы достигали значительной детализации, все эти восторги понимались лишь как предварительная ступень, за которой следует полная бессловесность и незримость. Теперь же внутренним образом рая наслаждаются именно как художественным концептом, который может быть превращен и в полноценный артефакт.

Сама обстановка Реформации и Контрреформации в высшей степени этому способствует. К примеру, книга Яна Амоса Коменского «Лабиринт мира и рай сердца» (1631), написанная в жанре аллегорического паломничества, трактует «рай сердца» как «невидимую церковь» братьев по конфессии,

\* Древний символ божественного всеведения и всеприсутствия, «*всевидающее око*», хорошо знакомое, прежде всего по египетскому искусству, было переосмыслено Ренессансом как «око художника» (ср. личную эмблему Альберти с крылатым глазом, знаменующим могущество эстетического разума). Композиционно-подразумеваемая или наглядная (в схемах перспективных конструкций и у Леду) «театрализация» данного мотива окончательно закрепила данный сдвиг: «Постегипетское» всевидающее око в треугольнике [в новоевропейском искусстве впервые появившееся, вероятнее всего, в ксилографической иллюстрации к первому, венецианскому изданию «Сна Полифила» (1499)] могло и обозначать верховное божество, и служить эмблемой духовной Бдительности (Vigilantia), входя в число излюбленных символов масонства.

собравшихся в общинах «чешских братьев», которые противостояли католической экспансии в Центральной Европе. При этом великий педагог не забывает и о наглядной парадигме сада\*. Английский кальвинист Ральф Остен в свою очередь пишет о «плодовом саде» избранных, – тех, кто дожидается пришествия Христова среди всеобщего запустения («Духовная польза сада фруктовых деревьев», 1657). По ходу беспрецедентно усилившейся религиозной полемики рай дробился на ощущения и мнения, после чего его становилось все легче и легче воссоздавать чисто художественными или, если угодно, научно-художественными (крайне характерными для синтетических устремлений барокко) средствами.

Поскольку произведение, концептуальное или предметное, все более обособлялось, такое воссоздание неизбежно принимало экспериментальный, «пробный» характер, тогда как считать «пробными» древние или средневековые изображения инобытия было бы совершенно нелепым, ибо они безвариантны. Так, в философии Фрэнсиса Бэкона верный метод, т.е. метод, основанный не на предрассудках, а на опыте, понимался как знание, «очищенное от яда, впущенного в него змеем» (змеем Грехопадения) [«Великое восстановление (наук)», предисловие], – следовательно, оптимальные научные результаты призваны были воссоздать потерянный рай. Поэтому вполне закономерно, что младший современник Бэкона, поэт А. Каули, восторженно уподобил его Моисею, пришедшему от «мертвой пустыни» к рубежам «земли обетованной»\*\*. Идеалом же самого Бэкона пребывал такой сад природы, который был бы целиком запрограммирован на определенные биологические свойства (от сроков произрастания до размеров и плодородности составляющих его растений). Созданием таких парков науки занимаются обитатели «Новой Атлантиды» (1627), написанной Бэконом не в качестве отвлеченной утопии, а в качестве метафорического комментария, излагающего оптимальные цели его собственной теории и практики. Он назвал это ученое сообщество «Коллегией Шестоднева» («The College of Six Days Works»), подчеркнув тем самым, что новая, экспериментальная наука призвана деятельно дополнить тот мир, что был создан в первые дни

\* В «Лабиринте мира» с «невидимой церковью» праведников символически контрастируют, среди прочих наваждений, два ложных сада – сад лженауки, представленный Древом Природы, которое обламывают на площади горе-философы (глава 11), и «прекрасные сады, леса и пруды» внутри замка коварной Фортуны (глава 25). Однако в другом своем сочинении, «Счастье народа» (1654), адресованном господарю Трансильвании князю Дьердю Ракоци II, Коменский, обращаясь к популярному топосу, указывает: «Средство против плодородной, но плохо возделанной земли следует искать в искусстве. Если искусство вступит в соревнование с природой, то у нас в скором времени расцветет настоящий рай земной».

\*\* В оде «К Королевскому обществу», т.е. тогдашней английской Академии наук (1665). Предрассудки, которые сокрушил Бэкон, уподоблены здесь пугалу, стоявшему в «плодовом саду» с «бесполезной косою деревянной/ и еще кое с чем недостойным» (Каули явно путает Сатурна-Хроноса с Приапом, намекая на его «недостойный» фаллос). Теперь мы можем, продолжает поэт, свободно вкушать плоды, но только не «с запретного дерева», – ведь прежде мы словно птички клевали мнимый «виноград» на картине Зевксиса (согласно античной легенде о мастерстве живописных иллюзий), Бэкон же явил нам «реальный предмет».

Творения. Искусство же, уже не синонимическое к науке, а искусство как таковое, развивается параллельно, конструируя свои, действительно дополнительные, в значительной мере автономные парадизы, все менее схожие с библейским архетипом.

Рай все чаще уподобляется современному саду, даже, собственно, парку со всевозможными природно-художественными затеями. В поэме Гийома Дю Бартаса «Вторая седмица» (т.е. вторая неделя после Творения) (1584) Адам, прогуливаясь по «извилистым» райским тропинкам, минует розарий с «любковыми узлами<sup>\*</sup>, треугольниками и ромбами, словно сплетаемыми ежедневно руками ангелов», фруктовый сад с круглыми и квадратными в плане трельяжами, похожими на «расписные стены, увешанные настоящими плодами», усеянную драгоценными камнями речку, перекрытую «самовитой», т.е. естественной скалой-аркой, а также живые изгороди, выстриженные в виде «сатиры, кентавров, китов и тысячи прочих искусно подделанных (под натуру) форм». Литературный маньеризм, в том числе явные отсылки «Полифила» внедряются тут в библейский контекст, оснащая его эстетическими изысками, плотно связанными с реальным садоводством. С многочисленными примерами такого рода мы в других главах еще не раз столкнемся.

Образуется особого рода территория творчества, где все произрастает и согласуется с человеком по своим собственным законам, не переводимым на язык религии буквально. Топос Эдема все чаще наполняется любовной тоской, оплакивающей человеческую разлуку как изгнание из эротического рая. Таков некогда «приятный рай», ставший «запущенным садом», где и «глядеть уж было не на что» («where it was scarce seemed anie sight») в «Руинах времени» Спенсера (1590). Можно сослаться и на «Твикенемский сад» Джона Донна (1572). Приравняв к библейскому Эдему реальный локус близ Лондона, поэт пронизал его столь беспросветной горечью, что близость к пейзажному, равно как и человеческому идеалу, – ведь «locus amoenus» постоянно служил иносказанием о даме сердца, – лишь усугубила лирические страдания. «И чтобы здесь все мнилось как в раю, / Я, ради истины, в сей рай, принес змею». («And that this place may thoroughly be thought / True paradise, I have the serpent brought»). Горестен и финал стихотворения, где «врастание» в заветный сад выглядит как проклятие: «О Купидон, вели мне навсегда / Частицей сада этого остаться, / Чтоб мандрагорой горестной стонать / Или фонтаном у стены рыдать». У других поэтов-елизаветинцев идеальный пейзаж столь же чувственно-драматичен. Насквозь сексуален «Экстаз» Томаса Кэрью (1630-е гг.), где все природно-плотские блага сливаются в своеобразном антиритуале, а ароматный «сок поцелуев» уподоблен «церковным благоволиям». Грехопадение надрывно индивидуализируется и в «Саду» Эндрю

\* «**Любовные узлы**» означают в садовом контексте то же самое, что вотивные ленточки и подвески на «древо желаний». Из текста дю Бартаса, однако же, неясно, идет ли речь о матерчатых лентах или же о переплетенных живых ветвях (последнее более вероятно).

Марвелла (1652), одновременно печальном и гротескном: вспоминая об Эдеме как о «райской стране» («Garden-state»), где было «два парадиза в одном» (имея в виду Адама до творения Евы, Адама с «будущей Евой» в его ребре), и наслаждаясь дарами природы, лирический герой спотыкается здесь о дыни и, «обольщенный цветами», «падает в траву», – тем самым обыгрывается лексическая идентичность падения и Грехопадения, ведь оба обозначаются по-английски словом «fall».

Вся поэтическая канва подобных текстов полна собственных «искушений» и «блаженств», приводящих к неизбывным противоречиям с библейской основой. То же можно сказать и о величайшем литературном саде, ставшим в английской, да и не только в английской традиции едва ли не столь же судьбоносным, как и библейский Эдем. Мы имеем в виду пейзажи «Потерянного рая» Джона Мильтона (1667), поразительные по своему пространственному размаху и чарующей живописности. Двумя главными источниками вдохновения служат тут не столько реальные сады [чье влияние было маргинальным (хотя ранние итальянские впечатления могли сыграть свою роль; ср. ...), к тому же «Потерянный рай» писался ослепшим поэтом, под диктовку], сколько Библия и пастораль, причем религиозное и поэтическое начала вступают между собою в теснейшую, но в то же время и остро диакритическую взаимосвязь. Рафинированный поэт и, с другой стороны, строгий пуританин, Милтон в «Люсидасе» (1640) бичует пороки англиканской церкви, прибегая к приему пасторальной маскировки, так что неискушенному читателю может показаться, что под «дурными пастырями», чья «свирель фальшивит», имеются в виду не заблудшее священноначалие, а просто-напросто дурные поэты. Семантически дwoятся и горизонты «Потерянного рая». Эдем Мильтона великолепен и необычайно обширен. Если прежде величие райского сада определялось, как правило, его расположением в центре или на вершине Земли, а не самими масштабами (которые, скорее, незримо подразумевались или, по крайней мере, односложно обозначались, но не конкретно изображались), то теперь, перед читателем 4-й главы, расстилается грандиозная панорама, увиденная с большой высоты, а затем в деталях. В подобном «летающем» ракурсе дальние предвестия («душистые зефиры», струящие «бальзамический аромат») и монументальные пограничные вехи («неприступная вершина», «райский вал», «амфитеатр лесной») сменяются ближними планами, живописующими сад с цветами, «что не искусством возвращены / На клумбах и причудливых куртинах, / Но по равнинам, долам и холмам / Природой расточительной самой / Разбросаны...». Словами «прекрасные, счастливые места, / Различных сельских видов сочетанье!»\* – подводится первичный, чисто

\* Слова «счастливых сельских видов сочетанье» в классическом переводе А.А. Штейнберга даже лучше передают панорамический ракурс, чем «happy rural seat» оригинала, ставшее в английской традиции столь же популярным обозначением загородной усадьбы, как пушкинский «приют спокойствия, трудов и вдохновенья» в традиции русской.



пейзажный итог. Безыскусная первозданность природы зримо утверждает ее райский статус. Отсутствует и искусственная ограда, ее не полагается по контексту, ибо грехопадение еще не свершилось, и неогражденность в свою очередь воплощена в высшей степени естественно. Деревья и кусты тут просто «переплелись корнями меж собой», образовав густой заслон, который можно в равной мере считать и запретительно-присутствующим, и разрешительно-отсутствующим, в зависимости от того, в каком ракурсе всю главу воспринимать.

Ракурсы же эти могут быть различными. Дело в том, что все пейзажное великолепие, вся «Небесам подобная Земля» с самого начала поставлена в кавычки сомнения. Ведь мы видим это «terrestrial Heaven» глазами Сатаны, который подлетает к Эдему с тем, чтобы обольстить прародителей. На все, таким образом, падает тень грядущего Грехопадения. Грехопадения и, соответственно, отчуждения, того отчуждения, с которым «Враг» «взирал / Без радости на все сие блаженство» («saw undelighted all delight»). Адам и Ева блаженствуют, но еще до вкушения рокового яблока ведут себя, со строго традиционалистской точки зрения, довольно-таки странно. Так, среди их дел поминается физический «труд в саду». Если это еще можно теологически оправдать, ведь прародители все-таки изначально были призваны «возделывать и хранить» парадиз, то любовные «шалости, что молодой чете, / Соединенной в силу брачных уз / Счастливых, свойственны, когда она / Уединяется...», придают их идеальному быту совсем уж дерзко-шаловливую окраску. Пусть это преподано с максимальным пасторальным изяществом («легкий труд», «нега отдыха»), все равно проступает некое авторское лукавство, вкрадчиво напоминающее о том плотском бремени труда и любострастия, что обозначилось уже после нарушения божьего запрета, причем обозначилось отнюдь не столь игриво, как в поэме. В итоге и Грехопадение у Мильтона выглядит закономерным и, как это парадоксально ни звучит, «счастливым падением»\*. В последней, 12-й главе поэмы архангел Михаил возвещает Адаму, что после искупления его греха «Утешителем» (Христом) «раем станет» вся Земля, «эдемский далеко превосходя / Необозримостью счастливых дней». Но еще и до этого, – продолжает ангел, – познавая божественное всемогущество и любовь, «не будешь ты скорбеть, / Утратив рай, но обретешь иной, / Внутри себя, стократ блаженный рай». Ободренные этим напутствием, Адам и Ева спускаются с «вершины созерцанья» в земную юдоль. Безукоризненная ортодоксия (в частности, в финальной речи архангела Михаила) соседствует в поэме с вещами вопиюще неортодоксальными (в частности, в описании райского быта прародителей), так что вопросов и сомнений тут

\* Ср.: *Lovejoy A.O. Milton and the Paradox of the Fortunate Fall // В его кн.: Essays in the History of Ideas, 1948.* Разумеется, и с традиционно-средневековой точки зрения это лишь внешний парадокс: ведь без Грехопадения не было бы искупительного Боговоплощения. Но у Мильтона грех прародителей неотъемлем от прекрасных пейзажей, заключающих его в эстетическую раму, которая, как мнится, уже сама по себе является «счастливой».

гораздо больше, чем ответов. Утренняя смысловая дымка, царящая в «Божественной комедии» Данте, сменяется густым туманом. Поэтому обращенные к Мильтону слова его молодого друга-квакера, Томаса Эллвуда: «Ты многое рассказал о потерянном рае, но что ты можешь поведать о рае обретенном?» (из «Истории жизни Т. Эллвуда») – звучат в высшей степени симптоматично. Правда, Мильтон через несколько лет написал и «Возвращенный рай» (1671), с Христом как Новым Адамом в качестве главного героя, но исторический резонанс этой поэмы был уже гораздо слабее, да и столь же подробных картин рая в ней нет. Хотя один мировой пейзаж во второй поэме все же имеется, он несравнимо более лаконичен и к тому же уже не нтригующе амбивалентен, а впрямую негативен, ибо прилагается к Искушению Христа\*. Поэма же «Потерянный рай» остается настоящим чудом, – самое удивительное в ней, писал К.С. Льюис (во введении к ее изданию 1960-го года), «это то, что она написана», – однако чудом в высшей степени загадочным. Мильтон в равной мере и комментирует свою грандиозную тему, и вуалирует ее, погружая в зыбкую светотень.

Этапы превращения рая в художественное произведение, в картину или вид (в данном случае это синонимы, ведь всякий вид есть, по сути, концептуальная картина) четче всего прослеживаются при сопоставлении вербального текста, в том числе поэм Данте или Мильтона, не с прямыми их иллюстрациями, но с характерными примерами из современного им искусства. Поэма Мильтона даже в большей степени нуждается в таких косвенных аналогах, ибо тут при слове «иллюстрации» в уме обязательно всплывают совершенно неадекватные гравюры Доре (в случае же с Данте все-таки вспоминается не только Доре, но и Боттичелли). В эпоху Мильтона рай изображают, во-первых, самоценно, окончательно претворив его в живопись, где все, что происходит с Адамом и Евой, зачастую принимает подобие мелкого фигурного стаффажа. Во-вторых, в него вводят массу экзотических деталей, связанных с великими географическими открытиями, что усиливает его яркую пестроту, схожую с пестротой колибри и других «райских птиц» на фоне тропической зелени.

Но еще важнее следующий сдвиг. Земной рай, прежде изображавшийся в космическом, неперспективном ракурсе или в виде хоть и перспективного *Weltlandschaft*'а, но в космическом кольце небесных сфер и облаков, окончательно преобразуется в далекой вид, пусть и широкоохватный, но не слишком превосходящий пределы нормального, хотя и значительно возвышенного зрения. В XVII веке на переднем плане этой панорамы даже размещают

\* Собственно, именно Искушение Христа и служит зачином поэмы (1, 1–10). По воле Сатаны «пустынное бездорожье, погруженное в жуткий сумрак», оборачивается «приятной рощей», раскрывшей в глубине «лесную сцену, творенье ладное самой природы», – с богато накрытым столом и музыкой (это соответствует первому искушению, «искушению хлебами»). В «искушении земными царствами» последние слагаются в величественный пейзаж с городскими и природными видами. Когда же наваждение исчезает, ангелы служат Христу уже в гораздо более скромном уголке со «скамьей зеленой» (известная уже нам дерновая скамья!) и «амброзийными плодами с Древа жизни».

порою вполне современный регулярный парк. Современному партерному саду начинают уподоблять и мариологический «вертоград заключенный»\*.

Позднее в пейзажную панораму превратили даже традиционно наполненное изображение Мирного царства, как случилось в церкви Сан-Микеле в Анакапри (на острове Капри), где на полу овального зала разместили роскошную майолику (1761; **илл. 33**), с прародителями среди множества зверей, пасущихся в широком приволье. В ту же рокайльную эпоху пикториальная пейзажная иллюзия затронула даже монастырский клуатр, зрительно продублировав его насаждения: в неаполитанской обители Санта-Кьяра майолики (1742) опоясали весь внутренний периметр т. н. Дворика клариссок (т. е. монахинь ордена св. Клары) плодовыми гирляндами и садовыми картинками.

Само Грехопадение претворялось (что наметилось, как мы знаем, уже давно, в дюреровской гравюре «Адам и Ева») в натурфилософскую, природно-человеческую аллегория, иногда аллегория Земли. Сам пейзаж, таким образом, уподоблялся персонификации, наделяясь равной значимостью с фигурами. Типичны в этом отношении картинки (их хочется называть именно так, уменьшительно) Яна Брейгеля Старшего или «Бархатного», которого называли также «Райским», ведь из его мастерской вышло более сотни таких «парадизов» (**илл. 34**)\*\*. В первые десятилетия XVII века его мягкая и мелкая, именно «бархатная» манера письма породила популярный стандарт, затем активно воспроизводившийся подражателями, в том числе сыном, Яном Брейгелем Младшим, и внуком Яном ван Кесселем. Причем бытовал этот стандарт не только в виде настенных «кабинетных картин», но даже и в качестве створок секретеров. К тому же Брейгель Бархатный часто дописывал пейзажи и живность в работах других мастеров, тем самым усиливая их квазирайское обаяние. Так, он написал весь садовый антураж в «Адаме и Еве» молодого Рубенса (1597), где эффектная эротическая зрелищность доминирует не то что над библейской, но даже и над натурфилософской символической, – не даром из значимых животных тут оставлен, не считая сюжетного змия, один лишь кролик, традиционно обозначавший Похоть. Прототипом

\* Так, в одной из иллюстраций мистерии «Адам» Дж.Б. Андреини (1617) фоном и отчасти средой для истории прародителей служит модный сад, разбитый на круги и квадраты, с Древом жизни с четырьмя конусовидно подстриженными кронами, сзади же расстилается гористый пейзаж (см.: *Prest J. The Garden of Eden. The Botanic Garden and the Re-Creation of Paradise*, 1981, ill. 12). Примером же мариологического партерного сада может служить тот, что изображен во фронтисписе к книге Г. Хоукинса «Священное Девство или таинственный и сладостный Сад Святой Девы, символически изложенный и оснащенный благочестивыми девизами и эмблемами» (1633); регулярный концентрический «вертоград заключенный» окружен здесь высокой крепостной стеной, но представлен на фоне космически-обширного пейзажа со светилами и радугой [см.: *The Iconography of Heaven... (ill. 13)*, а также кн.: *Stewart S. The Enclosed Garden. The Tradition and the Image in XVIIth Century Poetry*, 1966, – где демонстрируется, как мариологическая эмблематика обретала в дидактических сочинениях барокко, в т. ч. у английского иезуита Хоукинса, общечеловечески-нравоучительные черты]. Восточно-православным аналогом эмблематическому красноречию Хоукинса может служить сборник проповедей Антония Радзивилловского «Огородок Марии Богородицы», изданный в Киеве в 1676 [см. О нем: *Звездина Ю.Н. Растительная символика в памятниках культуры позднего времени // Икона Божией Матери «Неувядаемый Цвет» (сб.)*, 2006].

\*\* *Het aards paradys. Dierenvorstellungen in de Nederlanden van de XVIde en XVIIde eeuw (кат.)*, 1982.

же лучших брейгелевских малых «эдемов» служил королевский зверинец в Брюсселе, где было много экзотических диковин. Чем больше изображалось животных, тем легче было передать через них грехи плоти, эффект Искушения, охватывающего весь райский сад\*, тем паче что «твари всякие» и раньше еще, как мы знаем, в святоотеческой традиции иногда знаменовали «страсти тела».

Прежние цветочные и фруктовые эмблемы, чаще всего эмблемы Богоматери, соединялись теперь в самостоятельных натюрмортах или своего рода маленьких «парадизах», символически намекающих на райское блаженство. Религиозное иносказание усиливалась за счет того, что инициаторами моды на живопись цветов были в первую очередь художники, лишившиеся из-за всплеск протестантского иконоборчества в Центральной Европе возможности писать алтарные образы традиционного, фигурного типа. Аниконические же «райские» натюрморты в равной мере привлекали и ревнителей благочестия (в особенности если там проступала мариологическая и евхаристическая символика, приемлемая, в силу своей неантропоморфности, даже и для строгих протестантов), и просто любителей виртуозной, «вкусной» живописи. Впечатлению «внутреннего рая» способствовала также постоянно дававшая о себе знать метафорика пяти чувств, достигшая здесь, в сравнении с соответствующими эмблемами Ренессанса, максимальной естественности. В частности, Зрение могло обозначаться картинными галереями, отдельной картиной-в-картине или же просто-напросто оконным проемом с видом на пейзаж, который, если изображалось одно только небо, мог символизировать также и первоэлемент Воздуха. Рай тем самым дополнительно психологизировался, обращаясь даже не в картинку души, а в картинку ее сенсорных процессов\*\*.

\* Ярким примером «животного (или, иным словом, анималистически-явленного) *искушения*» может служить кошка, несущая пойманную мышь на левой створке «Сада земных наслаждений» Босха. Полвеком позже подобная иконография обретает еще более вкрадчивую грацию, символизируя не сам грех, а начальный «прилог», внутреннее движение к нему в сцене Грехопадения из Часослова кардинала Алессандро Фарнезе, хранящемся в библиотеке П. Моргана в Нью-Йорке (1546): Ева тут протягивает яблоко Адаму, а кошка поблизости от них плотоядно разглядывает мышь. Брейгель же Бархатный выписывает целые сообщества таких «животных прилогов», показывая, как «мирное царство» готово вот-вот взорваться хищной агрессией. Максимальной драматике такого рода «животное Грехопадение» достигает позднее, в век Просвещения: в «Изгнании из Рая» Бенджамина Уэста (1791), вошедшем в большой цикл религиозных картин, написанных им для Виндзорского замка, орел кружит над беспомощной птицей, а лев гонится за испуганной лошадейю.

\*\* Особо примечательна серия аллегорий человеческих чувств, выгравированная Адрианом Коллартом по рисункам Мартена де Воса (1580-е гг.). Каждое из чувств представлено тут на переднем плане женской персонификацией, на заднем же плане размещены сцены Грехопадения: в «Зрении» и «Слухе» мы видим Саваофа, указующего прародителям на заветные деревья и возвещающего свою заповедь о них, во «Вкусе» – акт греховного Вкусения, а в «Осязании» – Изгнание из Рая. Упомянем и аллегорический натюрморт французского Ж. Линара «Пять чувств и четыре элемента» (1627), хранящийся в Национальном музее изящных искусств в Алжире. Зрение представлено тут окном (с видом на чистое небо), на котором сидит т.н. «райская птица» (семейство воробьиных); существовало поверье, что она способна обходиться без помощи лапок и крыльев, движимая одной лишь силой воли. Как предполагается, вся картина демонстрирует в совокупности «человеческую душу, которая отъединяется от материальных вещей, раскрывая свои чувства навстречу божьему велению» (см.: *Gottlieb C. Op. cit. P. 266–268*).

Религия, таким образом, и в данном случае плавно сменялась натурфилософией. Функционируя как «окно чувств» в их сопряжении с природой, натюрморт тем самым тесно сближался с наукой XVII–XVIII веков, непрерывно разбиравшей и собиравшей механизмы сенсуального познания. Но если для Средних веков эти тонкие процессы, изучавшиеся тогда не менее скрупулезно, все же понимались лишь как внешние «прилоги», ведущие к сверхнатурным и неизобразимым истинам, то теперь, напротив, восторжествовала максимальная натурность и изобразимость. Чувственные «механизмы» двинулись своим ходом, раскрываясь, если иметь в виду именно райский контекст, с совершенно неожиданной стороны.

Собственно, чем натурнее и даже иллюзорно-натурнее выглядели райские цветы и фрукты, тем меньше в них оставалось изначально-райского. Роскошные растительные натюрморты оправдывают свое французское наименование («*nature morte*», «неживая природа»), постоянно являя черты чрезмерной, «мертвенной» перезрелости: тут весьма кстати было бы привести английский эпитет «*dead-gripe*» («перезрелый», буквально «мертво-спелый»). Пышные лепестки увядают, фрукты лопаются, всюду снуют насекомые и червячки, ползающие, словно маленькие змейки, «внесенные в рай» как в стихотворении Донна. Спелые дыни, которые так любили писать натюрмортисты итальянского барокко, громоздятся на черном фоне словно груды огромных черепов. Пусть бабочки среди цветов, эти «бабочки-души», и вносят оптимистическую нотку возрождения к новой жизни, все равно в композициях доминируют не столько небесные предзнаменования, которые одухотворяют каждую, пусть и совершенно антинатурную травинку в иконах, сколько настроения бренности всего земного.

Особо характерны «райские плоды» Караваджо, который начинал свою римскую карьеру в качестве подмастерья, специализировавшегося именно по «цветам и фруктам». Развивая типаж пасторального подростка, открытый еще Джорджоне, но при этом лишая его собственно пасторальных атрибутов, Караваджо берет этих юнцов прямо с римской улицы и придает им недвусмысленно эротическое, томное обаяние. При этом он не только выражает собственные гомосексуальные склонности, как это делал Микеланджело в своих *ignudi*, но и явно угождает желаниям заказчиков\*. Можно, конечно, порассуждать об алхимической символике андрогина и о неоплатонических премудростях, тематически связанных с ренессансно-барочной педерастией, но куда важнее иные, куда более простые и очевидные вещи. В своих «мальчиках» 1590-х годов Караваджо с невиданной пластической откровенностью выражает плотское либидо, явленное не в виде каких-то отвлеченных, антично-платонических эмблем, а в конкретных, даже грубовато-конкретных метафорах типа «укуса ящерицы» («Мальчик, уку-

---

\* См.: *Posner D. Caravaggio's Homo-erotic Early Works // «Art Quarterly», 34, 1971; Hibbard H. Caravaggio, 1983.*

шенный ящерицей»), но прежде всего – в виде фруктов и цветов искушения, эффектно дополняющих полунагие юные тела. Диалектика любви земной и небесной целиком переходит тут в сугубо земную сферу, лишь ненадолго поколебавшись на небесно-земной грани. Эта грань невольно проступает в караваджевском «Христе в Эммаусе», созданном в тот же ранний период: корзина с сочными фруктами, изумительно вылепленными кистью, буквально висит тут на краю стола, и удерживает ее в равновесии только чисто художественная, совершенно сюрреальная логика. Та чувственность, что цензурно подавлялась контрреформационной церковью в непосредственно-райских образах (нагие фигуры Адама и Евы официально осуждались, хотя и не исчезли полностью), с новой силой проступила в гораздо более многочисленных косвенно-райских ассоциациях. Натура, обретшая предельную правдоподобность (а натюрмортное яблоко со всеми его ямочками и бликами это один из пиков живописно-фактурного правдоподобия) уже не поддавалась цензурным ограничениям. Эдем первых дней Творения неотвратимо сдвигался к истории Грехопадения, почти полностью в нее претворяясь.

Та же смысловая перестройка происходит и в бытовом жанре XVII века, у истоков которого, собственно, и стоят юные караваджистские «слуги любви». С одной стороны, светский эдем с его куртуазными «садами любви» обретает характер галантного стандарта, как в панорамическом любовном пейзаже, украшающем крышку верджинела (**илл. 35**), – подобный декор был типичен для музыкальных инструментов того времени, тем более для инструментов, предназначенных, как в данном случае, для музицирования вдвоем. С другой стороны, сложившись под воздействием пасторали с ее лукавой игрой в «маски», бытовая картина, в том числе и в живописи голландского «золотого века», часто излучает равные возможности толкований *in bono* и *in malo*. Толкований взаимопротиворечивых, то являющих образцы учтвого благонравия, то иронически выявляющих человеческие пороки. Таковы, к примеру, таинственные дамы Вермера, которые, с одной стороны, вроде бы олицетворяют душевное благородство, акцентированное и лирико-эмблематическими картинами-в-картине\*, а с другой – красуются словно жеманные жрицы любви в гостинной «приличного» борделя.

Крайне красноречивы и жанрово-типажные портреты с окном, распространенные в Голландии с середины «золотого века». «Окно чувств», в равной мере аллегорическое и натурное, дотошно выписанное со всеми подробностями, вплоть до трещинок стены и переплета, распахивается здесь во всю ширь, композиционно дублируя раму. Но если прежде из символического проема, каким был и иконный ковчег, к нам являлось богочеловеческое откровение, то теперь перед нами проходят персонажи житейских,

\* Goodman-Soellner P. The Landscape on the Wall in Vermeer // «Konsthistorisk Tidskrift», 58, 1989, 2.

а порою даже откровенно-скабрёзных, анекдотов: менялы, торговки, блудливые девицы, демонстрирующие пустую клетку как эмблему утраченной невинности. Даже сама добродетель в образе врача, критически рассматривающего склянку с мочой (как свидетельство болезни и, следовательно, духовно-телесной нечистоты), выглядит анекдотически-карикатурно, а не назидательно. Правда, иной раз является и благочестивая старушка с молитвенником, подобная той, что открывает ставню в картине Б. ван дер Хельста (1652), где вдаль многозначительно маячит небо с облаками, но погоды она не делает. Фигуры старушки или врача аналогичны по духу нравоучительным сентенциям в «плутовском романе». Все это лишь отдельные вставки, не меняющие глубинной сути жанровых портретов с окном и бытового жанра в целом. Бытовой «парадиз» нисходит в искусстве XVII века до уровня трактира, а сад любви до уровня дома терпимости, – тем паче что и те, и другие, т.е. и трактиры, и бордели, теперь все чаще применяют эти популярные слова для своей рекламы. Впрочем еще раньше слова «Zum Paradies» («В раю») прочно укоренились в городской жизни в качестве одного из тех вербальных обозначений, которые исполняли в Средние века функцию номерного знака\*.

Чем активнее рай обрастает бытовыми подробностями, тем более неортодоксальным или даже скандальным он предстает. Прежде неортодоксальная детализация видений и странствий обычно доходила до определенного предела, где немел язык и слепли очи. Теперь же авторы «путешествий на тот свет» норовят нагрузить свой рассказ максимально сочными деталями, сочетающими приключенческую затравку с дерзким вольнодумством. Сирано де Бержерак размещает рай на Луне, куда герой повести попадает с помощью летучих ракет, аналогичных тем, что использовались для фейерверков. Переломав, прилуняясь, ветки Древа жизни и забрызгавшись «соком раздавленного яблока», он оказывается среди вечной весны и лугов, которые можно было «принять за океан». Его «мысль, подозревая, не конец ли тут света, пришла к выводу, что очаровательная местность, пожалуй, побудила небо соединиться с землей». Затем, вкусив другое яблоко, с Древа познания, он начинает философствовать и приходит к отрицанию христианского антропоцентризма, ибо сопровождающий его иронический «демон познания» доказывает, что капуста ничем не хуже человека, ведь «первый кочан не оскорбил своего создателя в земном раю» («Иной свет или государства и империи Луны») (1650). В «Истории севарамбов» Дени Вераса (1675) проводник в чудесную страну объявляет, что поведет в рай «через ад» («есть два пути, веду-

\* Замечательный пример соединения двух различных эдемических семантик (теологической и бытовой) в одной человеческой судьбе содержится в биографии Зигфрида фон Марбурга, франкфуртского политика и предпринимателя. Его родовой дом вошел в городские хроники под именем «Zum Paradies», а на надгробной доске работы М. Гертенера (1410; ныне в Николаикирхе, Франкфурт-на-Майне) фон Марбург изображен идущим в рай, т.е. уже совсем в иную, небесную, а не житейскую отчизну (см.: *Bischoff F. Madern Gerthener // GDA.*)

щие в этот рай: путь неба и путь ада, причем последний и короче и удобнее»). Правда, чуть позднее выясняется, что подразумевается чисто «воображаемый ад», а именно пещера, позволяющая пройти сквозь гору, а не «путем неба», по горе. Топографическое разъяснение, однако же, не отменяет рискованного метафорического подтекста, все более актуального по мере перерастания барокко в эпоху Просвещения. Освобождающееся искусство действительно движется к своему собственному Эдему «через ад», радикально изменяя традиционные смысловые уклады.

Вместе с тем трансформируется и сама новоевропейская утопия, хотя мы, повторим, предпочитаем говорить не об утопии, но просто о произведениях – философии и искусства. Так вот, именно искусства здесь становится несравнимо больше. В лунном раю Сирано стихи заменяют деньги, а у Вераса дворец Солнца в стране севарамбов ошеломляет ослепительной роскошью, перед которой блекнут фантазии Мора и Кампанеллы, довольно-таки строгие и рациональные. Самыми же убедительными свидетельствами нового, эстетического мировидения предстают сочинения, несколько не претендующие на какую-то политико-социальную, утопическую прогностику. Блестящий тому пример – «Уединения» Гонгоры (1613), поэма, которую можно назвать «пасторальным травелогом» того жанрового типа, что распространился после великих географических открытий. Фабула тут весьма проста и может быть пересказана в нескольких словах: юноша, потерпевший кораблекрушение, добирается до экзотического острова, где его приветствуют простые «козлопасы», радушно приглашающие чужеземца на свадебный праздник. Благодаря своей неоконченности и, самое главное, совершенно необычной текстуре, где изобилуют природные красоты, но нет движущей любовной интриги, «Уединения» превращаются из поэмы в лирическое стихотворение, практически бессюжетное, но огромное по размеру. Главная интрига осуществляется здесь на первичном, лексическом уровне: Гонгора переполняет пространство острова усложненными метафорами, которые, по сути, заменяют вещи природы изысканными художественными изделиями, формируя в итоге полностью «окульгуренный лес» («*culta floresta*», – знаменательно, что по-испански «*floresta*» означает и «густую чащу» и «красивые вещи»). Так, поэт называет птиц «пернатыми цитрами», деревья рощи «тенистым Колизеем», ручей «жидким кристаллом», пастушку, собирающую розы и лилии для украшения волос, «цветочным солнцем» и так до бесконечности, не говоря уже о непрерывных мифологических аллюзиях, таких, к примеру, как умирающий и воскресающий Вакх, чей абрис проступает в увитых плющом тополях.

Столь же выразителен и другой испанский поэтический Эдем, еще более знаменитый. Мы имеем в виду пещеру Монтесиноса в «Дон Кихоте» Сервантеса (2, 22) (1615). Спутники Рыцаря Печального образа называют ее «адам», однако сам Дон Кихот, бесстрашно спустившись в нее, засыпает и просы-



пается посреди «очаровательного луга, лучше которого не может создать природа». На первый взгляд, данный эпизод может показаться лишь пародией на рыцарский роман, ведь в этой пещере Дон Кихот находит замок, где в гробнице покоится заколдованный рыцарь Дурандарте. Однако куда существенней тот факт, что среди тамошних «чудес и диковинок», во многом действительно гротескно-пародийных, ему являются «три крестьянки, которые прыгали и резвились, как козы, на этих прелестных лужайках», и среди них он узнает Дульсинею Тобосскую. Пусть Дон Кихот по-прежнему убежден, что это «заколдованные знатные сеньоры». Но на деле ему предстает настоящее поэтическое откровение, не искаженное рыцарскими мифами, но в то же время и не погрязшее в житейской прозе, где Дульсинея – лишь вульгарная, пропахшая чесноком деревенская девка. Так что один из уголков пещеры Монтесиноса неожиданно оказывается, как и остров Гонгоры, святилищем пасторали (чьими мотивами пронизан весь роман Сервантеса вплоть до его идеального, неосуществившегося финала с мечтами Дон Кихота о том, чтобы стать простым пастухом). Или, иным словом, святилищем искусства, о котором нельзя утверждать «ни того, что оно ложно, ни того, что оно истинно», – по словам, сказанным одним из персонажей о дон-кихотовском приключении в пещере. Столь же неожиданно «эдемическим» предстает финал приключения на постоялом дворе (1, 36), после которого одному из персонажей показалось, «что попал он на небо, где преодолеваются и кончаются все земные бедствия». И это опять-таки чисто эстетический ход, нисколько не претендующий на абсолютную истинность.

Личные творческие инвенции исторически наслаиваются, вроде бы никак не позволяя себя обобщить. Обобщить в виде той духовной суммы, которой можно при желании все эдемическое подытожить, как в случае с Древностью или Средними веками. Что, в конце концов, общего между пещерой Монтесиноса или постоялым двором Сервантеса и Луной Сирано, между строгим ригоризмом Пуссена (см. ниже) и шутливым лукавством голландских жанров? Однако, в конце концов, оказывается, что именно райские парадигмы, в силу их изначально заданного и потенциально-вечного совершенства убедительней всего показывают, как искусство устанавливало, освобождаясь от старших соседей, свои автономные нормы. Ведь новые эстетические «эдемы» прирастали не только массой новых ракурсов, семантических и стилистических, но и своей собственной теорией, толкующей об искусстве, исходя из практики самого искусства. Причем практики, переведенной в план идеализированного и по-своему райского, даже лексически-райского умозрения.

Идеальное произведение создается, согласно трактатам Ломаццо, Цуккари и Беллори, у которых маньеризм сомкнулся с предварениями классицизма, одновременно как бы сверху и снизу, силой божественной идеи, нисходящей в материальные формы, однако нисходящей лишь в том случае, если формы

эти творчески подготовлены, являя уже не исходную, грубую, а значительно улучшенную природу. И по мере того как происходит это усовершенствование природы «умственным представлением» или внутренней творческой «идеей», живопись и ваение получают возможность формировать, по словам Федерико Цуккари, «новый мир» и, как заявлено несколькими строками ниже, «показывать на земле новый рай» («Идея скульпторов, живописцев и архитекторов») (1607). Более классицистичный Беллори предпочитает антично-мифологическую метафорику. Когда достигнут художественный идеал, – пишет он в конце введения к главному своему труду\*, – «Венера, грации и эроты покидают свой Идалийский сад (т.е. свое святилище на горе Ида) и берега Киферы с тем, чтобы поселиться в тверди мраморов и пустотах теней», «музы со склонов Геликона подмешивают к краскам бессмертие», а «Паллада восхваляет изысканные дедаловы линии. Но вероятно, идея красноречия настолько же уступает идее живописи, насколько вид (vista) превосходит самое убедительное слово. Поэтому мне нечего больше сказать, и я умолкаю». В результате подобного теоретического сдвига мифолого-философский сад (вспомним «сад Зевса» у Плотина) окончательно эстетизируется, совмещаясь с мастерской художника равно как и, – если учесть возрастающую роль арт-критики, – с тем местом, где происходит художественно-критический дискурс, вырабатывающий необходимые нормы вкуса. Небеса нисходят на землю, дабы воплотиться в произведении и его интеллектуальном признании. Недаром Парнас начинает фигурировать в качестве шумного собрания, где обсуждаются успехи и промахи современного искусства. Таковы «Парнас» К. де Доттори и «Путь на Парнас» Дж. Кортезе (сер. XVII в.), окончательно закрепившие имя греческой горы в виде обозначения особого литературно-критического жанра.

Главным же критерием доступа в этот эстетический рай становится именно вкус как та важнейшая ментальная добродетель, что служит, как выясняется, надежнейшей основой не только чисто художественной, но и житейской мудрости. Бальгасар Грасиан, придавший категории вкуса особую значимость\*\*, завершает важнейшее свое сочинение, аллегорический роман

\* «Жизнеописания современных живописцев, скульпторов и архитекторов» (1672). Введение же к данным «Жизнеописаниям» названо почти так же, как трактат Ф. Цуккари, «Идея живописца, скульптора и архитектора», но с добавлением – «...избранная от естественных красот, превосходящая природу». Важнейшие тексты, о которых тут идет речь, приведены в рус. пер. в кн.: *Панюфски Э. Idea...*

\*\* Понятие **вкуса** (т.е. одного из пяти чувств, интеллектуализированного в виде арт-критической категории) впервые применяется к изящным искусствам в «Трактате об архитектуре» Филарете (1464), – когда тот пишет, что стоит ему лишь «начать вкушать (gustare) (искусство) древних, как современные (мастера) становятся ему ненавистными». У многих авторов Возрождения-барокко «вкус» употребляется как синоним «точного художественного суждения» (ср. название основанной в 1718 в Палермо «Академии хорошего вкуса»). Грасиан максимально возвеличивает это слово, обозначая им важнейшее из трех свойств человеческого познания (наряду с творческим даром и способностью суждения). В своем «Карманном оракуле» (афоризм 96) (1647) он отождествляет вкус с «синдересисом», используя редкое греческое слово, означающее «верное суждение в сложной ситуации» (по Грасиану), а в широком смысле «верное понимание» [Блаженный Иероним писал, что «синдересис» есть «искра сознания, не погасшая в груди Адама, когда он был изгнан из Рая» («Толкование на Иезекииля»)]. Будучи залогом выбора правиль-

«Критикон» (1657), путешествием на Остров Бессмертия или «обретенную Фелисинду» (от «felice», «блаженный»), достигшие которой переходят «от смерти в вечность» и «от забвения к славе». Правда, этой чести удостоиваются там отнюдь не только за творческие заслуги: литераторы в числе блаженных почти не поминаются, а речь идет преимущественно о доблестных воинах и справедливых правителях. Однако попадают сюда, что крайне знаменательно, по «океану Славы», по морю из «драгоценных чернил знаменитых авторов», Гомера, Вергилия и прочих, а шлюпка, украшенная надлежащими эмблемами и девизами, движется при помощи «золоченых весел, похожих на перья», и парусов, напоминающих «холсты древнего Тиманта (легендарного греческого художника IV в. до н.э.) и нынешнего Веласкеса». «Итак, поплыли они (говорится о героях романа) по сему морю волнующего красноречия, по прозрачным водам чистого слога, по амброзии сладостного остроумия. Восхитительное слышалось пение лебедей, ибо лебеди Парнаса всегда поют». Так что если право на бессмертие достигают различными благородными деяниями, то вход в него обеспечивается в конечном счете искусством и только искусством: поэзией, живописью, а также и талантом остроумного светского общения, которое для Грасиана, как и для ренессансных гуманистов, входило в число важнейших человеческих дарований. То поэтически санкционированное потустороннее блаженство, что у Камозэнса лишь намечалось между строк, разворачивается в целую живописную перспективу, завершающую роман как мерцающая вдали итоговая истина.

В период формирующегося классицизма картина-окно предстает идеальным инструментом познания и самопознания. Твердая и волевая убежденность в этом ярко проступает в теории и практике Никола Пуссена. Он вводит в свой луврский автопортрет (1650) «всевидящее око», однако оно принадлежит отнюдь не Верховному Существо, а персонификации Живописи (в виде картины-в-картине), украшая ее диадему. Уловив идеал красоты, снизошедший в специально подготовленную, т. е. доведенную до высшего художествен-

---

ного пути, причем пути отнюдь не только эстетического, «gusto» у испанского писателя предвосхищает философию века Просвещения, прочно закрепившего вкус в качестве базисной категории, как оценочно-художественной, так и человечески-экзистенциальной. Правда, по Лейбницу, «вкус в отличие от понимания состоит из неясных ощущений, в которых мы не можем отдать себе отчет. Это нечто, приближающееся к инстинкту» [цит. по: *Гилберт КЭ, Кун Г. История эстетики* (1939). Пер. с англ. 2000. С. 246]. Тем не менее, по Локку, именно вкус составляет основу прекрасного, ибо «выражает реакцию ума на предмет» («О стандарте вкуса», 1757). (*Tonelli G. Taste in the History of Aesthetics from the Renaissance to 1770 // Dictionary of the History of Ideas*, 1974). Р. Ллойд иронически славит в своем стихотворении «Cit's Country Vox» [«Дачка (буквально «сельский коробок») горожанина»] (1757) Вкус как заветное слово эпохи («Ему послушен нынче всяк – / Равно и барин и бедняк»), перечисляя некоторые из «сотни имен», что его выражают, – это «Гений, Фантазия, Суждение, Gout («вкус» по-французски), / Причуда, Каприз, Je-ne-sais-quoi («Не знаю что» по-французски), Virtù («добродетель» по-итальянски, но добродетель, как мы помним, уже в пору Ренессанса обретшая специфически-творческий оттенок) [цит. по: *Wood W. The Search for Elysium: The Naturesque in England and Wales. 1743–1843 (diss.)*, 2010. P. 30]. Ср. Карамзина, который, варьируя Баумгартена, называет в «Письмах русского путешественника» эстетику «наукой вкуса». Однако, памятуя о списке Ллойда, списке игривом, но очень исторически-чутком, можно говорить не просто о философской «науке», но об универсальном эстетизме, объемлющем чуть ли не все сферы светского общения, все сферы просвещенного бытия.

ного совершенства материю, живопись, согласно Пуссену, пребывает «не чем иным, как идеей вещей нематериальных»\*. Это чистое искусство и внушает то разумное наслаждение, которое (по Эпикуру и его тогдашним последователям, а к их числу принадлежал и сам художник) и является высшим благом. Истинный рай в самой форме, ее ритмике и пропорциях, а не в сюжете\*\*. Сюжетный же рай, рай как таковой, всегда выглядит у Пуссена либо уже утраченным либо обреченным на исчезновение в процессе природных метаморфоз. Он предстает исчезающей в дымке бренности Аркадией, оставляющей о себе лишь элегическую память (два варианта композиции «Et in Arcadia ego», 1630-е гг.)\*\*\* или же весенним праздником обновляющейся природы («Царство Флоры», 1631). В сезонный круговорот входит и библейский рай с Адамом и Евой, написанный как «Весна» в цикле «Времен года» (1660–1664). Сама пуссеновская природа, Природа как объект стойко-эпикурейского поклонения, выступает то в пейзажном облике, то в виде разного рода олицетворений, как в том же «Царстве Флоры» или в картине «Парнас» (1632). В последнем случае главным, композиционно-центральным божеством является Касталия, нимфа источника, гармонически соединяющая в своем лице Натуру с Искусством. Пейзаж постоянно тяготеет к аналогичному эффекту, сценически обрамляя персонажи словно природный парк, зримо облагораживающий плотские страсти, как, скажем, в «Триумфе Пана» (1636), где тройной аккорд величавых боскетов зримо умеряет оргиастические страсти. И еще более существенен тройной колористический аккорд, та «трехцветка», что повсеместно структурирует отныне пространственные планы пейзажа (с коричневато-зеленым первым планом, светло-желтым средним планом и голубыми далями).

Актуальный же мир иной, мир «au-delà», находится где-то совсем рядом, в прозрачной атмосфере картин. Это то «au-delà», которое достигается совершенной мудростью, способной познавать суть вещей как бы из верхних слоев атмосферы. Об этом писал Шаррон, принадлежащий к числу философов, особенно духовно-близких Пуссену («О мудрости», 1601). Характерна в этом плане и картина «Вдохновение поэта» (1630), сюжетно целиком посвященная искусству и к тому же написанная, вполне вероятно, в честь

\* Из мыслей художника об искусстве, приложенных к главе о Пуссене в «Жизнеописаниях» Дж. Беллори (1672). Цит. по: *Poussin N. Lettres et propos sur l'art*, 1964. P. 172.

\*\* Прилагая к живописи теорию музыкальных ладов, Пуссен пишет, что «гиполидийский лад», мягкий и нежный, «наполняет созерцающую душу радостью» и лучше всего подходит для «божественных предметов, славы и рая» [из письма к Шантелю (1647); цит. по: *Poussin N. Op. cit.* P. 124].

\*\*\* Две пуссеновские картины на эту тему – с аркадскими пастухами, задумавшимися над данной надписью, – озадачивают и зрителя, ибо надпись с равным правом может быть переведена и в задумчиво-элегическом [«И я (имярек, жил) в Аркадии»], даже в благодушно-позитивном («И я (пребываю) в Аркадии») и в угрожающе-мрачном духе [«И я (Смерть, присутствую) в Аркадии»]. Неопределенность лишь усиливает меланхолическое обаяние композиций, обозначающих границу земного бытия вкрадчи, скорее в виде настроения, а не непреложной истины. Ср.: *Panofsky E. Et in Arcadia Ego: on the Conception of Transience in Poussin and Watteau // Philosophy and History. Essays Presented to Ernst Cassirer*, 1936; *Denzler M. Et in Arcadia ego // RDK; Verdi R. On the Critical Fortunes – and Misfortunes – of Poussin's «Arcadia» // ВМ, 121, 1979, 911.*

конкретного поэта – Джамбаттисты Марино. Традиционно-многолюдный «Парнас» впервые заменен здесь чистым актом творчества: поэт, замерший с пером в руке, взирает здесь даже не на Аполлона, а прямо в небеса. Но это уже, разумеется, не средневековые, а эстетические эмпирии.

Конечно, мотив воспарения-в-уме был издавна свойственен философии, не говоря уже о религии (он известен нам хотя бы по платоновскому «Федру»). Но теперь непринужденно воспаряет само искусство, тем паче что перспективные дали (в картине) и выси (в плафонах) наглядно усиливают подобный эффект. Гвидо Рени, по свидетельству того же Беллори, простодушно признавался по поводу заказанной ему картины с архангелом Михаилом: для того чтобы изобразить архангела и узреть его на небесах, ему недоставало «ангельской кисти и (видимых) форм рая» («*pennello angelico o forme di Paradiso*»). «Я не мог, – продолжал он, – воспарить столь высоко, и тщетно искал его на земле. Поэтому я соблюдал ту форму, что установилась у меня в идее». И Бернини, заметивший, что Рени писал «райские картины», имел в виду отнюдь не сюжеты, а именно эту артистическую идеальность\*. Для формы, прочно установившейся «*nell'ideo*», в мире художественного воображения и вкуса, понадобились совершенно особые духовные мерки.

Именно таких, квазирайских мерок требует идеальный пейзаж, – в том виде как он сложился от Пауля Бриля и Аннибале Карраччи к Пуссену, Лоррену и зятю Пуссена, Каспару Дюге. Тот идеальный пейзаж, что именуют также «героическим», а в лорреновской его стадии «живописным». С одной стороны, это достаточно объективные виды римской Кампании и прилегающего морского побережья. Повседневная сельская жизнь придает им пасторальный облик, имеющий и вполне конкретное историко-социальное обоснование\*\*. С другой стороны, это сакральные земли античных богов и гениев, которые появляются и непосредственно, но еще чаще косвенно напоминают о себе руинами, в том числе развалинами Тиволи, обретшими особую популярность. Римские руины в живописи барочного классицизма всегда кажутся именно остатками храмов, а не светских построек, каковыми они весьма часто являются. Библейско-евангельские персонажи в подобной среде тоже выглядят как олицетворения античного «золотого века». В целом золотой век, пастораль и рай, постоянно взаимосоприкасавшиеся, именно здесь предстают слитыми до полной неразличимости. «Идеальный

\* Гвидо Рени (по жизнеописанию Беллори) и Бернини цит. по: *Spear R.E.* Reni, Guido // GDA. Такого рода эдемические проекции – картины в инобытие – порою встречаются и у авторов достаточно консервативного, средневекового склада ума. Так, Е. Поселянин в своем очерке «Христианское искусство» (1910) называет Мурильо «самым небесным из всех художников, когда-либо писавших на земле», поскольку «он дает нам словно не мечты о небе, а самые куски этого неба» (цит. по его кн.: В тишине и буре, 2004. С. 99).

\*\* Лорреновские пейзажи отразили тот исторический момент, когда крупные землевладельцы (в основном из высших церковных кругов) скупали в римской Кампании мелкие участки и, объединяя их, заменяли земледелие «пасторальным» скотоводством [*Benes M.* Pastoralism in Roman Baroque Villa and in Claude Lorrain: Myths and Realities of the Roman Campagna // *Villas and Gardens in Early Modern Italy and France* (сб.), 2001]

пейзаж, – по словам Эрнста Блоха, – есть образ обмирщенного земного рая, возникшего в определенный момент из языческих и христианских представлений о нем<sup>\*</sup>. И этот момент пришелся на рубеж XVI–XVII веков, когда Кампанья замкнулась в раму картин и фресок Бриля и Карраччи. Замкнулась в тот край творческих вдохновений, который, в частности, окружает поэта на полотне Пуссена. Так, в рамках картины, и воцарилось то величавое тождество художественного идеала и реальности, которое волновало в Италии столь многих, в том числе Гёте и Гоголя.

Пейзажный идеал иконы, если о нем вообще можно говорить, создается, по сути, тем святым, которому она посвящена (к примеру, Иоанном Крестителем или Марией Магдалиной), являясь непосредственным выражением их аскетически-«пустынного» бытия. Новый же идеальный пейзаж, как и предшествовавший ему *Weltlandschaft*, создается автором вместе со зрителем, в картинах природы, вставленных в «окно» визуальной перцепции. В результате эффект «того света» возникает как бы совершенно случайно. Стоит «вести в кадр» полуразрушенную античную гробницу, плиту или кипарисы, ввести в общем-то совершенно естественные ландшафтные приметы Кампаньи, как образуется некое смутное подобие царства мертвых. Даже обычная речушка с лодкой выглядит словно Стикс. Если в «Речном пейзаже» (1590) Аннибале Карраччи из вашингтонской Национальной галереи возможные «загробные» ассоциации могут быть отвергнуты как чистый домысел, то в его же «Пейзаже с Бегством в Египет» (1603) лодочник, перевозящий Святое семейство, выглядит именно как Харон, только Харон в контексте морализованного ландшафта, предвещающего Крестную жертву. Подобные метафоры роятся как зыбкие фантомы смысла, обогащающие живописную фабулу, но лишённые безусловной ясности. К идеальному пейзажу вполне приложимы слова, сказанные о пасторальном видении Дон Кихота: нельзя сказать «ни того, что он ложен, ни того, что он истинен».

Апогеем же этой неопределенности выступают картины Клода Лоррена. Масса его произведений имеют четкое название, антично-мифологическое или библейское, а в его бессюжетных «гаванях» можно найти и христианскую символику пути в мир иной и гуманистическую эмблематику Фортуны (море, корабли, гавань, обломки кораблекрушения). Вспоминаются здесь и метафоры еще более интроспективного, психологического толка, в том числе дантовский «кораблик» творческого воображения или же мотив морского затишья как спокойствия души (по-гречески они обозначаются одним словом *γᾶληνη*), – мотив древний, восходящий еще к Демокриту (Диоген Лазертский, «О жизни философов», 9, 45) и прекрасно выражающий то стоико-эпикурейское бесстрашие, что и в XVII столетии нередко почиталось в качестве высшей этической нормы. Лоррен, так или иначе, изображает тот рай умиротворенного сознания, который и не может иметь сколько-нибудь чет-

<sup>\*</sup> Bloch E. Op. cit., 2. S. 927.

кого иконографического разъяснения. Он весь – не на небе или на земле, но в сфере нашего вкуса, воспитанного теми художественными истинами, что предназначены лишь для наслаждения. Недаром «Книгой истины» («Liber veritatis») Лоррена называлось не собрание каких-то цитатных или доморощенных откровений, а просто-напросто альбом композиционных эскизов, каталогизирующих его творческий путь.

Подобный приморский «эдем» в окне рамы, «эдем», зримо открытый к «океану вечности»\*, может производить самое сильное, но, опять-таки, чисто эстетическое воздействие, – с неизменно-зыбкой подвижностью ее семантики. В «Подростке» Достоевского воспоминание о лорреновской картине «Ацис и Галатея» (1657; **илл. 36**), увиденной в дрезденской галерее, трансформируется в «какую-то былль» о «земном рае человечества». Причем из античного прошлого этот «рай», благодаря «лучам заходящего солнца», – мотиву, свойственному равно и Лоррену и Достоевскому\*\*, – переключивается в Петербург. А в «Сне смешного человека» герой в мечтаниях своих уже непосредственно входит в лорреновскую идиллию как в «живой образ» истины («Я видел истину, – не то что изобрел умом, а видел, видел, и живой образ наполнил душу мою навеки»). Но проникнув в этот «золотой век», «подпольный человек» его уничтожает, стимулируя массовое грехопадение его обитателей. Цепь образов, разделенных интервалом в два века, завершается совершенно непредсказуемым, по-своему даже скандальным итогом, аналогичным по духу тем скандалам, что сотрясают романы Достоевского. И это отнюдь не переключка утопий, а переключка искусств.

Новый Эдем, по сути, столь же изменчив и лукав, как и лорреновская дымка, которая в равной мере и формирует, и скрывает контуры. Его мотивы легко налагались на предметный мир, усиливая его зрительное обаяние, – подобно тому как т. н. «стекла Клода (Лоррена)» усиливали живописность реального ландшафта\*\*\*. Стекла эти, впрочем, лишь мелкая историческая деталь. Куда более значительна сама категория живописного\*\*\*\*, равно как и кате-

\* Слова о лорреновском пейзаже, точнее, пейзаже лорреновского типа, взяты из заметок об английской усадьбе Темпл-Ньюэзм (с 1765), принадлежащих перу леди Фрэнсиз, дочери владельца усадьбы Ч. Ирвина. Упомянув «прекрасного Клода» в качестве модели идеального вида, леди Фрэнсиз переходит к психологически-ландшафтной дескрипции парка Темпл, который, по ее словам, подобен гармонически-спокойному сознанию, не терзаемому «безбрежными страстями или буйным честолюбием», так что «поток жизни изливается мирно и беспрепятственно, порою сквозь цветущие луга, а порою сквозь заросли, и достигает в итоге океана вечности» (цит.по: *Brown J. The Omnipotent Magician. Lancelot «Sabability» Brown, 2011. P. 193*).

\*\* *Дурьлин С.* Об одном символе у Достоевского // «Труды Государственной Академии художественных наук», 1928. Ту же картину и тоже как «земной рай», утраченный в силу человеческой греховности, вспоминает и Ставрогин в своей «Исповеди» (глава, не вошедшая в роман «Бесы»).

\*\*\* «*Стекло Клода*», слегка выпуклое зеркальце с поверхностью, тонированной в темный цветной оттенок. Его держали в руках или (размером побольше) прикрепляли к окну экипажа – с тем, чтобы усилить живописность отражающегося в нем ландшафта. Такие «видовые зеркала» пользовались особой популярностью в XVIII в.

\*\*\*\* *Живописное*, эстетическая категория, восходящая к параллелям между живописью и поэзией. Общей мерой этих вербально-визуальных сравнений, популярных еще в Античности и четкой оформившихся в жанре экфразиса, служит картина – как произведение живописи, которое мыс-

горя возвышенного<sup>5</sup>, сыгравшие в формировании новоевропейского вкуса воистину эпохальную роль.

В результате мир дополнительно усложнился, а рай, ставший арт-идеалом, оказался в равной мере и обретенным, и утраченным. С одной стороны, в рубежные новоевропейские века, в XVI–XVII столетия все чаще начинают утверждать, в чем мы уже отчасти убедились, что рай – это «вся земля»\*, а не только ее вершина или ее исчезнувший идеальный архетип. Именно «вся земля», пусть даже и искореженная потопом. С другой стороны, парадиз космографически аннигилируется, ибо с тех же столетий его все реже изображают на картах или же вообще перестают там изображать.

Но искусство с его виртуальным пространством, которое в равной мере и реально и ирреально, придает всякому обретению и утрате, – в данном случае обретению и утрате рая, – то непреложное единство, которое и делает произведение произведением, обеспечивая его максимальный эффект. Новая сложность, выступает, при всех ее парадоксах и всей ее неопределенности, все более наглядной. Характерно, что в вышеприведенном внутреннем монологе из Достоевского три раза повторяется слово «видел». «Необозримый горизонт как образ свободы» (метафора из публицистики Джозефа Аддисона в «Спектейторе», статья 412) (1710-е гг.) предстает в высшей степени обозримым, во всяком случае обозримым художественно. Так окончательно закрепляется та «внутренняя субъективность в ее объемлющей небо и землю жизненности чувства, представления и действия», что является,

---

ленно сопоставляется с определенным поэтическим текстом или (если материалом сравнения является уже не литература, а ландшафт) проецируется в определенную местность. В XVII веке категория лексически закрепилась в европейских языках (итал. «pittoresco», нидерл. «schilderachtig»), причем итальянское слово «pittoresco» стало в данном случае архетипальным, стимулируя образование таких слов-калек, как английское «picturesque» и связанные с ним французский и русский термины. Для Ш. Дюфрениу сам тот факт, что «Живопись и Поэзия – сестры» предопределяет их общую причастность к тем «небесным сферам, чей отблеск столь доблестно мерцает на их крыльях», обеспечивая их творениям славное место в Вечности (буквально «посвящение в Вечность») [«О графическом (собственно «О живописном») искусстве», 1668; цит по: Literary Surces of Art History (ант.), 1947. P. 395]. Развитию категории в XVIII веке, в том числе и в ее эдемических коннотациях, немало способствовали «гран-туры», маршруты модных путешествий, обычно устремленные в Италию, но со временем все чаще заворачивающие и в родные края, где тоже обнаруживалось немало прекрасных, «картинных» видов. Так, английский художник-пейзажист Уильям Гилпин, дав определение живописного как «термина, выражающего такой тип красоты, который благоприятен (хорошо смотрится) в картине» («Эссе о гравюрах», 1768), затем конкретизировал эту дефиницию в «Наблюдениях о реке Уай и некоторых частях Южного Уэльса... касающиеся в основном живописной красоты», 1782). Категория, неизменно включающая в себя принцип разнообразия, порою понималась как посредница между собственно прекрасным и возвышенным (см. ниже). Особое значение для ее предромантической кодификации имели «Эссе о живописном сравнительно с возвышенным и прекрасным» Увейллы Прайса (1794) и «Аналитическое исследование принципов вкуса» Р.П. Найта (1805) (см.: Hunt J.D. Picturesque // GDA, – эти авторы были соседями по имениям и принимали самое активное участие в современных им пейзажных дискуссиях. Впрочем еще до Найта идеальный ландшафт в целом и идеальный усадебный парк в частности многократно уподоблялись прекрасной картине (ср. с. 575). В частности, У. Шенстон писал, что «Ландшафт должен быть достаточно разнообразным, дабы образовывать некую картину на холсте, и мне это отнюдь не кажется дурновкусием, ибо лучший советчик садовнику – художник-пейзажист» (цит. по: The Genius of the Place: the English Landscape Garden 1620–1820 (ант.), 1975. P. 291). На рубеже XIX–XX веков «живописное» обозначилось уже не только общекатегориально, но и как особое направление садоводческого искусства.

\* Duncan J. Op. cit.; Scafi A. Op. cit. P. 204–206.



согласно Гегелю, важнейшим свойством живписи («Лекции об эстетике», 2, 3, 1). И пусть Шопенгауэр, этот страстный оппонент Гегеля, подчеркивал, что очарование дали показывает нам райские красоты, но они исчезают подобно оптической иллюзии, когда мы поддаемся их соблазну («Мир как воля и представление»). Именно в иллюзии, пусть даже и эфемерной, «объемлющая небо и землю жизненность чувства» обнаруживала свои самые выразительные, эстетически значимые качества.

Об этом, как бы исторически развивая Гегеля, – но уже в условиях модернистской деструкции, – пишет Гадамер: «Творчество художника разрушило раму. Структура плоскости, составляющая картину, выходит за свои пределы, указывая на более широкие отношения» («Онемение картины»). В целом же искусство, по Гадамеру, учит нас «пребывать в произведении», «и, возможно, это единственный способ, даруемый нам, смертным, чтобы приобщиться к тому, что называется вечностью» («Актуальность прекрасного»). Сады и парки, собственно, поясняют подобные «более широкие отношения» равно как и «приобщение к произведению» самым обстоятельным образом. Но прежде чем перейти к «доступной вечности» садов непосредственно, мы предполагаем рассмотреть те два фактора, которые при мысли о рае постоянно напрашиваются на ум. Это золото и свет, метаисторически друг друга подробно дополняющие, в том числе и в своем художественном выражении.

# Глава 5



## ЗОЛОТО\*

«Золотая окраска есть печать иного царства» или «тридесятого царства»\*\*. Столь почетный статус понятен, ведь из всех оттенков материального мира золото ближе всего к солнцу и свету, представляя собою их синтез, в равной мере предметный и беспредметный, чисто энергетический, ибо вещество неотделимо здесь от сияния. Это едва ли не самое (на языке Делёза) «трансверсальное» из земных веществ, свободно пересекающее все понятийные грани, позволяя, в отличие от красок, переходить из мира природы в мир искусства легко и плавно. Краски, дабы они эмоционально воссияли, нужно сперва приготовить, измельчив минералы в цветные «земли» и «охры». Золото же, во всяком случае золото самородное, уже в исконном своем состоянии лежит в земле в чистом виде, а не вкуче с рудными примесями, как другие металлы. Лежит, по сути, в качестве плотного, хотя и тусклого, сгустка света. Оно неподвластно коррозии и требует лишь, для вящего блеска, дополнительной полировки. Материал получает в результате царственное господство над формой, так что корона не из золота предстает чем-то совершенно смешным, пригодным лишь в качестве бутафорского реквизита. Поэтому золото, как бы много его ни было, всегда уникально, и в этом тоже его родство с солнцем. Обозначая «иное царство», оно издавна пребывало металлом небесным (этим и объясняется понятие «золотых эмпирей», где свет оплотнен в виде особой сверхматериальной субстанции) и металлом божественным.

Именно его сияние возвещает в древней поэзии о явлении божества. Таки-ми эпифаниями переполнены оды Пиндара, возвеличивающие победителей Олимпийских и прочих состязаний, зримо приближающих своих фаворитов к числу небожителей\*\*\*. Всюду здесь боги, по сути, выходят навстречу атлетам, которым та или иная ода посвящена, обозначаясь как иносказательно-

---

\* *Laum B.* Heiliges Geld. Eine Historische Untersuchung über den sakralen Ursprung des Geldes, 1924; *Bodonyi J.* Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Gemäldekomposition (diss.) (1932), 1989; *Бергер Э.* История развития техники масляной живописи. Пер. с нем. 1935; *Braunfels W.* Nimbus und Goldgrund // «Das Münster», 3, 1950, 11/12; *Schöne W.* Über das Licht in der Malerei. 1954; *Białostocki J.* «Ars auro prior» // В его кн.: *Myśl o sztuce i sztuka XVII i XVIII wieku.* 1970; *Аверинцев С.С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В.Н. Лазарева, 1973; *Rzepińska M.* Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego, 1, 1973; *Рабинович Е.Г.* «Золотая середина»: к генезису одного из понятий античной культуры // «Вестник древней истории», 1976, 3; *Гренберг Ю.И.* Технология станковой живописи, 1982; *James D.* God and Gold in Late Antiquity, 1998; *Агаткина Т.А., Виноградова Л.Н.* Золото // Славянские древности (словарь), 2, 1999; *Стерлигова И.А.* Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV веков, 2000; *Хансен-Лёве А.А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. Пер. с нем. 2003.

\*\* *Протт В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. 1986. С. 293, 285.

\*\*\* *Duchemin J.* Essai sur le symbolisme pindarique: or, lumière et couleurs // «Revue des études grecques», 65, 1952.

природно, – в виде «огня в ночи», «луны в золотой колеснице» (натурное серебро ночного светила часто принимало в мифах именно такой, солнечный оттенок), «золотого снега» и, разумеется, «золотого солнца», – так и впрямую, фигурно, со своими золотыми колесницами, прялками, лирами, луками, щитами и дворцами. Весьма примечательны у Пиндара и «золотые цветы», которые «ослепительно сияют» на острове блаженных, где царствует владыка золотого века Радамант. Природное иной раз трудно отличить от фигурного, как хотя бы в случае с той же луной в колеснице, но различные чудеса постоянно находят вполне естественное объяснение. Так, «золотой снег», этот священный дар Зевса, легко причислить к эффектам зимнего солнца. Наконец, «ценнейшим, цельнозолотым сокровищем» оказывается (в 3-й Олимпийской оде) сам праздник. И эпифаническая связь всякий раз закрепляется не просто во впечатлении, но предметно, хотя собственно почетные награды (золотые венки и повязки) почти не упоминаются, видимо, как нечто само собой разумеющееся. Наиболее характерен, в смысле всеобъемлющей предметности, зачин 6-й оды, открывающейся не как стихотворение, а как дворец – с «золотыми колоннами, что возвыгнутся в доме нашей песни».

О цвете, красках или колорите говорить в подобном контексте, конечно, можно, но стоит ли? К тому же в данной главе мы касаемся цвета и красок лишь от случая к случаю, не анализируя их природу систематически. А цвет золота, который и цветом-то в собственном смысле не является, идеально совпадает, в отличие от всех прочих, ректифицированных или вообще синтетических, красок, с материальной субстанцией. Это естественное, лишь форсированное полировкой выражение или, если угодно, природная физиогномика самородного или сплавленного из мелких крупиц металла, тогда как, скажем, ультрамарин служит красочной репрезентацией не исходного лазурита, а скорее технологического процесса его нагрева и перемальвания. Так что не удивительно, что в том царстве магической предметности, каковым была Древность, наш драгоценный металл в равной мере и жадно созерцался (конечно, созерцался-в-ритуале, на своем строго обозначенном месте), и жадно использовался как вещь, концентрирующая в себе как сакральное, так и экономическое богатство социума. Его же арт-форма сама по себе мало что первоначально значила, во всяком случае была отнюдь не первостепенна. Недаром золотые изделия постоянно переплавляли применительно к новым культовым и бытовым условиям, как случалось, к примеру, тогда, когда они меняли, в процессе войн, своих хозяев. И даже в классической античности форма, которую к тому времени уже научились в определенной мере созерцать и отвлеченно-эстетически, оставалась прочно укорененной в общественном быту. Характерно, что знаменитая хрисоэлефантинная, т.е. исполненная из золота и слоновой кости статуя Афины Парфенос (V в. до н.э.), была не просто олицетворением государственной казны и ее зримым апотропеем, а одновременно и самой этой казной, которую

привыкли придирчиво контролировать\*. Поэтому-то ее автора, скульптора Фидия, и судили, – так до сих пор и неясно, справедливо или нет, – за расхитительство. Сегодня же такой суд был бы абсолютно немыслим, и отнюдь не потому, что художники так уж безгрешны, но потому, что они к изготовлению грубых кирпичей-слитков, «украшенных» лишь пробирным клеймом, никоим образом не причастны.

В золоте есть очевидная почвенная красота, существующая изначально, а не привнесенная перипетиями вкуса, та красота, которой нет, к примеру, в серой платине. Красота эта, не будучи цветом, стоит вне тех контрастов, что присущи историческому пониманию любого «нормального» цвета, непрестанно варьирующегося по закону черно-белых смысловых противоречий. Она исконно царственна и предполагает восторг и трепет. Тот любовный восторг, что звучит, когда мы решаемся назвать чьи-то рыжеватые волосы «золотыми» или если «золотым» вдруг оказывается просто спелое и совсем не драгоценное яблоко. И если восторженный трепет перерождается в свою негативную противоположность, то происходит уже не просто амбивалентный обмен, но самая настоящая трансмутация, вход в поле совершенно иных качеств и состояний.

Такие трансмутации, для древнемагического сознания вполне реальные и лишь позднее обретшие чисто метафорический или идейный оттенок, хорошо известны. С одной стороны, золото – это «абсолютная метафора» солнца, зари, верховной власти и идеального социума («золотой век»)\*\*. Его использование в виде эпитета служило, как мы убедились уже по Пиндару, «простейшим и самым расхожим способом что-либо восторженно подчеркнуть»\*\*\*. Все, или, точнее, все самое значимое, ауристически преобразилось, почти как в мифе о Крёзе, мифе о царе-маге как верховном и наиболее полномочном мастере «хрисопозэи» («золотоделания»). При этом одними лишь эпитетами дело не ограничивается, за ними обязательно встает сам первопредмет. В хозяйстве «божественного царя Алкиноя» («Одиссея», 7) мелят «золотую рожь» и выращивают «золотые яблоки», – это, конечно, метафоры спелости. Однако эпицентр всего – царский дворец, лучезарный («как на небе светлое солнце иль месяц») благодаря своим материалам (медь, сталь, золото и серебро). А в 4-м гимне Каллимаха (III в. до н.э.) говорится, как при рождении Аполлона и Артемиды все на Делосе – и озеро, и река, и оливы – стало золотым, однако преобразование это началось вполне геологически-конкретно, с подземных недр богоизбранного острова. Плутон, утешая Прозерпину у Клавдиана, развертывает перед ней картину ждущего ее счастья: там, куда он ее умчит, живет «золотое племя» и на цветущем лугу растет «драгоценное дерево, чьи ветви мерцают живой рудой» («О похищении Прозерпины», 2), т.е. являются настоящим, но в то же время растительно-«живым»

\* См.: *Eddy S. The Gold in the Athena Parthenos* // «American Journal of Archaeology», 81, 1977, 1.

\*\* О золоте как «абсолютной метафоре» света говорит С.С. Аверинцев (указ. соч., С. 46).

\*\*\* *Kakridis J.Th. Homeric Researches*, 1949. P. 121.

золотом. Здесь уже проступает образ библейского Древа жизни, но удержавшего в себе древний минералогический материализм.

Фрейзер, как известно, отождествил, в духе своего романтического позитивизма, знаменитую золотую ветвь Вергилия, дарующую право входа в подземный элизиум, с омелой, поскольку последняя после нескольких месяцев хранения обретает «темно-золотистый желтоватый оттенок» («Золотая ветвь», 68). Но у самого Вергилия она не просто чему-то уподоблена, а целиком вся и состоит из чистого золота. К своим минеральным корням, к скрытым в земле сокровищам ведет огненно-красный цветок, распускающийся в ночь Ивана Купалы. Золотой петушок не просто искрится, словно фейерверк, а в кульминационный момент рассыпается золотыми монетами. Даже Платон, чей Сократ (в «Гиппии Большом») отрицает значение «блестящей внешности», в противовес Гиппию, заявившему, что золото есть то высшее мерило, которое, будучи добавленным ко всякой вещи, и «создает красоту», в «Государстве» (3, 415а) все же отдает дань магической архаике, подчеркнув, что бог, создавая властителей, примешивает им «при рождении золота, и поэтому они наиболее ценны». Попутно можно вспомнить и о золотом бедре Пифагора, которое, якобы, видели как-то, когда он разделся (Диоген Лаэртский, «О жизни философов», 8, 1).

Верх и низ в древней минералогии неразрывно сопряжены в первостихии огня, формирующего и металлы с минералами, и небесные феномены, и «толику золота» в великих мужах. Верхние небесные сферы, эмпиреи (от греческого «εμπυρος», «горящий») золотятся, наполняясь чистым огнем. Зародившись в стихии подобного мистического материализма, небесное видение Иезекииля (Иез. 1: 16–28) выглядит как гигантское божественное сверхпроизведение, созданное из немислимо прекрасных, но в то же время вполне «тактильных» поделочных веществ, явленных в процессе своего огневого преобразования. Кристальные (хрустальные) небеса, колеса «как вид топаза», сапфировый престол, над ним – «как бы подобие человека», а внутри и вокруг него «как бы пылающий металл» и «сияние». Причем, возникнув из огня, свет тут же обретает вполне природное обличье, уподобляясь «радуге на облаках во время дождя». И хотя само слово «золото» здесь отсутствует, видение Иезекииля лишней раз показывает, как плотно соприкасались в древнем сознании огонь и свет, составлявшие то первоединство, воплощением которого, собственно, золото и являлось. Сама мысль с ее «просвещающими» свойствами еще не слишком резко отделилась от материально-природных начал, двигаясь в общем с ними энергетическом «гольфстриме»\*.

Водоразделом этого «гольфстрима» стал классический философский дискурс, постоянно колебавшийся, как у Платона, между архаикомифологическим материализмом и продвинутой риторикой чисто ментальных заготовок. Плотин уже поминает процесс очистки золота от примесей

\* Ср. Гершензон М.О. Гольфстрим (1922) // «Лики культуры» (альманах), 2003.

и наделения его пробирным клеймом лишь метафорически, для подтверждения тезиса о том, что образ («эйдос») должен возникать в идеале не из какого-то «образа вообще», а «из ума» как наиболее тонкой, ценной и вездесущей субстанции («Эннеады», 5, 8, 3). Однако почитание магической Вещи постоянно давало о себе знать, и Юлиан Отступник (IV в.) в своем языческом «Гимне царю Гелиосу» делает золото центром мира, и не каким-то символическим средоточием последнего, а именно геологическим ядром Земли. Все в Древности, в конечном итоге, в самой сокровенной фазе своего сакрального обихода овеществлялось, красуясь подобно царской короне на своем законном месте. Корона ведь изначально была отнюдь не аллегорией солнца или идеальным «эйдосом» последнего: она, по законам симпатической магии, почиталась как само солнце, – истинное солнце, осеняющее голову верховного суверена. Так и золотые волосы Аполлона, помянутые, в частности и Пиндаром, почитались как истинные солнечные лучи, утверждающие бога искусства в его наиболее древнем, космологическом статусе.

Золото ценилось как вещество вечной жизни. Такова, в частности, смысловая природа того драгоценного металла, из которого сделан скифский, точнее скифо-сарматский «Золотой человек» (IV в.), ныне ставший одной из государственных эмблем Казахстана. Многочисленные украшения, образующие абрис фигуры этого воина в виде его более совершенного, загробного тела, непосредственно, словно золотые рычаги, утверждают его силу и власть, буквально закрепившуюся на «высотах»: известные и по керамике знаки гор в виде угловатых шевронов составляют здесь значительную часть декора, точнее, того символического «костяка», что изначально был наложен на глиняную основу. Золото действительно поддерживало и утверждало его носителя, как, впрочем, по-своему поддерживает и утверждает его владельца и современное дорогое украшение, которое глупо было бы называть «идеальной» и, следовательно, не совсем настоящей «метафорой красоты» или какой-то аллегорией, предназначенной лишь для дедуктивного умозрения.

Это материальная подлинность и почиталась превыше всего, хотя к элементу *Aurum*, когда он подвергался арт-обработке, издревле прибавляли иные вещества, в том числе серебро (в сплаве «электр»), медь и т. д., что усиливало его, золота, колористическое разнообразие. Но в любом случае чистое вещество, позволяющее достичь и максимальной четкости репрезентации, все же долгие века доминировало. И даже если возникал какой-то дополнительный цветовой нюанс, скажем, столь характерное для Древности сближение золота со столь же царственным пурпуром, то и нюанс этот обозначал нечто весьма конкретное, ведь сближение это напрямую произошло из атрибутики верховной власти, а также из традиции обмена драгоценного металла на ткани, крашенные секретами пурпурных улиток\*. В любом случае оттенки, предполагающие некую визуальную неопределенность, ни в коем случае

\* *Reinhold M. History of Purple as a Status Symbol in Antiquity, 1970.*



не котировались. Недаром слово «золотистый» появилось в языках, включая греческий, латинский и русский, значительно позднее слова «золотой».

Максимальная четкость репрезентации диктовалась объективными условиями обряда, и тот «золотой человек», которого испанские конкистадоры безуспешно искали в Латинской Америке XVI века в виде некоего драгоценного изваяния, некогда был, скорее всего, вполне реальным индейским вождем. Последний, ради того, чтобы умилостивить богов природных стихий, нырял в озеро, предварительно покрыв тело клейкой пастой с измельченным золотом, а подданные бросали ему вослед золотую утварь и прочие драгоценности. В момент принесения самого себя в жертву водной стихии вождь, собственно, и был в сакральном сознании «целиком золотым», реально приобщающимся к богам, со временем же практический сакрум обратился в авантюрную легенду. Аналогична судьба и другого латиноамериканского мифа – о стране Эльдорадо, якобы изобилующей желтым металлом. Предание о «золотом крае» восходит, вероятно, опять-таки к вполне определенным историческим реалиям, к садам правителя древней инкской столицы Корииканчи (на месте нынешнего Куско в Перу). К тем дворцовым террасным садам, где размещалась масса золотых вещей, изображавших весь природно-человеческий мир, от пастухов с ламами до цветов и колосьев.

Именно в обряде золото перформативно соприкасалось с инобытием. Для того чтобы войти туда, войти прижизненно или посмертно, цари и жрецы надевали золотые маски, хорошо известные по погребальному реквизиту разных регионов. Вещество жизни могло состоять из сплошных пластин, покрывающих значительную часть головы, как в захоронениях Микен, либо из отдельных дужек, которые накладывались на глиняную основу, как в некрополе Варны (речь в данных случаях идет о V–II тыс. до н.э.). Драгоценный металл, так или иначе, приобщал к вечности, будучи, как и в одах Пиндара и стоящей за ними олимпийской практике, визуальным звеном между мирами людей и богов, звеном, позволяющим им сойтись «лицом к лицу».

Негативное же понимание золота как грязи, – вспомним библейские слова о городе Тире, накопившем золота «как уличной грязи» (Зах.: 9, 3), – отнюдь не сводимо лишь, в силу синонимичности золота и денег, к теме несправедливого богатства. Эта символическая оппозиция есть только часть всеобщего круговорота мирового вещества. Царственный металл, в том числе и в своем денежном варианте, легко, если логика мифа этому способствует, превращается в свою полную противоположность, в непроницаемо-черный уголь либо просто в мусор\* либо же, наконец, в дерьмо, сохраняющее, в отличие от угля, желтый оттенок. Тот оттенок, что издавна принято было связывать в микрокосмической системе цветов с деятельностью печени. «Золотарь», по Далю, это и мастер-позолотчик, и парашник, вывозящий нечистоты. Царственная толика золота в теле может, в соответствующей инверсии, обернуться приметой

\* Новичкова Т.А. Сор и золото в фольклоре // Полярности в культуре (сб.), 1996.

греха и болезни. К примеру, загадочная фраза из договора русских, тогда еще язычников, с греками («да будем золоти яко золото», иными словами «желты яко золото») толкуется по ассоциации с хворью типа золотухи, как заклятие, потенциально насылающее пагубу на тех, кто от данного слова отречется.

Так что от благороднейшего из металлов в любой точке его смысловой шкалы, позитивной или негативной, солнечной или сортирной, веет смертью, таинством иномирного перехода. Но маг, посвященный в тайны природы, знал, как развернуть природную шкалу в обратном направлении, от смерти к жизни, и получить золото из «черняди», грубого и невзрачного исходного вещества. В этом русле, где знание руд и металлов плотно сочеталось с оккультными дисциплинами, народилась алхимия, явившаяся прямым продолжением древнего магического материализма. Вполне возможно, что именно с алхимией связано происхождение термина «твореного» или «творитного» золота, т. е. золота, специально приготовленного для художественных целей\*.

Впрочем, магическая непреложность материи, замкнутой в кольце трансмутаций, постоянно подвергалась сомнению, в том числе и в алхимии, когда последняя, отвлекаясь от конкретной работы у тигля, изъясняла свои действия философско-аллегорически, что с веками происходило все чаще. Практическая «хрисопозейя» («золотоделание») заменялась концептами, платонический диалог идей брал верх над апологией вожделенного драгоценного вещества. На смену же геофизического центра планеты Земля приходила моральная «золотая середина», т. е. нечто весьма важное, но тактильно совершенно неосязаемое. Что же касается искусства, то в нем «мастерство» (*opus*), как в сказочно-пышном убранстве дворца Феба-Солнца из «Метаморфоз» Овидия (2, 5), все чаще и чаще начинало зримо «превосходить материал». К чистой предметности все заметнее примешивался эстетизм. В известном нам уже дворце Венеры-Природы у Апулея («Метаморфозы») стены покрыты «массою золота такого искусного блеска, что откажи солнце, – дворец сам мог бы быть днем». И этот искусный или, иным словом, искусственный блеск начинал мало-помалу превалировать над «массой», т. е. над материалом как таковым.

Эволюцию вкусов наглядно демонстрируют изделия в антично-классическом духе и изделия «для варваров», которые изготовлялись в Причерноморье, на границе со Скифией, одними и теми же мастерами. Тут видишь, что скифы явно больше ценили само отшлифованное золото, а пришлые, более продвинутые греки – именно «*opus*», орнаментальные хитрости и тонкость обработки. К тому же сама история художественных ремесел поэтапно развертывалась во времени как последовательная история скелетоморфизма, т. е. имитации одних материалов другими, и в том числе искусной подмены дорогого и редкого чем-то более дешевым и доступным. Особо значительную роль в этих имитациях играли медь и бронза, именем которых, как и именем железа, были названы целые огромные эпохи ци-

\* *Фигуровский Н.Э.* Очерк общей истории химии, 1969. С. 222.

визации, размеченные достаточно определенными археологическими границами. Что же касается нашего металла, то он, несмотря на всю свою археолого-цивилизационную очевидность, не получил столь же четких номинативных свойств. Народившись в поэзии, в строгой исторической науке золотой век продолжения не нашел.

Разумеется, вся поэзия металлов и минералов имеет материально-обрядовые корни, восходящие к давнопрошедшему «времени предков». Однако нетрудно проследить, в особенности по римской поэзии августовского времени (I в. до н.э.), как эта крепкая материальность постепенно растворяется в оттенках и нюансах, а вещьность вкрадчиво смещается в сферу психологии восприятия. Когда Овидий описывает в «Метаморфозах» «вечную весну» золотого века (1, 89 и сл.), то он, говоря о ее приметах, нигде не пользуется «драгоценными» эпитетами. Природа там в изобилии производит колося и мед, которые если и «золотятся», как им положено, то лишь в авторско-читательском сознании. Неопределенность художественная (материал или лишь оттенок?) тут же переходит и в неопределенность хронологическую. Когда же все это было? Было это, в конце концов, есть или будет? В знаменитой 4-й, «пророческой» эклоге из «Буколик» Вергилия один раз встречается «шафран», т. е. нечто золотистое, но обретшее уже совершенно натуральный оттенок, равноценный помянутым в той же эклоге желтой ниве и краснеющему винограду. Правда, внешняя натурность здесь отчасти сверхъестественна, ибо шафран тут – это цвет бараньей шерсти, которая волшебным образом, по произволению самого животного, перекрашивается по-разному. Однако это сверхъестественность уже не столько мифологического, сколько поэтического свойства. Заветное же слово употребляется в 4-й эклоге вообще только один раз, применительно к «золотому роду» («gens aurea»), грядущему на смену роду нынешнему, «железному». Собственно и сама эта важнейшая историсофская новация, этот воистину революционный перенос Вергилием золотого века из прошлого «времени предков» в будущее принимает вид чисто поэтического изобретения. Нарастающий «импрессионизм», цветоцветовая пульсация тогдашней римской живописи в свою очередь – уже не вербально, а визуально, – способствует тому, что царственный металл, точнее, соответствующий пигмент, снижается до уровня простых красителей. Живописность тем самым выступает как важнейший фактор десакрализации.

Тем временем нарастают радикальные духовные сдвиги, сперва лишь частично сопряженные сдвигам художественно-стилистическим. Вытесняя язычество, ветхозаветный монотеизм отбрасывает золото идолов и сокровищниц как «нечистоту» (даже, в древнееврейском оригинале, особо вредоносные «болезненные экскременты», «даве це») и «уличную грязь (пыль)» (Ис.: 30, 22; Зах.: 9, 3), уже совершенно непригодную для обратной возгонки к свету. И даже сама языческая Античность в это время порою придает нашему металлу, помимо философской его аллегоризации, черты чего-

то явно упадочного. Мы имеем в виду Плиния Младшего, который, трактуя о золоте, этой «чуме для жизни», и связанном с ним разложении нравов, находит приметы непрерывного упадка даже в земной коре, где золоту, по его словам, часто сопутствует «хрисоколла», жидкая субстанция, являющаяся «гнилостным выделением» или «разложившейся рудной жилой» («Естественная история»; 33, 1, 4 и 33, 26, 86). Получается, что уже в самих недрах образуются некие сиятельные нечистоты. Правда, минералогические наблюдения Плиния наукой не подтверждаются: золото ведь, напротив, вещество «не гниущее», не подверженное воздействию среды, а загадочная рудная жижа есть, скорее всего, лишь что-то вроде водного медного силиката. Но в любом случае в подобных контекстах нарождаются мифологически неснимаемые противоречия между внешним блеском и внутренним злом, противоречия, которые сама Древность разрешить была уже не в состоянии.

Несмотря на инвективы против идолов, вся Библия, что можно прочувствовать уже у Иезекииля, пронизана драгоценным сиянием, в особенности в тех главах Книги Исход (25–27), где с подробнейшим тщанием описывается, как должно изготавливать из принесенных сынами Израилевыми золота, серебра и меди Скинию Завета. Однако золото, сколь бы внимания ни уделялось его сакральной роскоши, исчисленной в той же Книге Исход до последнего таланта и сикля, в равной мере пребывает также и духовным, образным сокровищем. Обаяние имматериального Образа обретает отныне неведомую язычеству силу. Хотя, разумеется, и в древней магии все на определенной стадии обряда могло «пониматься духовно», но в любом случае идол как таковой не «представлял» или «символизировал» божество, он просто-напросто был таковым. Соответственно и золото в виде короны, маски или сакрального украшения, оружия либо сосуда не «изображало» или «символизировало» божество, но было его зримой частицей. В книге же Иова золото как предмет добычи и обработки, с «местом, где его плавят» и его «песчинками», а также и изделия, «сосуды» из него, последовательно уходят из поля зрения, начисто обесцениваясь в сравнении с высшей премудростью, не говоря уже о том, что лишается всех своих богатств и сам Иов, – однако там же звучат обращенные к Богу слова страдальца: «пусть испытает меня, выйду как золото» (23, 10), – и тогда сам Иов не исчезает, а, напротив, возвращается в жизнь. В Образе, следовательно, восстанавливается то, что утрачивается в Вещи. «А я люблю заповеди Твои более золота, и золота чистого», – говорит псалмопевец (Пс.: 118, 127), причем этот повтор, подчеркивающий вещьность драгоценной материи, дополнительно разъясняется церковнославянским переводом («Сего ради возлюбих заповеди твои паче злата и топазия»), более точно передающим оригинал, где речь идет именно о золоте и топазе. Так что внешние ценности, как и вновь обретенное Иовом богатство, получают сослагательное значение. Они есть, но в то же время их, раз они входят в поле новой веры в виде образного

умозрения, как бы уже и нет. Ибо «храм, освящающий золото», несравнимо больше и важнее последнего (Мф.: 23, 17).

Средоточием первообразного сияния служат отныне не божественные космические начала или первозданные основы истории, но ее апокалиптический финал. Правда, в Библии говорится о «золоте (захав) земли Хавила», лежащей в окрестностях Эдема (Быт.: 2, 11–12), но оно принадлежит к тем сокровищам, которые Адам в результате Грехопадения растерял, о чем напоминает пророк Иезекииль, сравнивающий с Адамом царя Тирского и еще раз употребляющий слово «захав» (Иез.: 28, 13). В сравнении с эдемическим минеральным богатством, подземным и к тому же утраченным, несравнимо великолепнее выглядят небесные сокровища апокалиптического царства, явленные в Откровении Иоанна Богослова. Потерянное прародителями возмещается в них сторицей: вместо невидимых рудных жил здесь возвышается целый город, который весь с его улицами – «чистое золото», что повторено дважды, и к тому же в начале и конце длинного перечня драгоценных камней, украшающих городские стены и ворота (Откр.: 21, 18–21). Вкупе с божественными знаменами, завершающими земную историю, вся сияющая материя Нового Иерусалима претворяется в чистый свет, благодаря которому «город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне» (21, 23). Последние издревле изображались с помощью золота и серебра, – здесь же блеск солнцевидного металла и искрящихся камней их поглощает. Последующая традиция распространяет сияние небесного града и на его окрестности: в 22-й главе «Апокалипсиса Павла» говорится о «земле», что «светлее серебра и золота». В средневековых преданиях о загробных мытарствах именно этот, драгоценный оттенок указывает на близость рая. Когда в «Чистилище святого Патрика» рыцарь Эний приходит к райской горе, он видит над нею небо цвета «золотого огня горящего очага».

Драгоценный облик райской природы часто в равной мере указывает и на ее начальное, утраченное, и на прообразовательно возвращенное совершенство. В «Плаче Адама» прародитель с тоской вспоминает о «златовидных» цветах и деревьях исконного рая. В Видении же Андрея Юродивого листья у винограда золотые, а гроздья рубиновые, и в данном случае речь уже, скорее, идет о будущих, прообразовательных частицах апокалиптической вечности. Собственно, всякий раз, когда средневековый пейзаж ауристически преобразуется, к примеру, когда Григорий Богослов пишет в своем «Слове на весну» о «златовиднейшем солнце», мы ощущаем, как и в памятниках Древности, трансцендентные, иномирные межи. Другое дело, что теперь эти иномирные отсветы выглядят несравнимо более душевными, развеществленными. Так, Григорий Великий, только лишь молвив о «золотых райских жилищах», считает необходимым тут же заявить, что «никто обладающий здравым смыслом не поймет этого буквально», и на самом деле подобные жилища есть знамения той «вечной славы», которой «вознаграждается щедрая милостыня» («Собеседования», 4, 31).

Мерцающая аура божества все в большей степени предстает не только сакральной данностью или, если угодно, реализованным волшебным предметом, но и живой средой человеческого молитвенного общения. По отношению к божеству и совершенному человеку сияние это, благодаря свершившемуся Боговоплощению, воистину обоюдно. Это сияние богочеловеческого диалога. Ритуально оснащенный «золотой человек» кажется теперь лживым идолом, и само стремление быть «как золото» ценится гораздо больше. Иоанн Златоуст обосновывает это райски-золотое слияние в следующих словах: в раю «она (тварь) уже не останется такою, но будет гораздо прекраснее и светлее, и насколько золото блестящее олова, настолько тамошнее устройство будет лучше настоящего, как и блаженный Павел говорит: “яко и сама тварь свободится от работы исления (Рим.: 8, 21)”» («К Феодору падшему увещание 1», 11). В раннехристианском «Пастыре» Ерма (II в.) золотой цвет, напоминающий об испытаниях в огне, трактуется как то, что «избегнет этого мира» и сохранится для «жизни вечной», – по контрасту с цветами черным и красным, знаменующими то, что погибнет (4, 3). Переосмыляется и само творчество, перерабатывающее драгоценный металл «из исления в нетление». Евагрий Понтийский сопоставляет ангельские помыслы, исследующие «духовное значение вещей», с поисками золотого песка, который затем «промывается водою, предается огню и вдается в руки художников, делающих из него для скинии светильник, кадельницу, чашицы и фиалы (ссылка на 2 Пар.: 4, 21; точная цитата – и “цветы, и лампы, и щипцы из золота, из самого чистого золота”). Демонский помысл, – по Евагрию, – этого не ведает и не понимает, а только бесстыдно внушает одно стяжание чувственного золота» («О различных порочных помыслах», 7). Так златокузнечное ремесло распродмечивается, переходя в сферу душевной жизни.

Сияние храмового убранства в свою очередь одушевляется, впитывая в себя зримо-незримый отблеск «мира преимущего», который превыше всякой чувственности, но все же погранично приоткрывается умному созерцанию. Золотые иконные фоны и ассисты, принципиально антинатурные, абсолютно несхожие со светом эмпирическим и его зыбкими преломлениями, постоянно об этом теофаническом рубеже напоминают. Собственно, именно Бог-сын и приносит драгоценное вещество в новое, раннехристианское искусство. Недаром первым примером золотой христианской мозаики считаются мерцающие смальговые частицы в лучах, исходящих от Христа, изображенного в виде Гелиоса в мавзолее III в., частично сохранившемся под римским собором Святого Петра. Позднее подобного рода сияния увеличиваются и умножаются, охватывая архитектурное пространство словно разрастающийся нимб. Или, иными словами, нимб, ставший внутривидимым и в то же время космическим светом. В высшей степени характерна своим вербально-визуальным красноречием купольная мозаика церкви Марторана в Палермо (XII в.), с латинской надписью вокруг Христа-Вседержителя,

восходящей к его словам из Евангелия от Иоанна («Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни»; Ин.: 8, 12), и золотым фоном, который наглядно эту надпись иллюстрирует. «Иллюстрация» догмы тут, как и следует из семантики данного латинского слова (от *illustro*, «освещаю, разъясняю»), непосредственно служит целям церковного просвещения.

Такого рода золотой свет, если перейти от палермитанской мозаики к средневековому искусству в целом, выступает в качестве космически-всеохватной «эфирной» среды, будучи во всех иконографических типах, идет ли речь о Христе-Вседержителе, Входе в Иерусалим или Преображении, совершенно однородным. Тут нет каких-то «нюансов» и «градаций», но есть, как в неприступных иконных лещадках, один-единственный рубеж-бездна. Когда же этот рубеж или, точнее, эта бездна все-таки пересекается, то золотые фоны исчезают. Так, они знаменательно отсутствуют в иконах с Нисхождением во Ад (или Воскресением Христовым) и Страшным судом, – в последнем случае, если иметь в виду негативную половину великого судилища, клейма с различными муками ярко подцвечиваются, но подцвечиваются желтыми, охристыми и красными красками. И лишь ассисты на одеждах Христа и святых остаются в сценах Нисхождения во Ад и Страшного Суда в виде светящихся частиц сверхъестественного «солнца пресветлого»\*. Частиц, перенесенных из горних сфер в катастрофически преобразующуюся земную стихию.

Золотые фоны, да, собственно, и всякие цветные фоны Древности и Средневековья, буквально запечатывают пространство или, если угодно, запирают его на ключ, оперативно связанный отнюдь не с искусством, а с магическим или религиозным ритуалом. Другое дело, что эстетическое сознание может, разумеется, эмоционально преодолеть и взломать любую преграду, но такой взлом неизбежно вносит свои собственные содержания и настроения, чуждые погранично-бдительной архаике. Фон, как и само древнесредневековое произведение в целом, долгие века существует, повторим еще раз, как закрытая дверь, открывающаяся изнутри, а не от нас, из нашей художественной восприимчивости.

Ощущение «золотых эмпирей», недоступных, но в то же время и не абсолютно неуловимых, живет в мерцании свечей, трехмерно преобразующих иконную плоскость, и в светопреломлениях мозаичных частиц. Последние порождают, в особенности на внутренних сферических поверхностях купо-

\* Ср. слова о Нисхождении во ад из апокрифического Евангелия от Никодима, – слова сыновей Симеона-богоприимца, великолепно предвосхищающие светоцветовые свойства соответствующих икон: «Внезапно сотворилось золотое сияние солнца пресветлого, облеченного в пурпур, и озарил нас царственный свет, пробудивший род человеческий» (18, 2). Замечательным иконическим примером такого трансцендентного свечения может служить «Воскресение Христово» Дионисия (1503), написанное для собора Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре: там «все пространство, за исключением чернеющей дыры ада, залито золотым сиянием, исходящим из Спасителя» (*Притачкин И.А.* Указ. соч. С. 51). Золото, таким образом, знаменует не просто особый, божественный статус рая, но и радикальную отъединенность последнего от эмпирической природы, зияющей черным, безвидным провалом.

лов и апсидных конх, автономные люминисцирующие миры, значительно более плотные, чем воздух, и почти что осязаемые, как «осязаем» луч света в храмовом полумраке. И все это, при всей своей пространственной выразительности, максимально, повторим еще раз, антинатурно, столь же антинатурно, как и обратная перспектива. Недаром Прокопий Кесарийский в вышепомянутом панегирике Софии Константинопольской пишет о том, что пространство храма, хотя солнечного света в нем более, чем достаточно, как бы «не озаряется солнцем извне, но порождает сияние изнутри» («О постройках Юстиниана», 1, 1). Силенциарий же, рассуждая о том же, уточняет, что подобное излучение распространяется как снаружи (благодаря «золотым плиткам» крыши, изливающим «золотые лучи», которые «поражают взгляд с неодолимой силой, будто смотришь на полуденное солнце, золотящее горные вершины»), так и в интерьере, где свет исходит от «некоего ночного солнца», а паникадила уподобляются созвездиям («О великой церкви»). Светила и созвездия, таким образом, искусно имитируются в предметах и приемах, лучезарно соперничающих с природой, но нисколько не подражающих ей. Ведь не следует забывать о том, что всякое золочение, равно древнее и средневековое, имеет мало общего с бесцветным естественным светом, золотящимся или иным образом окрашивающимся лишь изредка, в определенные часы, минуты или даже секунды. Чтобы зафиксировать эти миги навечно, скажем, в образе «Италии золотой», необходима уже немалая толика поэтического вымысла. Средние же века и Древность непрерывно обеспечивали эту толику своим ремеслом, подкрепленным преемственностью обряда.

Вещественный мир здесь резко умался в своем значении, но не отвергался целиком. Вспомним, что самый большой золотой предмет в Священном писании, небесный град Апокалипсиса, – это, несмотря на свое сверхреальное сияние, навсегда упраздняющее ночь, все же не чистые эмпиреи, а именно гигантский предмет, являющий хотя и преображенную материю, но все же материю. Так что Образ провиденциального совершенства – и во всем Средневековье, и в отдельных его художественных частностях – лишь прозрачно налагается на древнюю Вещь, не предполагая ее полной аннигиляции. Поэтому вполне понятно, что средневековая религия в ее форме и содержании часто кажется новоевропейскому взгляду магической архаикой: ведь она действительно удерживает в себе огромную долю Древности, постоянно стремясь ее приручить. Собственно, проект такого приручения частично осуществлялся уже в процессе самого изготовления драгоценных церковных изделий, ибо при получении разных сортов художественного золота постоянно применялись сугубо языческие практики, вроде использования «пепла василиска» (который, впрочем, следует считать не столько реальностью, сколько алхимической метафорой)\*.

\* Харитонович Д.Э. В единстве с василиском: опыт историко-культурной интерпретации средневековых ремесленных рецептов // «Одиссей» (альманах), 1990.



Кажется, что с веками золотого убранства становится все больше и больше. Такое впечатление обусловлено, разумеется, в первую очередь возрастающим числом сохранившихся памятников, но не только этим. Начинает, и вполне закономерно, казаться, что будь это в воле средневековых мастеров, они все бы изготовили из золота, и лишь недостаток и дороговизна драгоценного металла удерживали их от того, чтобы придавать каждому храму облик апокалиптического Небесного Иерусалима. Поэтому историческим описаниям часто бывают присущи патетически-восторженные преувеличения. Лишь бегло пробежав «Повесть об убиении Андрея Боголюбского» из Ипатьевской летописи (XII в.), можно вообразить, будто возведенная заботами князя церковь Рождества Богородицы «вся бяше золота», хотя на деле тут лишь подчеркивается общее великолепие и «светлость» ее богатого декора. Причем речь в источниках постоянно заходит не о красках и даже не об иконных фонах, а именно о самородном металле, плотно украшающем иконы в виде окладов, а также прикладов, т. е. разного рода обетных подвесок. Любая подобная икона предстает даже в большей степени ювелирным и именно «прикладным» (в высшей степени значимая тавтология!), а не живописным произведением, продолжая в этом отношении традицию хрисоэлефантинной Афины Парфенос. Драгоценнейшая из красок остается металлом, не расплываясь в пигмент, недаром слова «иконное» и «листовое» постоянно использовались синонимически. Металл к тому же и вообще всегда был надежнее пигмента, о чем убедительнее всего свидетельствует икона как таковая, где оклад несравнимо дольше сохраняет свое исконное сияние, нежели фон, сравнительно быстро тускнеющий, тем паче если это твореный, а не листовой фон. Древнесредневековая вещь прочнее связана с вечностью, чем эфемерности искусства.

Даже и тогда, когда дело касается лишь, казалось бы, сугубо живописных деталей, внеколористическая «печать иного царства» специально акцентирует их мягкое и теплое свечение, присущее сакральной вещи в кругу прочих литургических вещей. Золотой слой в иконах и книжной иллюминации постоянно оставался открытым, непотаенным, прочно связывая священное искусство с мерцающей атмосферой храма. Поэтому художественный, внутренний свет не просто имитировал внешний, а (в силу природной светозарности золота, – и чем больше его было, тем надежней и лучше) присоединялся к реальным источникам освещения, варьируя их сосредоточенное и неяркое (в идеале) сияние. То сияние, что лучше всего воспринимается в церковном полумраке, окружающем золото словно его естественные, исконные недра.

О средневековой, укорененной еще в Древности, неделимости золота и света свидетельствует и орифламма (от «*aurea flamma*», лат. «золотое пламя»), известная с XII века хоругвь с языками пламени и звездами, которую, по преданию, вручил французским королям архангел Гавриил. Золотые огненно-космические узоры вытканы здесь по красному шелку, напоминающему о том, что хоругвь, как считалось, окунули в кровь святого муче-

ника Дионисия Парижского. Поэтому орифламма была также и символом аббатства Сен-Дени.

В любом случае этот свет действительно отражается в человеческом восприятии, это уже именно психологический свет-для-человека, тогда как подавляющее большинство аналогичных по своей внутренней светосиле шедевров Древности, изначально заключенных в глухие погребальные камеры либо в пространство крайне элитарных ритуалов, вообще для «земного», профанного восприятия не предназначалось. Сияние, посредником и проводником которого служит икона, возводит ум от художественного подобия к божественному прототипу и только так свою образность оправдывает. Оптимальным же залогом такого оправдания служит не художественное совершенство, а антропологическая святость, о чем выразительно свидетельствует составленное Епифанием Премудрым «Житие Сергия Радонежского» (XV в.). Золотые икона и крест упоминаются тут сами по себе или, на языке новейшего времени, чисто феноменологически, а все светоизлияния («неизреченная светлость», «божественный огонь» и др.) нарождаются лишь в чудесных явлениях, сопряженных с самим Сергием, который предстает «яко злато посреде брения» (пыли), хотя облачен в крайне бедные и сырые, а не «цветотворные» и «шаровидные» (яркие) ризы. Сам преподобный Сергий, собственно, и пребывает тут наиболее совершенной из икон.

Предметное «золотое тело» остается сугубо языческой привилегией Древности. Драгоценные сакральные покровы широко используются, – так, не говоря уже о священнических облачениях, даже актер, исполнявший роль Христа в средневековых мистериях, надевал золоченую маску, – однако пребывают лишь символическим напоминанием о неизреченном Образе. Сущностно же к последнему ближе не сияющие «украсы», а святая телесность, переходящая в состояние «живых мощей» и затем, после смерти, в виде мощей и пребывающая. Характерен пример Иоанна Многострадального, киево-печерского подвижника XII века, закопавшего себя по грудь в землю, дабы спастись от плотских грехов. Когда значительно позднее появились его скульптурные, соответственно поясные, изображения, пользовавшиеся особой популярностью в Сибири, по Енисею и Ангаре, на них надевали шитую золотом скуфейку, венец и ризу, размещая к тому же трехмерную икону в золоченом киоте\*. Все это райское убранство, естественно, не имело ничего общего с реальным келейным бытом, будучи благочестивым аргументом, призванным активизировать молитвенное общение со святым, который, согласно Киево-Печерскому патерику, «искушенный огнем, явился чист как золото». При чем в общение это свободно мог вступить любой заинтересовавшийся изображением зритель. Украшения же древних воинов, жрецов и царей (магически продолжающие, а не контрастно, через отрицание, пре-

\* *Исаева Н.Н.* Деревянная скульптура и орнаментальная резьба иконостасов приенисейского края XVIII–XIX вв. (кат.), 2000. С. 74–86.

ображающие священное тело) отнюдь не были, вопреки своей нынешней музейной импозантности, предназначены для всеобщего обозрения. Возрастание доступности всегда означало потерю вещественности. Потерю, разумеется, не абсолютную, но символически-относительную.

Но хотя средневековое произведение, в сравнении с Древностью, выглядит вполне, если еще раз использовать характерное слово Хайдеггера, «непотопленным», между человеком и произведением обязательно встает «вторая икона» святости или тот духовный интервал, преодоление которого дарует наилучшие возможности для созерцания, раскрывая «глаза души». И интервал этот совершенно внеэстетичен, будучи открытым не для художественных импрессий, а лишь для молитвенно сосредоточенного умного зрения.

Если же подробнее обратиться от иконной «наглядной онтологии» (Флоренский), выраженной в житийной литературе, к средневековому искусству как таковому, то мы увидим, что его внешний золотой блеск с веками многократно усиливался, переходя в «бремя количества»\* и, соответственно, порождая все новые и новые волны имитаций. Тогда как для архаической Древности всякий сакральный объект уникален, в Средние века, в особенности на рубеже Нового времени, религиозное искусство обрело массовый характер, все чаще и чаще удаляясь от материальной подлинности. И хотя именно Средневековью эту «правду материала» (по Рёскину) постоянно приписывают, все же на деле Средневековье придавало ей несравнимо меньшую важность, чем старшая гиперэпоха, где каждое природное вещество обладало четкой и непреложной мифологической родословной. Так что любая замена, скажем золота медью или оловом, должна была иметь в идеале, несмотря на привычку к скевоморфизмам, строго определенное ритуальное оправдание. Иконописный же канон, напротив, отнюдь не настаивает на обязательной драгоценности материалов: в постановлении Седьмого вселенского (Никейского) собора (VIII в.) о почитании и изготовлении икон утверждается лишь, что их можно писать красками, делать из мозаики «и другого пригодного к тому вещества». Иоанн Златоуст также утверждает: само вещество святых образов несущественно, тем паче что (если параллельно вспомнить также и его «Слово о тщете золота и драгоценностей») важнее всего невещественные, духовные блага. Поэтому когда в XIV–XVI веках, причем как на Западе, так и на Востоке Европы, ювелирные, по сути своей, листки сусального золота, из которых состояли не только сплошные фоны, но даже и тонкие линии ассистов, все чаще начинают заменяться твореным золотом, разного рода аурипигментами, т.е. живописной, а не металлической субстанцией, происходит нечто, вполне с позиций Средневековья закономерное. Образ с большой буквы последовательно усиливал свой перевес над предметностью, утверждая надмирность невидимой, лишь просвечивающей

---

\* *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России, 1995 («Бремя количества» – название 1-й подглавки 1-й главы).

сквозь мир красоты. Недаром позднее, что тоже вполне закономерно, чудотворными иконами иной раз оказывались даже фоторепродукции, в которых уже ни о какой «правде материала», естественно, говорить не приходится.

«Возьми шафран да щучью желчь да сотри вместе и пиши как золотом», – такого рода рецепт по-своему знаменателен\*. История иконного золота с определенного момента, причем не с «осени Средневековья», а с более ранних этапов, ведь известны и русские, и западные примеры еще XIII века, в значительной мере принимает вид истории разного рода позолот, искусных имитаций. Роль солнечного металла все чаще исполняют серебро и даже олово, просвечивающие изнутри в т. н. «златоцветной» живописи, которая лишь кажется таковой благодаря золотистому лаку, накладываемому на совершенно иные металлы. Но решающим фактором в конечном счете предстает не тот или иной заменитель, а сам творческий процесс. Или, иначе говоря, тот новый духовный интервал, что требуется для превращения драгоценного металла в чистый свет. Здесь средневековая закономерность смены Вещи Образом вытесняется уже совершенно новыми, несредневековыми свойствами и нормами.

Обособляющаяся стихия творчества, созидающая свои собственные эдемы, последовательно видоизменяет и важнейшую светоцветовую приметку мира иного. Принципиальную роль тут играют сами принципы художественного золочения. «Мастерство превосходит (золотой) материал», само «благородное мастерство сияет»\*\*, – такие сентенции звучали еще и в Средние века, однако за ними неизбежно подразумевалась тогда чисто посредническая функция ремесленного умения, призванного возводить сознание зрителя от видимого земного к невидимому небесному свету. Теперь же, с приближением Ренессанса, взаимная метаисторическая диспозиция меняется, так что трансцендентное кажется все более чувственно-близким и, соответственно, золото в искусстве – все более эмоционально доступным. Прежде оно лишь передавало небесные истины, отныне же оно, снисходя до уровня краски (каковой оно изначально не являлось), явно претендует на толику собственных откровений.

Самое главное в данном случае – именно колоризация золота, приобщение его к палитре. Уже Каваллини к концу XIII века, Каваллини, чьи ангелы буквально оборачиваются лицом к Ренессансу, обеспечивает необходимые для этого условия, вводя тональную моделировку и упраздняя темные иконные контуры, обуздывавшие цветовую игру. Дуччо же (в особенности в знаменитой сиенской «Маэсте» или «Богоматери во славе»; 1311), постоянно

\* Из русского рецептурно-ремесленного манускрипта XVII века. Цит. по: *Гренберг Ю.И.* Указ. соч. С. 173–174.

\*\* Приведем описание священнического облачения из Жития епископа Арнольда Майнцского (XII в.) – хотя оно и было изготовлено из драгоценных материалов и украшено золотом, «мастерство изготовления превосходило материал». Цит. по: *Grinten E.F. van den.* Enquiries into the History of Art Historical Functions and Terms up to 1850, 1952. P. 17.

сочетая обратную перспективу с элементами прямой, т. е. обращенной к земному миру, попутно превращает золото (в одеяниях святых) из всеобщего камертона в естественную составную часть красочной палитры, делая его как бы первым среди равных\*. Наконец, Ченнино Ченнини в своей «Книге об искусстве» (XIV в.), по сути, отрицает сам принцип золотого фона, рассказывая (в параграфе 160), как приготовить соответствующий пигмент, смешивая золото с зеленым. Специфическое сияние, таким образом, достигается не благодаря объективному выходу металла на поверхность изображения, как бывало иногда в иконах и книжной иллюминации при выскребании отдельных частиц верхнего слоя, а путем сугубо живописного, зрительного совмещения красок. Причем, что в высшей степени показательно, Ченнини придает данному приему особую сюжетную возвышенность, рекомендуя специально использовать его в том случае, когда нужно «сделать так, чтобы дерево выглядело словно одно из деревьев Рая». Иллюзорный пигмент, стало быть, в какой-то мере «возвращает» утраченный Эдем\*\*.

Впрочем даже и оставаясь еще достаточно протяженным, золотой фон все чаще пространственно трансформируется, превращаясь просто в задний предел картинно-сценической коробки. Эта подмена может осуществляться самым непосредственным образом, даже в пределах одного и того же произведения. Так, если центральная, праздничная часть Алтаря святых покровителей Кёльна (работы Стефана Лохнера), со сценой Поклонения волхвов, вся сияет драгоценным металлом, в том числе и за счет обширного сусального фона, то в «Благовещении» на одной из внешних, обыденных створок того же алтаря никакого фона в традиционном смысле нет, он заменен очень красивой, золотисто-желтой, но все же вполне натуроподобной, внешне совсем не «иномирной» занавеской, написанной с фактурно-тщательным воспроизведением складок. В данном случае замена золотых эмпирей обычным интерьером имеет четкое богословское оправдание в литургической поэзии: подобным образом нам, по сути дела, показывают, как «Ею же (т. е. Бо-

\* Deuchler F. Duccio: zum Geld als Farbe // Von Farbe und Farben. A.Knoepfli zum 70 Geburtstag, 1980.

\*\* Для того чтобы уяснить, оправданы ли в слове «возвращает» кавычки и можно ли их опустить, следует привести совет Ченнини в более подробном изложении, попутно поместив его в общий контекст данного сочинения. В первых фразах своей «Книги об искусстве или Трактата о живописи» Ченнини напоминает о Творении и Изгнании из Рая, после чего Адам начал трудиться, – и в результате со временем народилось «множество полезных занятий», в том числе и живопись, способная «открывать невидимые вещи», т. е. показывать, как подразумевается нечто, в реальности (или лишь в данной пространственной ситуации) несуществующее. В конце вводного абзаца автор призывает в помощь все три лица святой Троицы, Деву Марию, святого Луку как «первого христианского художника» и – подчеркнем это – «всех святых в Раю». В процитированном же нами выше параграфе 160 («Как растирать золото и серебро для их использования в качестве красок») говорится следующее: «Если ты хочешь работать с золотом на доске, пергаменте или стене или где угодно еще, – но с тем, чтобы (оно) не было бы сплошь плотным как золотой фон (знаменательная оговорка!), либо если ты хочешь сделать так, чтобы дерево выглядело бы словно одно из деревьев Рая, то возьми десять-двенадцать листиков («pezi», – собственно «кусочков») тонкого золота, разотри их с белком яйца и добавь темперы, после чего можно (при изображении деревьев) подмешать зеленого». Разумеется, здесь отнюдь не говорится впрямую, что восстановить утраченный рай можно путем измельчения металлического золота в краску, однако смысловая связь с начальным абзацем простирается достаточно ясно.

гоматерью) обновляется тварь». Когда алтарь празднично раскрывается, мы, собственно, и видим это обновление или, иным словом, путь от земной занавески к запредельному инобытию, где все земное пространство исчезает, свернувшись «как свиток», – другое дело, что в традиционной иконе данный путь отнюдь не столь чувственно-конкретен. Однако эмпирии теперь могут снизойти до земного бытия уже и без всяких богословских оправданий и вне всякого мариологического контекста. Так происходит, когда задний пространственный предел, пусть даже по-прежнему золоченый, komponуется в картинный интерьер как простая стенка, на которую к тому же падают «унизительные» для столь драгоценной поверхности тени. Золоченая же рельефная орнаментика (деталей архитектуры, одежды, оружия и сбури) в свою очередь лишает «всеобщую метафору света» ее универсального величия, низводя ее на уровень нарядного украшения. Такова, к примеру, типическая в данном смысле живопись Пизанелло, где нимбы святых кажутся, по сути, таким же, лишь чуть более величавым украшением, как и мерцающие рельефные детали вооружений и сбури.

Старое и новое постоянно сосуществуют, в том числе даже сюжетно. Так, в Алтаре Церкви августинцев (1487, Германский национальный музей, Нюрнберг), принадлежащем кисти какого-то неизвестного нюрнбергского мастера, пейзажные фоны вполне натуральны, а золото оставлено лишь в нимбах святых и лучах ореола Богоматери, но также и в виде намеренно-архаического фона иконы Богоматери, которую пишет апостол Лука. Картина, таким образом, включает в себя икону, оставленную в виде священной реликвии, но уже никак не стилистического канона. Архаически-иконное лучше подходит и для специфически-райских контекстов, даже во многих произведениях, поражающих своим ренессансным новаторством. К примеру, в знаменитой кантории Донателло «дионисийски»-буйные путты пляшут на золотом мозаичном фоне, подчеркивающим, что веселье это, каким бы плотским оно ни казалось, происходит все же в небесах.

В любом случае иконология и технология золота претерпевают радикальные перемены, причем в теснейшем взаимодействии. Новые приемы неотвратимо перерастают в новые смыслы. Сусальное золото долгое время использовалось в качестве подложки, обеспечивающей светозарность других красок, но отполированные белые грунты (у Яна Ван-Эйка и других старых нидерландцев) оказываются еще более светоносными и, что самое главное, не нарушающими столь ценимой ныне натуральности. Рай и различные его подобию сияют в старонидерландской живописи либо за счет этих грунтов либо за счет чисто колористического высветления далей, характерного, в частности, для книжных миниатюр Симона Мармиона. Причем главным связующим элементом теперь, как прекрасно известно, все чаще служит масло, издавна, еще задолго до Ренессанса, – что уже менее хорошо известно, – применявшееся для придания желтому красителю, в сочетании с просвечиваю-

щей серебряной фольгой, подобия золота. Теперь же масло предопределяет всю текстуру живописи, обеспечивая невиданную прозрачность ее слоев.

Весьма знаменательно, что такого рода технические эксперименты вплотную сочетались с алхимией. Адептами «королевского искусства» были Ван Эйк (которому приписывалась честь открытия масляной живописи), Теодорих, Джорджоне и другие мастера-новаторы. В перспективе веков эти занятия кажутся чем-то привилегированно-, почти масонски-окультистскими, но тогда мы вступаем в сферу таких же романтических легенд, как и легенда о единоличном изобретении масляной живописи Ван Эйком. На деле же масляное письмо совершенствовалось и «изобреталось» целыми поколениями художников. Алхимические опыты, с сопутствующей им терминологией и эмблематикой, были типичной практикой как ренессансных, так и средневековых арт-мастерских, занятых изготовлением различных красителей. Добрая половина последних получалась из земли, а остальная часть из реторты, – до той поры, пока развитие рынка не отделило производство красок от производства картин.

В любом случае ренессансная стадия этого процесса действительно содержит в себе толику алхимической тайны\*. Но именно той недоступной ни строго научному ни ритуально-эзотерическому изложению тайны, что связана не столько с получением, сколько с применением красочных составов, наметивших облик новой, неиконной живописи. Той живописи, что действовала несравнимо эффективнее традиционной алхимии как таковой, придавая природному первовеществу подлинно золотое достоинство. Попутно можно заметить, что известный уже нам райский «сад науки» в рубежные века активно цвел и плодоносил, – если иметь в виду идейный резонанс его натурфилософских аллегорий, непосредственно отразивших переход от алхимии к химии, к науке классического типа. И тогда как поиски настоящего золота постоянно завершались фальсификациями и скандалами, пока, наконец, не прекратились совсем, перейдя в XVII–XVIII веках в основном в сферу теоретических рассуждений, т.е. из оперативной в спекулятивную свою фазу, искусство с его иллюзиями постепенно утверждалось как тот «третий мир», где, в отличие от проблематичной алхимии, все возможно и все осуществимо.

Вся изобразительная среда, ее воздух, почва и растительность еще мерцали в XV – начале XVI века золотыми вкраплениями, составляющими, в соседстве с бурно развивавшимся натурным пейзажем, целые зоны или, по крайней мере, малые сверхнатурные островки, проникнутые, в силу все большей своей

---

\* Пионером серьезного исследования проблем соотношения практической и теоретико-философской алхимии с живописью был немецкий ученый Г.Ф. Хартлауб (G.F. Hartlaub) [Giorgiones Geheimnis, ein kunstgeschichtlichen Beitrag zur Mystik der Renaissance, 1925; Arcana artis (Spüren alchemischer Symbolik in der Kunst der XVI Jhs.) // «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 6, 1937]. Позднее связь «королевского искусства» с эволюцией колорита стала несомненной очевидностью [ср. популярную по своему жанру и манере изложения кн.: *Ball Pb.* Bright Earth. Art and the Invention of Color (гл. 4 – «Alchemy Artistic Legacy»), 2001].

обособленности от эмпирической природы, особым, сказочно-волшебным обаянием. Сцены Благовещения и в данном случае, как и в случае с символической перспективой, предстают наиболее показательными. От божественного сияния, да, собственно, и от божества как такового, тут иной раз остаются одни лишь золотые лучики, как в «Благовещении» из Алтаря Мероде (Флемальский мастер; 1428), где по этим лучикам скользит к Марии крошечная фигурка младенца Христа. Знаменательно, что первоначально и два круглых оконца (из одного из них эти лучики исходят) тоже были заполнены здесь золотым сиянием, словно открываясь в эмпирии, но, позднее, следуя духу времени, сверхреальные просветы заменили натурными, окрашенными в серовато-голубой тон\*. В книжной живописи натурализация происходит зачастую еще выразительнее. Так, в трехтомной немецкой Библии в инициалах с пророками и в сценах Шестоднева Саваоф отсутствует, замененный ассистами, а, по сути, просто золотыми бликами, своего рода «природными ассистами», которые либо нисходят к пророкам, либо, если речь идет о Творении, погружаются в небесную, водную или земную стихии\*\*. Золотые нимбы, даже оставаясь архаически-сусальными, уподоблялись, и в алтарной и в книжной живописи, солнцу или даже, в ночных сценах Рождества Христова, луне. И хотя последний прием, превращающий луну в некое «ночное солнце», явно противоречил чувственному опыту, все равно новые «натурные нимбы», в особенности у ангелов, благовествующих пастухам позади сцены Рождества, великолепно вписывались в пейзажную среду в виде маленьких светил. Таким образом свет, пусть даже еще сверхъестественно-золотистый, начинал, по контрасту с абсолютно «безвоздушной» иконой, распространяться внутри произведения, слагаясь в особую картинную атмосферу.

Атмосферу вполне уже светотеневую, где даже золото, как это ни парадоксально, наделялось свойством отбрасывать тени, что можно заметить, приглядевшись, в некоторых немецких и нидерландских алтарях. Например, в сцене Погребения апостола Иакова из алтаря, расписанного Марксом Рейхлихом (1507; происходит он из монастыря Нойштифт под Бриксеном и ныне хранится в мюнхенской Пинакотеке) золотой фон сохранен, но трактован как закатное небо, чье свечение служит очевидной причиной длинных теней, падающих от передних фигур. Тем самым драгоценная субстанция наделялась, взамен вещного, металлического мерцания, новой цветоцветовой подвижностью, сближаясь по тону с охристой почвой, цветущим лугом, зыбкой поверхностью воды. Ранним примером достаточно уже натуральной водной стихии, покрытой рябью мерцающих волн, является море в Тифенброннском алтаре Лукаса Мозера (1432), но это теплое мер-

\* *Subr W.* The Restoration of the Mérode Altarpiece // «Bulletin of the Metropolitan Museum of Art», 16, 1958.

\*\* Имеется в виду трехтомная Библия, иллюминированная в 1435–1445 и хранящаяся в библиотеке Базельского университета. См.: *Brandt H.* Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei im XIV und XV Jhh., 1912. S. 151–156.



цание, сгармонизованное с золотом фона и нимбов святых, есть, по сути, тонкий обман зрения, ибо краски наложены в данном случае даже не на золотую, а на серебристую оловянную фольгу, так что живописное вещество в пределах водного пейзажа никоим образом с элементом *Aurum* не связано. Райская субстанция погружается в природу, и в те десятилетия, когда это происходит, само небо, уже без всяких трансцендентных вкраплений, предстает полноценно-райским, не требующим воспарений в иные, внеземные сферы. Таково пронзительно-голубое безоблачное небо во «Франкфуртском садике», композиции, где ничего золотого вообще нет, а есть лишь отдельные желтовато-охристые акценты (светло-желтые крылья ангела и т.д.). Этот небесный сапфир или, по крайней мере, его красочное подобие, с одной стороны, совершенно натурально, но с другой – наделено сверхъестественным величием, ибо кажется вечным, как райский полдень, и к тому же вознесено весьма высоко над миром. Ведь садик, как и положено вертограду Богоматери, явно находится на вершине «мировой горы», – за его зубчатой каменной оградой виднеется одно лишь небо, точнее «небеса».

Однако натуроподобное небо, или «небеса» (различить эмпирию и эмпирии становится весьма трудно!), все-таки не вытесняет драгоценный фон раз и навсегда. Причудливо меняясь и дробясь, последний виднеется еще долгое время. Иной раз даже вся пространственная среда предстает переливчато-золотистой, выражая не только состояние природы, но и то очарование, которым в идеале должен проникнуться зритель. Ранним примером подобного сдвига от покойного благоговения, характерного для классически-средневековых житий и видений, к мистическому аффекту может служить, уже самим названием своим, известный нам «Льющийся свет Божества» Мехтбильды Магдебургской. Явившаяся ей одушевленная чудо-гора пульсирует «в золотистом потоке, в любви, какой не бывало» (2, 21). «Телу не вынести ощущения, / Ожидая оттуда (т.е. из мира иного) души возвращения», – говорится тут же, и объекты видений предстают неотъемлемыми от психологической среды, от «огнистого страстного желания» (7, 45). Лучшей же светской параллелью золотистым «пейзажам настроения»\* могут служить рыцарские романы, где всюду присутствует уже более спокойное, но все равно в высшей степени интригующее мерцание, исходящее от волшебных доспехов, чародейских знамений, заколдованных сокровищ и замков со стенами из золота и алмазов.

Вслед за «романическим» светом начинает подвижно пульсировать и свет изобразительный. Если в ранней (возможно, наиболее ранней) картинке с садом любви (1370; хранится в музее в Дуэ) сплошной золотой фон еще сравнительно стабилен, то веком позже он уже буквально «распыляется» в пространстве. В высшей степени выразительны миниатюры к роману короля Рене

\* Разумеется, «пейзаж настроения» характерен, прежде всего, для эпохи модерна. Но мы позволили себе малую терминологическую вольность, дабы лишний раз очертить специфику ренессансных новаций. О «пейзаже настроения» в древней пиктограмме или в средневековой иконе говорить, естественно, не приходится.

Анжуйского «Сердце, объятые любовью» (1460), тем более что и роман этот по духу своему именно рыцарский. Мягкое ауристическое свечение деревьев, травы и ночных облаков созвучно здесь сновидческому состоянию очарованного рыцаря-странника. Позднее схожий прием был виртуозно использован в главных светских аллегориях Боттичелли, в его «Весне» и «Рождении Венеры» (1484), где распыленный в краске солнечный металл задает тон всей поэтике знаменитых произведений. Во второй из этих картин мастер словно вспоминает слова Апулея о том, что «Венера всегда золотая» («Метаморфозы», 5, 29), но в то же время избегает их прямой иллюстрации, рассеивая частицы волшебного сияния в волосах Венеры, по краям раковины-ладьи, в береговой траве и листве деревьев, – и трепетная игра этих бликов, в равной мере и сакрально-символических и чувственно-эмоциональных, придает композиции ее неповторимый лиризм. *Augustus* кватрочентистской живописи обретает ту зыбкую игривость, в том числе игривость и смысловую, которая прежде вроде бы совершенно была ему не свойственна. Так, чисто живописные имитации золотых мозаичных фонов в т.н. «Плафоне полубогов», написанном Пинтуриккьо в римском дворце Ровере-Пенитенцьеры (1480), скорее, усиливают сюрреальную ребусовидность тамошних эмблематических фигурок, нежели «освещают» ее своим лукавым мерцанием\*.

Такого рода нюансы и сдвиги, как колористические так и семантические, часто воспринимаются как один из факторов великого обмирщения культуры, ее всеобщей переоценки в том духе, который был кодифицирован в трудах Мишле, Буркхардта и Ницше (а затем и Джентиле). Действительно, когда золотой фон контрастно сопоставляется с натурным пейзажем, первый предстает однозначно потусторонним, а второй – однозначно мирским. Так происходит, к примеру, в уже дважды поминавшемся нами живописном алтаре Энгеррана Квартона, где «подобие Рая» изображено в виде золотого фона за святыми фигурами, – по контрасту с земным миром, представленным топографически-конкретно, в виде города Вильнёв-лез-Авиньон с горой Сент-Виктуар. Тут вроде бы проходит четкая граница между средневековым и новым хронотопами, граница всегда ощущавшаяся достаточно остро. Недалом значительно позднее, в среде униатов, постоянно стремившихся полемически доказать свою преимущество от Византии, было принято переписывать иконы «фряжского» письма, выскребая пейзажи и заменяя их золотыми фонами, которые казались несравнимо благочестивее земной природы. Эти контрасты очевидны. Однако необходимо и не упускать из виду тот, столь

\* 63 восьмигранных кессона в здешнем «Плафоне полубогов» в совокупности представляют собою сложный конгломерат античных гениев и духов природы, которые, возможно, символизируют различные аспекты Натуры в ее взаимодействии с Фортуной, чья стихийность обозначена массой морских существ. Вместе с тем изобилие морских мотивов в купе со сценой Взвешивания души вносит в пространство плафона иномирную рубежность, акцентированную и имитациями золотых мозаик. Речь идет о том, как душа преодолевает груз земной материи, – и тем же курсом призвано «воспарить» и зрительское восприятие (ср.: *Cavallino A. Pinturicchio a Roma. Il Soffito dei Semidei nel Palazzo del Domenico della Rovere* // «Storia dell'arte», 60, 1987).

же очевидный факт, что, атомизируясь среди красок, сам Augum претворялся в радикально-обновленную субстанцию, Средневековью уже отнюдь не созвучную. Искусственное золото (в обоих смыслах «искусственное», т.е. в равной мере и технологически-имитативное, и картинно-эстетизированное) нисходило в мир и, превращаясь из вещества в поэтический нюанс, наделяло творчество самоценной сакральностью, обособленной от сакральности религиозной, но вовсе ей, во всяком случае на первых порах, не антагонистичной.

Правда, вместо прежнего образа божественного света и его «абсолютной метафоры», мы постоянно видим теперь лишь отдельные символические акценты, более или менее органично вписанные в природную и бытовую среду. Таковы вышепомянутые лучики Благовещения, а также «природные нимбы» и «природные ассисты», придающие божественным знамениям вид натуральных феноменов. Сквозные лучи или яркие отсветы на облаках порою пребывают в живописи Ренессанса-барокко единственным признаком чудесного. Образ у нас на глазах утрачивает свою заглавную букву, претворяясь просто в совокупность арт-приемов, достигающих, к примеру, впечатляющей, хотя и несколько грубоватой патетики в алтаре святого Флориана работы Альбрехта Альтдорфера (1518), частично написанном размашистыми мазками твореного золота по сусальной подкладке. Причем написанном с такой лихостью, которая была бы совершенно невозможна для средневекового иконописца, никогда не осмелившегося бы столь энергично записывать драгоценный металл. По-своему знаменательно, что святой Флориан почитался в качестве покровителя от пожаров и часто изображался заливающим водой горящий домик. Альтдорфер же всюду раздувает тут свой собственный художественный пожар, где цвета предстают внутренним излучением жизни природы. Благодаря крайне интенсивному колориту, близкому по тону лаковой живописи, пламенеющий закат или ночные сполохи обретают здесь подобие внезапных озарений, тонально перекликающихся с нимбом Христа (в «Воскресении») или вообще его зрительно заменяющих (в сценах его земного воплощения). Объектный мир перегорает у нас на глазах, переходя в сферу пусть и мистически-экзальтированных, но все же, в первую очередь, авторски-зрительских чувств, – так словно священная вещь-в-себе вдруг вручается нам в виде заветного дара, в виде вещи-для-нас. Аналогичную технологию использовал полвеком позже Эль Греко, начинавший, как известно, как иконописец. Если для его юношеских икон характерно вполне традиционное золочение фона и фигур, то в Моденском триптихе (1565), тоже раннем, но уже почти всецело ренессансном, он работает почти как Альтдорфер, используя золото как подмалевок, просвечивающий сквозь пастозный, венецианский по духу кроющий мазок. Позднее же, в классических вещах Греко Augum совсем уже теряется среди желтовато-белесых, уже сугубо красочных по составу своему сполохов, вспыхивающих на фоне сумрачных (серых, синих и черных) цветовых зон.

В новом арт-пространстве, созданном по законам линейной и световоздушной перспективы, – с ее внушительной, «скульптурной» пластикой передних фигур и волнующими просветами вдаль, – золотые фоны, строго нейтрализующие всякие, и пластические и далевые иллюзии, ощущаются как досадные помехи для зрения. Сама перспектива, «перспективный фон», становится, по словам Э. Блоха, «золотым фоном искусства»\*, – иным словом, той средой, где искусство торжествует. Правда наличие материального золота в священных изображениях еще продолжает цениться как свидетельство благочестиво употребленных богатств, и количество соответствующего порошка (как наиболее дорогого материала) специально оговаривается в контрактах. Например, в договоре, заключенном с Перуджино монахами-бенедиктинцами из обители Сан-Пьетро в Перудже, слова о сюжете алтаря занимают несравнимо меньше места, чем очень длинная фраза по поводу того, как надлежит употребить в нем «изящное золото и другие изящные краски»\*\*. Высший флорентийский свет в эпоху Лоренцо Великолепного тратит немалые средства на то, чтобы одевания святых фигур в заказных алтарях выглядели как можно более богатыми, сияя имитациями золотых тканей\*\*\*. Однако ренессансные теоретики все равно ставят чисто творческие ценности несравнимо выше. Красноречивее всего исторический приговор Альберти: «подражая сиянию золота цветом, художник достигает большего величия и славы», и «золото, обработанное искусством живописца, расценивается гораздо большим количеством необработанного золота» («Три книги о живописи», 2). Замечателен также и практический совет Филарете, подчеркивающего, что краски, которые «создают видимость (металла), таковым не являясь», позволяют, при наличии должной смекалки, гораздо лучше воспроизводить выпуклые детали типа сбри, нежели с помощью позолоченного рельефа.

До этого Филарете помещает золото, что тоже в высшей степени симптоматично, в один ряд с желтой краской («И желтый подобен золоту, а также цветам и травам, произведенным природою»)\*\*\*\*, тем самым осуществляя операцию, совершенно противозаконную с точки зрения средневековой семантики, для которой «желчь и золото», несмотря на их сближение в практических ремесленных имитациях, все же были разделены смысловой бездной. Теперь же, у Филарете символ божественных энергий оказывается чуть ли не равноценным цвету неоднородной, в том числе и весьма одиозной значимости. Одна из героинь шекспировской «Зимней сказки» замечает, что для создания души годятся «все краски мира, кроме желтой» (2, 3), симпатически связанной, как полагали, с «желчным безумием». Но, так или иначе, ренес-

\* Bloch E. Op. cit., 2. S. 950.

\*\* Контракт цит. по: Literary Sources of Art History... P. 165. Тут уделяется особое внимание тому, чтобы алтарная картина была бы не только «красиво и тщательно написана», но и «украшена и позолочена сверху донизу».

\*\*\* Duits R. Figured Riches: the Value of Gold Brocades in XVth Century Florentine Painting // JWCI, 62, 1999.

\*\*\*\* Филарете цит. по изданию: A.A. Filaretus Tractat Über die Baukunst, 1896. S. 445, 430.

санское искусство утверждает этот колористический знак равенства. Если в Византии желтый пигмент обычно использовали для дешевого подмалева, заменявшего дорогую сусальную подложку, то у старых нидерландцев, в частности, у Босха и Мемлинга, наоборот, золотой порошок служит добавкой, усиливающей светосилу желтых тонов. Небесные эмпиреи все чаще пишутся именно этим тоном, – таковы, в частности, светло-желтые небеса в вышеупомянутых иллюминациях трехтомной немецкой Библии. В больших же алтарях Грюневальда и Ратгеба (1510-е гг.) устанавливается уже почти полная техническая однородность драгоценного вещества и наиболее близкой к нему по тону краски\*. Проигрывая клавиатуру желтого (Грюневальд более изысканно, а Ратгеб более грубо), они то облагораживают ее, возводя к золотистому сиянию, окружающему воскресшего Христа, то намеренно грязнят, окрашивая им бесов-искусителей святого Антония (Грюневальд) или же одежды Иуды и одного из бичевателей Христа (Ратгеб).

Реформация деятельно усиливает процесс смешения всяческих, в том числе и колористических, смысловых иерархий, и примерно через десять лет Лука Лейденский пишет свой «Страшный суд», где, как мы уже указывали, и небесное сияние вокруг Саваофа, и адское пламя написаны, лишь с некоторыми тональными нюансами, почти одинаково ярко-желтыми. Представим все это в контексте иконы Страшного суда, с мучениями грешников, которые мерцали бы ассистами, да к тому же были плотно обрамлены золотым фоном. Такое, разумеется, немислимо, и лишь радикальная трансмутация сделала невозможное возможным. Эстетическая трансмутация, в результате которой золото оказалось просто краской в ряду прочих красок.

Смысловая перестройка охватывает всю цветовую гамму. Знаменательна инвектива, направленная Лоренцо Валлой против геральдической системы цветов, составленной Бартоло да Сассоферрато. Бартоло, пишет Валла, считает «золотой цвет благороднейшим из цветов, ибо им изображается свет», и лучи солнца, дескать, целесообразнее всего изображать золотыми лучами. Однако ведь золото вполне можно сопоставить с рыжим, желтовато-красным и шафрановым (*fulvus, rutilus, croceus*) цветами, из чего вовсе не следует, что солнце «желтоватое», такое мог бы сказать лишь совершенный слепец или дурень». Валла имеет в виду, что все дело в естественных оттенках, а не в надуманных цветовых символах. «Стоит тебе лишь чуточку приподнять глаза, осел Бартоло, и ты увидишь золотое солнце или же, скорее всего, серебристое». Далее аналогичным образом идейно разоблачается небесный сапфир, следующий в цветовой иерархии за золотом\*\*. Так занимающая нас переоценка ценностей фиксируется и вербально, хотя чисто визуальные свидетельства несравнимо более многочисленны.

---

\* *Dittman L. Die Farbe bei Grünewald, 1955; Fraenger W. Jörg Ratgeb, 1972.*

\*\* Данное письмо о цветах (письмо Валлы к К. Дечембре) цит. по: *Baxandall M. Giotto and the Orators. Humanistic Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1971. P. 114–116.*

Сумерки золота, подстраивающегося к общей колористической гамме, отражают идейную смугу времени. Церковное золото и прежде часто будоражило и раздражало умы, так что различные ереси, как правило содержавшие в себе тайное или явное иконоборчество как одну из главных своих позиций, остро порицали роскошь церковного убранства. Крестоносец Робер де Клари, который вряд ли был еретиком, скорее просто привык мыслить крайне практически, воспринял поразительную драгоценную оснастку Влахернского дворца и алтаря Святой Софии лишь как огромную сумму богатств, непрерывно, как заклинание повторяя в своей дескрипции слово «дорогой» («Завоевание Константинополя», 81–85) (XIII в.). И действительно – западные завоеватели тут же превратили львиную долю константинопольской роскоши в безликую кучу обломков, лишь частично оставшихся в художественной сфере (в западных церковных облачениях, королевских инсигниях и т.д.), а в основном обращенных в чисто стоимостные, денежные величины. Правда, церковные художественные богатства не раз вызывали отчужденную и даже критическую оценку и со стороны вполне ортодоксальных и набожных умов. К примеру, Бернара Клервоского, считавшего все такого рода прикрасы «культом идолов», или, позднее, Савонаролы, полагавшего, что храмовая роскошь «затмевает свет божий» и побуждает людей «любоваться не божеством, а самим искусством»\*. Сходных убеждений придерживался и Нил Сорский, русский современник Савонаролы, убежденный, что церковное «злато и серебро» знаменуют лишь внешнее, а не истинное, внутреннее благочестие. Те священнослужители, которые, вслед за Нилом Сорским, придерживались нестяжательства, принципиально творили обряды на простых деревянных чашах.

Протестантизм с его потенциальным или вполне реальным иконоборчеством, особенно сокрушительным именно в первой своей, «ренессансной» фазе, в XVI столетии, усиливает данный критицизм до максимума. Кальвин, воспринимавший всякие, не только церковные, художественные украшения как совершенно праздную, суетную роскошь, уподобляет тех, кто «услужает себя золотом, мрамором, картинами», бездушным «камням, идолам и нарисованным фигурам» («Наставление в христианской вере», 3, 10, 3) (1536). Драгоценный материал всячески дезавуируется, в итоге превращаясь в чистый знак стоимости, что ярче всего проявилось в английской Реформации, когда все монастырские богатства, в том числе и литургические драгоценности, были изъяты в пользу короля и его приближенных. Алтарную же живопись с ее золотыми фонами по ходу этих изъятий практически полностью уничтожили. Уничтожили как то, что не может, в отличие от литургических предметов, непосредственно обогатить английскую казну, ведь золоченую алтарную доску нельзя переплавить на монетном дворе, ее можно только сжечь.

\* Проповедь Савонаролы цит. по: *Belting H.* Op. cit. S. 525.

В какой-то момент вообще, вероятно, начинало казаться, будто золото можно сохранить только метафорически, отвергнув всякую материальность, которая все же тщательно сберегалась Средневековьем, хотя и в особом, духовно-просветленном статусе. В «Утопии» Мора вещественное золото употребляется лишь для изготовления невольничьих кандалов и ночных горшков. Впоследствии слова о золотых резервуарах для нечистот, слова оживившие известную нам древнюю мифологическую связку, очень полюбились Ленину, предлагавшему отметить победу коммунизма «в мировом масштабе» возведением «из золота общественных отхожих мест на улицах нескольких самых больших городов мира» («О значении золота теперь и после полной победы коммунизма», 1921). Однако антиауристический нигилизм Мора не помешал тому, что в полный титул его знаменитого сочинения все же вошел эпитет «золотая» («...поистине золотая книжечка о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопия»). Метафора или, в конечном, более масштабном счете, эстетика – вот что отныне сберегало художественное золото, не позволяя ему перейти в разряд чисто экономических ценностей. Причем речь шла уже о метафоре нового рода, не открытой к трансцендентному абсолюту (к которому, как мы убедились, причастна даже античная «золотая середина»), но в значительной мере сосредоточенной в мире творчества и этот мир пропагандирующей. Поэтому и теоретиками переоценки все чаще выступали сами художники, а не священнослужители или философы. Фидию или Андрею Рублеву не нужно было постигать духовный смысл золота самим, – все уже было сказано за них, и им оставалось лишь творить, переводя богословские умозрения в формы и краски. Отныне же сами формы продуцируют умозрения, комментируя искусство искусством. Свод мнений по поводу элемента *Augur* впечатляюще нарастает за счет самих произведений и их авторов. Любовь к золоту действительно вплотную идентифицируется с арт-произведением, хотя совсем и не в том уничижительном смысле, какой вкладывал в это отождествление Кальвин, верно, хотя и в негативном плане, угадавший магистральную тенденцию своего времени.

Микеланджело, согласно Вазари, перед началом работы над плафоном Сикстинской капеллы отверг папское пожелание, в целом по духу своему вполне средневековое и по-своему «византийское» (о том, чтобы «сделать капеллу красками и золотом побогаче»), дерзко заявив, что «в те (библейские) времена люди золота на себе не носили» и «презирали богатство». И тут уж речь, конечно, шла отнюдь не об очищении религии от ее собственных излишеств, но о высвобождении пространства для искусства. Искусства, которое казалось уже не пагубной помехой для веры, как для Савонаролы и Кальвина, но, напротив, ее движущей силой.

Тоньше и проникновенней всего сумерки золота сказались в искусстве Венеции. В Средние века, в основном благодаря знаменитым мозаикам базилики Святого Марка, здешнее церковное искусство в полном смысле воссия-

ло так, что вполне могло соперничать с великолепием Софии Константинопольской. Однако в конце XV – начале XVI веков Джованни Беллини, в целом охотно вводивший творенные золотые фоны и ассисты «в греческой манере» (правда, фоны, теряя свою космичность, обычно получают у него сюжетно-архитектурное оправдание – как мозаики апсид, замыкающих пространство за Богоматерью), произвел радикальную колористическую революцию. Явно следуя Мантенье, впервые осуществившему монументальный прорыв к натурному вечернему свету в своих фресках чисто светской Брачной комнаты мантуанского замка Сан-Джорджо, он, причем уже в религиозной живописи, постоянно придавал золотистым гаммам вечернюю тональность, превращая надмирный эфир в мягкое сияние хотя и впечатляющего, по-своему волшебного, но все же земного, здешнего, венецианского заката.

Тициан продолжил линию венецианского неовизантизма (если иметь в виду особую чуткость к золотистым тонам, генетически связанную с местными средневековыми мозаиками)\*, но еще решительней сблизил ее с бурлящей стихией посюстороннего мира. Его пылкая палитра то славит плотские утехи, как в «Даная» (1554), где светящийся поток красок у нас на глазах «алхимически» претворяется в поток золотых монет (которые выглядят уже не как символическое воплощение Зевса, но как плата за услуги куртизанки), то искрится иномирными бликами, как в его «живописном завещании», сумрачном «Оплакивании Христа» (1576), где мозаичная апсида за группой Оплакивания брезжит светом сквозь трупную по тону тьму, «зажигая» фланкирующие статуи Моисея и персонифицированной Веры. В любом случае, вне зависимости от диапазона смыслов, подобные эффекты придавали венецианской живописи ее «большое дыхание» (*gran respiro*), которое, как говорилось в ту пору по поводу уже не Тициана, а Веронезе, картины обретали из-за их светлых охристых грунтов, зрительно «согревающих» верхний, более прохладный красочный слой. Поэтому Лодовико Дольче, этот апологет венецианского колоризма, имел все основания для того, чтобы утверждать в своем «Диалоге о живописи»: «нет ничего, что могло бы так привлечь и так приятно занять глаза, как живопись, (с ней несопоставимы) ни драгоценные камни, ни даже золото, чья цена возрастает, когда она обрамляет какой-нибудь камень». В последнем случае недвусмысленно заявлено: отныне материальному, предметно осязаемому золоту, дабы оно сохранило свое значение в искусстве, только и остается, что «обрамлять».

Именно в Венеции процесс перерождения благородной, во многом еще локальной пестроты переходного, средневеково-нового цветового строя в тональный колорит нашел свое решающее, по-своему эпохальное выражение. На смену прежней цветовой системы, царственно увенчанной золотом, приходит «субъективный принцип цветового мерцания как предметно-созидающей силы», – по словам Лукача о живописи Тинторетто\*\*. И эта

\* *Chastel A. Titien et le neo-byzantinisme venitien // Tiziano e il manierismo europeo (сб.), 1978.*

\*\* *Лукач Д. Указ. соч., 4, 1987. С. 363.*



самосозидающая сила устанавливает свои собственные критерии ценностного отсчета, не уходящие в иные миры, а сосредоточенные в рамках произведения. Взглянем на средневековые виноградные грозди: будучи связующим звеном с небесами, они в церковном убранстве постоянно золотились целиком, подобно райским растениям, цветам и плодам, золотящимся в соответственных мистических медитациях. В поле же венецианской палитры виноград достигает семантического величия лишь потому, что идеально вбирает в себя и подспудно приоткрывает тайны колорита. Колорита как такового, не обремененного символическими отсылками в незримое. Такова парадигма виноградной грозди, приписываемая Тициану и известная по «Диалогу о колорите» Роже де Пилю (1673). Искрящийся бликами виноград, согласно Тициану и де Пилю, вбирает в себя плотную массу света и тени, которые и в картине должны быть «размещены гроздьями».

Нисходя в арт-фактуру и растворяясь в красках, – в виде порошка и, еще чаще, в виде различных технических имитаций и цветовых аналогий, – золото мало-помалу исчезает из живописного поля, уподобляясь оккультному веществу, которое «не есть золото черни»\*, представляя собой тот загадочный философский камень, что пребывает «везде и нигде». Правда, в конечном счете выходило, что новая живопись уже не просто в какой-то, образной или технологической, мере сближается с алхимией, но, скорее, деятельно соперничает с ней, формируя свои собственные легенды и тайны. Иоахим фон Зандрарт приводит среди жизнеописаний своей «Немецкой академии» (1679) анекдот о Рубенсе, которому английский алхимик Брендель предложил как-то свои услуги, похваставшись, что он, дескать, уже близок к созданию оптимального для успешного получения философского камня промежуточного состава (*die rechte Tinctura*). На это Рубенс гордо ответил: «Господин Брендлин, вы опоздали на двадцать лет, ибо я уже нашел истинный философский камень с помощью кисти и красок».

Алхимическое золотоделание представляется интеллектуалам XVII столетия уже не столь важным занятием, хотя сама идея по-прежнему волнует умы. Среди тех, кто был этими секретами в высшей степени увлечен, можно упомянуть, в частности, Фрэнсиса Бэкона. Но в целом курс науки претерпевает значительную корректировку. Исаак Ньютон и Роберт Бойль, заложившие основы новой физической механики и химии элементов, испытывают к алхимии острейший интерес, но в то же время специально ставят программно «пародийные» опыты, развенчивающие алхимическую «хрисопоэю»\*\*. Так, Бойль задается целью не создать, а уничтожить, полностью растворить возделенное вещество алхимиков и описывает данный эксперимент по нега-

\* «Наше золото не есть золото черни» (*Aurum nostrum non est aurum vulgi*) – эта фраза из «Розария философов», алхимического трактата XVI века, получила особую популярность в новейшей литературе после того, как К.Г. Юнг процитировал ее в своей «Психологии перехода» (1946).

\*\* *Kubn Th.S. Newton's «31th Query» and the Degradation of Gold // «Isis», 42, 1951; Ibid. Al. Chymia in Reverse: R. Boyle and the Degradation of Gold // «Chymia», 9, 1964.*

тивной трансформации материи в трактате «О деградации золота, достигнутой при помощи антиэликсира» (1678). Причем подзаголовок «A Strange Chymical Narrative» («Необычайная химическая повесть») подчеркивает несколько романтический, по-своему эстетический характер опыта\*. Таким образом, искусство и наука с равной энергией теснят солнечный металл, переводя его в сферу пусть и очень красивых, но все же мнимостей. Так что более всего, если говорить об искусстве этого столетия, запоминаются золотистые карнации Рубенса или флюоресценции Рембрандта, где, естественно, нет и не может быть ни толики настоящего *Aurum*'а.

Если золотом теперь и маркируют, как и во времена Гомера, превосходные степени, то теперь уже они, эти степени, переходят в чисто концептуальную плоскость, в сферу эстетических проектов и грез. Тут лучше всего обратиться к «проекту» золотого века, он наиболее красноречив. В Средневековье этот метаисторический идеал, который, согласно представлениям Древности, располагался в прошлом, сместился в будущее, знаменуя, если привести дефиницию золотого века у Алана Лилльского, то «тело воскресения», что появится у совершенного «нового человека»\*\*. О будущем идет речь и у Петрарки: «Прекрасные и доблестные души / Заселят мир. Он (весь) станет золотым (*aureo tutto*) / и древними творениями полный («Стихи», 137). Чаемое обновление, таким образом, должно охватить всю землю воистину в апокалиптическом масштабе, только критерий этого обновления уже совершенно иной: оно свершится в виде изобилия античных деяний или произведений («*opere*» можно переводить и так, и этак). Само собой разумеется, что Петрарка, как и все ренессансные гуманисты, разумел под «*opere antichi*» не только возобновление древних идеалов, сколько создание адекватных им, столь же совершенных современных творений. Так что золотой век лишается своей хронотопической определенности, своего фиксированного исторического места. Он одновременно мыслится и бывшим, уже состоявшимся в классической Древности, и будущим, еще только лишь заданным нам. Точнее, уже отчасти данным, актуально наступающим по мере того как совершенствуется искусство, возрождающее творческую мудрость древних. Утрата временной определенности, однако же, влечет за собою невиданный эстетический блеск. Ведь лучшее из давнопрошедшего в этом идеале, так или иначе, как полагают, уже осуществляется у нас на глазах.

\* Эксперимент Бойля был уникальным, но в то же время в высшей степени симптоматичным. Переход алхимии из практической в теоретическую фазу выражался, среди прочего, и в том, что золото теперь все чаще стремились не воссоздать, трансформируя его из первичной «черняди», но, напротив, дематериализовать в чисто эфирную или вообще чисто духовную субстанцию (см.: *Tilton H. Of Ether and Colloidal Gold: The Making of a Philosopher's Stone // «Esoterica», 9, 2007*). При этом, в отличие от эфирного «духовного золота», имматериальность эта не противоречила порядку природы, но, напротив, утверждала последний новыми доказательствами.

\*\* Это суждение из «Антиклавдиана» Алана Лилльского цит. по: *Davy M.-M. Initiation a la symbolique romane (XIIe siècle)*, 1977. P. 238.

«Из золота тот век, тот рай земной, / Где первозданность вновь возобнови-лась», – пишет Лоренцо Медичи, имея в виду не какие-то дальние, а уже воплощенные и воплощающиеся жизненные идеалы. «Хвала нашему веку, который является золотым благодаря золотым дарованиям», – эти слова Вазари, помещенные в начале его «Жизнеописаний», вполне можно считать лозунгом Возрождения в целом. Вся ренессансная литература переполнена бранью и жалобами по поводу современности, но в то же время и стойкой уверенностью в том, что если Новое время и состоялось, то состоялось прежде всего в искусстве или, если обобщать еще масштабней, в творчестве. Благодаря этому «*eta dell'oro*» и можно счесть если еще и не окончательно осуществившимся, то, по крайней мере, зримо осуществляющимся. Приведем, в частности, слова Марсилио Фичино: «Наш век подобно золотому веку возродил (буквально «вывел к свету») почти что исчезнувшие свободные искусства» (следует их перечень), в том числе живопись, скульптуру и архитектуру (письмо 1492 года к астроному Павлу Мидделбургскому). Необходимо отметить, что столь почетный статус искусства значительно дополняет историософию Древности, где исконная гармония вовсе не сопрягалась с расцветом искусств: ни Гесиод, ни Овидий его не поминают. Да и абсурдно было бы поминать в качестве особых достоинств того времени, когда люди «сладкий вкушали покой», трудоемкие занятия арт-ремеслами, тогда, в Античности еще не обретшими гордый статус «свободных искусств». Исключение делалось, как мы знаем по пасторали, лишь для «первозданного искусства» поэзии, не столь физически-обременительного.

Теперь же не только поэзия, но и всевозможные искусства то и дело вклиниваются в исторический дискурс, по-своему переоформляя античное предание. И творчество, если вернуться к уже хорошо знакомому нам девизу о «мастерстве, превосходящем материал», неизменно превосходит в этом дискурсе вещественные, пусть даже сакральные, ценности. Как пишет тот же Вазари, причем в том же общем вступлении к «Жизнеописаниям», «древнее золотое руно, как бы оно ни было прославлено, одевало лишь бессмысленного барана». Подлинным же свидетелем художественного совершенства является «самый труд, вложенный в работу, его добротность и верность суждения». Если же вернуться к золотому веку как таковому, то его эстетизированный (и тем самым сугубо неантичный) топос быстро превращается в стереотип, все активнее прилаживаемый к современности. Можно, собственно, проследить, как по мере удаления от Петрарки его упования на будущее идеалистически сливаются с настоящим. В живописных и перформативно-сценических триумфах данный топос постоянно используется как расхожий комплимент сильному миру сего, чья власть способствует расцвету всевозможных искусств, а Джованни Баттиста Пассери называет в своих «Жизнеописаниях живописцев» (1678) и XVII век «золотым веком живописи».

В целом ряде ранненовоевропейских романов и поэм сохраняется переливчатое мерцание рыцарских романов. В частности, в «Гипнеротомахии

Полифила» слова «золотой», «из золота» кажутся почти что синонимом «прекрасного», постоянно прилагаясь к садово-дворцовому декору и облику очаровательных «нимф». Так фабульно осуществляется золотой век, даже если он и не обозначен номинативно, тем паче что истоки подобного мерцания восходят не к рыцарским пейзажам странствия, а к более древним топомам. В том числе и к библейскому саду с его драгоценными минеральными жилами. Только теперь, в садовых видениях ренессансно-барочной словесности, эти природные драгоценности составляют волнуемую неопределенность, некую сферу фантазии, ибо неясно, природе или искусству они принадлежат. И эта неясность составляет главное их очарование. Так, Джамбаттиста Марино в поэме «Адонис» перечисляет, в уже известном нам пассаже о саде Венеры, «хрустальные воды, золотой песок, смальтовый берег» и те «жемчужные узоры, что приоткрывает речная волна», заключая свой прециозный список словами о том, что все это «не то Природы и Художества деянья, / Не то чудо Небес в некоем тайном мире» («al mundo occulto»). («O di Natura o d'Arte industria sua, / O miracol del Cielo al mundo occulto») (2, 12, 160). Современным же словесным синонимом подобной «оккультности» можно считать ту виртуальность, кажимость, что и составляют непреложное свойство всякого эстетического предмета.

Возможно, убедительнее всего рубежный эстетизм *Aurum*'а раскрывается у Сервантеса. «Дон Кихот» полон золотых бликов, появляющихся всякий раз, когда нужно подчеркнуть неразрешимый контраст рыцарского или пасторального идеала с действительностью. Причем эти блики, при всей их идеальности, удивительно органично ложатся на бытовую фактуру, переданную с натюрмортным тщанием. Знаменитый медный таз цирюльника выглядит как золотой шлем, но Дон Кихот, оправдывая свои иллюзии, объясняет, что таз вполне мог быть по-настоящему драгоценным, но приобрел свой нынешний вид по воле ремесленника, нашедшего шлем и приспособившего его для своих нужд. Девичьи «волосы чистейшего золота», – тут уже очарованным зрителем является Санчо Панса, – оказываются на деле «рыжим хвостом» с единственной оставшейся «пробой красоты» в виде «родимого пятна со светлыми волосками». Одна из дон-кихотовых речей о золотом веке (2, 11) начинается вроде бы с совершеннейшего пустяка, с пригоршни желудей на столе, от которых рыцарь печального образа велеречиво переходит к «могучим дубам», которые в давние счастливые времена предоставляли человеку в изобилии «сладкие и вкусные плоды»\*. В другой речи автор устами Дон Кихота утверждает, что золотой век наступит лишь тогда, когда люди научатся

\* Предлогом для речи тут служат, собственно, не желуди, а лежащие на столе дикие каштаны («bellotas avellanedas»), что лишний раз показывает тончайшее умение Сервантеса органично сочетать искусство с природой, а поэтическую грезу с реальностью, – ведь если бы речь шла о несъедобных желудях, золотой век показался бы куда более фантастичным. Здесь мы, как и в случае с другими ссылками на «Дон Кихота», должны выразить свою искреннюю благодарность С.И. Пискуновой. Будучи одним из крупнейших знатоков Сервантеса, она не раз корректировала наши наблюдения.

говорить «всю правду», «не облачаясь в одежды лести» (2, 2). И такая правда может быть адекватно выражена только искусством, как показывает еще одна «авторски-донкихотская» речь, речь о поэзии, что «подобна нежной и юной деве, изумительной красавице, которую стараются одарить, украсить и наряжать многие другие девы, т.е. все остальные науки... Она из такого металла, что человек, умеющий с ней обходиться, может превратить ее в чистейшее золото, которому нет цены» (2, 16)\*. В любом случае ценности эти, при всей их символической значимости, остаются столь же эфемерными как «вкусные дубовые плоды». Эфемерными и живущими лишь за счет того поэтического флёра, поэтического цветения, что всякий раз, подобно пасторальной «новой Аркадии», золотистые мотивы которой маячат по всему роману, исчезает в прямом, слишком грубом столкновении с жизнью. Искусство, утверждает, судя по всему, Сервантес, и должно быть ненастоящим, искусственным, иллюзорным, только так оно и способно нечто важное человеку преподать.

Впрочем, как бы ни переосмыслялось драгоценное вещество и как бы не возрасала его чисто поэтическая значимость, сама по себе роскошь в ренессансную эпоху отнюдь не убывала. Точнее было бы сказать: если и убывала, то не в количественном, а в духовно-качественном смысле. Золото явно утрачивало свой верховный символический авторитет, но в любом случае обесценивалось не столько физически, сколько морально. В картине от него по большому счету уже ничего не оставалось, – если говорить, конечно, о новых течениях, а не об архаических повторениях пройденного, в особенности в церковных мозаиках. Впрочем, даже и в последних техника «флорентийского набора» из разноцветных мраморов теснила драгоценный металл, делая его излишней роскошью. В живописи же как таковой из иссиня-голубого неба «Франкфуртского садика» родился тот общепринятый пейзажный стандарт, на который даже как-то уже и не обращали особого внимания. Мы имеем в виду задний, голубоватый план световоздушной трехцветки, сменяющий коричневатый ближний и зеленоватый средний планы. Небо за передними фигурами святых, безоблачное или бурное, т.е. в любом случае атмосферически-изменчивое, выглядит уже настолько естественным, что забывается как совершенно повседневный факт, хотя на деле фон здесь должен быть, согласно сакральному контексту, пусть и подвижным, но уж никак не атмосферически-земным, не продолжающим нашу житейскую среду. Иные мастера, к примеру, Эль Греко, пытаются заполнить это явное смысловое

---

\* Эти слова Дон Кихота подробно анализируются в кн.: *Endress H.-P. Don Quijotes Ideale im Umbruch der Werte vom Mittelalters bis zum Barock*, 1991. Однако автор рассматривает их как одно из свидетельств отторжения средневековых идеалов ради новых, эстетических ценностей, – тогда как, на наш взгляд, старое и новое у Сервантеса сосуществуют скорее в плотном переплетении, еще не переходящем в стадию решительного «перелома» (Umbuch). Попутно приведем простой, но едва ли не самый выразительный отечественный комментарий к эдемический топике знаменитого романа. «Впервые в жизни вошло в мой мозг знание о Дон Кихоте, – вспоминает Юрий Олеша первые литературные впечатления своего детства в рассказе «Я смотрю в прошлое» (1929), – вошел образ человека, созданный другим человеком, вошло бессмертие в том виде, в каком оно возможно на земле. Я стал частицей этого бессмертия и стал мыслить».

зияние патетически-бурными, грозowymi эффектами, но оно в любом случае дает о себе знать. Земное небо так и не претворяется в эфирные «небеса», о чем свидетельствует вся последующая история церковно-академической живописи, безуспешно пытающейся помирить старое с новым и приравнять классицистско-романтический пейзаж к заоблачному раю.

Но это касается лишь судеб алтарной картины. В целом же, перехлестнув за ренессансный рубеж, поток ювелирных затей мощно возрастал и ветвился. Вполне можно даже утверждать, что само ювелирное искусство к середине XVI века, в маньеристической своей фазе, обрело воистину стилеобразующую значимость, формируя художественные пристрастия времени из мастерской златокузнеца\*. Ярким примером этого может служить хотя бы творчество Бенвенуто Челлини в Италии или Венцеля и Кристофа Ямницеров в Германии. К тому же росту роскоши способствовал и невиданный по масштабам приток золота и серебра из новооткрытой Америки, в том числе золота и серебра, перелитого из древних сакральных предметов, составлявших иной раз, как мы знаем, целые «сады». Ширился и ветвился также и поток всевозможных имитаций, буквально прославивая ранненовоевропейскую эпоху, подобно тому как многие гравюры прославивались в ту пору гольдруком, специальным прогоном золотого красителя, придававшего изображению особую импозантность. Все шире распространялись специальные лаки, преобразующие в золото совершенно иные материалы, от серебра до дерева. И хотя подобная техника была, в основах своих, весьма древней, с веками она приобрела ту массовидность, что размывала грани между драгоценностью, тем паче драгоценностью сакральной, и блестящей игрушкой. Чем легче было воспроизвести *Augur* в ином, более дешевом материале, тем скорее оно переходило в сферу мечтаний и грез, далеких от былой сакральной строгости. Параллельно тому как золото растворялось в мире красок, миф и догма растворялись в причудах воображения.

Иное царство, некогда обозначенное в виде четкой границы, которая единовременно приоткрывалась, была прообразовательно видна, и закрывалась как непреложный пространственный предел (ведь средневековые фоны, повторим, буквально запирают пространство на ключ), теперь ощутимо просвечивает в виде художественно-внушенного чаяния, которое вроде бы осуществляется у нас на глазах. Небеса старых голландцев, написанные, отметим, при всей их безбрежной поэтичности, не то что без золота (какое уж там золото!), но даже без ультрамарина, скромными серенькими тонами, золотистая дымка Лоррена, наконец, «нимбы», т. е. чисто художественные ореолы Рембрандта, фосфоресцирующие из красочной материи, – все это и есть такого рода эстетические обеты, которые исполняются лишь в рамках картины, а за ее пределами исчезают как мираж. «Печать иного царства», царства, разумеется, уже эстетически, а не религиозно иного, максимально ощущает-

\* *Hayward J.* Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism. 1540–1620, 1976.

ся здесь именно тогда, когда она максимально эфемерна и невещественна. Возьмем для примера рембрандтовскую «Данаю» (1636), где древний миф об ауригенезисе или браке неба с землей, оплодотворенной золотым дождем, преображен в жанрово-эротическое переживание. Эротизм Рембрандта более тонок и задушевен, чем в патетически-плотской «Данае» Тициана, но что касается видимого, фактурно-вещественного золота, то оно в обоих случаях выглядит вульгарно или, по крайней мере, тягостно и печально. У Тициана оно сосредоточено в монетах, которые сыплются с неба как щедрая плата куртизанке, и миф тем самым обретает злободневный сарказм. У Рембрандта же над альковом Данаи виден золотой Эрот, трактованный как одно из помпезных украшений любовного ложа; таким же аляповатым украшением кажется и небесный дождь, застывший в виде витого столба, по сути, в виде витого столба кровати. Эрот горько плачет, – его чаще всего принято рассматривать как эмблему продажной любви\*. Там же, где драгоценное вещество исчезает, растворяясь в золотистом колорите, – небесного просвета и нагого тела у Тициана, нагого тела и прозрачно окутывающего его сияния у Рембрандта, – картины и достигают своей поэтической кульминации. Тогда они и начинают во всех, прямом и переносном смысле, светиться, излучая не какие-то гедонистические или, напротив, нравоучительные истины, а собственное, сугубо живописное обаяние. То обаяние, где есть все что угодно, в том числе и причудливо смешанные друг с другом нравоучение и гедонизм.

Это то излучение, которое нельзя исчерпывающе разъяснить и пересказать, как нельзя исчерпывающе пересказать мечту или сон, в изложении которых обычно пропадают самые значительные, путеводные связи. Эстетический Эдем при всей своей очевидной чувственности не может быть окончательно раскрыт, но лишь эскизно намечен на языке этих чувств. «Растительное золото» плодов Древа жизни у Мильтона («Потерянный рай», 4) мелькает как изящный нюанс, отдающий дань традиции, но светящийся в своем собственном эмоциональном спектре. Целиком творимый цветом, этот спектр столь же неопределенен, как и сам фактор цвета. Ведь сенсорные цвета, если вспомнить Лейбница, «сознаются, но интеллектуально не могут быть объяснены»\*\*. Мы, стало быть, уже очень далеко отошли от той духовной четкости, что присуща пониманию цветов и тем паче пониманию золота как уникального не-цвета в Древности и Средние века. Тогда движущей энергией произведения были духовные контрасты, различающиеся друг от друга столь же резко, как локальные цвета. Светотень же, равно как и тональный колорит, воцаряясь в картине, культивируют те (опять же по Лейбницу) «смутные фантомы», по отношению к которым язык контрастов совершенно не адекватен, ибо все решают оттенки и нюансы. У золота, по мере того

\* Panofsky E. Der gefesselte Eros (Zur Genealogie von Rembrandts Danae) // «Oud Holland», 50, 1933.

\*\* Цвет, подобным образом охарактеризованный, отнесен ко «второй категории знания» в лейбницевском «Рассуждении о метафизике» (1686). Лейбнизианское представление о цвете как «смутном фантоме» анализируется в ст.: Wilson M. Confused Ideas // «Rice University Studies», 63, 1977, 4.

как он остается не-цветом, нет каких-то особых, своих собственных секретов, вся его эзотерика привносится из других духовных сфер, к искусству относящихся лишь опосредованно. Все же наиболее существенные секреты цвета – его собственные секреты, причем осознающиеся в качестве неразрешимой «последней тайны». До сих пор мы не умеем не то чтобы безупречно физически истолковать, но даже правильно назвать тот или иной цвет, а тем паче оттенок. «Золотистое» для одного, будет «светло-охристым» для другого, один скажет «бежевый», а другой «палевый», «кровоаво-красный» может оказаться «багряным» и наоборот. Примеры можно умножать беспрестанно, недаром один искусствовед назвал всякую попытку описания цветов «абсурдом» (Uning)\*, и даже физическая наука, не говоря уже об искусствоведении, итоговой ясности в сей предмет так и внесла. Еще Роже де Пиль писал о колорите как о некоей последней тайне, которая, в сравнении с ясностью рисунка, «пока не имеет никаких известных законов» («Диалог о колорите», 1673), за последующие же века ситуация в сфере цветовой оптики, во всяком случае художественно-значимой цветовой оптики нисколько не прояснилась. Это и не удивительно, ведь цвет можно считать таким же «виртуальным свойством», хотя и «виртуальным природным свойством, как флогистон или калория\*\*», поэтому рассуждая о нем, мы неизбежно рассуждаем не о физических основах мира, но о концепциях этих основ. А концепции эти неизбежно меняются, так и не позволяя «последнюю тайну» раз и навсегда раскрыть.

Золотые дворцы Древности остались в виде мечтательных воспоминаний, впрочем по вполне материальным причинам, обусловленным разрушительными силами истории. Начиная же с определенного периода, нагляднее всего проступившего в декоре рококо, сама мечта обратилась в архитектурную функцию, в равной мере и тектоническую и, поскольку она расплыла самое себя, атектоническую. Орнамент, прежде налагавшийся на здание, дабы что-то в нем дополнительно, символически и пластически, уточнить, обрел самодовлеющую ценность, влекущую своими упоительными метаморфозами или художественными биоморфизмами. Наиболее стилистически передовые здания начали создаваться прежде всего для того, чтобы провоцировать арт-воображение, в первую очередь в интерьерах, где зритель чувствовал себя наиболее свободно и многомерно. В рокайльных интерьерах, где доминируют золото или серебро, их металлическая природа сводится к минимуму, а в самых ярких декоративных эффектах вообще сходит на нет, превращаясь в чистую импрессию, в блик, который в равной мере принадлежит и поверхности стены или изделия и сетчатке нашего глаза. Серебро дробится во

\* Речь идет о Т. Хетцере (цит. по кн.: *Kultermann U. The History of Art History*, 1993. P. 183). По-своему парадоксально, что подобное утверждение звучит в устах одного из авторитетных исследователей истории колорита (см.: *Hetzer T. Tizian. Geschichte seiner Farbe*, 1935) несколько парадоксально.

\*\* *Maund B. Color // Stanford Encyclopaedia of Philosophy (web)*, 2002. P. 14. Флогистон, согласно представлениям химиков XVII–XVIII веков, – особое вещество, наличие которого в телах обуславливает быстроту их разогрева, а также горючесть и испаряемость.



множестве больших зеркал, обретших знаменательное имя «души» («psyche»), а золото принимает вид узорчатой паутины, то уплотняющейся клубками, причем в самых различных, мягких и твердых, фактурах, то вновь дематериализующейся, – действительно в виде души, души уже без всяких кавычек, погруженной в процесс рафинированного эстетического познания. Познания, доказывающего (по Вольтеру), что «рай там, где я сейчас» (ср. с. 545).

Прежние золотые залы и капеллы удостаивались своего имени как по причине своей вещественной роскоши, так, что еще существеннее, в силу обилия содержащихся там священных изображений и реликвий равно как и государственных регалий. В типической же золотой комнате рококо (одним из множества примеров может служить Золотой кабинет венского дворца Бельведер; 1720-е гг.), роскоши, как это ни парадоксально, в чисто вещевом или, грубо говоря, весовом отношении, может быть значительно меньше: в венском Бельведере это лаковые позолоты стен, которые, если их соскоблить и ректифицировать до чистого аурипигмента, огромного денежного эквивалента явно не обеспечат. Основную же ценность представляют тут огромные по общей площади, почти сплошные зеркала вкупе с коллекциями фарфора. Так что золото и здесь оказывается в итоге скорее метафорическим, нежели физическим фактором. И репрезентирует и обрамляет оно, – а весь стиль рококо порою кажется прихотливо-витиеватой, сюрреалистически-непрерывной и вездесущей рамой, – лишь само искусство. Позднее кружевная пена рококо оседет, золотые орнаменты, романтически подражая различным историческим стилям, обретут несравнимо большую пластическую стабильность. Однако за ними все равно будет неизгладимо проступать тот дневной сон и зыбкая мечта, что питается идеей прекрасного, замкнутой в ее собственных рамках. Причем такого рода рамочность со временем лишь последовательно возрастала: достаточно сравнить барочное или даже рокайльное узорочье русских иконостасов XVIII века, которые еще в полном смысле держат Иное или Образ с большой буквы, с неорусскими позолотами XIX века, метафорически украшающими, как правило, лишь поэтические или идеологические фантазии и надежды.

Та же эволюция, в той же мере историческая, сколь и историко-поэтическая, свершалась и в чисто вербальном обиходе. По мере того как третья гиперэпоха становилась из ранненовоевропейской просто новоевропейской укоренялся навык ауристической идеализации целых стран и регионов. Особые «золотые века» обозначились в истории Испании (XVII век), Голландии (тот же период), а также и России (первая треть XIX века). И всякий раз решающим фактором подобных национальных апофеозов служило, при всей важности прочих составляющих, в том числе экономики (в особенности для Голландии), именно искусство: Сервантес и Веласкес, Рембрандт с «мальми голландцами» (в чьих бытовых жанрах страна, согласно Гегелю, наглядно самоопределилась), и, наконец, Пушкин и Гоголь. Что же касается родины Возрождения, то она закономерно стала «Италией златой», – в част-

ности, у того же Пушкина («К Овидию») (1821), помянувшего и «Венецию златую»\*. Действительно, Италия извне постоянно казалась волнующим средоточием эстетического сияния. Уже в пору модерна Уолтер Патер писал (в главе о школе Джорджоне в своей книге «Ренессанс»), что лишь в Италии «вещи природы выглядят так, словно они насквозь перевиты золотой нитью». В любом случае хронотопические пристрастия то и дело трансформировались. Эпоха Просвещения с ее стойкой верой в человеческий прогресс охотно идеализировала современность, вторя тем самым ренессансному гуманизму. Так, Дэвид Юм и Александр Поуп, если назвать лишь два из очень многих имен, считали «золотым» именно свой собственный, XVIII век. По мнению же Руссо, все лучшее располагалось в первозданно-природном прошлом, – воплощением же современной цивилизации, обремененной «золотыми цепями искусства», служил для него лживый и манерный «золоченый человек» («Новая Элоиза», 11, 16). Романтики, менее уверенные в тотальном прогрессе, чем энтузиасты Просвещения, вслед за Руссо увлеченно культивировали историческую ретроспекцию, но столь же увлеченно вглядывались и в будущее. Фихте, к примеру, уверял, что Руссо ошибался, ибо «золотой век не позади нас, а перед нами». Все, так или иначе, переслаивалось причудливыми теоретическими гипотезами, как индивидуальными, так и коллективно-вкусовыми. В «Гиперионе» Гельдерлина (1799) сияние, исходящее из Греции, словно из «золотой середины человечества», затрагивает, коль скоро речь идет об идеальной середине, разом чуть ли не все временные измерения: это и прекрасное вчера, и прекрасное завтра. Что же касается Италии, то она окончательно спутывала систему историософских позолот, очаровывая как своим великим прошлым, так и живописным, тоже по-своему героическим (в пору национально-освободительных войн) настоящим, причем по мере наступления романтизма эта умственная двуслойность, любующаяся как нынешними, так и минувшими и давнопрошедшими днями, заметно усилилась.

Впрочем со временем позиционирование золотого века, т.е. вопрос о том, где же он, в конце концов, пребывает, впереди или позади нас, вообще потеряла свой базисный интерес. Куда более важным оказалась стойкая убежденность в том, что идеальное, самосветящееся, вечно притягательное для нас время обязательно присутствует в искусстве. И уж оно, искусство, решает, развернуть его ретроспективно, разместить в современности или, наконец, выдвинуть в виде вдохновляющей цели на будущее. Первенство эстетического с особой решительностью утвердил Олинде Родригес, математик, социальный реформатор и последователь Сен-Симона, в своем сочинении «Художник, ученый и промышленник» (1825). Там прокламируется, что шествие человечества по пути прогресса должны возглавить именно художники. Именно «они возгласят о будущем человеческого рода, возьмут из прошлого его золотой век и обогатят им грядущие поколения», исполнив

\* «Близ мест, где царствует Венеция златая...», – это пушкинское стихотворение, являющееся

тем самым роль подлинного «авангарда» культуры. Данный текст весьма интересен и тем, что в нем это военно-стратегическое понятие впервые было введено в сферу художественного творчества.

Пока же общечеловеческий триумф искусства не наступил, его драгоценное достояние мерцало в виде грезы, столь же эмоционально-подвижной и трудноуловимой, как живописный колорит. Грезы, по самой сути своей не поддающийся строго рациональной классификации. Таковы, к примеру, ауристические метафоры Новалиса, отождествлявшего свой таинственный голубой цветок с золотом, «расцветающем в недрах земли» («Генрих фон Офтердинген») (1802). Алхимическая лексика вновь пригодилась. В одном из своих афористических фрагментов Новалис пишет: «Только разумный и есть настоящий адепт – / (Он) превращает все в золото жизни и не имеет нужды в эликсире. / В нем самом клубится священная колба». Младший современник Новалиса художник Вашингтон Олстон, заслуживший почетное прозвище «американского Тициана», попытался осуществить эту мистическую трансмутацию в своей живописи, полагая, что производит при помощи ее оккультное «духовное золото»<sup>\*</sup>; при этом, что знаменательно, аурипигмент вообще им не употреблялся, – оккультные эманации должны были исходить всецело из колорита. Но куда более успешными оказались в то же время, во 2-й четверти XIX века, живописные опыты Дж.У.М. Тёрнера, снявшего своими золотисто-желтыми тональностями, причем тоже без всяких аурипигментов, принципиальное различие между светом и цветом. Рядовому средневековому художнику, несомненно, было бы совершенно непонятно, как можно написать «Ангела, стоящего в солнце» (так называется тёрнеровская картина 1846 года) без использования драгоценного вещества или хотя бы его ближайших имитаций. Но Тёрнер сделал это легко и свободно, воспроизведя незримость эмпирей лишь природными, точнее, если учесть технологическую специфику времени, как природными, так и химическими красками. Таким образом, и в данном случае, так же как и во фрагменте Новалиса, речь шла именно о невидимом, потаенном золоте, которого фактически не было, хотя духовно оно, раз картина была об апокалиптическом ангеле-в-солнце, разумеется, подразумевалась. Творцом этого скрытого сокровища пребывал сам художник, недаром Рёскин, восторженный почитатель Тёрнера, называл его в своем объемистом сочинении «Современные художники» (в значительной мере именно Тёрнеру

---

переводом из Андре Шенье («Pres des bords ou Vénice est reine de la mer...», – «У тех берегов, где Венеция пребывает царицей моря...»), значительно идеалистичнее французского оригинала, где нет ничего «золотого». Ведь Пушкин, в отличие от Шенье, в Италии никогда не бывал, и поэтому наделял ее особой, ностальгической светозарностью. Те же волшебные блики («Златой предел...»; «и яркие лучи златого Феба...») мерцают в другой его итальянской медитации того же года («Кто видел край...»). Еще одно стихотворение той же тематической группы («Кто знает край...») (1827), хотя и лишено непосредственно ауристических акцентов, воспекает ту же «страну высоких вдохновений» еще более патетически – как «древний рай» и «рай полуденной природы», символом которого может служить «другая Мария», тоже, как и Мадонна, достойная кисти Рафаэля (стихотворение было посвящено Марии Мусиной-Пушкиной, долго жившей в Италии).

<sup>\*</sup> *Bjelajac D. Washington Allston, Secret Societies and the Alchemy of Anglo-American Painting, 1997.*

посвященном) «божьем ангелом», призванным «раскрыть тайны вселенной».

Однако, несмотря на всю поэтическую риторику, художественная маргинализация золота шла своим чередом. Живопись окончательно его поглотила, что не всегда шло на пользу самой живописи. Те золотистые лаки, которыми надеялись не только сберечь красочный строй, но и придать ему флер старинного великолепия (того великолепия, что часто называли «венецианским»), теряли по мере старения свою прозрачность, погружая картины в безличную «музейную» темень, ничего общего с реальным венецианским колоритом не имеющую. Ювелирное же искусство, как бы хитроумно оно не опредмечивало золото, уже не в состоянии было ему существенно помочь, ибо драгоценный металл пребывал здесь лишь одним из многих материалов, чья палитра причудливо менялась, расширяясь за счет массы недорогих веществ и составов, хотя бы и за счет эмалей и стекла, которые тоже могли излучать весьма эффектное золотистое сияние. Процесс эстетической девальвации был усилен промышленной революцией, что видно в первую очередь на примере металлической фольги. Те сусальные листки, которые прежде бережно выковывались вручную, теперь производились в виде рулонов массового продукта, который с равным успехом мог использоваться как для украшения окладов икон, так и для обертки «райских» яблочек рождественской елки, не говоря уже о всевозможных упаковках, кондитерских и прочих. Не удивительно поэтому, что само слово «сусальный» обрело не свойственный ему прежде иронический оттенок, обозначая яркую, но аляповатую пошлость. Обилие золота, его композиционный перевес, внушавшие прежде безусловное благоговение, начинали восприниматься именно как пошлость. Даже такому страстному почитателю церковного искусства, каким был Е.Н. Трубецкой, золотые ризы казались признаком «благочестивого безвкусия» («Умозрение в красках»). Знаменательнее всего казус картинных рам: они, собственно, и оказались той обочиной культуры, куда был отнесен «теофанический» элемент. Кант пренебрежительно называл золотую раму чисто внешним украшением, которое умаляет подлинную красоту\*. Позднее же, как хорошо известно, от пышных рам традиционного типа все чаще стремились решительно освободиться, заменяя их тем тоновым или нейтральным обрамлением, которое подыгрывало бы краскам либо, по крайней мере, пребывало бы совершенно нейтральным по отношению к ним.

Можно подвести смешанный художественно-экономический итог. Реальная стоимость золота с веками лишь возрастала, все значительнее превосходя стоимость серебра, близкого к нему по денежному достоинству металла. От XV к XX веку соотношение это увеличилось примерно в пять-семь раз, от 1/10 в Средние века до 1/15 в XIX веке, 1/77 в кризисные

\* Согласно Канту, «поскольку декоративное убранство само не заключается в прекрасной форме, а служит как золотая рама, только для того, чтоб своей привлекательностью вызвать одобрение картины, то оно называется украшением и умаляет (буквально «размывает», «tut Abbruch») подлинную красоту» («Критика способности суждения», I, 1, 14).

1930-е годы и 1/50 в 2006 году. Однако эстетический его статус становился, напротив, все менее значительным, претворяясь в ту величину, которой вполне можно пренебречь. Так, в «Дневнике» Делакруа, являющимся, по сути, настоящим романом о поэтических потенциях колорита, золото оказывается чем-то совершенно неактуальным и даже невнятным. Делакруа пишет, что не в состоянии «уяснить себе» «золотистый блик» Рубенса (запись от 11 октября 1852 года), а до этого (в записи от 22 апреля 1850 года) с явным интересом приводит слова другого художника, Эжена Изабе, о том, что золотой фон пагубен для искусства, ибо «лишает фигуры всякой выпуклости и разрушает все живописные эффекты». Если же говорить не о романтизме Делакруа, а о значительно более поздних временах, об авангарде, то там уже тон становится не то что сомневающимся, но иной раз даже совершенно нетерпимым. «Старая картина лежит мертвая в багетовом гробу своей золоченой рамы», – заявляет Лисицкий в письме П.Д. Эттингеру (1920).

Однако даже будучи колористически, да во многом и семантически ниспровергнутым, August продолжал волновать умы своими райскими бликами. Он то налагался на скромную бытовую обыденность, придавая ей праздничное обаяние, то вновь воспарял в поэтические небеса. «Поставим брашны небогаты, а дни мечтой позолотим», – пишет Батюшков, славя в «Ответе Гнедичу» (1810) скромное достоинство своей усадебной жизни. И мечта эта постоянно колебалась между политическими и лирическими упованиями, составлявшими в романтизме единую, лишь с очень большим трудом дифференцируемую среду. Лермонтов вложил в уста Демона слова о «снах золотых», выразив ими, само собой разумеется, страстную любовь «духа изгнания» к Тамаре, а не какие-то социальные утопии. Через двадцать же лет после написания «Демона» Василий Курочкин, который был, как известно, не только поэтом, но и революционером-практиком, одним из организаторов партии «Земля и воля», переработал данную метафору если и не в полной мере в политический, то, во всяком случае, в квазиполитический лозунг, восславив в своем переводе «Безумцев» Беранже безымянного героя, «который навеет / Человечеству сон золотой» (по-своему революционно было изначально и само стихотворение Беранже, напечатанное в 1833 в «Песеннике сен-симонистов»). Позднее Горький вставил строки из Беранже-Курочкина в пьесу «На дне», сделав произнесение этих стихов Актером одним из ключевых, по-своему «ритуальных» моментов действия. Мерцающая цель, помянутая Беранже, Курочкиным и Горьким, с одной стороны, романтически влекла, но с другой – озадачивала своей амбивалентностью, тонущей среди оттенков и настроений или, иначе говоря, тонущей в чисто художественной атмосфере. В пределах искусства все это интригующее мерцание так и оставалось сном, а не практической программой.

Подлинным триумфом подобной амбивалентности явилась философия или, точнее, философская поэтика Ницше. Двусмыслия здесь не противополо-

ставляются контрастно, как бывало в древнесредневековых суждениях о добром и дурном злате, а переплавляются в целостные парадоксы, где «да» совершенно органично смыкается с «нет», а «нет» с «да». «Так говорил Заратустра» (1884) – это книга, где «печать иного царства» вспыхивает многозначительно и многократно, чаще и целенаправленней, чем в других сочинениях Ницше. Может быть, в этом одна из причин, почему «Заратустра» получился столь красочным и ярким, оказав огромное влияние на все виды искусства. Первоначально драгоценный металл вроде бы оценивается негативно. «На каждой чешуе» великого дракона, лежащего на пути свободной воли, по сути, на пути сверхчеловека, «блестит золотое: “Ты должен!”» «Тысячелетние ценности блестят на этих чешуях», означая тот косный груз, который необходимо сбросить ради великого духовного освобождения. Позднее, однако же, ауристические ценности радикально переоцениваются к лучшему, и ученики Заратустры дарят ему на прощание «посох, на золотой ручке которого была змея, обвинявшая вокруг солнца». Это все тот же древний космический дракон, внешне уменьшившийся до «змеи познания», явно намекающей и на рептилий, украшающих древние магические посохи, и на искусителя из библейского сада. В ответ Заратустра восхваляет золото, достигшее высшей ценности потому, что «оно необыкновенно и бесполезно, блестяще и кротко в своем блеске. Оно всегда дарит себя». В том числе дарит и читателю, ибо в песнях Заратустры, следующих за основными главами романа-притчи, есть и «золотая удочка», и «сердце земли из золота» (не цитата ли это из Юлиана Отступника?), и «золото в ночи глаз», и «челн золотой», и «золотисто-изумрудный восторг» танца, и «золотое вино».

От стиля модерн, жадно впитавшего в себя все эти светозарные восторги, порою буквально рябит в глазах, настолько много в нем сусального «не-цвета», долго пребывавшего в колористическом унижении и теперь как бы ищущего максимальной компенсации. *Aurum* модерна активно внедряется не только в элитарное, но и в массовое искусство, включая коммерческую продукцию и рекламу. Конечно, это омассовление развивалось издавна, мало-помалу приравнивая гербы и прочие знаки дворянского достоинства к украшениям трактирных вывесок и общедоступных товаров, но только теперь золотая краска обрела, благодаря полиграфическому дизайну с гольдруком, такую многотиражность. Характерным примером могут служить хотя бы театральные и рекламные афиши Альфонса Мухи с их томными «жрицами искусства» или, еще чаще, просто с модными дамами, «приятными во всех отношениях». В тот же период иконопись оказалась буквально затопленной мощной волной явных и тайных имитаций, так что изготовление подделок, в том числе и с «древними», «растрескавшимися» золотыми фонами, начинало рассматриваться в профессиональной среде как своего рода экзамен на мастерство. В светской же продукции умение виртуозно подделаться под высокий шик стало делом совершенно естественным. Витражные стеклышки американской фирмы Тиффани, в значительной своей части желтовато-золотистые, украшали

и роскошные парадные интерьеры, и маленькие окошки кухонь и уборных.

Происходит вроде бы настоящее, элитарно-массовое ауристическое возрождение, тем паче что слова «аура» и «Augur» кажутся теперь чуть ли не синонимами. Мнится, будто «золотой улей незримого», как в велеречиво-красочной манере модерна назвал искусство Рильке (в письме А. Витулевичу)\*, излучает водушевяющее сияние в виде той «золотящей фантазии чистого созерцания», которую Хильдебрандт ценил у Ганса фон Маре. Целый ряд проникновенных примеров этого тихого, квазирайского созерцания можно найти у Чехова и Бунина. «Ангелы-хранители, застилая горизонт своими золотыми крыльями, располагались на ночлег», – так в чеховской «Степи» (1888) описан закат. В «Грамматике любви» Бунина (1915) тот же тон составляет ностальгическое трезвучие, где вечерняя заря импрессионистически перекликается с «золотыми ободками» бокалов в интерьере, а затем вновь уходит в вечерние облака, «странно» озарив «бедный приют любви». Однако вне пределов произведения подобные идиллии оказываются крайне нестойкими и изменчивыми. По мере того как цветовые импресии перерастают в программный символизм, золотые видения переживаются уже не в тихих и меланхолических созерцаниях, а в экстатических восторгах, аналогичных взвинченному пафосу «Заратустры». «Золотой свет, сверкнувший на границе двух столь несхожих веков», свидетельствует о том, что «новый мир уже стоит при дверях», – пишет Блок в статье памяти Владимира Соловьева («Рыцарь-монах»). Таковы же по смыслу своему «златомирный закат» или «золото в лазури» Белого и других поэтов-«аргонавтов», объединившихся на несколько лет вокруг журнала «Золотое руно». Все это – знамения того нового мира, где, как предполагалось, будет безраздельно царить жизнестроительное искусство. Причем в знамениях этих высокое и пошлое порою неразлично сливались, намечая прямую стилистическую тропу к «озарениям» Игоря Северянина. «Люблю захватить в златополдень на чашку чая в женоклуб» («Клуб дам», 1912). Монументальная апокалиптика модерна низведена тут до уровня жеманной поздравительной открытки.

О солнечном, золотистом мире, сочетающем откровения Заратустры с итальянскими впечатлениями, постоянно грезил и Горький, хотя действительность постоянно заставляла его облекать свои грезы в конкретно-политическую форму. Однако было бы опрометчиво называть «золотые сны» символизма, даже политически-ангажированные, «утопическими». Насквозь пронизывая искусство, они обнаруживали максимальную выразительность именно в рамках свободного арт-произведения, а вне его становились просто-напросто ненужными. Недаром в российской революционной агитации, во всяком случае агитации визуальной, ауристики чурались, явно причисляя ее к характерным приметам старого режима и заменяя кроваво-красным цветом, уже ни в коей мере не двусмысленным.

К тому же вскоре в России началось изъятие и, по сути, тотальное уни-

\* Цит. по: *Frank G. Der verborgene Gott. Studien über deutsche Idealismus und seine Tradition*, 2, 1988. S. 188.

чтожение сакрального золота и серебра, в считанные годы сплошь переплавленных и тем самым переведенных в разряд чисто финансовых ценностей. По масштабам своим операция эта, наверное, значительно превзошла вандализмы реформационной Англии, будучи отдаленно сопоставимой и с тотальной деауризацией, переплавкой священных вещей, осуществленной испанцами в новооткрытой Америке. При этом все изъятые церковные ценности обезличивались в государственной казне, находя лишь минимальные эстетические выходы, – вроде использования церковных облачений с золотым шитьем на театральной, в особенности оперной сцене. Лишь в период классического соцреализма или т.н. «сталинского классицизма» с его тягой к роскошным, «имперским» репрезентациям, кое-что вновь сусально замерцало – в мозаичных фонах, типографском дизайне и декоративной отделке скульптур. Возродилась даже профессия позолотчика. Ностальгия по иконописанию, фактически запрещенному, придавала особое обаяние золотым лакам Палеха. Слово «золото» сопрягалось в ту пору с массой эпитетов («белое», «черное», «голубое», «зеленое»), охватывающих в совокупности львиную долю экономики, от нефтедобычи до лесозаготовок. Внешняя роскошь лексических штампов, однако же, отнюдь не сопровождалась роскошью материалов. Имитации безраздельно доминировали, составляя широчайший спектр приемов – от усовершенствованной гальванотехники до примитивной раскраски. Так, в советской монументальной пластике в «стиле ВДНХ» никакого золота, как правило, вообще не было, а его импозантные иллюзии создавались облицовками из алюминиевой фольги, покрытой желтой кантарелью (специальный покровный слой). О «правде материала» тут, разумеется, говорить не приходилось, да она была и не нужна в этих мирах «осуществленной мечты». Важнее был арт-эффект и, самое главное, массовость этого эффекта.

Правда, в иной социальной системе, при наличии состоятельных заказчиков, из солнечного металла самой высокой пробы изготавливались вещи весьма объемные и даже монументальные, от саркофагов и сантехники до статуй и даже целых литых павильонов. Но, разумеется, в драгоценных ваннах или портретных бюстах, пусть даже и чистейшей пробы, никакой сколько-нибудь реальной «правды материала» тоже не было и не могло быть, да и проходили все такого рода затеи по рангу светских хроник, обычно не оставляющих никакого следа в художественных анналах. Новейшее время вообще отодвинуло проблему материальной подлинности на второй план, заменив ее подлинностью ментальной и психической. Караты волновали общество, а не мир искусства. И именно ментальное, напитанное со времен Возрождения своей собственной сакральностью золото изменилось в XX веке наиболее значительно, порою почти до полной неузнаваемости. Причем не столь важно, оставалось ли оно видимым или лишь подразумевалось, важнее его знаковые мутации.

В модернизме и авангарде стирание принципиальных различий между золотым и желтым, то, что лишь намечилось в палитре Ренессанса, обрело статус закона. Тем самым контрасты «верха» и «низа», равно как контрасты



«доброе» и «злого», некогда ощущавшиеся очень остро, буквально как небо и земля, смикшировались в адорайский конгломерат, где наметить определенную этическую меру можно лишь в пределах самого произведения, исходя из норм и форм его языка. Из бездны или, точнее, поверх бездны слагались золотистые речения Ницше. Равным образом поверх бездны и с постоянным чувством ее дышащей близости строился тот культ желтого цвета, что наложил свой неизгладимый отпечаток на модернизм\*.

Максимально обостряя наслаждение красотой, арт-золото модерна излучало весьма коварные флюиды, о чем свидетельствует драматическая судьба т. н. «Павлиньей комнаты» Уистлера (1877), при оформлении которой обильно применялись как сусальный листок, так и соответствующий пигмент\*\*. «Солнечный» тон, развивая традицию рубенсовских карнаций, принимал иной раз даже агрессивно-физиологический оттенок. Такова «Даная» Климта (1907), художника, который был сыном гравёра по золоту, и постоянно вводил в свою живопись сусальные вставки, предпочитая именно листовое, «византийское» вещество порошковым составам. «Неовизантизм» Данаи, с мерцающими монетами, водопадом низвергающимися прямо в лоно героини, претворяет мифологический ауригенезис в судорожный оргазм, заполняющий раму сплошным телесным низом. Его же, написанный чуть позже «Поцелуй» (1908), с парой любовников, облаченных в литургически-пышные одеяния, сияющие на более тусклом, но тоже золотистом фоне, напоминает смертельный вампирический укус. Инфернальные блики роятся в журналах и книгах символистов, где гольдрук вкрадчиво дополняет дионисийство орнаментов. Но дионисийство скорее зловеще-тоскливое, чем праздничное, как в полотнах Тициана. Характерно, что даже вышепомянутый китчевый «златополдень» Северянина оказывается в итоге отнюдь не безмятежной пасторалью, а тоже чем-то весьма меланхоличным («Вкрут золотеет паутина, как символ ленных пленов сплина»).

Но вернемся к желтому цвету. Он может быть мистически-звучным, по-своему ауристичным, как во многих полотнах Гюгена либо в теософских фантазиях Малевича (имеются в виду его работы 1908–1909 годов с желтовато-золотистыми фонами) или Кандинского. Последний считал, что желтый может быть доведен «до невыносимой для глаза и души силы и высоты», но в то же время, являясь «типично земным цветом», лишен всякой глу-

\* Об этом культе см.: *Вазова Е.* Желтый цвет: от декаданса до авангарда // И., 2001, 1.

\*\* «Павлинья комната», этот «Эдем, воссозданный в столовой миллионера-ливерпульца» (Ф. Лейланда) в его лондонском особняке, получила свое название по изображениям «райских» павлинов, игравшим в ее декоре доминирующую роль. Золоченая кожаная обивка стен, а также размещенная здесь богатая коллекция китайского фарфора усиливали великолепии интерьера. Во время работы Уистлер превратил комнату в своеобразный храм искусства, принимая здесь друзей и журналистов. Однако в человеческом плане триумф искусства завершился трагически: тяжелые споры о гонораре, а самое главное, роман супруги миллионера с художником оказали на психику Лейланда фатальное воздействие, и свои последние годы (1877–1881) он провел в доме для умалишенных. См.: *Merrill L.* The Peacock Room: A Cultural Biography, 1998.

бины и может рассматриваться как «красочное изображение сумасшествия» («О духовном в искусстве», б). Подобным диссонансам воспарения и безумия Кандинский посвятил целую абстрактную драму «Желтый звук» (1912). Знаменитая кофта Маяковского и странный балахон, в который облек себя Лентулов в автопортрете, выставленном под названием «Великий живописец» («Le grand peintre», 1915), автопортрете, где золотистые тона создают и подобие нимба вокруг головы автора, могут рассматриваться в равной мере и как приметы гордого творческого апофеоза, и как шутовской реквизит с примесью лукавой сумасшедшинки. Интригующие нюансы смысла и тона избегают сколько-нибудь итоговой определенности, что имеет свое визуальное оправдание. Ведь в массе произведений новейшего времени мы с одинаковым успехом можем назвать золотистое «желтым» и, наоборот, желтое «золотистым». Та же неясность пронизывает и содержание, фактически не соединяя, а осколочно дробя и спутывая его.

Если модернистская ауристика нисходит в негатив или, по крайней мере, нивелируется, отягощаясь всякого рода «паутинами», то, по Фрейдю, все, на первый взгляд, выглядит легко объяснимым. Восстановив древнюю связь золота и кала и невольно подыграв тем самым марксизму, основатель психоанализа снял, в отличие от Древности, иерархические контрасты, сделав полярные вещества, прежде всего, в статье «Характер и анальная эротика» (1908), совершенно равноценными знаками, помогающими понять детскую сексуальность. В силу мощнейшего эстетического резонанса учения Фрейда колористическая символика стала еще более прихотливой и смутной. Подлинным апофеозом этой смутности по-праву можно считать искусство Сальватора Дали, рожденное из пустынных, отчужденно-меланхолических видений и увенчанное, в своей поздней фазе массовых сенсаций, ювелирным промыслом, копирующим характерные мотивы творчества мастера в драгоценных материалах. Золотая роскошь и слава вздымаются здесь в буквальном смысле из экскрементов, из мягких и текучих форм, постоянно уподобляемых физиологическим отправлениям, чему в немалой мере способствует и колорит, подчиненный охристо-желтым гаммам, то темнеющим до землистого оттенка, то светлеющим, как при гепатите. Символическая конъюнкция золота с нечистотами реализуется в картинах Дали в виде всеобщего и взаимобратимого перетекания одного в другое, что можно, в добавок к зрительной очевидности, подтвердить как «копрофилическими» текстами самого мастера, так, вполне по Фрейдю, и психофизиологическими особенностями его биографии\*.

Постмодерн продолжил эти физиологические ассоциации, переведя их в план хеппенинга или инсталляции. В последнее свое десятилетие Уорхол придумал серию «Картин-окислений» («Oxidation paintings», 1978), где особая смесь полимеров с металлическим порошком обретала свой зеленоватый

\* См.: *Heyd M. Dali's «Metamorphosis of Narcissus» Reconsidered* // «Artibus et Historiae», 5, 1984, 10; *Howard S. Duchamp, Dali, Tzara and Dadaist Coprophilia* // «Source», 10, 1990, 1.

или, в случае особого везения, золотистый колорит после того, как подручные мастера усердно мочились на обработанную этой смесью поверхность. В 2002 году звезда мексиканского поставангарда Тереза Марголлес продемонстрировала золотистую стену, окрашенную человеческим жиром, полученным в результате косметических операций. Бессознательное телесное начало, казалось бы, целиком подчинило себе артефакты, допуская к себе дух лишь в виде иронических комментариев по поводу «игрового» или «карнавального» тона, предопределяющего творческие новации.

Однако к постфрейдизму все это не сводимо. Подлинная суть таких «игр», в том числе и с пародиями на солнечный металл, таится в том непрерывном самоопределении искусства и очерчивании его границ, что длится, – если вести подсчет с Данте и Джотто, – уже шесть с лишком столетий. «Золотые картины» Раушенберга (1953) и его финальный в данном плане «Золотой стандарт» (1964), где ауристические зоны (а в «Стандарте» их целая стенка) совмещены с мусорным хаосом, еще можно при желании притянуть к психоанализу. Но уже совершенно иных критериев требует искусство Ива Клейна, обучавшегося в юности технике золочения в багетной мастерской, а затем открывшего зрителям постмодерн в его французском варианте. Одной из этапных его серий, переходных от живописи к прямому артистическому действию, явился цикл «Моноголд» (1959) с гладкими или рельефными панелями, сплошь покрытыми золотым листом. Тем самым он явно обозначил ту зону чистой имматериальности, где вещественное искусство завершается, уступая свое место игре чистых идей. Он же, Клейн, сделал невещественным, прозрачным артефактом сам акт продажи произведения, когда (в 1962) устроил обмен «зон имматериальной чувствительности», т.е. некоей арт-пустоты, на золотые стерженьки, используемые в финансовом обиходе как маленькие слитки. Половину этих слитков он затем, якобы, выбросил в Сену, дабы сделать все еще невещественней.

Так самый красивый из химических элементов проложил те новые «райские» рубежи, вдоль которых обособлялся «мир искусства», созидающий свой собственный золотой век. Однако как бы художественные дела и дни ни претендовали на то, чтобы быть всем или, по крайней мере, все представлять, сами они, в разных своих метаисторических ипостасях, убедительней всего показали, что золото магии, религии и искусства (и, соответственно, связанные с ними райские содержания или, говоря языком постмодернистской информатики, контенты) – это три совершенно различные вещи. Точнее не вещи, а состояния духовного вещества, в итоге достигающего абсолютной беспредметности. Но любой *Augur*, предметный, образный или идейный, неотъемлем от света, ступком которого он всегда являлся и является. Поэтому следующая глава будет посвящена свету. Свету как феномену тоже в высшей степени исторически неоднородному и основательно усложнившемуся по мере своего вхождения в тройственное соседство.

# Глава 6



## СВЕТ\*

При всем многообразии своих метаморфоз и метафор, золото, даже измельченное в порошок в пигменте, все же остается материальной субстанцией. Свет же, хотя и существующий в качестве природного «пятого элемента», как его издревле именовали, обнаруживает свою материальность, вес и давление лишь на незримом, волновом уровне. Поэтому, когда речь заходит об идеале инобытия, его упоминают наравне с золотом, но и во много раз чаще золота, ибо он точнее выражает состояние материи, не исчезнувшей, но радикально преобразившейся в «рае света». Надежду на благополучный вход в этот «*paradisus lucis*», где «праведники воссияют как солнце» (Мф. 13: 43), выражают раннехристианские надгробные надписи. О райской «отчизне света» пишет Бернард Морланский («О презрении к миру», 15) (XII в.). Иконология света, разумеется, тесно связана с иконологией небесных светил и времен дня, однако настоящая глава посвящена в первую очередь самому «пятому элементу», а не его отдельным средоточиям и хронотопам.

В силу невещественности, точнее мнимой невещественности света (который является все же полноправной частью физического мира) эти свойства сопряжены с целым рядом гносеологических противоречий. Британская энциклопедия определяет «light» как «электромагнитную радиацию, фиксируемую человеческим глазом», т.е. указывает одновременно и на его природно-космическое и на его человеческое, перцептивное естество. С веками это понятийное двусмыслие лишь увеличивалось. В Средневековье еще весьма четко различали *lux* (свет как таковой или свет-в-себе, объектный, существующий помимо нашего сознания) и *lumen* (свет как оптически фиксируемое излучение, которое, будучи по-своему объектным, все же обязательно предполагает психическую субъективацию). В новоевропейских же языках данное различие стерлось, слова же «люкс» и «люмен», – последнее, к примеру, в английском «*luminary*» («светоч, знаменитость»), – целиком растворились в культур-контексте. К тому же эстетика и идеология путают здесь карты сознания активней всего: формулы «сияние красоты», «свет разума», «заря свободы» или «внешний блеск» (список легко продолжить) настолько прочно вросли

\* *Lossky V.* Théologie mystique de l'Église d'Orient, 1944 (главы «Les ténèbres divines» и «La lumière divine»); *Roth A.G.* Die Gestirne in der Landschaftsmalerei des Abendlandes, 1945; *Schöne W.* Op. cit., 1954; *Beierwaltes W.* Lux intelligibilis. Untersuchungen zur Lichtmetaphysik der Griechen (diss.), 1957; *Mortier R.* «Lumière» et «lumières», histoire d'une image et d'une idée // В его кн.: *Clartés et ombres du siècle des Lumières*, 1969; *Tatarkiewicz W.* History of Aesthetics, 2 (Medieval Aesthetics), 1970; *Barasch M.* Light and Color in the Italian Renaissance Art, 1978; *Eco U.* Art and Beauty in the Middle Ages, 1986 (гл. «The Aesthetics of Light»); *Oechslein W.* Licht, ein Gestaltungsmittel zwischen Vernunft und Gefühl // «Daidalos», 1988, 27; *Onasch K.* Lichthöhle und Sternenhaus. Licht und Materie im spätantik-christliche und frühbyzantinischen Sakralbau, 1993; *Bell J.C.* Light // GDA; Die Nacht (cat.), 1998; *Pasnau R.* Divine Illumination // «Stanford Encyclopaedia of Philosophy» (web).

в жизнь, что разграничить натуральное и искусственное или, проще говоря, настоящее и придуманное освещение невероятно трудно. Проблема усложняется и тем, что при слове «искусственное» всякий раз приходится уточнять, где речь идет о технике, а где о художественном творчестве или эстетике в целом. Ведь искусственны в равной мере и светотень в картине, и электролампа.

Сложность, вероятно, коренится в том, что человек – это единственный живой организм, который не только усваивает внешний, эмпирический свет, но и, обладая своим собственным внутренним, неэмпирическим свечением, охотно любит его преломлениями и проекциями. Поэтому метаисторические смещения – от Вещи к образу и Идее, к примеру, от натурального светила к образу Солнца, а затем к его идейным преломлениям типа «зари свободы» – происходят здесь несравнимо быстрее, чем процессы природного фотосинтеза, хотя, в своем эпохальном выявлении, все же занимают многие века. Искусство же фиксирует эти перемены, придавая им очевидность наглядного мышления.

Однако первоначально, как мы убеждаемся и в данном случае, арт-фактор занимал весьма скромное место, будучи лишь частным звеном магических систем мира. Согласно Гераклиту (VI в. до н.э.), «боги и люди принадлежат свету» (фрагмент 16), – это, иным словом, главная среда их общения. Мир по представлениям древних рождается из тьмы, из абсолютной ночи и оформляется светом, что затем непрерывно повторяется в виде суточных и сезонных циклов с их ритмичным прирастанием и убыванием светового времени, а также в виде эонов, т.е. великих хроноциклов, предполагающих вечное возвращение к первоначальному хаосу и миротворчество с нуля. То же формотворческое сияние космически санкционирует и человеческое чувство зрения, что подтверждается массой мифолого-лексических параллелей, – когда глаза в фольклоре генетически сопрягаются с солнцем, туча именуется «хмарой», туман – «слепотой», а молния – «моргавкой»\*. В полной мере задействовать такие антропокосмические связи дано лишь тем, кто участвует в ритуале, имея дело в первую очередь не с изобразительными имитациями, а с настоящим, натурным светом солнца, луны и звезд. Этому свету непосредственно предстоят в древнейших святилищах, имеющих вид открытых площадок или вершин – с алтарем-жертвенником, обращенным ко всем четырем сторонам света. Если же говорить об имитациях, то и они были достаточно натуральны и предметны, – как озаряющий сакральную пещеру смолистый факел или тот прозрачный минеральный кристалл, которым регулировали реальный свет, придавая ему необходимые обрядовые качества. Наконец, даже соответствующие знаки сугубо прагматичны, напрямую указывая на солнце, луну, звезды и языки пламени.

Арт-света, создающего свое автономное пространство, доантичное искусство Древности практически не знает. Ведь тогда все-таки поклонялись настоящему солнцу, а не его образу или идее. И если бог или герой «сиял»

\* См. по тематическому индексу в кн.: *Афанасьев А.Н.* Указ. соч.

или «светился», весь или только лишь очами своими, то светился он отнюдь не иносказательно, ради красного словца. Ведь он актуально замещал собою светило, благодостное или карающе-грозное.

В архаически-родоплеменной, да и классической Древности, как правило, не ценились полутона, мягкие нюансы и атмосферная зыбь, – все, что обозначается словами «среда» или «воздух». Так что густые тени и ослепительные небесные просветы египетских храмов объясняются отнюдь не только погодными условиями пустыни, ведь и в северных эпосах типа «Эдды» доминируют свет и тьма, а не привычные для данных широт туманы, более характерные для искусства романтического XIX века. Свет, как в историях Творения, именно очерчивает, прорезает свои границы во мраке, и черно-белой резкости большого мира послушно следует малый мир человека. Тот, кого посвящали в тайну (в палеолитической пещере или в античном мистериальном зале типа элевсинского телестериона) либо вообще ничего не видел, – из-за полного отсутствия освещения или из-за повязки на глазах, – либо, напротив, в финале инициации видел все, что доступно глазу, когда, повязку снимали или раскрывали занавес телестериона, и в зал врвался поток света из отверстия в крыше, т.н. «опайона». Соответственно, самое важное в искусстве, в зависимости от своей сакральной функции, либо вообще выносилось из поля земного зрения, укрывалось в святилищах и погребальных камерах, либо, будучи вынесенным на обозрение, сияло с предельной яркостью, воспроизводя ощущения волшебного прозревшего человека. Весь сакрум тогда максимально «разъяснялся»: так, в «Плакальщицах» Эсхила (V в. до н.э.) Афина заявляет о том, что она «зрит великое благо для горожан» и призывает «око всей земли тезеевой», т.е. весь народ, в свою очередь прозреть «в сверканье огней смоляных» (т.е. именно в сакральном свете), сменившем мрак «сонных сомнений». Самое сильное же, полуденное, освещение выступало знаменем самых ценных и буквально «самых ярких» истин, как в платоновском «Федре» или архетипических для европейской пасторали «Идиллиях» Феокрита, где в полдень сознание озаряют высшие истины (в «Федре») и на поэтическую авансцену (в «Идиллиях») выходят музы и великий Пан.

Аналогичного рода яркость, яркость прозрения, господствовала и в древней красочной палитре, бесконечно пострадавшей от времени, но «осколочно» сохранившей свою звучную локальную полихромную. Дело отнюдь не только в том, что древняя арт-светозарность, в том числе и светозарность древних красок, была насквозь символична. Ведь все, что дано человеку в сильных светоцветовых ощущениях, в той или иной мере символически-сигнально: и драгоценные камни, украшающие идола (и на свету зажигающиеся или «оживающие»), в этом плане аналогичны светофору. Магическая символика была, конечно, чрезвычайно важна, будучи четверично расписанной по четырем природным первостихиям и четырем сторонам света. Но главное различие древнего и нового состоит в другом. Будучи изначально мак-



симально конкретной (с особыми словами, которые могли даже специально обозначать не просто «небесный свет», но «малые голубые просветы, виднеющиеся в небе среди мрачных туч»)\*, а затем, в антично-классические века, все более обобщаясь, древняя цветоцветовая шкала неизменно оставалась прямой манифестацией жизни, не отягощенной дополнительными рефлексиями. Она пребывала, если перейти на язык феноменологической философии, «жизненно-явленной», являясь одновременно бытийно-онтологической и событийно-чувственной. Ведь и в жизни очень важные впечатления и убеждения могут смыкаться впрямую без всяких умствований. Столь же внерефлексивно по своим основам и древнее искусство. Свет и цвет в нем всегда, даже в черных своих зонах (скажем, в чернофонной греческой вазописи) животворят, а краска, скажем, красная охра, если взять один из множества примеров, эффективно передает биологический пульс бытия, заменяя минеральным пигментом настоящую кровь, которой прежде натирали предметы, дабы их этим пульсом, хотя бы в рамках обряда, одарить. Даже наиболее тусклые красочные системы родоплеменной архаики (такие как австралийская с ее черно-бело-охристыми гаммами) все равно насквозь проникнуты мощной волей к сохранению рода, точнее, рода-в-природе, и поэтому тоже космичны, привлекая ощутимой ритмикой всеобщей жизни, все тем же луренсовским «quick». Сумрак в искусстве присутствовал, но не задавал тон, в том числе и в классических формах поэтической риторики. Так, Гораций, прославляя совершенного поэта, воспевшего Троянскую войну (т.е. Гомера), ставил ему в заслугу тот факт, что «он не из пламени дыму хотел напустить, но из дыма / Пламень извлечь, дабы в блеске чудесное взору представить» («О поэтическом искусстве», 1, 143–144).

Благодаря всему этому lux и lumen, свет как таковой и свет человека, в большинстве произведений Древности предстают практически неразличимыми. В результате нарождается та удивительная сила световых и цветовых эффектов, что в равной мере присуща и монументальной архитектуре, негативно или позитивно (в зависимости от темного или светлого тона своих масс) фокусирующей натурные циклы (в буквальном смысле фокусирующей – благодаря своей космологической смысловой структуре), и малым вещам вроде архаических золотых изделий, в полной мере сохраняющих естественную светоносность драгоценного материала. Позднее эта яркая энергия, действительно «помогающая Солнцу», сохранилась лишь в декоративном фольклоре, так же не любящем сумрака и полутонов, так же предпочитающем «пламень дыму», но сохранилась лишь по инерции, с магией, оттесненной на роль полузабытого пережитка.

Собственно живописное, арт-живописное освещение в Древности, даже тогда, когда оно уже обозначилось достаточно заметно, все же неизменно тушевалося перед освещением реальным, хотя о светотени никогда не за-

---

\* *Леви-Брюль* Л. Указ. соч. С. 137.

бывали, изображая ее сперва чисто знаковыми акцентами, а затем, в римско-эллинистическом «импрессионизме», все более сложной игрой воздушных масс разной степени прозрачности. Но все же оптимальными средоточиями света обычно мыслились золото и драгоценные камни, да и во всех других материалах по возможности стремились добиться «драгоценного» сияния. Адам в раю, если вспомнить книгу Иезекииля, «ходил среди огнистых камней». Апокалиптический же рай собрал, возродил и безмерно увеличил начальные эдемические «огни» в виде огромного «чистого стекла» (или «чистого золота»), которому уподоблен в Откровении Иоанна Богослова Новый Иерусалим. А яспис, сапфир, халкидон и другие драгоценные и поделочные минералы, общим числом двенадцать, украсили основания стен этого небесного града. Они тоже монументально здесь возвеличены и превращены из малых прикрас именно в «основания», в аналог краеугольных камней; столь же монументально-массивным предстает тут и жемчуг: из цельной жемчужины изваяны каждое из всех двенадцати ворот (Откр. 21: 19–21).. Благодаря авторитету Священного писания драгоценный камень, камень-кристалл, равно как и золото, навсегда остались в драматургии света, а тем паче идеального, райского света, в качестве важнейших реквизитов. Коснемся и иудаистской традиции. Именно райские самоцветы, в том числе и те, что с особым великолепием помянуты у Иезекииля, служили одним из важнейших мистических аргументов в пользу того, что рая два, – один земной, а другой небесный, и они взаимоотражаются согласно принципу «что сверху, то и внизу». Принципу, более всего известному по каббалистической книге «Зохар» («Сияние»). Поэтому одна лишь символика и история драгоценных камней как люминисцирующих ступков волшебного излучения могла бы сама по себе стать адекватным изложением сюжета. Но мы все же в первую очередь ведем речь не о них.

Минералы в данном случае, даже минералы драгоценные и полудрагоценные – не самое существенное. Тем паче что они, – если речь идет о главном их средоточии, т.е. о рае, – сокрыты для земных глаз. «Какие самоцветы украшают стены, / Что за халцедон, что за агат, / Знают только те, кто внутри» (Гильдебарт Лавардинский, «Малые песни», 55, 195–200) (XI в.). Наиболее естественной репрезентацией света, его общедоступным средоточием всегда было небо. Не говоря уже о его постоянных мифологических манифестациях сверху, в виде всевозможных знамений, небесный свет, точнее та его квинт-эссенция, что озаряет эмпирии, считался даже, повторим, особым пятым элементом или пятой первостихией, принципиально отличной от стихии воздуха. Поэтому и рай с его «вечно изливающейся благодатью освещения» (Григорий Синаит, «Главы, изложенные акростихами», 10) понимался как совершенно особая, божественно просветленная совокупность первоэлементов. Это есть то Царство Отца, где, по словам Христа, «праведники воссияют как солнце» (Мф. 13: 43) или, в церковнославянском переложении, «просветятся яко солнце». В житии Василия Нового говорится о том, что люди в раю

«плоти не имущ» и состоят из одних солнечных лучей. Тамошний «чудный пламень» «не опалает, но только просвещает» («Видение Андрея Юродивого»). Согласно Василию Великому, небесный Сион, т.е. главное райское святилище, окружен «облаком света» («Беседа на 4-ю главу Исая»). В целом, если суммировать мистические видения и схоластические рассуждения, в том числе и вышеупомянутого Бернарда Морланского, небесное инобытие описывается как мистерия абсолютного света, где нет непрозрачных тел и теней, где все насквозь пронцаемо для глаза, а сияние просвещает, не ослепляя.

Это ликующее сияние может принимать и натурно-пейзажный облик, в особенности если речь заходит о начальном, земном Эдеме. В «Песне о Боге» Драконтия райская «трава орошена алмазами», как велеречиво именуется тут утренняя роса. Что же касается отдельных цветовых нюансов, то они сохраняют в раю свои различия, достигая вместе с тем максимальной светоносности. Стремясь показать эту возрастающую светозарность, «Апокалипсис Петра» (Ахмимский вариант, 6–17) пишет о двух мужах, явившихся из мира иного, что «от их лица исходил луч, как от солнца», а «тела были белее всякого снега и краснее всякой розы, и красное у них смешано с белым». Данные строки помогают лучше прочувствовать локальность классической средневековой палитры, не столько образующей тональные гармонии или диссонансы, сколько иерархически нисходящей к нам из некоего цветового (в этом случае «белого») абсолюта.

В целом же драматургия света обрела в Средние века принципиально иной в сравнении с Древностью характер. Свет сохранил свое верховное космотворческое значение, однако получил оттенок сущностно иной, нездешней субстанции. Разумеется, и прежде высший сакральный свет предполагал совершенно особый, инобытийный уровень зрения. Выражая эту границу, пролегающую и в магии, и в религии, Илия-пророк отвечает брату Елисею, взмолившемуся о ниспослании ему того же провидческого духа: «трудного ты просишь. Если увидишь как я буду взят от тебя, то будет тебе так, а если не увидишь, не будет». В итоге Елисей, увидев небесное восхождение Илии в огненной «колеснице Израиля», тоже обретает дар духовидения, став преемником брата (4-я Цар. 2: 9–12). Этот рубеж абсолютного света или, что то же самое, абсолютного знания, постоянно присутствовал и в искусстве Древности, но Средние века, благодаря гораздо большему демократизму и открытости своих произведений, придали ему всеобщую образную доступность.

Как же удалось сохранить световые теофании, выставив их (после окончательной победы, одержанной церковной ортодоксией над иконоборчеством) напоказ и в то же время не уронив их внеземного достоинства? Это удалось благодаря тому, что на смену Вещи, в том числе на смену божеству, при определенных условиях непосредственно являвшемуся в виде сияющего предметного идола, приходит Образ, где Иное не выходит к человеку «лицом к лицу», но лишь просвечивает изнутри, мерцая навстречу сознанию. Сознанию, обре-

тающему отныне первостепенное художественное, точнее (в силу примата религии) церковно-художественное значение. Так происходит и в знаменитых строках Евангелия от Иоанна, где свет предстает в равной мере и верховным свойством космического божества, через которого «мир начал быть», и «светом человеков», «Светом истинным, который просвещает всякого человека, приходящего в мир» (Ин. 1: 10, 4, 9). Тем же космизмом и той же человечностью одухотворены и псалмы: достаточно напомнить две строки, одну, обращенную к божеству («Ты одеваешься светом, как ризою», Пс. 103: 2), а другую – к личности самого псалмопевца, к авторскому «я» («Господь – свет мой и спасение мое»; Пс. 26: 1). Образ с большой буквы предопределяет образы малые, и человека и икону, как их высшая цель, явившаяся благодаря Боговоплощению и в земных пределах. Внутреннему же свету или, иными словами, просвещающемуся сознанию дано отныне распознавать эту предельную запредельность, открывая, по мере экзистенциальной возможности, все новые ее грани.

В процессе этого освоения внешний мир постоянно подвергается сомнению, тут уже он не просто жизненно явлен, но, скорее, лишь проявляется, причем в таком проявлении, которое, – если учесть эсхатологическую перспективу, – вообще не может быть актуально, здесь и сейчас, завершено. Ведь теперь поклоняются не настоящему солнцу, а образному «солнцу правды» (Мал. 4: 2), как именовали, следуя библейскому пророчеству, Христа. Световидность иконы зрительно резко ограничена, заключена в пределы горнего мира, к которому нельзя перейти от света эмпирического дня, можно лишь вознестись через бездну, – как возносится Илия-пророк Лучи, переходя в состояние Образа, уже не ласково протягиваются к земле, как в «солнечных ручках» в иконографии фараона-реформатора Эхнатона (XV в. до н.э.) или в лучиках любого фольклорного солнца, а строго и торжественно возвещают (в Благовещении или Пятидесятнице) или разят словно мечи (в Обращении Павла). Чувственные проблески, рассеянные в раннехристианском, в значительной мере еще стилистически-античном, искусстве, постепенно затухают, уступая место внемирному сиянию золота и немиметических, ничему земному не подражающих красок. Такое подражание может быть лишь искусствоведчески примышлено, – к примеру, в виде «васильков в спелой ржи», якобы виднеющихся в красках русской иконописи.

По словам Василия Великого, перелагающим начальную главу Евангелия от Иоанна, «первое Божие слово создало природу света, разогнало тьму, рассеяло уныние, обвеселило мир, всему дало вдруг привлекательный и приятный вид» («Беседы на Шестоднев», 2). Святитель любит светлым воздухом, его способностью мгновенно распространяться «до самого эфира и неба», предопределяя и наше зрение, открывая ему видимые предметы и в целом изменяя все «в приятнейший и честнейший вид». Но ниже он недвусмысленно напоминает, что речь-то в этой поэтической оптике идет о первых днях Творения, еще не замутненных Грехопадением, ныне же вся красота эта исчезла,

будучи доступной лишь чистым душам [«Ибо сказано: «велик день Господень и светел» (в синодальном переводе – «страшен»; Иоил. 2: 11). И еще: «для чего вам этот день Господень? Он тьма, а не свет» (Ам. 5: 18) – тьма же очевидно для достойных тьмы)]. «Невечерний» же, вечный и, как явствует из той же беседы, наполненный тем же начальным великолепием день «у Псалмопевца наименован осьмым, потому что он находится вне сего седмичного времени», т.е. вне земного циклического времени как такового. Василий Великий отнюдь не чужд искусству: в другом своем слове он специально останавливается на картине (причем, поскольку писалось это задолго до установления догмата иконопочитания, речь идет о языческой картине), отмечая, что, взирая на нее, «мы не в состоянии отделить свет от изображения. Основа для видения по необходимости воспринимается одновременно с увиденным» («О Святом Духе», 32). Но говорится это лишь с тем, чтобы пояснить идею возможности созерцания образа невидимого бога не «иначе как в свете Святого Духа», отрывающего нас «отблеск славы Божией».

Все великолепие и красота «неприступного света» (ср.: 1 Тим. 6; 16) может быть познана лишь, повторим еще раз это важнейшее для понимания Средневековья апостольское речение, «отчасти» («ex parte» Вульгаты), «сквозь тусклое зеркало», «когда же настанет совершенное, тогда то, что отчасти, прекратится» (1 Кор. 13: 10, 12). Поэтому при каждом средневековом произведении нарастает, как мы уже говорили не раз, слой актуальной незримости, который не может быть заполнен эстетическими или философскими мнениями, ведь все они неизбежно выражают лишь пресловутое ex parte. По словам Владимира Лосского, «божественный свет не имеет аллегорического или абстрактного значения: он – реальность, данная в мистическом опыте». Без такого опыта всякая икона остается неизбежно неполной и незавершенной, данной лишь как предначертание той полноты восприятия, которое возможно лишь в райском статусе чувств и разума. Или, иным словом, возможно тогда, когда «настает совершенное». Именно там, «в будущем веке, где тела святых паче светлости солнечныя просветятся» (Иосиф Волоцкий, «Послание иконописцу», 2) (XV в.), икона и должна находить высшее свое оправдание. Это, собственно, ее альфа и омега, основа и цель, недаром и сам иконный фон называется просто «светом».

На первый взгляд получается, что разница между языческим идолом и христианской иконой гносеологически несущественна. Ведь и то, и другое начинает в полной мере «светиться» лишь в ритуально подготовленном сознании. Но в поиске различий на помощь приходит античная философия, переработавшая чисто природные откровения, в том числе и природный свет, в сюжеты тончайших интуиций познания и тем самым этот свет как бы присвоившая, сделавшая его не только интеллигибельным, но и интеллектуальным, т.е. не только постигаемым, но и уже постигнутым как человеческое достояние.

Еще у Парменида (VI в.), впервые отождествившего познание с освещением, во всяком случае, впервые сделавшего это чисто теоретически, а не мифоритуально, свет выступает как совершенно особая, вездесущая, внутренне-внешняя стихия, как особый «пятый элемент». Парменид, собственно, и ввел это понятие в натурфилософский обиход. Гераклит в вышепомянутом фрагменте со своей стороны постулирует эту трансцендентно-имманентную вездесущность, проводя затем различие между видимым и невидимым светом. Тем самым философия намного опередила древнее изобретение, где первоначально безраздельно господствовал внешний натурный свет, форсируемый яркими цветовыми акцентами искусства. Платоновская концепция света как невещественной субстанции, связующей (в том числе и эстетически связующей) между собою мир идей и открывающей его истину («ἀληθεια», слово, буквально понимаемое как собственно «истину», так и «открытость», «извлечение из мрака» и позднее ставшее хайдеггеровской «непотаенностью»), была продолжена Плотинем, который дополнительно ее эстетизировал. Хотя Единое, по Плотину, есть «свет поверх света», т. е. нечто безусловно незримое, в своих эманациях в мир оно обретает свойство всеобщей пронизываемости, дар светоотражений и светопреломлений, которые, в процессе своего нисхождения в душу, украшают ее, принося ей свет «от красоты первичной». Таким образом, незримое в итоге открывается, но открывается не чувственно, в виде каких-то материальных бликов, но идейно, даруя человеку способность распознавать прекрасное, причем распознавать в процессе теоретических, чисто интеллектуальных, а не обрядовых усилий (хотя платонизм, по мере своего исторического развития, постоянно стремился обзавестись своей собственной квазиритуальной мистикой).

Все это активно проявлялось не только на возвышенно-философском, но и на обычном языковом уровне. Возможно, ярче и лаконичней всего интеллектуализация, творческое присвоение света сказалось в греческом слове «φαντασία», означающем, прежде всего, «воображение», но также и просто «то, что показывается», «то, что видимо», «блеск». Либаний (IV в.), описывая святилище Аполлона близ Антиохии, говорит: красота его столь изумительна, что «очи заливают блеск» («Речи», 11, 237), т. е. сияние чисто перцептивного свойства. Или, если угодно, уже то эстетическое сияние, которое не имеет ничего общего с тем «отблеском», что поминает Василий Великий, младший современник язычника Либания.

Следующим этапом в теории «фотодосии» «светодаяния» («светодаяния» или «светолития») явилось учение «Дионисия Ареопагита», в определенной мере компромиссное между античной философией и христианством. Его платоническое представление о мироздании как системе зеркал, передающих «богоначальный луч» с одного уровня божественной иерархии на другой и тем самым выявляющих сущность прекрасного («пресущественно-прекрасное называется красотой потому, что оно есть причина слаженности и блеска во

всем сущем; наподобие света источает оно во все предметы свои сияния, созидающие красоту»; «О мистическом богословии», 4, 7), вполне может быть сопоставлено со словами апостола Павла о «тусклом зеркале» или «тусклом стекле», ведь в обоих случаях речь идет об умопостижении, а не чувственном зрении. Чувственно-сверхчувственный рубеж очерчивается «Ареопагитом» особенно выразительно, ибо он развивает древний сакральный символ солнца, – которое есть, но которого как бы и нет, ибо на него трудно взглянуть впрямую, – в образе избыточного «светолития», равноценного «божественному мраку» или «ослепительному мраку». Однако если вернуться к словам апостола Павла, то в них ясно просматривается запредельная, эсхатологическая перспектива, которой в данном пассаже «Ареопагита» нет. Отметим, что Максим Исповедник в своих комментариях стремился дополнительно христианизировать «Ареопагита», поэтому весьма интересно проследить (в плане контраста древнего, еще весьма ощутимого в «Ареопагитиках» и средневекового навыков понимания), как природно-предметное обретает у данного комментатора несравнимо более отчетливые черты церковной исповедальности\*. Так, когда «Ареопагит» поясняет принцип фотодосии метафорами об «излиянии солнечного луча», который сильнее светится в более прозрачных веществах, или о «жаре огня, который лучше передается веществам, более к нему восприимчивым» («О небесной иерархии», 13, 3), Максим Исповедник (со ссылкой на апостольские слова о Боге как «огне поядающем»; Евр. 12: 29) добавляет: «огонь одно нагревает, а другое сжигает: так и Бог приходящих к нему просвещает, а неверующих сжигает». Тут яснее видишь, сколь требовательной и этически-взыскующей пребывала средневековая красота, значительно более отвлеченная от природной материи, чем красота Древности.

Всякий небесный *lux* или отраженный человеческим разумом *lumen* неизменно остается здесь именно умозрительным, внутренним светом, близким церковному искусству (в той мере, в какой последнее является частью культа), но напрямую, т.е. непосредственно-оптически с ним никак не сопряженным. Ведь «Бог обитает в неприступном свете» (1Тим. 6: 16). Истинно путеводными в иконе являются не какие-то специальные световые приемы, а фигуры святых с их образной светозарностью. Фигуры, которым эти приемы, все «движки» и «пробела» всецело подчинены. Именно они, святые, а не абстрактное пространство, даруют зрителю свет, сияние же золотых фонов не создает визуальную глубину, а, напротив, ее строго ограничивает, вторя святому «ликостоянию».

Знаменательней всего пример Григория Паламы: уточняя свойства божественного света, он самым решительным образом заявил, что лишь при Богоявлении, на Фаворе тот «внедрял в душу просвещение через чувственные глаза», а теперь, «смешавшись с нами и живя в нас, оно (т.е. это просвеще-

\* Для такого сопоставления особенно удобна кн.: Дионисий Ареопагит. Сочинения. Максим Исповедник. Толкования, 2003.

ние)... должно озарять душу изнутри» («Триады в защиту священнобезмолвствующих», 1, 3, 38). В споре с теми, кто говорит о некоем воздушном видении или символе божества, Палама категорически протестует против каких-либо натуральных или символических дефиниций. «Если там еще старые символы, снова зеркала, снова загадки, – о хитрость, о предательство! – тогда нас обманули в своих надеждах и ослепили софизмами», так что мы видим лишь «природу, удаленнейшую от божества» (там же, 3, 1, 11). Энергичная сущность Фаворского света, при внешнем сходстве слова «энергия» с аналогичным, но по сути своей натуроцентрическим понятием Аристотеля, остается все в тех же рамках экзистенциального религиозного опыта. Напоминая о животворящей силе (лексически «энергии») Христовой, Палама призывает отрешиться от «окон» внешних чувств, мысленно «отбросив кожаные ризы, в которые мы облеклись вследствие преступления (Грехопадения)» и таким образом сопричаститься «высочайшему свету» и «единоначальнейшему сиянию» («Беседа на Введение Богородицы»), недостижимому ни на «крыльях воображения мысли, которая всегда блуждает вслепую», ни при помощи «предметов логического вывода» («Слово к Иоанну и Феодору философам»). Симеон Новый Богослов сочиняет особую молитву ко Христу, где противопоставляет земному несовершенному ведению, данному в «загадке, образе и зеркале» (тут снова, как, отметим, и у Паламы, проступают слова апостола Павла), небесному, совершенному познанию. Так богословие Образа всякий раз воздвигает преграды для эмпирического созерцания, стараясь убедить, что никакое сколько-нибудь прямое световое восхождение от него в принципе невозможно. Его, это земное, чувственное созерцание, необходимо преодолеть или, говоря языком феноменологии, вынести за скобки. Иначе, согласно исихастской традиции, «прельщения мечтательного света» или, иными словами, «изображения света в уме», преградят путь к истинному богопознанию, «незапечатленному чем-либо при посредстве воображения»\*.

Поэтому исихазм вряд ли можно считать определяющим фактором, якобы непосредственно повлиявшим на стилистику византийского и поствизантийского искусства, хотя тексты Паламы, Григория Синаита и других аскетов, писавших об умной молитве, всегда остаются, разумеется, весьма важным историческим комментарием к этому искусству. Сами же произведения византийского круга, сколь бы духовидческими они не казались, напрямую иллюстрировать молитву никак не могут, иначе они превратились бы в «мечтательное прельщение». Свет иконы просвещает, но содержания этого просвещения отнюдь не исчерпывает. Ведь, как напоминает Палама, «ни на-

\* Порицания «мечтательных образов» характерны практически для всех богословов, причастных к исихастской традиции, в т. ч. и для Григория Паламы. Что же касается фразы со словами о «мечтательном свете», то она взята из аскетических наставлений Калиста и Игнатия Ксанфопулов (XIV в.). Предостерегая от «мечтательного изображения света в уме», они призывают блюсти «ум незапечатленным чем-либо при посредстве воображения» и «безвидным» («О безмолвии и молитве», 75). См. свод соответствующих святоотеческих поучений в кн.: *Брянчанинов И.* Аскетические опыты, 2 (1865), 1989 (гл. «Дух молитвы новоначального»).



рисованный человек не человечество, ни явленный символ ангела не ангельская природа» («Триады», 3, 1, 11).

Средневековое искусство существует в атмосфере некоей открытой сокровенности, в отличие от абсолютной сокровенности Древности, когда многое наиболее художественно-значимое вообще изымалось из обихода. Средневековая храмовая архитектура прочно удерживает древний космизм своих планов и форм, но, решительно отгораживаясь от натурального света, предпочитает осмыслять его в виде образных теоцентрических уподоблений\*, а не прямых природных аналогов. Правда, внешние условия учитывались в Средние века исключительно тонко: архитектура ориентировалась по сторонам света не только символически, но и с практическим расчетом локального солнечного режима, а всякий иконописец прекрасно знал, что фигура должна писаться совершенно по-разному, в зависимости от того, откуда на нее будут падать лучи, – извне, сквозь слюдяное оконце или изнутри, от хороса\*\*. Но в любом случае оптимальная кульгово-художественная среда создавалась не ярким полуденным светом или сплошной тьмой, из которой, как в Древности, по мере надобности что-то ритуально извлекается, а мягким сиянием свечей, даже в больших, с огромными паникадилами, храмах оставляющих значительную часть пространства в тени. И именно этот, не нисходящий из-под купола, а интерьерный, внутренний свет, «который восходит в церкви», ценился выше всего, получая христологическое истолкование\*\*\*.

Впрочем, в «темные века», – действительно темные в смысле своего крайне осторожного отношения к слишком резким, в духовном и физическом смысле, световым эффектам или «экстазам», – сами краски сохранили и приумножили свою ликующую полихромность. Слова Честертона о Средневековье, «пестром словно пряничный домик», универсально-справедливы. Павел Силенциарий, описывая апсиду Софии Константинопольской, уподобляет ее «павлину с перьями, усыпанными множеством глазков», а все мерцающее богатство храма – солнцу, но именно солнцу, светящему во тьме, в ночи. Впечатления эти явно родились во время заутрени, однако мотив просветляющейся ночи имеет тут не только хронотопический, но и глубокий символический смысл. Образ тем и отличается от Вещи, что не является как он есть, а именно просвечивает, проступая сквозь прозрачную, но плотную завесу. Какими бы яркими ни были иконные светомотивы, они совершенно не сопрягаются с натурной средой, даже напротив, – зримо отгалкиваются от нее, представляя, как и линии обратной перспективы, своего рода аберрацию, подобно тому как всякий, даже самый скромный ореол и нимб напоминает реальную аберра-

\* Stojaković A. Jesus-Christ, source de lumière dans la peinture byzantine // «Cahiers de civilisation médiévale», 18, 1975, 3/4.

\*\* Этим наблюдением поделился с нами псковский писатель В.Я. Курбатов – в рассказе о том, как пишет иконы отец Зинов.

\*\*\* «Свет, который восходит в церкви, знаменует Христа согласно (словам): “Я свет миру”» (Пийом Дуранд, «Порядок божественных служб», 1, 7) (XIII в.)

цию, т. е. некое рассеяние лучей, которое видит человек при взгляде на то, что нельзя, в силу чрезмерной яркости, разглядеть впрямую. К тому же чрезмерная «световидность» постоянно ограничивается не только условиями освещения, но и окладами и обетными привесами, наиболее основательными и (что касается привес) многочисленными, плотно-прикрывающими как раз у самых почитаемых, чудотворных икон. Наиболее же древние, выше всего ценимые из них вообще, во всяком случае до эпохи научных реставраций, выглядели почти совершенно черными, что нашло дальний отголосок в современной молве о «черных досках». Везде присутствовала толика актуальной, органически вживленной в произведение слепоты или, иным словом, толика необходимого зрительного смирения. Всякая икона, не только Одигитрия, которой принадлежала эта сакральная функция, была «путеводительницей слепых».

Одно из акафистных имен Христа – «всех Украситель». Лишь совершенное богопознание делало мир «красным», согласно древнерусскому слову, идеально, как и в иконной палитре, сводящей понятие красоты с яркостью тона. Иконные краски обязательно должны были быть ярче красок жизни и сохранять свою несмешанную цветовую чистоту (имеется в виду чистота визуальная, ибо в физическом смысле все иконные краски представляли собой разнородные смеси). Другое дело, что физическое сохранение первозданной яркости представлялось делом не первостепенным: ее либо держали в «черноте», свидетельствующей о ее древности, либо столь же ярко поновляли. Григорий Нисский, сравнивая Спасителя, украшающего человека добротелями, с трудом живописцев, которые «облики людей при помощи разноцветных красок переносят на доски», тут же уточняет свои слова: «многовидны же и разнообразны эти как бы цвета образа, которыми живописуется истинный облик, (но это) не какое-либо смешение красок, которыми оттеняются углубленные черты, и вообще ничто из сделанного руками живописцев, вместо же всего этого – чистота, бесстрашие, блаженство» («Об устройении человека», 5, 16). Светозарный иконописный идеал тут, по сути, излагается за четыре века до его догматического утверждения, с критическим ostranением от современного Григорию, еще слишком по-античному натуроподобного искусства с его «углубленными оттенениями». Возрастающая светосила и чистота красок неизменно предполагают сверхчувственное обетование: так, уже в пору победившего иконопочитания Иоанн Златоуст сравнивает библейскую «эру Закона» с тенью, а евангельскую «эру Благодати» с «картиной, нарисованной красками» («Толкование на Послание к Евреям»). Аналогично этому «триодь цветная» (служебник, открывающийся первым днем Пасхи) знаменует наступающую с Воскресением Христовым полноту богооткровения, в постные периоды церковного года скорбно-прикровенную. Наконец, и символика цветов, четче всего проступающая в чередованиях и сочетаниях церковных облачений, также являет (от черного и фиолетового к красному, зеленому, голубому, золотому и белому) движение от тьмы к свету. Или, иначе говоря, последовательное усиление яр-

кости тонов, иерархически налагающихся на круговращение земного времени и, по сути, символически останавливающих, «отменяющих» его.

Теория и практика западной схоластики многое дополнительно уточняют. Все Средневековье, как западное, так и восточное, было убеждено в символическом и реальном превосходстве света над цветом [Августин называет свет «царем цветов» («Исповедь», 10, 34, 51)], равно как и в том, что «lux», опять-таки как символический, так и реальный составляет самую основу и, собственно, само понятие красоты. По словам Фомы Аквинского, «вещи называют красивыми тогда, когда они ярко окрашены» («Сумма богословия», 1, 39, 8). К этой убежденности, собственно, и восходит вся благородная пестрота или яркая локальность средневекового западного колорита, несколько не уступающая яркой локальности византийской иконы.

Попутно подобным умозрениям в западной схолистике укреплялись предпосылки для формирования оптики. Оптикой как особой наукой о законах зрения и света. Сперва речь шла о непосредственном развитии идей «Ареопагита». В своем переложении его «Небесной иерархии» Иоанн Скот Эруригена (IX в.) написал, что «все сущее состоит из светов» («omnia quae sunt lumina sunt»), представив эти «lumina» уже не в виде отражений или «зеркал», но в виде множества светильников, поддерживающих связь «божественной благодати (gratia) и усилий разума в сердце верующих». А поскольку свет считался «красивейшей и приятнейшей из всех материальных субстанций» (Бонавентура, «О знании», 7, 10), то он расценивался и как надежнейшее эстетическое мерило. Причем такое мерило, которое, и в этом важнейшее схоластическое новшество, находится в прямой зависимости от человеческого глаза, именно из него, глаза, черпая свою «красотворную» (pulchrificativa) силу (Роберт Гроссетест; XIII в.)\*. Сдвиг этот, если конкретно говорить о Гроссетесте, фиксируя здесь, впрочем, и общее свойство латинского языка, облегчался, вероятно, тем, что слово «gratia» означало и трансцендентную «благодать», и трансцендентно-имманентную «красоту». Популярный же схоластический термин «claritas» (ясность) также был знаменательно-двойственным, обозначая, в частности, у Фомы Аквинского, высокую степень духовного познания, но также и важнейшее свойство красоты, подразумевающее яркость цвета. При этом вертикальная, «ареопагитическая» иерархия божественного фотодосиса никоим образом не отменялась, но в ней, благодаря усилению оптического и даже оптико-эстетического интереса, четко наметилась горизонтальная секция, базирующаяся на «естественном свете» разума\*\*, способного

\* Согласно Гроссетесту, «свет наиболее красотворен и лучше всего красоту выявляет» [«Комментарий на Имена Божьи («Дионисия Ареопагита»)», 4]. Протоэстетические свойства философии Гроссетеста хорошо прослеживаются по отрывкам, приведенным в кн.: Tatarakiewicz W. Op. cit. P. 229–232.

\*\* Понятие «естественного света» («lumen naturale» или «lumen naturae») служило в Средние века предметом активной полемики, – по поводу того, способен или нет человеческий ум достичь богопознания самостоятельно, без откровения свыше. Тогда как Августин полагал, что без «сверхъестественного света» откровения это невозможно, Фома Аквинский, напротив, наделял сознание способностью к собственному «естественному свету», открывающему небесные истины рациональным, хотя и не без-

автономно себя просвещать, формируя сенсорное восприятие. Так, Ульрих Страсбургский (XIII в.) писал: подобно тому как «свет телесный есть причина красоты всех цветов, так свет форм (обусловленный высшим божественным сиянием. – М.С.) есть красота всех форм», и оба они «составляют предмет любви», ибо «прекрасное есть предмет желания всех» («Сумма о добре», 4) или, говоря языком Канта, неожиданно здесь предвосхищенного, предмет *sensu communis*, общего суждения вкуса.

Надежнейшим фокусом подобного рода красоты пребывали драгоценные камни с их удивительной светоносностью и впечатляющей символикой апокалиптического рая. Их мерцание, равно как и мерцание золота, делало их, по словам Ареопагита, «небесными сущностями», в наибольшей степени причастными к верховному светолитию. Иногда же утверждалось даже, что было уже прямым продолжением магической Древности, будто они наделены даром самостоятельного излучения подобно «живому (т.е. горящему) углю», – как писал Альберт Великий о красном карбункуле («О минералах», 2, 2). Главным же их аналогом в монументальном искусстве являлись мозаики, а на Западе церковные витражи. Витражи, подобные окнам в легендарном храме Грааля, исполненном, согласно «Младшему Титурелю» Альбрехта фон Шарфенберга (XIII в.), не из стекла, а из прозрачных минералов. Сияние витражей, благодаря преобладанию в них ярко-синего цвета, наглядно доводило обыденный свет дня до состояния ликующей, почти эфирной чистоты. В силу апокалиптически-райских ассоциаций их могли называть даже «зерцалом инобытия»\*. Таким образом высшая «иллюминация» (это слово было, как мы уже знаем, в равной мере и теоретическим, и художественным термином, обозначая и духовное просвещение, и живописное украшение манускриптов) приобретала все более эстетическую окраску. В витражах нас фактически приглашали полюбоваться, хотя, разумеется, в рамках строгого иконографического канона, как художник творит свет или, по крайней мере, переоформляет внешнее, природное освещение.

Если ограничиться стилистическими оценками витражей и готического церковного убранства в целом, то подобное суждение может показаться произвольным. Что же тогда делает иконописец, он ведь тоже творит свет? Поэтому обратимся к историческим текстам, связанным с обновлением под началом Сугерия (XII в.) аббатства Сен-Дени, обители по-своему «ареопагитической»

---

брежным в своих возможностях способом. Мыслители Возрождения значительно изменили характер дискурса в связи с протодеистическим обожевлением природы: к примеру, для Парацельса «свет природы» равнозначен ее откровению, соединяющему внутреннюю энергию мира с человеческой интуицией. Особое же значение данное понятие обрело в деистической философии XVII столетия (см.: *Morris J. Descartes' Natural Light // «Journal of the History of Philosophy», 11, 1973, 2*). В любом случае речь шла не о чистой световой эмпирии, но об озарении, открывающем истину в счастливой встрече имманентных усилий интеллекта со встречными импульсами божественного или одушевленно-природного бытия. Таким образом, предполагалось, что «естественный свет» совокупно просвещает и субъект и объект, причем Возрождение придало этому просвещению эстетическую окраску.

\* Из служебника Сикарда Кремонского («Митраль», 1, 4) (XIII в.), сохранившегося лишь в отдельных фрагментах. Цит. по: LCI, 2. S. 52.

(ибо его патрон, священномученик Дионисий, отождествлялся с автором «Ареопагитик») и ставшей благодаря Сугерию исходным архетипом французской готики\*. В надписи, которую последний велел начертать на вратах своего аббатства, риторически славится «мастерство» или «произведение» («opus»), а по сути – вся сумма художественных работ. Это мастерство, по аббату Сугерию, «благородно блистает, призванное озарять своим блеском умы, дабы они могли, при посредстве истинных сияний, пройти путь к тому свету истины, где истинными вратами пребывает Христос». При этом Сугерий, восхваляя и витражи с их «чудесным светом», специально призывает восхищаться не столько самими драгоценными материалами, в том числе золотом и камнями, сколько «истинными сияниями» того совершенного художества, что само по себе «mobile claret» («благородно озаряет» или «просвещает») своим великолепием. Хорошо знакомый уже нам мотив творческого умения, которое «превосходит материал», дополняется здесь еще с одной, довольно-таки неожиданной стороны. Неожиданной на том византийском фоне, что тут подразумевался: ведь главный храм аббатства должен был, по замыслу Сугерия, сравняться по богатству убранства с самой Софией Константинопольской. В другом, более «приватном» тексте аббат рассказывает, как он любовался изысканными украшениями нового алтаря, мысленно продвигаясь от внешнего созерцания к внутреннему [«медитация побудила меня задуматься, перейдя от вещественного к невещественному, о разнообразии святых добродетелей, и тогда мне показалось, что я оказался как бы в некоем странном уголке вселенной («alique extranea orbis terrarum plaga»), который размещен ни всецело в прахе земном, ни всецело в чистоте небес, и что я, милостью Божией, мог бы анагогическим (духовно-возвышенным) способом перенестись из этого низшего (мира) в высший мир)]. Так, блеск искусства, «блеск» в обоих смыслах, как сияние и как совершенство, вырисовывал особое царство, посредничающее между низшей и высшей сферами, но обладающее своей автономной духовностью.

Момент квазиэстетического вчувствования во внутренний свет, уже ощущаемо передающий не запредельные энергии, а жизнь сознания, – которое размышляет об этих энергиях и продуцирует свои раздумья в виде развернутых умственных картин, – усиливается в мистических откровениях готической эпохи. Если в Византии, даже у такого пространно-красноречивого мистика, как Симеон Новый Богослов, никаких эмоциональных «картин», как правило, нет, а умному взору, как мы имели возможность убедиться, открываются лишь световые поля, являющие не оттенки своей атмосферы, но лишь рубежное сближение благочестия с благодатью, то видения Гильдегарды Бингенской (XII в.) или Мехтбильды Магдебургской искрятся массой разнообразных тонов и нюансов. У них живописуется то сине-злато-серебряная заоблачная Троица, вся сотканная из сияний, мерцающих «словно бушующую»

\* «Аббат Сугерий о делах совершенных под его управлением», цит. по кн.: Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and Its Art Treasures. Edited, translated and annotated by E.Panofsky, 1946.

щий пламень» (у Гильдегарды), то «потоки божественного света», переданного именно в виде потоков, в своей люминесцирующей подвижности, восходящей или нисходящей от земли к небу и от неба к земле (у Мехтбильды). Соответственно и небесное золото, погружаясь в эти потоки, рассыпается в виде пусть и мистических, но все же приблизившихся к земной атмосфере рефлексов\*. Тогда как кульминацией типичного византийского видения становится явление иконы, ограничивающей человеческую фантазию четкой каноничностью моленного образа, на Западе в предренессансные века мистическое настроение все чаще погружается в стихию трепетных «мечтаний» и «экстазов».

Подобный «мечтательный свет» передает зачастую такие подробности аскетического опыта, которые выглядят (по строгой мерке раннехристианских отцов-пустынников) вообще не аскезой, а пагубным прельщением чувств и разума. Тут, в этих экстазах, по сути, нарушается принцип, заложенный в самом слове «мистика», происходящем от глагола *μύειν*, «закрывать глаза». Размывается та, неизменно предполагаемая в «ареопагитическом» восхождении (и в Библии) граница, где свет, возрастая от чувственного к сверхчувственному, «неприступному» ослепляет как солнце, на которое не взглянешь впрямую, – и теперь получается, что вроде бы все-таки можно взглянуть и при этом не ослепнуть. С другой же стороны, здесь так же, как и в раздумьях Сугерия, формируется тот «странный уголок», что полон яркой изобразительности, родственной искусству как таковому. Так, подробные мистические медитации Таулера, Рюйсбрука и других мистиков XIV столетия о погружении в бездну ослепительной тьмы явно продолжают тему божественной светотьмы у «Ареопагита», но в то же время находят крайне выразительную параллель в вышеупомянутой «венцианской створке» Босха, где праведные души-«человечки», возносящиеся в рай, попадают во тьме в некий световой туннель, почти предметный по своему облику. В этом русле (не чисто эмпирическом, но как бы интроспективно – или даже мистико-эмпирическом) и нарождается отсутствующая в иконе световая глубина. Та притягательная глубина, что зрительно влечет и в рай, и в тот мир самоценной картины, в которую западные алтарные образы во все большей мере превращались. Босховская воронка иконографически уникальна, но если мы вновь вспомним о далеких пейзажах с их обаянием «земли обетованной», о тех картинных даях, где, вероятно, впервые достигается идеальное свето-

\* Ср. тот раздел мистически-исповедального сочинения Мехтбильды Магдебургской («Струящийся свет Божества»), где речь заходит «О венце и славе Господа нашего Иисуса Христа» (7, 1). Золотое сияние здесь, сосредоточенное в небесном венце в виде высшей духовной цели и стойко теплящееся в человеческой душе, на земле все же превращается лишь в цветное свойство, в оттенок, хотя и в оттенок особого, благообразно-небесного рода («Во плоти душа человеку подобна, / Светом божественным сияет ровно/ Сквозь тело насквозь – таков накал,/ Словно сияет золото сквозь ясный кристалл... / Просторы дальние и златая дорога / Безмерны, но и порядку следуют строго, / И не из золота вовсе, / Хоть и сияют вечно в блеске благообразном, / Золотом и алмазном; / Ибо все сие суть природы земной, / И бесследно исчезает оно»).

воздушное единство, то подобный эффект предстанет вполне обиходным и даже стандартным.

Такого рода люминисценции, уже не иконные, но еще и не совсем картинные, умножаются по мере приближения Реформации с ее сумятицей религиозных раздоров и апокалиптических грез. Речь идет не только об оккультных увлечениях, о страстных поисках новых вер и откровений, сопряженных с состоянием общей умственной смуты. Суть в еще более универсальной проблеме, необъяснимой лишь конкретно-исторически и касающейся искусства и культа в целом.

В Средние века свет-в-искусстве обрамлял сакральное содержание, плавно прилагаясь к литургике и продолжая ее в виде молитвы для глаз. Верховным идеалом вообще была полная безыскусность, лучше всего способная воспринять дар свыше. Недаром, согласно Легенде о святом убрусе, живописец, посланный царем Авгарем ко Христу с тем, чтобы написать лик Спасителя, не смог этого сделать из-за исходившего от него ослепительного сияния, и тогда сам Христос, приложив к своему лику кусок материи, создал нерукотворную икону и отослал ее царю. Традиционное иконопочитание, всецело основанное на догмате Боговоплощения, обесценивало «внешнее изящество красок», параллельно решительно отвергая попытки «сделать изображение Божества – невещественного и бестелесного, и невидимого, и не имеющего формы» как безусловно ложные (имелись в виду попытки передать эту «невещественность» в ее зыбкой зрительной неопределенности). Иоанн Златоуст, которому принадлежат эти слова, опирался на суждение Григория Нисского о том, что «божественная красота проявляется не в каком-либо наружном виде и не во внешней прелести, обусловленной каким-либо изяществом красок, но усматривается в неизреченном блаженстве сообразно с добродетелью». Последние же, т.е. внутренние душевные качества, не могут стать предметом художества, ибо «невозможно изобразить душу».\* Классическое Средневековье при всей своей страстной любви к церковным искусствам всякий раз не упускало возможности напомнить, что взятые сами по себе, в чистой визуальности, они ни в коей мере не способны заменить то неизобразимое, что в должной мере сказывается лишь в душе «сокровенного человека».

Напротив, новые арт-веяния постоянно тяготели к эффекту не потенциально или, иным словом, прообразовательно, но актуально зримой незримости. Возьмем хотя бы уже известные нам «природные» (или «естественные») нимбы, полностью или частично сливающиеся с окружающей средой. Промежуточный этап хорошо представлен во фреске с Тайной вечерей Андреа Кастаньо (1449), где сквозь прозрачные как стекло нимбы видна игра мрамор-

\* Эти слова, высказанные в русле аргументации о том, что икона призвана демонстрировать догмат Боговоплощения, а не художественно-оформленные впечатления о нем, взяты из дамаскиновских «Защитительных слов против порицающих святыне иконы» (2, 5; 1, 4). Суждение же Григория Нисского заимствовано Дамаскиным из его уже известного нам «Толкования на “Шестоднев” Василия Великого» (5).

ных прожилок на стене, а финальный – в «Тайной вечере» Леонардо да Винчи (1497), где роль нимба вокруг головы Христа исполняет арочная ниша над окном с открывающимися в нем яркими пейзажными далями, или в «Штуппахской мадонне» Грюневальда (1519), где нимб Богоматери заменен золотистым облаком и радугой. Если в византийском искусстве «неприступный» божественный свет собирался вокруг центральной фигуры именно в таком, неприступном своем качестве, в виде четких, «разящих» лучей и замкнутого ореола вкупе с золотым фоном, то с заменой последнего пейзажем или интерьером сакральные лучи исчезли, полностью растворившись в живописной среде. Нового типа «естественный нимб» можно встретить и в реквизите ренессансного неоязычества: так, в «Триумфе Пана» Синьорелли роль рогов «пастушьего бога» исполняет полумесяц, выписанный в закатном небе за его головой.

Верховное светолитие иной раз даже непосредственно выходило теперь в арт-пространство в виде живоподобных языков пламени, т.е. в виде еще одного природного ореола. Так происходит в заглавном листе «Апокалипсиса» Дюрера, где слова об очах Христа «как пламени огненном» «и лице Его» как «солнце, сияющем в силе своей» (Откр. 1: 14, 16), истолкованы, несмотря на всю сверхъестественность этого видения, в высшей степени натурально, даже натуралистически, – лик Христа буквально «пламенеет» и «лучится». Та же «сверхъестественно-натурная» иллюзия достигнута и в сцене Воскресения Изенгеймского алтаря Грюневальда (1515). Здесь ослепительно-солнцеликий Христос является, по сути, единственным источником картинного освещения, озаряющего глубокую ночь, и благодаря этому освещению мы становимся свидетелями Воскресения, которого, по Евангелию, никто не видел. Наконец, новое изящество красок, низводящее внемирное содержание в земную эмпирию, приводит к тому, что натуральный свет на некоторое время оказывается, как это ни парадоксально, главным аргументом в пользу того, что трансцендентная граница все-таки существует. Едва ли не самым монументальным примером может служить Гентский алтарь Яна Ван Эйка. Христа здесь нет, его замещают корона у ног Бога-отца в верхнем регистре внутренних, праздничных створок и жертвенный Агнец в нижнем их регистре, но красноречивей всего о богочеловеческом откровении и его апокалиптических обетованиях свидетельствует воистину райский свет – и в то же время просто ровный и сильный свет безоблачного дня, наполняющий пространство нижних створок, выделяя каждую травинку. То же будничное откровение солнечного дня повторено и в сцене Благовещения на внешних створках, где более всего впечатляют даже не грациозные фигуры Марии и архангела Гавриила, а «светелка» Пречистой Девы, просторно развернутая на четырех створках, с двумя центральными из них изображающими один лишь интерьер без фигур как чистое переживание света.

Такого рода натуральный транснатурализм может показаться еретическим: ведь подменяя Христа солнечным светом (как это делает Ван-Эйк)



или иллюзорно совмещая их (как это делает Грюневальд), авторы произведения проявляют своеобразное монофизитство или докетизм, если условно эти ереси раннехристианского времени сблизить. Их приверженцы отрицали божественно-человеческое двуединство Христа, полагая, что его земное тело лишь казалось плотью, будучи на деле лишь бестелесным «призраком» или «видением». Разумеется, неортодоксальных, еретических и квазиеретических мнений в XV и тем паче в реформационном XVI веке было более чем достаточно, и их явные и тайные признаки можно при желании обнаружить в массе произведений. К примеру, Питер Брейгель Старший, который, скорее всего, был тайным анабаптистом, возможно, вложил в ряд известнейших своих произведений визуальные коды, доступные лишь посвященным, т.е. братьям по исповеданию. Таковы, в частности, его «Слепые» (1568): зритель, вполне возможно, должен уловить здесь, помимо прямой иллюстрации евангельской притчи (Мф. 15; 14), призыв к радикальному обновлению церковной жизни, исцеляясь таким образом от собственной духовной слепоты. Ренессанс в целом, в равной мере и гуманистический, и религиозно-реформационный, постоянно тяготел к осмыслению божества в виде имманентной энергии, насквозь пронизывающей природу, и тем самым все больше склонялся к теизму\*. Однако стоит задуматься, в какой мере эта «чистая энергия» была уже чистой энергией искусства, использующего религиозную символику, равно ортодоксальную и неортодоксальную, лишь как прозрачную оболочку своих собственных световых мистерий? Ведь и в брейгелевских «Слепых» более всего поражает тот факт, что исцеление духовной слепоты дарует или, во всяком случае, должна даровать в идеале, сама картина, вразумляющая нас своим собственным светом, всей внешне неяркой атмосферой серенького пасмурного дня. Своеобразный богословский итог этому просвещению светом природы подвел немецкий пиетист И. Арндт, опубликовавший в 1678 году эмблему, где символом Христа выступает просто солнце, сияющее над широко раскинувшимся, но совершенно обыденным пейзажем\*\*. Но в искусстве к тому времени такой трансцендентно-натурный аниконизм, не только богословский, но в значительной мере именно художественный, стал уже массовым явлением, столь же привычным, как тональный колорит или светотень.

\* Ценным введением в эту сложнейшую проблему до сих пор остаются кн.: Дильтей В. Воззрение на мир и исследование человека со времени Возрождения и Реформации (1904). Пер. с нем. 2000 (особенно гл. 1 – «Постижение и исследование человека в XV и XVI веках»); Коппе А. Мистики, спиритуалисты, алхимики Германии XVI века (1970). Пер. с франц. 1994. Ренессансный деизм часто называют пантеизмом, что, на наш взгляд, некорректно (пантеистическая убежденность в том, что «боги везде», «все полно богов» или «все божественно», свойственно, скорее, древнему язычеству). Следует говорить именно о деизме как системе теорий и мнений, оставляющих за богом роль верховного создателя вселенной и возвеличивающих творческую активность природы и человека, которые, в своих соревновательных усилиях, постоянно изменяют и дополняют то, что было в начале времен. Религия образного откровения и Боговоплощения заменяется, таким образом, «естественным» богопознанием, основанным не на вере и таинствах, а на самом гносеологическом процессе.

\*\* Эта эмблема включена в 29-ю главу 1-го тома его «Четырех книг об истинном христианстве» (1679).

Свет-в-искусстве или картинный свет, тот, что действительно созидает глубину и всю атмосферу произведения, только сейчас, в ранненовоевропейские века, собственно, и обозначился, ведь не вправе же мы говорить об особом «иконном» сиянии, которое существовало бы само по себе, в виде живописной «среды» или «атмосферы». Иконы в этом отношении абсолютно безвоздушны. Но тут может возникнуть недоразумение. Разве, трактуя о Ренессансе, мы не имеем дело лишь с натурой, активно входящей в искусство, в том числе и в своем атмосферном правдоподобии? С естественным воздухом и светом, которыми мы можем теперь полноценно любоваться? Прежде искусство отражало культ, а теперь – саму природу, в этом и все различие. Но ведь произведение заполняется не только природой как таковой, но и творчеством, которое теперь откровенно обращает на себя внимание, делая свой возвышенный статус новым фокусом произведения. Именно об этом т.н. «естественный свет» нам и возвещает, оправдывая смысл данного понятия, которое уже изначально, как мы видели, сопрягалось не столько с внешними натурными условиями, сколько с процессом их постижения. Творческое сознание начинает, пусть даже пока не слишком громко, говорить от первого лица, будучи авторским выражением человеческого сознания как такового. В итоге лейтмотивом содержания становится не просто природа, взятая на палитру и перенесенная в картину, а мысль-о-природе, равно как и мысль-о-божестве-в-природе. Об этом различные световые аниконизмы нам и свидетельствуют.

То же самое мало-помалу происходило еще раньше, в философии готических веков, когда (в процессе конкуренции реализма с номинализмом, в развивающихся новых, неортодоксальных формах мистики, а также по мере изучения оптических проблем) возможности познающего субъекта оценивались все выше и излагались все подробнее. Однако мы не можем воочию увидеть все эти умозрения, мы лишь в состоянии весьма условно и опосредованно сопоставить соответствующие тексты с современным им изо-искусством. Ренессансные же произведения непосредственно это показывают, открывая нам, как внешний и внутренний свет претворяется в живописную фабулу, деятельно участвуя в формировании поэтического мира картины. Причем происходит это «наглядное мышление» в процессе активного подражания натурному освещению, так что «естественный свет», сочетая оба своих смысла, и физический и метафизический, впервые, – такого не бывало ни в Древности, ни в Средние века! – веско и обстоятельно демонстрирует свои возможности. В том числе и возможности богопознания, прежде сопряженные с невидимым интервалом, доступным лишь внутреннему «оку души». Новым сенсорным откровением глаза, переданным в виде отпечатка на зрачке, собственно, и завершается «Божественная комедия» Данте, к финалу которой райские световые видения достигают особо изысканной красоты\*.

\* См. следующие строки из «Рая» (127–132), содержащие обращение автора к «Вечному Свету»: «Круговорот, который, возникая, / В тебе сиял, как отраженный свет, – / Когда его я обозрел вдоль края, /

Вновь вспомним о драгоценных камнях. Мы уже заметили, что массовая замена арт-предмета арт-мотивом произошла в данном случае уже в витражах, поскольку они, в пределах своей церковно-символической фабулы, призваны были имитировать в цветных стеклах настоящие «апокалиптические» ясписы, смарагды и сапфиры. Позднее, из-за введения светотеневой моделировки витражи несколько потускнели, но еще до этого передали свою ювелирно-имитативную функцию алтарной живописи, где драгоценные камни выглядят, в том числе и благодаря сравнительно соразмерному, более мелкому масштабу соответствующих деталей, еще более натурно-убедительными. То, что прежде вербально сияло в словесности (если совместить мотивы из Драконтия, Данте, «Жемчужины»\* и «Романа о Розе») в виде алмазов росы, «живых искр», жемчужного свечения или «нарисованных (т. е. искусно образовавшихся в природе) кристаллов», – в виде сияний, ведущих в рай или убеждающих, что рай «уже здесь», – теперь, в XV веке, реализуется наглядно, в живописи маслом. В живописи, культивирующей эффект просвечивания нижних красочных слоев сквозь верхние и поэтому идеально подходящей для имитации светоотражений и светопреломлений. Иллюзорно-драгоценным убранством украшались святые, пребывающие в райских чертогах, живописные же блики призваны были должным образом настроить зрительское сознание, просвещая его, как и в медитациях Сутерия, своим художественным блеском. Причем это умное мерцание охватывало весь алтарный образ, делая не только сами воспроизведенные камни, но и всю

---

Внутри, окрашенные в тот же цвет, / Явил мне как бы наши (Данте и Беатриче) отраженья; / И взор мой жадно был к тому воздет». Заметим, что несколькими строками выше упоминается древнегреческая богиня Ирида («Как бы Ирида от Ириды встала»; 119), но упоминается именно как отражение, подводящее в конечном счете к отражению в зеркале, что соответствует этимологической традиции, производной от имени этой богини (см. стр. 160).

\* «Жемчужина» – анонимная английская поэма конца XIV века, примечательная своей визионерской вербальной светописью, вполне адекватной светописю Данте. Рассказчик, скорбящий об утрате «Жемчужины» (юная красавица, чья судьба, как и у Данте, сблизается с посмертной судьбой человеческой души как таковой), засыпает на зеленом лугу. Во сне он переносится в прекрасный сад и видит Жемчужину на другом, райском берегу. Ее одяние украшают алмазы, создающие – вкупе с сиянием Небесного Иерусалима вдаль и ближним мерцанием речного песка, не уступающего «драгоценным камням Востока» (ибо по нему рассеян жемчуг) – удивительный психологический эффект, делающий существенной частью фабулы само поэтическое впечатление, подвижный отзвук души-в-душе. По сути, все былое природное убранство библейского Эдема тут наглядно дематериализуется, обращаясь в ментальный рефлекс. Все вокруг светится – и речные жемчужины, и сам «серебряный» ручей, и «серебряные» же листья деревьев, и «хрустальные» скалы, причем вся жемчужность, серебристость и хрустальность выглядят в гораздо большей степени как сенсорные градации восхищенного зрения, нежели как предметные свойства минералов. Волшебные блики, обрамляющие дидактические речи Жемчужины, спускаются в особые мысленные пейзажи, параллельные, но все же не идентичные чисто религиозному откровению о мире ином. Но, разумеется, у Данте все выглядит – при той же автономности поэтического света – еще более грациозно и грандиозно. «Ювелирное» сияние там ширится, пока не охватывает все пространство: достаточно сопоставить строки из 2-й главы «Рая» (31 и сл.) о жемчуге, что «вечно нерушим, / Нас внутрь воспринял, как вода – луч света, / Не поступаясь веществом своим», со знаменитым «образом (светового) потока» из 30-й главы («Живые искры, взвившись над рекой, / Садилась на цветы, кругом порхая, / Как яхонты в оправе золотой»; 61–66). Напомним и об интроспективно-искрящемся фонтане Нарцисса в «Романе о Розе» или волшебных водных бликах в «Сне Полифила». Совмещаясь с водою, драгоценное излучение неизменно напоминает о райских реках и сокровищах, однако эдемические приметы входят теперь в число художественных достоинств произведения, окружая его подвижным лирическим ореолом.

красочную субстанцию воистину ювелирной. Все арт-пространство новых живописных алтарей, начиная от самих драгоценностей, до более обыденных, но тоже блестящих, стеклянных или металлических, поверхностей и кончая даже деталями, по натуре своей матовыми, начинало светиться, визуально кристаллизуясь. Характерно, что даже вся листва у старых нидерландцев, причем не только у южных, более «глянцевых», но и у северных растений, кажется блестящей, вечнозеленой и по-своему «райской». Наконец, живописная кристаллизация иной раз могла сочетаться с внешней средой и самым непосредственным образом, улавливая ее в свой художественный фокус. На выпуклой броши одного из ангелов все того же Гентского алтаря отражается витражное окно собора Святого Бавона, – как раз то окно, которое прежде, пока алтарь не передвинули, находилось прямо напротив ван-эйковского шедевра.

Живопись любовалась блестящими поверхностями, а имитация драгоценностей казалась, вполне возможно, высшей пробой мастерства. Художник Джованни Санти (XV в.) в своем стихотворении о перспективе задается риторическим вопросом: «возможно ли подделать (*contrafar*) яркий и прозрачный цвет рубина либо его тусклый блеск?»\* Вопрос действительно чисто риторичен, ибо в пределах живописи такие «подделки» практиковались постоянно, причем не одними лишь нидерландцами, но и везде, где в XV – начале XVI века утвердилась новая, оптически-детализованная манера письма. Эти самосветящиеся краски вполне логично было бы уподобить философскому камню, этому крайне неопределенному по своей субстанции «утопическому клейноду», «единственным четким свойством которого было мерцание»\*\*. Ведь, как мы уже замечали касательно золота, алхимия не только являлась второй профессией Яна Ван-Эйка, но и была привычным занятием массы его коллег-современников, колдовавших с ретортами и тиглями в процессе изготовления красок. Иной раз иконография того времени могла даже напрямую включать в себя алхимическую шкалу трансмутации исходного материала от черного к белому и красному (*nigredo-albedo-rubedo*), как в «Святом Элигии в ювелирной мастерской», написанном Н. Мануэлем Дойчем (1515)\*\*\*, но гораздо чаще мы видим трансмутации если и не чисто эстетического (учитывая обилие религиозной символики), то все же квазиэстетического свойства. Дж. Аурелио Авгурелли, венецианский поэт, живописец и тоже адепт «королевского искусства», посвятил свой трактат «Хризопоэя» («Золотоделание»; 1515) в основном методике получения искусственного золота, но попутно заметил, что «древние художники творили алхимическими красками чуде-

\* Слова из поэтического панегирика патрону Санти, герцогу Урбинскому Федерико да Монтефельтро, цит. по: *Baxandall M.* Words for Pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism, 2003. P. 25.

\*\* *Bloch E.* Op. cit., 2. S. 451, 750.

\*\*\* *Tavel H.C. von.* Nigredo, albedo, rubedo. Ein Beitrag zur Farbsymbolik der Dürerzeit // Von Farbe und Farben. A. Knoepfli zum 70 Geburtstag, 1980.

са», и тем самым на время вернулся в родную стихию живописи\*. Так внутренний свет, который в менталитете алхимика был одновременно и природным и человеческим феноменом, знаменуя и «свидетельство сосуда», и духовное озарение мастера, устремился в русло арт-мастерства, накапливающего свои особые, лишь косвенно «золотоносные» секреты. К тому же искусство не только виртуозно подменяло драгоценные камни живописными иллюзиями, – оно прозрачно нарастало на самих камнях, вводя вместо прежнего ровного сияния (заимствованного в древних и средневековых кабошонах у природы и лишь дополненного шлифовкой) собственно художественный, форсированный и зрительно-подвижный блеск, полученный путем огранки, укоренившейся в ювелирном деле с XVI века, а также благодаря подкладкам из серебряной фольги. Порою же драгоценный минерал мог и сюжетно выражать «внутреннее озарение грубой природы светом сознания»\*\*.

Светоносная детализация вкупе с игрой рефлексов могла даже несколько шокировать современников. Вазари счел изображенные Пьеро ди Козимо «шары в руках святого Николая с такими бликами на них, что отсветы одного шара отражаются на другом», одним из признаков «странности ума» художника. Однако мастер в данном случае выражал не личную причуду, а стилистическую волю времени. Древности было достаточно чисто природных рефлексов, в искусстве же они появились в основном в поздний, римский период, да и то в виде сравнительно тусклых пятнышек. По мере же совершенствования картинного света и масляной живописи как таковой они закреплялись в виде настоящих контрапунктов содержания.

Ожили взгляды изо-героев, получившие благодаря рефлексам ту силу «личного» художественно-магического притяжения, которую позднее так любили акцентировать писатели – от Гоголя до Уайльда. Малая толика светозарных красок заменила в данном случае реальные предметные вставки, – те кусочки полудрагоценных минералов или стеклянной пасты, что издревле, в том числе и еще в самую эпоху Ренессанса, вставлялись в скульптуры и рельефы для подобного оживления. В Средние же века изо-взгляды не имели «личностной» ориентации на зрителя, прежде всего, потому, что оживляющие их рефлексы носили тогда чисто знаковый, немиметический вид графических точек и черточек либо вообще не выделялись, как в большинстве русских икон, где лики писались по темно-оливковой прокраске (санкирю), который проступал в глазницах, делая их более темными, «бездонными»\*\*\*.

Более того: теперь, по мере перехода от Ренессанса к барокко, полноценно одушевились (чего не было и в Античности с ее любовью к натюрморт-

\* Цит. по: *Hartlaub G.F.* Giorgione im graphischen Nachbild // «Pantheon», 18, 1960. S. 79.

\*\* Тут речь идет о красном каплевидном камешке (рубине или альмандине) в руке фигурки воина, венчающей немецкий кубок 1-й половины XVI века в собрании Оружейной палаты Московского Кремля (*Иванов Д.* Германское искусство эпохи Возрождения в Древней Руси // Сборник Оружейной палаты, 1925. С. 88). Человек с каплей вина возвышается здесь над «лестницей творения» в виде разнообразных существ (ящериц, змей, улиток, лягушек) на поддоне кубка и дерева, которому уподоблен его стоян.

\*\*\* Наблюдением по поводу икон мы обязаны И.Л. Бусевой.

ным обманкам) даже вещи, те же «бликующие шары», как их можно суммарно назвать. Простой стеклянный кувшинчик-караф, повторяющийся в ряде композиций Ван-Эйка, мог, вполне возможно, служить действенным подспорьем для медитации, изображая подобие человеческой души, улавливающей «иллюминацию» свыше, преломленную в душе как луч света в прозрачном сосуде с водой\*. Со временем такого рода прозрачные предметы прошли эволюцию от величавой сферы, входящей в уже известную нам иконографию Христа как Спасителя мира до (уже в голландском натюрморте XVII в.) элементов столовой утвари типа большого бокала, в световом рефлексе которого художники иногда ухитрялись разместить свой миниатюрный автопортрет\*\*. И речь вовсе не обязательно шла о мистических аллегориях, но прежде всего о концентрации зрительского внимания, вовлекаемого в магию искусства.

Такие блики, на глазах или на неодушевленных поверхностях, тоже ставших по-своему «глазастыми», лучше всего поясняют отличие иконных светоотражений от картинных. Невидимым источником средневековых золотых ассистов или красочных движков служит, в духовном контексте иконы, сверхчувственное сияние, которое, преломляясь в святых фигурах и их окружении, равно как и в их взглядах, затем вновь уходит в мир иной, словно отталкиваясь, как и линии обратной перспективы, от земной среды. Иное дело картинные блики: визуально продолжая эту среду, они лукаво заигрывают со зрителем, прикидываясь его собственными умственными «рефлексами», проникшими внутрь художественного поля произведения. Недаром и само слово «рефлекс», как и большинство световых терминов, имеет двойной, человеческий и природный смысл. Всякая иллюзия делает искусство все более внутренним, все детальнее выражающим жизнь сознания\*\*\*.

Пограничное чувство перехода – между мною и Иным – не замыкается в рубежные новоевропейские века в рамках чисто эстетической трансценденции. «Естественный свет» или, в данном случае, вовлеченная в картину человеческая интуиция активно осваивает и сакральные истины, занимаясь, как свидетельствует ван-эйковский кувшинчик, своего рода популярным богословием. Подобная иконология света плодотворно изучалась в символическом

\* Ришар Сен-Викторский (XII в.) уподоблял луч солнца в сосуде с водой божественному откровению, отраженному в благочестивом сердце («Вениамин Старший», 5, 11), у Ван-Эйка же этот мотив претворился в художественную, хотя в значительной мере еще религиозно-художественную деталь. См.: *Madigan B. Van Eyck's Illuminated Carafe // JWCI*, 49, 1986.

\*\* *Sullivan S.A. A Banquet-Piece with Vanitas Implications // «Bulletin of Cleveland Museum of Arts»*, 61, 1974, 1 [здесь речь идет о натюрморте А. Ван Бейерена (1660) с отражением живописца у мольберта на серебряном кувшине]; *Brusati C. Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in XVIIth Century Netherlandish Still-Life Painting // «Simiolus»*, 20, 1990/91. В московском ГМИИ хранится аналогичного рода натюрморт В. ван дер Венне, где фигурка художника отражена в большой стеклянной сфере на переднем плане [см.: *Зримый образ и скрытый смысл. Аллегии и эмблематика в живописи Фландрии и Голландии второй половины XVI – XVII веков (кат.)*, 2004. С. 30–31].

\*\*\* Это положение, – об «овнутряющем» произведении оптического иллюзионизма, – составляет один из ключевых мотивов книги А. Ригля о прикладном искусстве Рима времен Поздней империи (*Riegl A. Spätromische Kunstindustrie*, 1901).

ракурсе\*, но на нее можно взглянуть и шире, в ракурсе метаисторического восприятия в целом. Если византийская мистика в целом сторонилась излишней детальности световых мотивов, и даже в готическом духовидении, несравнимо более живописно-подробном, откровения о «струящемся свете божества» все же распространялись в весьма узких кругах, теперь, благодаря искусству, они предстают достоянием всякого, по крайней мере, всякого достаточно чуткого зрителя. Искусство действительно «выводит к свету» или «раскрывает свет», как писали Боккаччо и Вазари о Джотто и Чимабуэ, причем выводит отнюдь не только (как принято считать по поводу этих речений) в русле своего чисто формального, в сравнении с «темными веками» Средневековья, новаторства.

Во-первых, дается четкий и подробный ответ на вопрос о том, «какого цвета Божий свет?», – вопрос, весьма занимавший схоластическую натурфилософию\*\*. Все более последовательно сочетая гризайльные, ахроматические детали и зоны с ярко-полихромными, искусство свидетельствует: сам по себе *lux* бесцветен, окрашиваясь лишь по мере совершенствования богопознания, личного и исторически-богочеловеческого. Таковы монохромные персонализации Грехов и Добродетелей по контрасту с красочными библейско-евангельскими сценами в расписанной Джотто Капелле дель Арена (1306). Таковы гризайльные обрамления и медальоны с библейскими пророками в алтарной живописи XV–XVI веков по контрасту с ее полихромией в целом, а также гризайльные же фигуры и сцены на обыденных (оборотных) створках многостворчатых алтарей по контрасту с их праздничными (т. е. открываемыми лишь по праздникам) частями, сияющими ярким многоцветьем. Светоцвет воочию предопределяет здесь красоту перехода от «эры Закона» к «эре Благодати», последовательно показывая, как она, эта красота, торжественно возгорается из тусклых тонов и тем самым как бы снисходит к «слабости человеческого разума», увлекая его за собой (если вспомнить слова Бонавентуры о том, зачем нужно церковное искусство). Аналогичным образом взывая к зрительскому разумению, яркие красочные гаммы могут, напротив, целенаправленно затухать или, что особенно интересно, уступать место чистому, «белому» свету, что происходит в тех алтарях со Страшным судом в центре, где вместо обычной в данном случае тьмы доминирует ярчайшее, намеренно обесцвеченное сияние последнего дня. Наиболее показателен уже известный нам алтарь работы Луки Лейденского, где поверхность круглящейся Земли как планеты залита резким и бесцветным, как бы «люминесцентным» сиянием. В классической же иконе, при всей ее массовой укорененности в средневековом быту и, соответственно, в сознании ее зрителей, ничего подобного не происходит. Икона ни в коей мере не приспособливает свой цветовой лад к зрителю, облегчая процесс восприятия, но либо ярко сияет во всем своем красочном великолепии либо плотно прикрывается окла-

\* См. ст.: *Meiss M. Light as Form and Symbol in Some XVth Century Paintings* // AB, 27, 1945.

\*\* *Reutersward P. What Color Is Divine Light?* // «Art News Annual», 35, 1969

дом или собственной «темновидной» древностью, – и тогда еще более ярко сияет сам оклад. Никаких поэтапных снихождений к «слабости разумения» тут не дано. Вся полнота аллегорических и эмоциональных переходов содержится лишь в литургике, составной частью которой икона является, и поэтому ввод внутрь произведения массы дополнительных символических, в том числе и светоцветовых, подробностей предстает совершенно излишним.

Во-вторых (если вернуться к ренессансному колориту), столь же подробно, и опять-таки не в пример отрешенно-сдержанным иконам, демонстрируется, как надмирное светолитие слоисто сочетается или даже непосредственно смешивается с земной атмосферой. Петрарка, обращаясь к Любви, к Amor, взывает: «Стой,... (чтоб) узреть и сладостные ливни, и свет, явивший небо на земле!» (*vedi ben quanta in lei dolcezza piove, vedi lume che 'l cielo in terra mostra*; сонет 159), – так что квазимистическим обличем наделяется, по сути, простой грибной дождь. И вскоре изо-искусство сделало это «*cielo in terra*», разумеется, без грибных дождей, изобразимых в поэзии, но не в живописи, своим постоянным пейзажным аксессуаром. Сделало, собственно, лейтмотивом световоздушной перспективы, обозначившейся задолго до того, как Леонардо да Винчи ее теоретически обосновал.

«Сумерки золота», возникновение «природных нимбов», а также тот по-своему удивительный факт, что источниками вполне натурального картинного света становились порою даже центральные персонажи, в особенности Христос в сцене Воскресения [что происходит, заметим, задолго до Грюневальда, – впервые, вероятно, во фреске Андреа ди Фиренце (после 1350) в зале капитула флорентийской Санта-Мария-Новелла], – все это далеко не исчерпывает проблему. Существовали и еще более натуроподобные приемы. Ирреальность реального могла быть подчеркнута совмещением звезд, солнца и месяца с мягким, «вечерним» сиянием колорита. Подобный эффект «дневного месяца» был достаточно близок к природе, но в то же время пробуждал и райские ассоциации, издревле воплощенные в библейских словах о «свете луны», который «будет, как свет солнца», знаменуя наступление дней блаженства и изобилия (Исх. 30: 26)\*. Помимо этого вполне естественное с виду солнце, представленное в пейзаже либо явленное в виде льющих в интерьер лучей, оказывалось сверхъестественным «Солнцем правды», резко нарушившим привычные законы космологии, взойдя совсем не там, где ему следовало бы, по логике вещей, взойти (космическая ориентация прочитывается по положению изображенных в композиции церквей)\*\* . Наконец, покрывший часть композиции сумрак, естественно объяснимый перепадами рельефа, плотной растительностью или набежавшим облаком, оттенял яр-

\* О мотиве «дневного месяца» в «Жемчужине», а также в книжной миниатюре XV века, где он принимает все более натурный, даже уже по-своему «атмосферический» вид, см.: *Pearsall D., Salter E.* Op. cit. P. 146.

\*\* Об этом см.: *Panofsky E.* Early Netherlandish Painting, 1953 (гл. «Reality and Symbol in XVth Century Netherlandish Painting»); *Kieser E.* Zur Deutung und Datierung der Rolin-Madonna der Jan van Eyck // «Stadel-Jahrbuch», 1, 1967.



кость центральных святых фигур по принципу «морализованного пейзажа». Так картинный свет плавно перетекал в сферу человеческого восприятия, в область внутреннего света, моделируя зрительскую реакцию и направляя ее нужным курсом. Пусть тонкие символические нюансы ныне уже не различимы без ученых комментариев, все равно этот интерактивный диалог продолжается и в современности, фиксируясь даже в расхожих словах о «драгоценных красках» или «таинственном обаянии» старинных произведений.

Произведения эти воплощают ту эстетику внутреннего художественного свечения, которое рождается из самого красочного материала, словно именно ему, этому творчески одушевленному материалу, присуща благодать. Подобный эффект в высшей мере свойственен искусству Леонардо да Винчи: оно все, теоретически-познавательное и практически, неизменно стремится вывести из тьмы к свету. Сейчас большинство его произведений кажется почти монохромными, хотя он не хуже старых нидерландцев ценил красочную светозарность: как показывают результаты последних реставраций «Тайной вечери», первоначально знаменитая фреска буквально искрилась яркими, тщательно прописанными деталями\*.

Свет проявляет все большую фабульную активность, динамично включаясь в сюжет. О фабульной же динамике золотых фонов или золотых лучей говорить не приходится, ибо она всецело определяется не художественным приемом, а той религиозной догмой, которую она проясняет или, в обоих смыслах, «иллюстрирует». В сценах Низвержения мятежных ангелов на левых створках некоторых алтарей Босха Саваоф и ангелы намечены мелкими пятнышками краски, превращаясь по сути в корпускулы света, которые и предстают главными ниспровергателями зла. Догма и артистическая интуиция или, если угодно, догма и свет искусства предстают здесь чем-то почти равноценным. Ведь трудно вообразить, чтобы заказчики Босха выражали программное желание видеть ангелов в виде световых корпускул, да и повторяются последние как сугубо авторский прием. Правда, Босх и в данном случае уникален, нечто подобное можно встретить лишь веком позже, в аналогичных по сюжету «Низвержениях» Рубенса, где ангелы-воители представлены в виде некоего «светопада», по которому ниспровергаются демоны. Зато в других иконографических рядах можно найти еще больше красноречивых примеров. Внезапный прорыв божественного, но внешне совершенно природного луча или сияния сквозь тучу или мглу, становится в XVI–XVII веках расхожим драматическим приемом в изображениях Благовещения, Бегства в Египет, Обращения святого Павла, в сценах мученичества, а также и в чисто светских триумфах. Неизбежная в результате двойственность источников света, земного и небесного, сохраняет в композиции тот контраст, без ко-

---

\* О сенсационных результатах реставрации фрески см.: *Barcilon P.B.* Leonardo: The Last Supper, 2001; о символической «благодати» света, пронизывающего всю живопись мастера: *Bayer R.* Leonardo da Vinci. Le Grâce, 1933.

того явленное чудо полностью исчезло бы в свете дня или мраке ночи. Но само чудо тем самым уже в значительной мере присваивается искусством. Об этом, правда, уже на примере чисто светского произведения, на примере пейзажа, собственно, и толкует Эккерману Гете, – тогда, когда обращает его внимание на «двойной свет» в одном из пейзажей Рубенса.

Наиболее красноречива в данном плане венецианская живопись. По мере ее развития к Тициану и Тинторетто границы видения и натурального факта, равно как и различия между светом и цветом, размываются все решительней. Так, в тициановском «Благовещении» (1564) явление Святого Духа, еще сравнительно недавно обозначавшееся голубем и золотыми лучами (или тем и другим совокупно), представлено в виде мощного потока цветосвета, как бы прорвавшегося сквозь облака. В пейзаже же автономном, составившем к тому времени вполне самоценный предмет изображения, солнечные лучи образовали уже тот природный ореол, что больше не нуждался в традиционных иконографических оправданиях. Таковы лучи света в графике Северного Возрождения (Вольф Губер и др.), насыщенные бурной энергетической мощью, которая зримо взвихряет все композиционное поле, словно знамение некоего аниконического божества.

Нидерландская и немецкая арт-светопись, как иной раз казалось, уже настолько решительно выделилась из средневекового религиозного контекста, что претворилась чуть ли не в прямое возрождение древнегерманского культа небесных светил\*. Но, во-первых, если уж говорить о «неоязыческом поклонении чистому свету», то он в той или иной мере присущ искусству всех основных ренессансных стран, включая и Италию. А, во-вторых, ренессансная философия с ее культом бога-в-природе предоставляет гораздо более близкие и логичные духовные параллели. Вспомним хотя бы как трактовал понятие «света природы» Парацельс, который видел в нем связующее звено между вселенским макрокосмом и человеческим микрокосмом, или какой смысл Джордано Бруно придавал словам о «просвечивании» и «мерцании» божественного начала, указывающего этим «блеском» путь к верховному разуму. Трактат Бруно «О героическом энтузиазме» буквально весь искрится «светом ума», принимающим то чисто теоретическое, то эмблематическое, т. е. квазихудожественное обличье\*\*. И если у «Ареопагита» или Паламы такое мерцание пребывало абсолютно невидимым и даже «слепящим» (в смысле его недоступности для земного знания), то теперь оно представало открытым творческой воле, свободно распределяющей его импульсы по своим

\* См.: *Grünwald M. Altgermanische Weltanschauung und deutsch-christliche Kunst // «Mannus», 15, 1923.*

\*\* Заявив (устаами одного из участников диалога), что «ступени созерцания подобны ступеням света» (3), Бруно развертывает затем целую вереницу искрящихся метафор – от сравнительно простых (тьма, тень, черное и белое, зеркало, солнце и др.) до динамически-усложненных (курящееся кадило, горящий феникс, лучистое сердце с крыльями и т. д.). Для Бруно блистание разума есть залог его счастливого сопряжения с божественностью природы, которая, «по-разному сверкая в разных предметах и формах», «приобщает их (тем самым) к своему бытию» («Изгнание торжествующего зверя», 3, 2).

произведениям. Так что дело не объясняется просто каким-то неоязыческим «культом света» или «культом солнца»: ведь гуманисты почитали не свет или солнце как таковые, а комплекс природных энергий, напрямую сопоставимых (в отличие от «энергий» Паламы) с жизнью человеческого разума. В результате действительно развернулось поклонение солнцу или чистому свету, но не как божеству, что характерно для Древности, а как явленному процессу богопознания и миропознания, позволяющему полюбоваться высшими формами интеллектуальной интуиции, этим солнечным «небом в голове»\*.

Свет искусства силился раскрыть то невидимое, что в Средние века лишь погранично обозначалось. Если Древность и Средние века изображали вечный, природный или сверхприродный, день, то Возрождение, не говоря уже о барокко, зрительно постигло день-среди-ночи или, иным словом, интроспективное озарение разума. Такая внутренняя заря освещает, к примеру, знаменитую «Меланхолию» Дюрера (1514), где, согласно всем символическим параметрам, царит глухая ночь. Веком позже свет-в-ночи распространился под мощным, трансевропейским влиянием Караваджо, став крайне модным художественным приемом. Искусственное освещение, мотивированное как пламя свечи или факела, а порою даже и никак сюжетно не мотивированное, охватило у Караваджо и его последователей всю картинную среду, значительно, по сути, примерно на полвека опередив то, что, собственно, и называют искусственным светом (газовым и т.д.) в техническом смысле этого понятия. И именно такого рода арт-свет, всецело обусловленный сюжетом и замкнутый в рамках картины, предстает порою важнейшим символом творческого вдохновения\*\*.

Однако как бы ни были разноречивы светоисточники, в том числе и ночные, все равно величайшим художественным завоеванием, причем завоеванием сугубо новоевропейским, предстает все-таки дневной свет. Какие бы иллюзионистические уловки ни изобретались античным искусством, они так и остались лишь предварительными заготовками. Только сейчас, в рубежное время, картина, как мы знаем, окончательно оформилась в виде самоценного окна в мир, окна прежде всего чувственно-эмпирического несмотря на все свои трансцендентные контексты и подтексты. Тем самым «странный уголок», о котором толковал Сугерий, превратился в независимое государство. Складывавшаяся же параллельно теория искусства разработала конституцию этого «государства», сделав одним из его основополагающих принципов законы прямой перспективы. Последняя, как известно, основана на «лучах зрения» или «зрительных линиях». Исходя из глаза, они входят в мир для его художественной разметки и, в конечном счете, интеллектуально-художественного пости-

\* Слова эти, в высшей степени для ренессансного мировоззрения показательные, взяты из письма немецкого гуманиста К. Муциана (Руфа) (1508): только в слове открывается нам сущность Христа, «этого микрокосма, что пребывает в небесах сердца и головы» (цит. по: ПМЭМ, 1, 1962. С. 600).

\*\* Особенно красноречивы в этом плане живописные ноктурны голландца Г. Шалькена (см.: Schnackenburg S. «Studium» und «Inspiratio». G.Schalken's Gemälde «Kunstabstrachtung bei Lampenlicht» (um 1680/85) im Spannungsfeld ikonographisches Tradition und zeitgenössische Kunsttheorie // «Münchener Jahrbuch für bildende Kunst», 54, 2003.

жения. Таким образом божественный циркуль, разметивший «границу света со тьмой» (Иов. 26: 10), переместился из руки верховного Творца в руку земного художника. Точнее, в его глаз, выражающий совершенное мастерство не материально, но, что представляется теперь гораздо более важным, концептуально. Альберти, толкуя о перспективно сориентированной «зрительной пирамиде», отмечает: «и глаз измеряет эти (перспективные) протяжения зрительными лучами почти как ножками циркуля» («О живописи»), а Микеланджело, согласно Вазари, пускает в ход крылатые слова о «циркуле в глазу художника».

Причем этот «циркуль в глазу», еще раз подчеркнем, обнаруживает свои самые существенные свойства именно концептуально и (относительно готового произведения) невидимо, обнаруживает-в-уме. Хотя Альберти (в том же трактате «О живописи») и заявляет, что «живописец должен стараться изобразить только то, что видимо», он тут же начинает пространно рассуждать о составных частях все той же прозрачной зрительной пирамиды, т. е. о вещах незримых, исчезающих внутри произведения. Вазари в свою очередь отмечает, что важнейшие «фигуры» или, иными словами, элементы композиции «должны доводиться больше суждением, чем рукой», ибо «правильное суждение» куда важнее «точного промеривания» (теоретическое введение к «Жизнеописаниям»). Стало быть, свет искусства, воссиявший в перспективном окне картины, оказывается не только излучением природы, но и светом разума, его творческой энергией. Поэтому произведение и уподобляется теперь в равной мере и идеальному окну и идеальному глазу\*, некоему суперглазу, не только нейтрально демонстрирующему мир, но и деятельно вводящему зрителя в процесс визуального освоения последнего. И свет по мере этого освоения наделяется все большим и большим натуроподобием. Так, еще Мантенья, с удивительной тонкостью передав пейзажную атмосферу вечернего часа (в своих росписях Брачной комнаты мантуанского Палаццо Дукале), замкнул сверху всю систему фресок изображением «окулуса», круглого светового отверстия, которое иллюзорно сообщается с внешним миром словно большой зрачок. Позднее же мотив картины как символа «разумнейшего из пяти чувств», а именно Зрения, прочно укоренился в иконографии, тем самым дополнительно уточнив суть произошедшего метаисторического сдвига.

Альберти ясно дает понять, что «светосила» (*vis luminum*) является исключительно художественным, а не природным свойством. Тем свойством, которое заставляет изображаемые вещи казаться выпуклыми, придавая им иллюзорную рельефность. Искусство переводит «естественный свет» на свою территорию, тем самым обнажая деятельность ума. Так что вся световая «ареопагитика» теперь полностью перестраивается. И перестраивается в первую очередь не философами, а художниками, теоретически обобщающими свои наблюдения. Наиболее тщательно такую перестройку осуществляют Ломац-

\* О символическом соотношении картинной рамы с глазом см.: *Schmidt-Burkhardt A. Sehende Bilder. Die Geschichte des Augenmotivs seit dem XIX Jh.*, 1992.

цо в четвертой книге своего «Трактата о живописи» и Цуккарро в своей «Идее живописцев, скульпторов и зодчих»: они непосредственно погружают неоплатонические и неореопагитические концепции, все-таки в основном (несмотря на все свои эстетические нюансы) космо-гносеологические, в атмосферу художественной мастерской. Световая метафизика, пройдя через различные свои стадии (божественный, солнечный и искусственный свет, – но последний не собственно художественный, а такой как сияние факела), сменяется у Ломатцо суждениями о том, как свет отражается от тел различной плотности и каким именно образом следует учитывать эти отражения в живописи. Те аналогии с живописью и природной игрой света, которые античными и средневековыми авторами использовались охотно, но чисто метафорически, теперь переводятся в практическую плоскость. Цуккарро же аналогичным образом переходит от метафизики к практике, описывая, как из идеи рождается рисунок, эта универсальная основа всех искусств. При этом используется мотив огнива, высекающего из кремня искру, которая зажигает светильник («совершенно так же интеллектуальная сила ударяет по кремню представлений в человеческом сознании; первое представление, которое высекается, зажигает трут воображения и приводит в движение образы фантазии и идеальные образы воображения»; «потом, подобно сере, загораются чувства и зажигают светильник интеллекта; воспламенившись, он распространяет свой свет на рассмотрение и различение всех вещей», делая этот светильник «светлым и ясным»). Так «светосила» Альберти еще последовательнее переносится в сферу художественных идей.

Предметный светильник, некогда замещенный светильником Образа, претерпевает еще одну смену вех, став светильником Идеи. Искусство выступает отныне не только отражением или фокусом, но и главным источником этого сияния, уже не столько нисходящегося сверху, сколько возгорающегося изнутри творческого воображения. В «Графическом искусстве» Ш.Дюффрену ощущается еще определенного рода трансцендентно-имманентное противоречие: сперва автор толкует о «небесном огне, достолавно сияющем в произведениях (великих мастеров)», но затем, в следующей главе, пишет о творческой «инвенции», т.е., по сути, художественной идее, уподобляя ее «некоей музе, подогретой огнем Аполлона, поднявшейся выше прочих и сияющей еще более славным и ярким пламенем». Противоречие, таким образом, снимается, ибо оказывается, что художественный талант, «подогретый» божественной энергией, начинает сам продуцировать пламя-свет, вполне сопоставимое с «небесным огнем» и в свою очередь достаточно возвышенное.

Благодаря крепнущей самооценности искусства внешний и внутренний свет слагаются в единую среду из рефлексов первого и «третьего» рода, т.е. из импульсов природного света и творческих интуиций. И дело не только в символике, – луча из тучи, солнца в зените или блика на стекле. Ассисты, нимбы и мандорлы не менее символичны, но они ни в коей мере не зеркаль-

ны по отношению к миру чувств и интеллекта. Рожденный же в ренессансно-барочные века арт-свет именно зеркален, являя не столько сочетания символических акцентов, сколько сплошную живоподобную стихию, где чувственное и сверхчувственное, материальное и духовное составляют совершенно особое единство, столь же плотно зависимое от условий восприятия, как и от условий создания. Если классическая икона сформировалась где-то между «Ареопагитом» и Иоанном Дамаскиным, а витраж составил явную параллель к классической схоластике, то не менее знаменателен и тот факт, что классическая картина, сложившаяся по курсу от Рафаэля к Рембрандту и Вермеру, отладила свою структуру и поэтику именно в тот период, когда оптика стала рассматриваться в качестве особого раздела натурфилософии. Но тут, однако же, в отличие от иконы и витража, все развернулось не параллельно, а в противоположных ракурсах. Отделившись от физиологии зрения, частью которой она являлась, оптика, в результате исследований Кеплера и Ньютона, в основном примкнула к физике, отойдя, таким образом, от внутреннего, перцептивного, к внешнему, космическому свету, от *lumen* к *lux*. Искусство же, напротив, углубилось в творческую перцепцию, постоянно снимая внутренне-внешние границы светопознания и тем самым компенсируя те утраты творчески-человеческого начала, которые впоследствии не мог простить Ньютону Гёте, всячески старавшийся в своей собственной теории цвета это творческое начало восстановить.

Отвлечшись на время от оптики живописной, очертим вкратце оптику и светотехнику архитектурную. Прежняя, как древняя, так и средневековая, архитектура избегала чересчур яркого внутреннего освещения. В XVI веке гуманистически настроенный монах Ниавис (Шнеефогель) снисходительно объяснял это, по отношению к Средневековью, так: тогда считалось, мол, что «затемненный храм» «лучше способствует религиозному рвению», – ведь в церквях ярко освещенных люди начинают развязно друг на друга глазеть и «уделяют куда больше внимания не проповедям, а блудомыслию». Природный свет допускался внутрь лишь весьма скупое, и в полной мере, в том числе и символично-драматически, мог проявить себя лишь извне, акцентируя скульптурное убранство, оживляя своей игрой фактуру материалов (например, мрамор розового оттенка, чьи теплые тона на рассвете или к закату начинали буквально «дышать») либо, наконец, «зажигая» и тем самым делая гораздо более заметными издали золотые купола и кресты. В эпоху Возрождения единого мнения по поводу архитектурного освещения не сложилось. Альберти, по-прежнему средневековому вкусу, полагал, что «проемы окон в храмах должны быть умеренными, а также располагаться достаточно высоко и не впрямую напротив солнца», ибо «трепет, навеваемый тенью, возбуждает в душах благочестие» («О зодчестве», 7, 12), а его современник Эней Сильвий Пикколомини, папугуманист, напротив, гордился тем, что в построенном по его инициативе соборе в Пиенце «внутри в яркий солнечный день проникает столько света, что

прихожанам кажется, будто они в стеклянном, а не каменном доме»; причем, хотя собор и был возведен в готической манере, эффект этот создавался большими окнами без всяких витражей. В конце же XV века монах-доминиканец Феликс Фабер (Фаббри) писал о церкви своего ордена в Ульме: она «красивей всех прочих не из-за украшенных стен, отделки полов, каменной скульптуры, живописи или алтарей, но из-за того сияющего света, который составляет основу истинной красоты»\*. Окна, следуя главному курсу эволюции зодчества от Ренессанса до модерна и авангарда, становились все больше и в старых зданиях часто растесывались, из-за чего, в частности, замки теряли свою оборонную функцию, по-светски радушно открываясь навстречу миру. «Пятый элемент» благодаря этому вроде бы возвращался к своей природной первоизданности, к воздуху и солнцу. И это всячески подчеркивалось много позднее в массе «гиперсветовых» решений, столь характерных для зодчества XX века, нередко состоящего, грубо говоря, из одних окон.

Однако впечатление чистой природности всегда было, во всяком случае с тех пор, как сформировалось арт-пространство, искусно создаваемой иллюзией. Вбирая в себя внешний свет, опосредованно как в живописи или непосредственно как в архитектуре, ренессансное произведение тем самым его планомерно присваивало. В Средние века жизнь солнца, равно как и сияние свечей, проникновенно учитывались, действительно влияя на силу красок икон и фресок, но никогда не вводились в сюжет напрямую, – с тем, чтобы участвовать в нем в качестве художественного реквизита. На подступах же к Возрождению картина меняется. Точнее картина возникает, начиная диктовать свои условия. В капелле замка Карлштейн близ Праги, украшенной (в сер. XIV в.) мастером Теодорихом и знаменитой, в первую очередь, своими натурально-«портретными» изображениями святых, царит средневековый полумрак, но мраморная облицовка устроена таким образом, что всякий раз, отражая пламя свечей, начинает изысканно играть, открывая взгляду загадочные анаморфозы, колеблющиеся, словно само пламя, между предметными и беспредметными формами\*\*. Конечно, и Средние века прекрасно знали цену материалам, умея с максимальной декоративной выгодой использовать их светоотражательные способности, но дело все же никогда не доходило до таких, специально срежиссированных игр, где материя стены начинала наглядно растворяться в человеческом воображении.

Витальянской фреске кватроченто и даже еще треченто приручение внешнего света обрело уже целенаправленный, программный характер. Правда, совет Ченнини о том, что, изображая что-либо в скудно освещенном храме, где свет не падает. «как тебе привычно, слева» (с веками этот «свет через левое

\* Примеры данного абзаца взяты из кн.: *Frankl P. The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, 1960, – за исключением «Трактата о городе Ульме» Ф. Фабера (из: *Literary Sources of Art History*, 1947. P. 79).

\*\* Мы имели счастливую возможность осмотреть в 1981 году капеллу вместе с чешским искусствоведом Р. Хадрабой, обратившим наше внимание на минералогические анаморфозы.

плечо» стал академическим каноном), «следует придавать рисунку и фигурам рельеф согласно расположению окон» («Книга об искусстве»), не содержат ничего существенно нового, все это было прекрасно известно и средневековым живописцам. Однако когда Мазаччо в капелле Бранкаччи (1428) и Мانتенья в капелле Оветари (1455) строят светотень на боковых сценах таким образом, что они кажутся озаренными настоящим светом из настоящих окон, происходит подлинная эстетическая революция. Природный *lux* авторски приватизируется, включаясь в содержание произведения. Так и в знаменитом «Освобождении святого Петра из темницы» в расписанной Рафаэлем Станце д'Элиодоро (1514): фреска размещена над окном, и солнечный свет составляет с картинными сияниями (факела и самого ангела) крайне эффектный, воистину протобарочный контрапункт, наглядно выражая ту сюжетную свободу, которая этими ночными сияниями лишь предугадывается. Огромное «Распятие» Тинторетто на задней стене верхнего зала венецианской Скуола ди-сан-Рокко (1565) скомпоновано как видение двух пророков, представленных на боковых стенах; один из них обращает лицо к Голгофе, другой ко входу в зал. Картинное же освещение «Распятия» непосредственно связывает внешнее с внутренним (в обоих, архитектурно-пространственном и духовном, смыслах), ибо композиция «начинает светиться» в определенное время дня «словно некая воображаемая», по-своему визионерская среда\*. И хотя свечение это и не подчинено задачам прямой, натурной наглядности, тем не менее оно уже имеет мало что общего с приемами средневековых живописцев. Ведь последние учитывали ритмику природного освещения весьма чутко, но вводили солнечные лучи в сугубо вненатурную среду, тогда как Тинторетто, а вслед за ним и зритель, художественно приручает дневное солнце в пределах того вполне мирского пейзажа, что окаймляет Распятие.

В барокко внешняя среда еще старательнее вовлекается в интерьер, что принимает вид стандартного приема. Великим законодателем вкуса и здесь, как и во многих других случаях, выступал Бернини. И в «Экстазе св. Терезы» (1652), и в последнем его крупном скульптурном произведении, «Смерти блаженной Людовики Альбертони» (1674) композиции остались бы практически незавершенными без реального солнечного света, призванного их озарять, акцентируя самые выигрышные точки. В качестве позднего примера подобной, но еще более усложненной церковной сценографии можно привести огромное *Transparente* («Прозрачное окно») собора в Толедо (1732). Это, собственно, не окно, а большой алтарь в деамбулатории, устроенный таким образом, чтобы в определенное время, строго связанное с порядком церковной службы, солнечный свет, проходя сквозь расположенное напротив окно с решеткой из золоченых лучей, «оживлял» бы алтарь, в свою очередь украшенный (рельефными лучами и облаками, как бы принимающими, вместе с золоченой решеткой, эстафету от реального солнца) и посвящен-

\* Ср.: Дворжак М. Указ. соч., 2. С. 148.



ный таинству евхаристии.

Видение и реальность тут, тем паче что речь в обоих сюжетах действительно идет о мистических состояниях, уже совершенно неразличимы. Тот же мистический натурализм свойственен и барочной церковной утвари, в особенности монстранцам (подставкам для торжественного выноса остии), золоченые ореолы которых как бы тяготеют к тому, чтобы полностью раствориться в собственном блеске. Пышный золотой и серебряный декор храмовых и дворцовых интерьеров вспыхивает массой огней, соревнующихся с дневным или свечным сиянием, и по мере формирования рококо эти игры природы с творчеством обретают особую изощренность, усложненную массой зеркал. Само зеркало, достигшее к тому времени, в сравнении с ранними, весьма тусклыми своими вариантами, идеальной прозрачности, выступает как эстетическое окно, полностью замыкающее сознание в мире его собственных впечатлений. Монументальной парадигмой тогдашнего светоискусства был Версаль в пору его расцвета. Сам «король-Солнце», осыпанный бриллиантами с головы до ног, сиял во время торжественных приемов как дневное светило, а в убранстве дворца и парка задавали тон «солнечные символы с лучами, бесчисленные блестящие и светоотражающие материалы типа зеркал, золота и воды, а также темы Аполлона-Гелиоса»\*. Натура здесь зрительно являлась уже не просто прирученной, но накрепко привязанной к произведению, и чем ярче светило солнце, тем прочней становилась эта привязка. На глазах у привилегированной публики солнце целиком эстетизировалось, теряя свою безучастную и «равнодушную» природность.

Аналогичная арт-дрессура природного света происходила в рубежные века во всех видах искусства и была вполне доступна не только королям и их непосредственному окружению. Развивавшийся культ гения, обустроивающего свой особый, парнасский рай, тоже оснащался светозарными триумфами. В 5-й книге гуманистического эпоса Рабле Пантагрюэль с его спутниками прибывает в страну «светочей» (Lanternois), где все жители питаются светом; эти «lanternois» и указывают заветный путь к финальному «оракулу божественной Бакбук». Мотив этот\*\* путеводен и для всей истории новоевропейского портрета, в особенности портрета творческой, вдохновенной личности. Прежде вдохновение, что лучше всего известно по изображениям евангелистов в средневековой книжной иллюминации, приходило извне произведения, в виде четко очерченных лучей и божественных символов, сосредоточенных обычно в левом верхнем углу композиции. Еще раньше, в Древности, сияние прилагалось к герою в виде солнца или его лучей. В рубежное же время вдохновение начинает зарождаться изнутри произведения, как личное сияние «светоча», органически связующее его с природой. Переходен в этом смысле по-

---

\* *Sedlmayr H. Der Tod des Lichtes, 1964.*

\*\* Он восходит к «Правдивой истории» Лукиана, античной «небывальщине», где космические путешественники попадают, в частности, в «Город ламп». Там они «не встретили ни одного человека», но зато с изумлением увидели «множество всюду спящих ламп».

смертный портрет астронома Циглера (1550), созданный Вольфом Губером, умевшим виртуозно передавать, в особенности в своей графике, внутреннюю энергию природы. Фигура астронома написана на фоне темного рассветного пейзажа, причем так, что его голова загораживает встающее солнце, и яркое, желтовато-белесое зарево воспринимается как нимб личного бессмертия\*. У Рембрандта такого рода световоздушные ореолы, однородные в его религиозной и портретной живописи (с той лишь разницей, что в портретных вещах они более приглушены, лишь чуть просвечивая из красочной массы) носят, хотя бы в силу этой религиозно-светской однородности, еще по-прежнему переходный, естественно-сверхъестественный характер. Но, так или иначе, различие между природным и интеллектуальным светом, между *lux* и *lumen* постепенно все в большей степени сходит в искусстве на нет.

Ведь именно искусству, как представляется теперь, дано собирать частицы рассеянного в природе и людях «учительного света» («*lumière de la doctrine*») в прекрасное единство, – если в сжатом виде процитировать одно из суждений Пуссена\*\*. Поэтому художник, освоивший эту премудрость, и становится великим, становится тем светочем, что подчиняет себе гениальность природы (вспомним исконное значение слова «гений»), делая ее своей собственностью. Бальдинуччи восторженно описывает это свечение в своем «Жизнеописании Бернини» (1682). Последний, по его словам, принадлежал к тем избранным, что, взрастив в себе «семена премудрой природы до обильных колосьев», сияют подобно драгоценным камням, «которые просвечивают сквозь тело как луч солнца сквозь стекло», а «искры их духа прорываются из глаз в таком изобилии и с таким ослепительным блеском, что и более выносливые зрачки едва могут вынести не только их свет, но и его отражение». Поэтому «кажется, что душа их, вся целиком видимая сквозь окна их лица, не желает смешиваться с материей», стремясь «показать образец своих самых сокровенных красот в каждом поступке, взгляде, слове и жесте». Душа, таким образом, «являет себя сквозь окна лица и, не желая смешиваться с материей, брезгает телом, стремясь выразить частицу своих тайных красот в поступках, взглядах, словах и жестах»\*\*\*. Отметим, что и консервативный восток Европы уловил это интеллектуально-творческое свечение, сквозящее, к примеру, в словах иконописца Иосифа Владимирова о том, что внутреннее зрение живописца подобно «быстроте солнечных лучей» («Трактат об искусстве», 1666).

Раннесовременная натурфилософия в свою очередь способна подсказать тут много полезного. В XVI–XVII веках метафизика света оставляла за ним роль божественной субстанции, но столь решительно избавлялась от платонико-ареопагитических ступеней его нисхождения или восхождения, что он, буду-

\* Ср.: *Künstler G.* Landschaftsdarstellung und religiöses Weltbild in der Tafelmalerei der Übergangsepoche um 1500 // «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 62, 1966, S.99.

\*\* Из мыслей художника об искусстве, приложенных к главе о Пуссене в «Жизнеописаниях» Дж. Беллори. Цит. по: *Poussin N.* Op. cit., 1964. P. 169.

\*\*\* Цит. в основном по: Лоренцо Бернини. Воспоминания современников, 1965. С. 29.

чи в истоках своих почти что верховным божеством, в итоге полностью слился с миром в виде особой тончайшей взвеси. О том, что свет состоит из потока мельчайших частиц, знали еще древние греки, но тогда неясно было, что служит источником данных частиц, – глаз или воспринимаемые им предметы. С того момента, как Гюйгенс открыл волновую теорию света, это противоречие исчезло, но масса вопросов осталась, а среди них и вопрос о том, можно ли считать эту энергию «богом» и насколько она доступна человеческому зрению. Правда, изобретение новых оптических средств, телескопа и микроскопа, давало, как казалось многим, весомые основания для позитивного решения второй загадки. При этом целью всякой продвинутой теории и экспериментальной практики постоянно становилось не только толкование природы света, но и деятельное духовное «просвещение», придающее новый смысл старому богословскому термину и стремящееся не только комментировать, ортодоксально либо неортодоксально, догматы веры, но и с максимальной отчетливостью доносить до ученой публики свет человеческой мысли.

Такое самосозерцание и в то же время мания предельной отчетливости, которую, в поисках этого предела, приходилось все время усиливать, словно наводя сознание на резкость, в высшей степени присущи философии Декарта. Его рассуждения о «животных духах», поддерживающих контакт между нервами и мозгом подобно «чистому и живому пламени», или о «некоего рода парах», которые, напротив, мутят разум, искажая реальные взаимосвязи предметов, его корректировка понятия «естественного света» как интуиции «умственного глаза» (интуиции, которая независима от «света веры», но вовсе не обязательно последнему противоречит), наконец, его теория природного света как такового в трактате, озаглавленном, что весьма знаменательно, универсальным словом «Мир» (более устоявшееся название – «Трактат о свете») (1633), – все это малые и большие фрагменты картины, обладающей вполне определенными живописными свойствами. Скептически относясь к прямым аналогиям с изотворчеством, Декарт, тем не менее, обнаруживает явные симпатии к последнему, начиная свой «Мир» с метафоры о художниках, которые освещают главное, помещая остальное в тень и дальнюю перспективу, – подобно этому и сам автор, как он уточняет, начинает свое сочинение с главного, со света, этого «нового мира», в наибольшей мере причастного к первым дням Творения.

Вертикальный «Шестоднев», изложенный Василием Великим, таким образом, заменяется горизонтальными светопроекциями, в равной мере физическими и умственными. Так что весьма знаменательно, что в одной символической гравюре XVII века сам Декарт изображен как космический теург, как человек-светоч, проходящий сквозь облако, причем проходящий на более высоком уровне, чем привычное солнце, чьи лучи тоже «проходят» сквозь облачный заслон\*.

Натура во все большей мере изображается не столько такой, как она видит-

---

\* *Hincks R. A Symbolic Portrait of Descartes // JWCI, 3. 1939, 1/2.*

ся, сколько такой, как она чувствуется и мыслится. Так было, разумеется, всегда, но, в отличие от старших гиперэпох, острота авторски-зрительского интереса достигается ныне не магическими и религиозными, а во многом именно эстетическими средствами. Поэтому то, что пребывает невидимым, т.е. только подразумеваемым или вообще неведомым, остается целиком в сфере чувств и разума, не исключая, однако же, сверхчувственных и сверхразумных интуиций, – что постулируется и в главном труде Декарта, в его «Медитациях», названных компромиссно, мистически-интроспективно, хотя прочно укоренился иной, рационалистический перевод заглавия как «Рассуждения о методе» (1637). Рационально-иррациональный компромисс сохраняется достаточно стойко, – в духе Пьера Гассенди с его учением о двойственной истине, основанной на «двух источниках света, доказательстве и откровении», первый из которых основан на естественном опыте, а второй на божественном авторитете, освещающем явления сверхъестественные («Свод философии», 1658). Но поскольку внимание сосредоточено на самом процессе мышления, напряженно выявляющем свои перспективы и границы, изобразимость внутренней жизни, та «изобразимость души», которую отрицал Дамаскин, не только не ставится под сомнение, но, напротив, делается главным элементом содержания. И практика искусства намного опережает в этом смысле теорию, окончательно уяснившую это лишь в сентиментальном XVIII веке.

Тот божественный свет, что в XV–XVI веках все же, несмотря на возрастающий его натурализм, постоянно отграничивался от света натурального, теперь составляет общую с ним прозрачную субстанцию, вливаясь в картинный эстезис, тем самым тоже обретающий определенного рода «божественность». Глядя на пейзаж XVII века, в особенности на голландский пейзаж, особенно чуткий к поэтике атмосферы, кажется, будто «просвет в тучах» или «духовный блик» заполнили уже всю картину, и райские «небеса» стали просто «воздухом», хранящим, тем не менее, толику запредельного обаяния. Тусклое «ex parte», несовершенное зеркало земного разума, но не всякого, а эстетически просвещенного разума предстает в результате самодостаточным и далеко уже не тусклым. Недаром в новой эмблематике, к примеру, в полюбившихся Петру I «Емвлемах» Амбодика (1705), зеркало есть атрибут Истины, обладающей к тому же и своим собственным солнцем. Комментарий же к эмблеме уточняет эту интеллектуальную узурпацию дневного светила, поясняя, что оно может быть изображено не только «над главою», но и «на грудях» Истины или в ее руке.

Бытие в XVII, а тем паче в последующем столетии просветляется и в чисто житейском смысле. Уже во 2-й половине XVII – начале XVIII веков Париж, Лондон и Лейпциг, если назвать лишь самые передовые города, систематически оснащаются огромным количеством свечных ламп. Причем сплошь и рядом первыми примерами подлинно массовидного, т.е. видного массам, искусственного освещения оказываются масштабные политические, точнее

художественно-политические акции, те «триумфальные светлицы», которые столь любил устраивать, в частности, тот же Петр I. Фейерверки, а в еще большей степени невиданное изобилие свечей и факелов намного превосходило в данном случае возможности обычных уличных светильников. Не следует, однако же, забывать, что экспансия праздничного арт-света в жизнь сопровождалась, может быть, и не столь масштабной, но в эстетическом смысле не менее влиятельной иконографической революцией, начатой Караваджо. Причем начатой, еще до того, как уличное освещение стало константой городской жизни. Именно в процессе этой «революции» трансфизическое арт-освещение, гораздо более стойкое, чем колеблющееся пламя тогдашних физических источников света, выступает как сквозной сюжет, причем выступает уже не эпизодически, а постоянно, являясь не просто привходящим, мирским или надмирным элементом, но выражением сокровенного бытия относящихся к нему фигур, включая, впрямую или косвенно, и фигуру самого автора.

Упомянем вдобавок к Караваджо три имени, – Веласкеса, Рембрандта и Вермера, – тем паче что все они, помимо своего собственного эпохального исторического статуса, статуса «художников золотого века», отличаются, среди прочего, и тем, что влияние того же Караваджо испытали. Сложные световые мизансцены первого (с искристыми акцентами, которые подобны остроумным авторским ремаркам, заостряющим или, напротив, снимающим границы между живописной сценой и жизнью), золотистые «внутренние орелы» второго (славящие не только героев образа, но, по сути, и саму красочную материю, что сплавлена тут в единую одухотворенную массу), наконец, почти фотографическая по натурной точности техника третьего (полная, однако же, изысканной поэзии, свободней всего проявляющейся даже не в символических деталях, а в тихой ясности естественного будничного освещения как такового) – все это различные, но родственные свидетельства того, как самая динамичная и неуловимая из природных стихий тем не менее полностью подчинилась законам картины. Мотив искусственного света, столь важный в барокко, света свечи или факела, тут последовательно сошел на нет, уступив пальму первенства свету самого искусства.

Последний не только выражает предметное бытие фигур, но, по логике зримой незримости, сам является той квинтэссенцией, что содержит в себе глубинный смысл этого бытия, будучи порою куда более полноценно-жизненным, нежели сами фигуры. Так, тихий и безмятежный дневной свет куда одухотворенней вермеровских девиц, в большинстве своем довольно-таки безликих и к тому же этически двусмысленных, – не то бюргерски-добродетельных, не то бордельно-порочных. В странной гравюре Рембрандта «Феникс» (1658) сама легендарная птица подобна смешному ошипанному цыпленку, надежду же на

---

\* См.: Зелов Д.Д. Официальные светские праздники как явление русской культуры конца XVII – первой половины XVIII веков. История триумфов и фейерверков от Петра Великого до его дочери Елизаветы, 2002. С. 65.

бессмертную славу (противостоящую двум «черепам бренности») воплощает ослепительный, – ослепительный насколько это возможно в черно-белой графике, – солнечный диск, намеченный легкими штрихами и занимающий почти всю площадь листа\*. Однако господство новой, чисто картинной фотографии не абсолютно, ибо именно теперь, в XVII столетии, в век барокко, устанавливается равновесное соотношение света с цветом, тот временный паритет, который в последующие века все резче нарушался в пользу цвета. Выразив себя с предельной силой, «пятый элемент» затем уходит в глубь произведения, растворяясь в красочном тоне и разделяя таким образом судьбу золота.

Самодостаточные поэтические возможности световой, точнее, с учетом идеального барочного равновесия, светоцветовой среды, яснее всего проступают в пейзаже и натюрморте. Освещение, идет ли речь о голландском пейзаже или о Лоррене, выглядит все более зеркальным по отношению к «естественному свету» разума: творение художника, как во введении к «Миру» Декарта, плавно перемещается в сферу мысли и наоборот – умственная медитация плавно продолжается в ровной, прозрачной открытости полей, лесов и морей (у голландцев) либо в мягких проторомантических нюансах времен дня (у Лоррена). Небо с его натурными светолитиями теряет принципиальное отличие от райских «небес», снизошедших здесь на землю и претворившихся в интуиции творчества и восприятия. Претворившихся, иным словом, в самодостаточный эстетизм.

Счастливым миг, однако же, нестойкий и эфемерен. Как только эстетическая редукция, или, проще говоря, чистое созерцание вновь возвращается в сферу философии, дневной свет разума тут же подвергается решительному сомнению и в свою очередь выносится за скобки со всеми его натурными впечатлениями, как постоянно происходит в антиэмпирических сомнениях Декарта, Паскаля или Беркли. Крайне знаменательна тогдашняя иконография Диогена, среди бела дня «ищущего человека» с фонарем в руке, особенно когда античный философ оказывается (как на картине Каспара ван Эвердингена; 1642) в будничной городской среде\*\*. Так же, эмпирически зримо, но контекстуально незримо, ведет себя и картинный свет натюрмортов, который может мелькнуть словно проблеск загадочной истины, а затем вновь ускользнуть в полумрак или густую тьму\*\*\*. Поэтому вполне понятно то недоумение по поводу

\* Ср.: Schmidt-Degener F. Over Rembrandt's Vogel Phoenix // «Oud Holland», 42, 1925.

\*\* Иконография восходит к жизнеописанию Диогена Синопского у Диогена Лаэртского («О жизни знаменитых философов», 6, 41). Изображения эти постоянно осовременивались, сочетаясь с ранне-европейской повседневностью. См.: Pigler A. Barockthemen, 2, 1974. S. 389–390.

\*\*\* Иконологическое исследование барочного натюрморта, начатое И. Бергстромом (*Bergström I. Studier i holländskt stillebenmåleri under 1600-talet*, 1947) и в отечественной науке продолженное Ю.Н. Звездиной (Эмблематика в мире старинного натюрморта, 1997), не столько герменевтически упорядочило, сколько усложнило и даже отчасти затемнило их смысл, противопоставив чистую зрительность символу. На деле же четкие эмблемы бренности (череп, свеча и т.д.) постоянно подменяются здесь зыбкими нюансами, позволяющими лишь догадываться о смысле, но не декларировать его. Так, сама принципиальная безлюдность композиций с «завтраками» (вкупе с такими намеками, как опрокинутый кубок и светозарные рефлексы на сосудах, в том числе и крошечные отражения окошка) придают столу

голландских натюрмортов, что было высказано Флоренским: «Если их называть натуралистичными, то что же тогда метафизика? Ну, конечно, это – идея винограда, идея яблок и т. д. И все это совершенно по-рембрандтовски светится из себя... (тут) есть что-то от иконописи, от произведенности светом»\*.

Но, разумеется, слова об иконописи – лишь фигура речи. Иллюзорно-натуральный «свет из себя» уже совершенно, несмотря на все свои теологические нюансы, внеположен иконному фотодосису. Его именем называется утвердившееся на ренессансно-барочном фундаменте новое столетие [Siècle de Lumières («Век светов»), Illuminismo, Ilustracion, Enlightenment или, в русском эквиваленте, «Просвещение»], и в высшей степени знаменательно, что понятия «века света» и «века разума» отныне постоянно употребляются как синонимы. Причем подобно тому как ренессансные гуманисты нередко воспринимали свое время как начинающийся золотой век, многие из величайших умов XVIII века видят свое время как развертывающийся и тоже наглядно устремленный к будущему процесс всеобщего взраумления человечества. «Живем ли мы в просвещенный век?» – задавал себе вопрос Кант. И отвечал: «Нет, но мы живем в век просвещения» («Что такое Просвещение?», 1784). Тем самым всемерно обострялось чувство современности как вереницы многообещающих исторических примеров, явленных, в частности, в деятельности таких государей, как Петр I, Фридрих II Прусский и Екатерина II, получивших титулы «Великих» во многом именно за свой острый интерес к передовой философии и науке, за свою приверженность «свету разума».

Хотя отношение к Средневековью было в ту пору, разумеется, в высшей степени неоднозначным, то и дело обнажающим «рубцы межей», все-таки получилось так, что для самообозначения эпохи был избран сугубо средневековый, церковный термин. Ведь еще в раннехристианские времена «просвещенными», в духе слов о «Свете Мира» из Евангелия от Иоанна, называли новообращенных. Но речь теперь идет, естественно, о совсем ином «обращении», не поддающемся чисто религиозной дефиниции. Искусство как «свободная игра познавательных способностей» (Кант) самым активным образом участвует в обновлении общества, активизируя его своим внешним и внутренним светом. По поводу последнего идут страстные споры. Если Локк полагает, что естественные интуиции вполне могут сочетаться в нем со сверхъестественными озарениями, которые нисколько первых не «гасят», то Лейбниц, напротив, считает, что само это понятие нелепо: зачем, дескать, «называть светом то, что не позволяет ничего увидеть?»\*\*. Пытаясь проникнуть в жизнь мозга и уяснить происходящие в нем процессы, философия

подобие смертного рубежа, за которым только что исчез безмянный едок. Картины заполняются не только символами, но и настроением бренности – и это неотвратимое настроение делает живописную атмосферу по-своему «умной» и по-своему «просвещающей», как просвещает, исчерпывающе не разъясняя себя, определенная последовательность музыкальных тонов.

\* Флоренский П., свящ. Иконогас // В его кн.: Собрание сочинений, 1 (Статьи по искусству), 1985. С. 301.

\*\* См.: Pasmou R. Op. cit.

изобретает модели типа той, что использована в «Трактате об ощущениях» Кондилляка (1754). Речь там идет о статуе, которая последовательно наделяется различными чувствами, в том числе и зрением, демонстрируя, что красота искусства или природы, красота «статуи» (в другом, объектном смысле) или «персика», зависит в конечном счете «от тонкости восприятия». Однако лучшей гносеологической моделью такого рода все же, что косвенно, благодаря мотиву статуи, признает и Кондилляк, пребывает само искусство.

Даже простейшие по сюжету картины Шардена показывают нам своей световой моделировкой, причем показывают абсолютно непредумышленно, без сколько-нибудь сознательного соперничества с философией, как оптические ощущения корректируются интеллектом, проявляющим необходимую «тонкость восприятия»\*. «Естественный свет» интуиции теперь повсюду окружает изображенные предметы и фигуры в виде их прозрачной арт-среды, – так словно натурно-сверхнатурные ореолы Ренессанса и барокко заполнили собою уже всю раму. Соответственно и прежнее вдохновение извне теперь окончательно входит внутрь произведения. Развивая приемы караваджизма, Джозеф Райт, вошедший в историю как «Райт из Дерби», изображает в своих полотнах 1770–90-х годов научные открытия как озарения-в-ночи, а герои портретов (у того же Райта да и массы других мастеров) порою просто патетически внимают свету, т.е. картинному освещению, которое остается едва ли не единственным их вдохновителем. Пронизывая атмосферу произведения и делая ее тем «воздухом», о котором можно знаточески толковать, оценивая его наличие или нехватку, свет искусства деятельно в произведении путеводительствует.

Поскольку чувственная красота самодостаточна и «существует лишь в созерцающем ее уме», являясь собственным верховным критерием (Юм, «О стандарте вкуса»), все, в конечном счете, ментально просеивается через эстетизис. Гельвеций привлекает мотив божественного Творения («Бог сказал: да будет свет и стал свет») лишь для того, чтобы, сравнив его с «картиной глубокой ночи», когда молния, прорвав облака, озаряет весь пейзаж, показать, что главным мерилom красоты является «сила ощущений» («О человеке», глава «О возвышенном в образах») (1773). Эта философски, но в то же время и художественно сфокусированная сила отныне ощущается как движущая сила истории. В качестве предварения и кульминации этого романтического кредо можно привести две цитаты. Одну из письма Тьюрго к Кондорсе (1772): «Писатель способен произвести тот свет, который, рано или поздно, разрушит все пороки, противоестественно наслонившиеся на человечестве, и позволит людям наслаждаться всеми благами природы». О том же пасторально-райском идеале пишет полувеком позже и Сент-Бёв: «Сегодня цель искусства – это человеческая эпопея, живущая среди гармонической природы под необозримым небосводом разума, где свет всегда прорывается сквозь тьму» («Надежды

\* См.: *Бакендолл М.* Узоры интенции. Об историческом толковании картин. Пер. с англ. 2003 (гл. 3 – Картины и идеи. «Дама за чаепитием» Шардена).



и чаяния литературно-поэтического движения после революции 1830 года»). Ко времени Сент-Бёва подобного рода речения стали уже общим местом, непрерывно пропагандирующим художественный *lumen* в качестве универсального, по-своему революционного исторического маяка.

Все искусства вроде бы последовательно подтверждали эту путеводность, постоянно опережая в этом смысле идейный фотосинтез философско-критических спекуляций. Архитектура на фоне мрачного Средневековья с его глухими стенами и маленькими окнами все более и более светлела. Собственно, непрерывный рост окна, повторим это развернуто, вполне может быть предложен в виде кратчайшей структурной формулы, идеально отвечающей на вопрос о том, что же произошло с зодчеством на пути от Ренессанса к модерну. Второй формулой-ответом может быть зеркало, также непрерывно возраставшее в размерах, – с особо эффектной фазой своего роста в искусстве рококо, когда дворцовые пространства оказались игровым полем сплошных зеркальных светопреломлений. Финальным же эстетическим итогом, уже в XX веке, стали гигантские, сплошь остекленные здания-окна, принимающие затем, в процессе совершенствования стеклоконструкций, облик зданий-зеркал.

Впрочем, садово-парковое искусство явилось в его новоевропейской истории еще более последовательным и наглядным примером тотальной эстетизации физической атмосферы, целиком претворенной или, по крайней мере, потенциально претворенной в свет-в-искусстве, – однако, вкратце коснувшись Версаля, мы поведем об этом речь в последующих, собственно садово-парковых главах. Приведем лишь один, крайне краноречивый пример, хотя и взятый из творчества забытого и третьестепенного английского литератора. Рассуждая в своих очерках на тему «Оптики» Ньютона, которая тогда, в 1710-е годы, еще не была полностью опубликована, Ричард Блэкмор изложил свое понимание новой теории света следующим образом: «Смешанное сияние предстает наиболее миловидным и приятным, когда оно впитывается, модифицируется и отражается телесными существами, принося с собою образ каждого предмета, запечатленного в лучах, благодаря которым предметы эти становятся видимыми. Всем этим и обуславливаются как радостные и милые оттенки плодов и цветов сада, так и отрадная зелень полей..., а ручьи, реки и рощи в сочетании с изящными зданиями излучают те отсветы, что передаются глазу в виде приятных пейзажей»\*. Сад в такой модели, одновременно

\* Из очерка Блэкмора, опубликованного в 1715 в его периодическом издании, выходившем под титулом «Светский монах». Цит. по кн.: *Richardson T, The Arcadian Friends. Inventing the English Landscape Garden*, 2007. P. 159. Тут можно привести и конкретный пример того, как «зелень» и «рощи» «излучают те отсветы, что передаются глазу в виде приятных пейзажей» или, иным словом, как объектный свет претворяется в субъектный, не теряя все же и определенной объективности. В путеводителе «О Лондоне и его окрестностях», изданном по-французски в Амстердаме в 1788, прочувствованно описывается маршрут от Виндзора к Уорберн-фарм (где находился один из передовых пейзажных парков того времени, включавший в себя и «украшенную ферму»), – и даже вольная природа постоянно обретает тут садово-парковый облик, что вообще характерно для просветительских пейзажных дескрипций. Когда речь заходит о не-

и научно-популярной, и художественной, обращается не просто в «приятный пейзаж», но в идеальную картину сознания, наглядно перерождающего световые рефлексы в душевные эмоции. И в идеальном созвучии природы и интеллекта все компоненты такого сада образуют «нечто вроде воображаемого нимба», наделенного своим собственным сакральным обаянием\*.

Огромные потенциалы арт-света раскрывались не только в больших и малых произведениях, но и в опытной практике, тесно сближающей искусство с наукой и техникой. Разумеется, важнейшим полем светооптических экспериментов пребывал барочный театр, где создавались, в том числе и тем же Бернини, специальные машины для производства волшебных, «сверхъестественных» зрелищ. Театральный храм Солнца, излучающий собственное, чисто художественное сияние, стал кульминацией подобных эффектов, восполнявших несовершенство примитивных софитов остроумием перспективной живописи, т. е. опять-таки «светом ума». Эти волшебные эффекты могли принимать, впрочем, и достаточно естественный характер, имитируя разные времена дня, причем Просвещение, изживая эксцентрики барокко, именно к такой естественности более всего тяготело.

Однако к финалу главы мы предполагаем остановиться на иной, нетеатральной сфере технико-художественных опытов. Заклучив натурный свет в пределы картины, художники развернули, с целью дальнейшего совершенствования арт-иллюзий, достаточно сложные лабораторные работы по улавливанию световых потоков, «фильтруя» их через различные отверстия, прозрачные заслонки и другого рода рамки, – такие подсобные, экспериментально предваряющие картину рамки, где лучи уже не казались откровением природы, а непосредственно, физически таковым и являлись. Световые волны тем самым как бы зацикливались и приручались, запускаясь по замкнутому эстетическому кругу. Упомянем «глядельки» Брунеллески (герметические ящики, воспроизводящие пейзажные виды при помощи зеркал), экран Леонардо (размещенный между сильным и слабым светисточниками и тем самым по-

кчем «дубе святой Анны» (матери Богородицы, одной из святых покровителей Британии), вербальная светопись становится особенно изысканной – во фразе о листе, «позолоченной заходящим солнцем» и «лучащейся огоньками хрустальных шариков», благодаря чему дерево «напоминает божество этих прекрасных мест» (цит. по: *Assunto R.* Op. cit. P. 65). Понятно, что эти «хрустальные шарики» («globes de crystal») по природе своей чисто виртуальны: так сознание оформляет солнечные блики, – но они накладываются на реальную листву и в конечном счете делают дерево божественным «гением места», окружая его поэтическим ореолом. Столь же виртуален золотистый свет в пейзажно-садовых пассажах И.С. Тургенева. «Я ничего не знаю прелестнее наших орловских старых садов – и нигде на свете нет такого запаха и такой зелено-золотистой серости» [из письма П.В. Анненкову (1872)]; тот же колористический мотив всплывает и в письме Г. Флоберу (1874): «Не в первый раз пишу вам отсюда (т. е. из Спасского-Лутовинова) – вам знакома эта местность: вокруг все зелено, золотисто» (цит. по: *Пугачев КВ.* Русская литература и изобразительное искусство. М., 1972. С. 87). Импрессионистически-зыбкое золото возникает здесь, что нам хорошо уже знакомо по предыдущей главе, как аура идеально-эстетического переживания, – в данном случае переживания, превращающего усадебный сад в пространственную картину. См. также с. 613.

\* Слова о садовом «нимбе» или «гало» («halo») взяты из суждения архитектора Дж.Г. Скотта об усадьбе Латимер, которую он посетил в 1826 году: это имение показалось ему «маленьким раем», где «кажется, будто холмы, долина, река, деревья, цветы, камни и т. д. окружены неким подобием воображаемого гало» (цит. по: *Brown J.* Op. cit. P. 129).

зволяющий точно оценить градации светлоты), прибор Дюрера (где точная проекция предмета на плоскость получалась при помощи туго натянутых нитей, имитирующих лучи), ящик Пуссена (с фигурками будущей картины, которые можно было, работая над ее композицией, разнообразно освещать). Иногда будучи также и аттракционами для зрителей (как у Брунеллески), все эти изобретения в любом случае, являлись ли они публичными или личными, служили наглядными пособиями по светодрессировке, неизбежно обретавшими характер расхожего стандарта. Так, если «гляделки» Брунеллески были для своего времени чем-то уникальным и почти чудесным, то «пуссеновский ящик» стал уже итогом достаточно длительной эволюции и лишь одним из вариантов устройства, знакомого еще художникам Возрождения. Последующими звеньями той же эволюции явились камера-обскура (см. с. 611), волшебный фонарь (диапроектор), фотография, кинематограф, телевидение и цифровые видеотехнологии. Причем духовный резонанс этих изобретений оказался столь значительным, что, по сути, символически приравнял каждую из художественных эпох особой светотехнической новинке. Так что барокко вполне можно ассоциировать с камерой-обскурой, Просвещение с волшебным фонарем, романтизм с фотографией, модернизм с кинематографом, постмодерн с телевидением, а «постпостмодерн» (если таковой существует) с «цифрой». Возможности арт-света с веками безмерно расширились, благодаря чему тот «третий мир», чьи первые рубежи в период Возрождения лишь намечались, постепенно и обрел воистину планетарный размах.

Творчество рубежных веков, в том числе и светотворчество, структурировалось по двуединому принципу, в равной мере открытому и для научного, и для эстетического познания. К примеру, Рубенс принял конкретное участие в разработке теории света, нарисовав эмблемы для «Оптики» Франсуа Дегюйона (1610), – эмблемы, плотно совмещающие мифологию с технологией и как бы раскрывающие механизм зрения изнутри\*. На «Трактат о живописи» Леонардо в научных трудах того времени ссылались весьма часто, и хотя принято считать, что в целом в эпоху Ньютона языки науки и искусства уже значительно разошлись, распутье это само по себе оставалось духовным пространством, обладающим если и не абсолютно однородной, то все же тесно взаимосвязанной системой координат. Стеклообразные шары Декарта, особого рода линзы Ньютона (т.н. «Ньютоновы кольца»), кристаллы исландского шпата у Гюйгенса (если назвать только три этапных прибора, при помощи которых были открыты природа радуги, механизм движения фотонов и, наконец, их волновая динамика), – все это лишь различные грани того волшебного кристалла, из которого народилась новоевропейская картина мира. Та

---

\* Лисенков Е.Г. Иллюстрации Рубенса к книге Агвилониуса об оптике // «Государственный Эрмитаж, Труды отдела западного искусства», 3, 1949; Лиманская ЛЮ., Костин АВ. П.П. Рубенс и оптика: к вопросу об истоках творческого метода мастера // *Стиль мастера* (сб.), 2010. Сам процесс зрения служит в этих эмблемах предметом изображения, тем паче что сюжеты берутся большей частью из мифов об Аргусе, Циклопе и Медузе, т.е., фактически, из мифов о жизненной силе глаз.

картина, что в значительной мере была структурой «третьего», эстетического рода. Искусство всегда открывало пути науке, поставляя ей инструменты, уподобляющиеся особому роду артефактам и весьма красивые сами по себе\*.

Решающую роль в дальнейшей поэтической интеллектуализации света и в дальнейшем слиянии, даже отождествлении его с цветом сыграла цветовая теория Гёте. Если Ньютон рассматривал их еще достаточно объектно, полагая что цвета суть лишь преломления исходного белого света, обусловленные различными поверхностями и различными плотностями среды, то Гёте все решительно субъективировал, точнее ввел между субъектом и объектом третий, сугубо артистический, творческий фактор. По его словам, «свет, тьма и возникающие между ними цвета являются теми элементами, из которых глаз черпает и создает свой мир». И именно момент созидания, в должной мере не исследованный и фактически проигнорированный Ньютоном, обрел для Гёте первоочередной смысл. «Всякая форма» была для него «прежде всего стеклом, сквозь которое святые лучи широко распростертой природы собираются в человеческом сердце в световой блик» (или «искру», – «Feuerblick» можно перевести двояко)\*\*. В начале 2-й части «Фауста» эти блики или искры, соединяющие природу с творящим сознанием, получают великое, воистину жизнестроительное значение, пробуждая Фауста из тяжкого земного сна к новым, высшим формам сознания. Причем происходит это пробуждение в некоем подобии рая, сперва обозначенного косвенно, особыми авторскими ремарками, а затем, когда Фауст любит «цветными отсветами» («farbige Abglanz»), и впрямую, номинативно. По мере того как проясняются и начинают искриться утренние краски, «все вокруг превращается в рай» («Ein Paradies wird um mich her die Runde»). Так раннесовременные интуиции о «природном свете», который в то же время есть и свет интеллекта, еще нагляднее перемещаются в райски идеализированное арт-пространство. Таки озарениями, собственно, и живет все романтическое искусство.

Озарениями, которые не уходят из эмпирического мира, как в Средние века, а, напротив, входят в этот мир, прозрачно на него наслаиваясь и тем самым значительно его усложняя. Продумав различие вроде бы схожих предсмертных слов Паламы («К свету!») и Гёте («Больше света!»), мы сможем максимально прочувствовать этот контраст. Чем больше интеллектуального света в новом искусстве, тем больше в нем того «великого быть может», той смутной и тревожной неопределенности, что звучит еще в одном предсмертном слове, в последней фразе, якобы произнесенной Рабле («Иду к великому “быть может”»). По мнению Зедльмайра, в период формирования романтизма, т.е. на рубеже XVIII–XIX веков, в искусстве вообще наступила «смерть света» или «затмение», позднее переходящее в длительный «свето-

\* Интересным наброском синтетической «научно-художественной» истории, открывающей определенное родство двух видов познания, является кн.: Глазычев В.Л. Гемма Коперника. Мир науки в изобразительном искусстве, 1989.

\*\* Aus Goethes Brieftasche (Hamburger Ausgabe), 12. S. 22.

вой голод»\*. Однако суть дела заключается, по нашему глубокому убеждению, в ином. На самом деле искусство начинает, по мере перехода от его новой истории к новейшей, просвещаться и просвещать по преимуществу искусственно, своими собственными силами. Причем эта историческая тавтология отнюдь не исключает наличия иных, более древних форм фотодосиса, разнообразно с эстетическим фотодосисом сосуществующих. Усложнение не однозначно умиранию.

Однако на всем протяжении XIX века, и живопись Гойи – лишь одна из важнейших вех на этом пути, свет действительно «умирает», ибо он, как и золото, в большей степени погружается в цвет, шаг за шагом уступая ему все свои формальные и содержательные качества. Тем самым новоевропейская картина превращается в «гробницу света», – согласно религиозно-аскетической, сугубо средневековой оценке «несовершенной» (не с художественной, а с религиозной точки зрения) живописи\*\*. Само же искусство, так или иначе, наглядно стремится к тому, чтобы его «свет одержал верх над материей», превратившись в носителя абсолютных истин\*\*\*. Согласно Шеллингу, искусство заключает в себе эти истины в виде «объективированного трансцендентального», – именно потому, что оно, искусство, есть «единый светоч изначального вечного единения», т.е. субъектных и объектных, человеческих и природных начал бытия. Соединяя эти начала, романтические световые фантазии постепенно входили в XIX веке во все более плотный, а с середины столетия и неразрывный контакт с кульгом натурального освещения. Тут лишний раз приходит на ум двоякий смысл греческого слова «фантазия», восходящего к корню «свет» («φῶς»), но чаще подразумевающего жизнь воображения, ментальные преломления и рефлексы этого света. Входя в романтическое искусство, натура несколько не мешала творческому сознанию, но, напротив, сама заряжалась его импульсами, порождая те «цветные отсветы», что мерцают в финале «Фауста».

Если прежде дневного света вообще избегали или, по крайней мере, допускали в мастерскую лишь в умеренных дозах, то теперь, напротив, спешили убрать все мешающие ему преграды. Наряду с пленэризмом как таковым, т.е. привычкой писать всю картину или хотя бы важнейшие ее колористические доминанты на открытом воздухе, развивался и своего рода пленэризм архитектурно-артистический. Конструктивно сложившись в садовой среде, в оранжереях, в последние десятилетия века сплошное остекление, в русле все той же магистральной идеи здания-окна, появилось и в студиях. Вос-

\* Sedlmayr H. Op. cit. Используя мотив солнечного затмения у А.Штифтера, Зедльмайр спроецировал его на современное искусство в целом (Der Tod des Lichtes – Eine Bemerkung zu Adalbert Stifters «Sonnenfinsternis am 8 Juli 1842» // «Kunst in Österreich», 1951, 1).

\*\* Она принадлежит старцу Нектарии Оптинскому, получившему образование живописца и иногда рисовавшего портреты оптинских иноков. «Когда пишешь духовную картину, – говорил он, – нужно, чтобы свет не на ангела падал, а из него струился», а «живопись несовершенная – гробница света» [цит. по: епископ Александр (Милеант). Старец Нектарий Оптинский (web), 2000].

\*\*\* «Свет должен одержать верх над материей – одержать верх, что может произойти только в живописи». Эти слова принадлежат Карлу Бёрне, немецкому публицисту-романтику начала XIX века (фрагмент 118; цит. по: ПМЭМ, 3. С. 410).

торженным предвестием этого можно считать слова Гёльдерлина о «солнце красоты», которое «сияет разуму как майский полдень в мастерской художника» («Гиперион»), – но в ту пору художественные студии могли, как правило, похвастаться лишь мансардным окном. Позднее же Верещагин превратил в огромное окно целую стену своей мастерской в Мэзон-Лаффит под Парижем, а Альма-Тадема в Лондоне впервые сделал стеклянным студийный потолок. Затем и то и другое быстро вошло в широкую практику. Именно в этом русле, а точнее на пути от оранжереи к студии, от природы к культуре, сложилась та новая «мифология стекла»\*, что наложила отпечаток на всю современность. Светоулавливающие и светоотражающие «дома-кристаллы» стали лишь частным, хотя и наиболее монументальным проявлением этой мифологии.

Натурный дневной свет, который и так всегда был у человека перед глазами, вдруг начал восприниматься как новейшее открытие\*\*, что лишний раз показывает: это был теперь уже не в прямом смысле натурный, а именно художественный свет, который можно было именно «открывать» и «изобретать». Его искусственность подтверждалась ускорившимся процессом эмпирически противоестественного хроматического разложения, дробившего природу на отдельные цветные блики. Так, Констебль наносил на нарисованную листву крапинки белой краски, призванные передать эффект ослепительного солнечного дня (их называли «снегом Констебля»). Ведь для него, согласно записям его биографа Лесли, свет был универсальным началом, делающим прекрасным все, даже уродливые предметы. У позднего Тёрнера космический универсализм «пятой стихии» принимает уже совершенно визионерскую окраску: все его «Утро после Потопа» (1843) – это одна большая палитра в форме зрачка или, если угодно, зрачок в виде палитры, где воспоминание о теории цветов Гёте, переданное в соответствующей колористической шкале, сюрреально сочетается с зыбкими абрисом Моисея, записывающего Книгу Бытия.

Причем подобные мистико-художественные (и в то же время натурно-художественные, все же связанные даже у Тёрнера с пейзажной эмпирией) трансценденции удавались живописцам в ту пору несравнимо лучше, чем трансценденции религиозные. Прерафаэлит Хольман Хант, пытаясь передать евангельский «Свет Миру» в одноименной картине (1854), ставшей в ту пору едва ли не самым популярным изображением Христа, написал, по сути, лишь заурядный садовый фонарь в руке переодетого в хитон натурщика, не справившись с задачей, доступной рядовому иконописцу. Сама природа, точнее, природа-в-искусстве влекла куда более выразительными эффектами. Эффекты эти находили и в родной пейзажной среде, но еще чаще открывали в той идеальной стране искусства, какой считалась Италия, куда художники (подобно Сильвестру Щедрину) устремлялись в поисках полуденных «моментов истины», дарующих оптимальные условия освещения. Духовный

\* Ямтольский М.Б. «Мифология» стекла в новоевропейской культуре // СИ, 1989, 24.

\*\* Richter H. Day-light, a Recent Discovery in the Art of Painting, 1817.

сдвиг от романтизма к модерну породил и смену географических ориентиров: во 2-й половине XIX светоносной столицей мировой живописи стал Париж. Именно в этом мегаполисе и его сельских, точнее, дачных окрестностях закрепился верховный смысл того «мгновенного», зафиксированного дробными цветобликами впечатления, о котором Гёте писал в ту пору, когда в картинах еще ничего подобного не было.

В импрессионизме свершилась вторая фаза артистического поглощения первостихии lux: погрузившись некогда в барочную светотень, но сохранив еще в ней свою дискретность, он через два века еще плотнее сомкнулся со стихией искусства, окончательно став функцией цвета. Отныне «сила света» (если вспомнить термин Альберти) целиком зарождалась на красочной палитре, как пульсирующее творческое волеизъявление, снимающее принципиальные различия между картиной и эскизом. Но невиданная яркость и свежесть новых произведений сравнительно быстро выявила их подспудную противоречивость, раскрыв те духовные контрасты, что первоначально – и гораздо резче – проступили в «декадентской» поэзии, прежде всего в поэзии Бодлера, полной скользких «lueurs» («отблесков»). Предельная чувственная убедительность мира вдруг обернулась его разложением и распадом. Разумеется, это «вдруг» следует понимать лишь с точки зрения вечности, цветосветовой импрессионистический лад возгорался, перерастая затем в еще более яркий постимпрессионистический цветосветовой разлад, не одно десятилетие. Однако справедливость слов Крамского о живописной «галлюцинации» и суждение Честертона («импрессионизм – так называют теперь предельное сомнение, когда мир уже ни на чем не стоит»)\* обнаружилась уже в начальное десятилетие первого модернистского стиля. Достаточно вспомнить странное отчуждение «Завтрака на траве» Эдуарда Мане (1863). Главным светочем раннемодернистских картин предстал сам художник. Искусственные и естественные источники сияния на полотнах Ван-Гога, в том числе его яростное солнце, суть лишь символические замещения автора, его страстных чаяний о том, чтобы озарить и, в конечном счете, исправить Творение, которое пока пребывает «несовершенным» («mal venue»). Цветовые сполохи, целиком заполняющие живопись Энсора, – по сути, личные нимбы самого художника\*\*. И все эти озарения вступали в непрерывный и все более резкий конфликт с окружающей эмпирией.

В высшей степени знаменательно, что первая выставка новой живописи

\* Из письма Крамского Стасову (1876), где он делится своими впечатлениями о живописи импрессионистов (*Крамской И.Н. Письма*. Статьи, 1, 1965. С. 360). Слова же Честертона взяты из его романа «Человек, который был Четвергом» (гл. 11) (1908). Неожиданные и фантастически-странные перипетии сюжета внушают здесь главному герою впечатление о том, что «жизнь подобна неверному лесному миру, пляске света и тени. Все мелькает, все внезапно меняется, все исчезает. В сбрызнутом солнцем лесу Габриэл Сайм нашел то, что нередко находили там нынешние художники. Он нашел импрессионизм – так называют теперь предельное сомнение, когда мир уже не стоит ни на чем».

\*\* См.: *Olliger-Zinque G. Les auréoles du Christ ou les sensibilités de la lumière de James Ensor* // «Bulletin des Musées royaux des beaux-arts, Bruxelles», 1968, 3/4.

цветобликами состоялась в 1874 году в мастерской Надара, одного из пионеров фотоискусства. По-своему провиденциален и тот факт, что в то же десятилетие, а именно в 1870-е годы появились первые практичные модели электрической лампочки или «электрической свечи». Два вида светописи, живописная и «аппаратная», сразу обнаружили, при всем внешнем несходстве, обусловленном, прежде всего тем, что фотография более полувека оставалась в основном черно-белой, массу родственных черт. *Lumen*, т.е. перцептивно-умственный свет, теперь уже окончательно отделился от космического, в том числе и солнечного *lux*. Отделился в виде отдельного зрительного «впечатления» («*impression*»), давшего имя новому течению, или отпечатка, полученного механическим путем. Электролампа же со своей стороны деятельно способствовала этому отделению, будучи целиком рукотворной, внеприродной моделью, не имеющей прямых аналогов в натуре, – в отличие от свечного и даже газового освещения. Отчуждающий эффект искусственного освещения – от газового к электрическому и люминесцентному – прекрасно известен, но тот же эффект изначально несло с собою и фотоискусство. Характерно, что чем чаще и увлеченней живописцы пользовались фотографиями, сперва как подспорьем для эскизной работы, а затем как непосредственным монтажно-коллажным материалом, тем дальше они уходили в мир чистых, «самосветящихся» идей.

Но вернемся к живописи. Начиная с символизма, а в русском искусстве с Врубеля, происходит своеобразное «загустение зрения», так что мы начинаем воспринимать не внешние его результаты, а внутренний, незавершенный его процесс, что лучше всего выражено лучизмом Ларионова (с 1912), чья искрящаяся беспредметная живопись погружает нас в мир тотальных светопреломлений. Преломлений, происходящих не в глазном хрусталике, но как бы за хрусталиком, в сфере чистого воображения, создающего, по словам самого Ларионова, формы «из перекрещивания лучей различных предметов», но «не похожие ни на один из этих предметов»\*. Подобные «нулевые» формы воспринимались порою с мистическим энтузиазмом, как умение видеть, по словам Елены Гуро, «глазами ангелов». Можно привести и строки из белых стихов Сергея Романовича, непосредственно касающиеся Ларионова: «Когда цвет будет силой,... тогда настанут времена обетования,... и уставший глаз, покраснейший от пыли, увидит новые воды и новые земли»\*\*. На волне подобного энтузиазма появились даже автопортреты в виде пучка солнечных или космических лучей. Таковы ксилография Мазереля «Солнце» (1926) и один

\* См.: *Иньшаков А.* Лучизм в русской живописи и мировой авангард. Мифология света в новейшем искусстве // И, 1999, 2.

\*\* «Момент спасения вне времени и пространства – кубисты.. Победа над временем и пространством как бессмертие. Появились уже люди, видящие глазами ангелов, совмещающие в одном миге пространство и время. Они способствуют спасению». Дневниковая запись Гуро цит. по: СИ, 11, 1997, 2. С. 175. Романович же цит. по: *Митюшин В.В.* Русский космизм XX века. Художник С.М. Романович // «Дельфис», 2004, 3. С. 112. Практически все мысли об искусстве записывались этим мастером в мысленном диалоге с Ларионовым, которого он всегда почитал как своего друга и духовного учителя.



из автопортретов Дали (1928). И, разумеется, о чисто природном, объектном *lux* говорить в данном случае не приходится, – всюду здесь щедро излучался ментальный арт-свет, прокламирующий свою интуитивную силу, виртуально отменяющую эмпирические светила. «Свет у нас там, где понятно разуму, а темное, где не постигается им», – писал Малевич, изъясняя свою «победу над солнцем»\*. Еще до этого об «убийстве светила» говорили итальянские футуристы\*\*. Так, с «выключением» природных солнца окончательно оформилась независимость искусства, уже не нуждающегося в подражаниях внешнему, натурному свету, впрочем и так уже, как мы видели, в значительной мере искусством присвоенному (недаром Малевич говорит о солнце как «художественной ценности»). Теперь ненужным стало и это присвоение.

Резкие контрасты искусства и жизни, трещины между ними, лишь слегка прочерченные импрессионизмом, переросли в черное зияние, где художественный *lumen* постоянно разоблачал мир, психоаналитически удаляя его традиционные покровы. Знаменательно, что ряд мастеров авангарда, в том числе Пикабия, а вслед за ним Пикассо и (с наибольшей последовательностью) Павел Челищев, начали придавать своим картинам подобие рентгенограмм, раскрывающих тайное нутро или «спектральное тело» людей и предметов\*\*\*. Тут все представляло буквально сотканным из икс-лучей, являющим, рассекая натуру, виды максимально смутные и дисгармоничные. Новый свет искусства скорее хитроумно запутывал, нежели являл истину, подобно светильнику в «Гернике» Пикассо (1937), озаряющему крайне загадочное и противоречивое пространство картины, отнюдь не тождественной монументальному транспаранту, призывающему к борьбе с фашизмом. Причем этот новый свет вовсе не обязательно должен был оставаться художественно запечатленным. Будучи заявленным в произведении, он мог затем и даже должен был волновать умы незримо. Как писал Лисицкий о супрематических идеях Малевича (в вышеупомянутом письме Эттингеру), имея в виду именно идеи, а не произведения: «Их свет такой бескрайности, что может показаться

\* Письмо М.В. Матюшину (цит. по кн.: Малевич о себе. Современники о Малевиче, 1, 2003. С. 71) относится к тем текстам 1915-го года, где мастер разъяснял замысел «Черного квадрата», идея которого сформировалась первоначально в эскизе «задника занавеса», т.е. одного из занавесов для футуристического спектакля «Победа над солнцем», декларирующего торжество нового, жизнестроительного искусства, по-своему обустроивающего вселенную. Слова Малевича о «светлом» и «темном» варьируют аналогичную мысль из кн.: Глез А., Метценже Ж. О кубизме. Пер. с франц., 1913. С. 21). В те же годы Малевич и Матюшин (в интервью газете «День») заявили, что смысл их спектакля – в «ниспровержении одной из больших художественных ценностей – солнца в данном случае», а в другом письме Матюшину Малевич, рассказывая о своей работе над теорией цвета сообщил: «Кажется, те источники, Солнце и лучи, потерпят крушение» (Малевич о себе. Современники о Малевиче, 1. С. 113, 98).

\*\* Правда, речь шла о луне. Джакомо Балла заявил, что его картина «Уличный свет» (1909), – с электрическим фонарем, затмевающим полумесяц, – знаменует «конец романтизма в живописи, порождая лозунг: «Смерть лунному свету!» Маринетти в том же году повторил этот лозунг в своем манифесте (*Die Nacht...* S. 545).

\*\*\* *Gottlieb C. Picassos's «Girl Before the Mirror» // «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 24, 1965/66; Henderson L.D. X-Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp and the Cubists // «Art Journal», 1988, 1; ee же, Francis Picabia, Radiometers, and X-rays in 1913 // *AB*, 71, 1989, 1. Что же касается Челищева, то наиболее «рентгенографична» его серия «Небесная физиогномика» (1957).*

мраком “нормальному” восприятию». И «мрак» «Черного квадрата», явившего обратную сторону освободившегося искусства, действительно, предстал важнейшим откровением супрематизма.

Система соцреализма, вернувшаяся к традиционным формам репрезентации, продолжала, тем не менее, питаться чисто идейным светом, составляющим резкий контраст с повседневной реальностью. Только, в отличие от авангарда, контраст этот пытались в данном случае всячески замаскировать. Когда Александр Герасимов цитировал слова Молотова о советском искусстве, которое «проникает далеко за рубежи страны, освещая дела и дни нашей Родины»\*, тем самым прокламировалось полное слияние творчества с политикой и творчества с жизнью. Но сами произведения постоянно, вольно или невольно, подвергали этот идеальный, по-своему «райский» синтез сомнению. Зерна саморазрушения зрели даже в искрящемся импрессионизме Сергея Герасимова, у которого небольшие, простейшие по мотивам пейзажные этюды оказывались во всех смыслах «светлее» и полноценнее больших сложносочиненных картин\*\*. Оттепель принесла с собою новые формы арт-света, в том числе популярный мотив свечи, неразрывно сопряженный с кухонными посиделками интеллигенции. И все арт-излучения, авангардные и традиционалистские, неизменно замыкались в эстетических рамках, даже если, как это не раз бывало в художественной критике, им пытались найти внеэстетическое, в том числе религиозное оправдание\*\*\*. Всякое полноценное произведение в той же мере просвещало, сколь и озадачивало, обнаруживая экзистенциальные щели и пустоты.

«Ничто», пришедшее в бытие через искусство, если несколько перефразировать слова Сартра, заменив словом «искусство» слово «человек», все равно постоянно давало о себе знать в виде некоей онтологической пустоты, которую уже невозможно было закрыть никаким маскировочным декором, – она все равно, так или иначе, проступала. Правда, Хайдеггер в своем позднем эссе «Алетейя» попытался заполнить это зияние, напомнив известную фразу Гераклита («Боги и люди принадлежат свету»). «Может быть боги исчезли, но мы, смертные, все еще населяем землю, исчисляя меру нашей жизни под светом

\* Имелась в виду речь В.М. Молотова на торжественном собрании по случаю 31-й годовщины Октябрьской революции (1948) (Герасимов А.М. За социалистический реализм, 1952. С. 148).

\*\* Достаточно сопоставить его проникновенные пейзажные этюды со знаменитым «Колхозным праздником» (1937), который пребывает чистой фикцией или мечтой о счастье, мечтой-вопреки-всему, совершенно не выдерживающей сравнения с суровыми реалиями Можайска, где данное полотно писалось. Слова Честертона об импрессионизме как «неверной пляске света» находят тут неожиданное подтверждение.

\*\*\* Примером религиозного оправдания художественного традиционализма, примером по-своему самобытным и значительным, является кн.: Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. Основы композиции, 2001 (свету посвящен особый раздел). «Традиционное понимание света как образа славы и Божьей благодати» в русской живописи XIX века противопоставляется здесь «окультурному свету» модернизма. При этом, однако же, игнорируется та самоценность эстетического, которая делает предмодернистским и весь романтизм, в том числе и русский, уже успевший достаточно далеко уйти от иконы. Характерно, что Зедльмайр с его концепцией «смерти света» избегает подобных противопоставлений, не считая традиционализм XX века достаточно весомой альтернативой модернизму.

и теплом солнца». Но это утешительное солнце тут же оказалось у Хайдеггера не совсем природным, ибо «кое-кто задумался об этом свете, благодаря ему обретая понимание мира». К тому же в искусстве на деле постоянно происходило обратное: чем больше оно «задумывалось о свете» и даже славилло его, тем более загадочным освещенный, даже максимально освещенный, мир предстал.

Слияние цвета со светом динамически продолжилось в феномене цветомузыки, – недаром ее постоянно именуют также и «светомузыкой». Зародившись в эпоху Возрождения в качестве научно-художественного эксперимента, она долгое время существовала как способ элитарного усовершенствования традиционных видов творчества, в первую очередь, музыки и живописи, пока, в период постмодерна, не превратилась в массовое развлечение, дарующее разом целый синэстетический букет «райски» взвинченных чувств. Чем совершенней становилась светотехника, тем быстрее совершался этот переход от элитарного к массовому. Показателен пример парижской выставки «Имматериальности» («Les immatérieux», 1984), задуманной как изысканная панорама «эстетики ничто» («esthétique du néant», – по словам Ж.-Ф. Лиотара в тексте каталога), панорама, свидетельствующая о тотальной дематериализации искусства на пороге компьютерной эры. Однако все эти хитроумно спрограммированные и отчасти интерактивные мерцания, среди которых гордо доминировал фонтан света, непрерывным потоком струящегося снизу вверх, сегодня, через двадцать пять лет, показалась бы лишь набором заготовок для какого-нибудь крупного супермаркета или уличного шоу. Волею судеб получилось так, что элитные арт-новшества, чуть ли не весь постмодернистский «флэш»\* быстро слился с «гламуром», универсальным глянцем, накрывшим своими блесками весь круг явлений новейшей моды, включая и новейшее искусство.

Если приступить к просмотру ссылок на слово «light» в интернете, то мы обнаружим их там более ста миллионов. Культур-смыслы, в том числе художественные смыслы «третьего рода» там, как можно убедиться в самом начале просмотра, безусловно преобладают, оставляя лишь скромное место смыслам религиозным и смыслам самым древним по своей исторической генетике, т.е. чисто натурным. Правда, быть может, в тех миллионах, что неизбежно остаются непросмотренными, соотношение меняется, но это уже гипотеза в стиле «Вавилонской библиотеки» Борхеса. Поэтому лучше закрыть этот бесконечный список, вернувшись к вещам более определенным, нежели арт-свет, и позволяющим рассмотреть территорию независимого, точнее, постепенно обретавшего свою независимость искусства с максимальной ясностью.

\* «Флэш» (от англ. «flash») – технический фототермин («вспышка»), перешедший в разряд теоретических мифологем благодаря итальянскому поставангардному журналу «Flash art» и журналистскому слэнгу («флэш» как сенсационная новость).

# Глава 7



## САД и ПАРК – ОТ НАТУРЫ к ИСКУССТВУ\*

Есть вербальные связки, возникающие спонтанно, в беспроигрышной игре ассоциаций. Когда размышляют о каком-то историческом парке или просто-напросто желают похвалить сад, который нам гордо демонстрируют хозяева, слово «рай» возникает почти непременно. Сад или, если дефинировать его простейшим способом, малый парк, равно как и парк или большой сад всегда, так или иначе, пребывают подобиями Рая, где большое сакральное «Р» умалется в малое «р», а начальный художественный или хозяйственно-художественный замысел, напротив, разрастается. Разрастается не только идеально, в русле хвалы, но и в самом непосредственном смысле претворяясь в ту арт-среду, что удачно маркируется английским словом «site», обозначающим в его современном употреблении и определенную часть реального и определенную часть виртуального, чисто информационного миров. Тех миров, которые постоянно сопровождают нас в жизни, хотя бы в облике ординарных «зеленых насаждений» или экстраординарных «прекрасных видов». При этом возникающий в идеале, т.е. в садово-парковом идеале, эстетический объект оказывается, причем не в виде исключения, а постоянно, такого рода производением, которое намного превосходит своими масштабами любые, самые монументальные артефакты. Ведь даже скромный по размерам парк и сравнительно небольшой сад, но сад не совсем уж простой, а с далевым видом, намного превосходят своей пространственной кубатурой пирамиду Хеопса.

В этих прозрачных «пирамидах» мы, если перейти на язык Бахтина, постоянно – и более конкретно, чем в любом ином виде пластических искусств – имеем дело не только с бытием или только с искусством, а с «со-бытием», представляющим собою «действительность особого, чисто эстетического порядка» или «своеобразное эстетическое бытие, вырастающее на границах произведения путем преодоления его материально-вещной вне-эстетической определенности» («К вопросам методологии эстетики словесного творчества»). Правда, прилагая эти слова к парку, сперва довольно трудно понять, о какой «чистой», внебытийной эстетике может идти речь. Ведь ни садовый цветок, ни дерево, пусть даже искусственно насаженное и тщательно постро-

---

\* *Majdecki L.* Historia ogrodyw, 1972; *Елаватский ВД.* Природа в античном обществе, 1976; *Thacker C.* The History of Gardens, 1979; *Ancient Roman Gardens* (сб.), 1981; *Conan M.* Nature into Art: Gardens and Landscapes in the Everyday Life of Ancient Rome // JGH, 6, 1986; *Medieval Gardens* (сб.), 1986; *The History of Garden Design* (сб.) 1991; *Knopf K.S., Jabsenski W.F.* e/a, Garden, Ancient World // GDA; *Landsberg S.* The Medieval Garden // GDA; *Rich V.A.* Garden, Western // GDA; *Вергунов А.П., Горохов В.А.* Вертоград. Садово-парковое искусство России (от истоков до начала XX века), 1996; *Byzantine Garden Culture* (сб.), 2002; *Carroll M.* Earthly Paradises. Ancient Gardens in History and Archaeology, 2003; *Hunt J.D.* The Afterlife of Gardens, 2004; *Вергунов А.П., Горохов В.А.* Монастыри. Природа и люди, 2006; *Черный ВД.* Садовое искусство Древней Руси, 2006; *Quest-Ritson C.* Gardens of Europe. A Traveller's Guide, 2007.

женное, ни тропинка, ни ограда, ни даже романтический вид отнюдь не являются какими-то отвлеченными грезами, все они, за исключением вида, вполне доступны осязанию и прочно укоренены в материи. И лишь развернув проблему метаисторически, в трех разных горизонтах познания, – магическом, религиозном и художественном, – можно в определенной мере уяснить, как соответствующая природная вещь, точнее целая совокупность природных вещей умозрительно «очищается», переходя в сферу идей. Цветок же в любом случае остается цветком, дерево деревом и тропинка тропинкой, обрастая лишь новым прозрачным слоем смыслов, уже достаточно удаленных от материальной почвы или, выражаясь агрономически-научно, от гумуса.

Древнейшие сады находились целиком в сфере магически-хозяйственной практики. Они, так же как и постоянно совпадавший с ними топос рая, продолжали мифологию божественного Творения, будучи ее прямым отражением. В старинных историях садоводства не раз подчеркивалось, что это почтенное занятие древнее земледелия, и в данном случае тоже проступает символическая связь с образом Творения, к которому садоводство преемственно примыкает, – тогда как на земледелие все-таки, в отличие от садоводства, всегда падала тень библейского проклятия. Если же подходить к проблеме чисто археологически или сравнительно-этнографически, обращаясь к примерам реликтовых родоплеменных обществ, то легко заметить, что эти два занятия изначально были совершенно друг от друга неотделимы. Неотделимы подобно тому как неотделимы друг от друга сад и огород на малом приусадебном участке или же слова «сад» и «огород» в части европейских языков, где они, как правило, исторически разъединялись лишь с помощью специальных вариаций и эпитетов, указывающих на «кухонное», практическое, или «веселое», развлекательное, значение. Изначально, однако же, практика преобладала над весельем, тем паче что и последнее определялось ритуально-практически, в виде сезонных праздников, призванных помогать природному плодородию или опять-таки «продолжать» (либо «подправлять») Творение. Совокупный приусадебный «садоогород» является, скорее всего, тем единственным видом фитостроения, который связывает собою все века человеческой истории, тогда как все прочие виды садового искусства обусловлены и ограничены определенными эпохами\*. Другое дело, что доступность и обозримость этого клочка земли являлись далеко не абсолютными факторами, претерпевая с веками радикальные перемены.

Сад, созданный ради культивации растений и «вручения» их человеку в преображенном и улучшенном виде, первоначально отнюдь не был тем открытым произведением искусства, которым мы привыкли любоваться. Такой «протосад» мог возбуждать некое подобие эстетических эмоций, но по-

---

\* См. таблицу исторических типов сада, приведенную в кн.: *Majdecki L.* Op. cit. P. 11. Огород, точнее, «садоогород», оказывается, согласно данной таблице, наиболее универсальным и «сверхисторическим» типом, равномерно охватывающим все эпохи.

следние обязательно сопрягались с магически регулируемым хозяйством\*. Первобытная, или «дикая», мысль (всеохватно-системная «pensée sauvage», по Леви-Строссу) включала эти плантации в сеть космологических соответствий, «запечатывая» ее магическими числами и геометрическими фигурами, которые учитывались при всякой агрикультурной планировке, исходящей из общей символики обитаемой земли в ее параллелях с инобытием.

Поэтому слова Мишеля Фуко о том, что сад, будучи «микрокосмом», есть в равной мере и «мельчайшая частица мира» и всеохватная его, мира, «тотальность» («Иные пространства»), – Фуко пишет даже, что сад, несравнимо более сакральный, чем другие пространства, подобен «в своей среде (мировому) пупу» («l'ombilic en son milieu»), – в наиболее полной, именно тотальной мере относятся к первобытному, начальному вертограду. Впрочем, и сам Фуко пишет о саде как древнейшей форме гетеротопии.

Всякий первобытный сад был, гео- и космогностичен, заключая в себе целостную систему мироздания и будучи в этом смысле абсолютным, символически-всеохватным садом, причем и в малых, и в больших своих вариантах. Всюду использовались специальные приемы геомантии, начиная от грядки целебных трав и кончая огромными «земными зодиаками», размеченными в полях\*\*. Растительность, приспособленная человеком к своим нуждам, располагалась на границе жизни и смерти, которая постоянно пересекалась, как «туда», так и «обратно», в надлежащих обрядах, предполагавших нередко облачения в фитоморфные уборы типа масок из листьев или «доспехов» из древесной коры. Расписанием же обрядов ведали старейшины и шаманы, которые и имели верховное право доступа в те образцовые сады, где произрастало все наиболее ценное с магико-медицинской точки зрения. Такого рода волшебные участки скрывались в труднодоступных местах и тщательно сберегались от чужаков, подобно тем тайным женьшеневым плантациям, которые уже в новейшее время устраивались в сибирской тайге – до тех пор пока женьшень (идеально сохранившийся, благодаря антропной форме своих

\* Подобное сопряжение составляет один из лейтмотивов кн.: *Malinowski B. The Coral Gardens and Their Magic*, 1–2, 1935 [слово «gardens» в заглавии следует понимать в широком смысле, ибо оно подразумевает не собственно сады, а всю земледельческую деятельность жителей островов Тробриан (Папуа-Новая Гвинея)]. В самом начале своего капитального труда знаменитый антрополог пишет, что красота этих «садов» знаменует «процесс блаженства (process of bliss), не укладывающийся в рамки того вылощенного понятия о бескорыстном созерцании, которое составляет суть эстетического наслаждения по Канту» (Op. cit., 1. P. 10). Затем слово «эстетический» неоднократно прилагается к насаждениям тробрианцев (иной раз действительно напоминающим изящные «вертограды»), но всякий раз с ритуально-хозяйственными коннотациями. Так, в подглавке «Краугольные камни магической стены» констатируется, что при сооружении затейливой «камкоколы» (призматической по форме агрономической конструкции из прутьев и жердей) «эстетическая оценка сделанного претворяется в мистическое чувство той высоты и прочности, благодаря которым данное вертикальное сооружение стимулирует рост молодых растений» (Op. cit., 1. P. 129).

\*\* Диаметр этих «**астральных чертежей**», представляющих собой спиралевидные или просто концентрические круги, достигает 18 км («зодиак» в Гластонбери, Англия). Они не раз служили предметом фальсификаций и практических шуток, но связь значительной их части с древнейшими слоями магических верований остается несомненной (см.: *Lord R. Terrestrial Zodiac Research // Proceedings of 1st Cambridge Geomancy Symposium*, 1977).



корней, ауру древнешаманских волхвований) не стал объектом массового окультуривания и непрерывных фальсификаций. Сквозной мифологический сюжет с культур-героем, который подобно Гильгамешу или Геркулесу проникает в заветный сад и выносит из него растительный талисман, дарующий неуязвимость в битвах и бессмертие, восходит именно к таким локусам, удаленным от профанов, не прошедших должной инициации.

При этом в древнейшем социуме скромные сакральные уголья не слишком отличались от общинных огородов, аналогично тому как ритуальные «дома собраний» не слишком отличались от обычных хижин, лишь несколько выделяясь своими масштабами и декором. Тайный «сад-в-лесу», – кавычки введены потому, что это могло быть и совсем иного рода ландшафтная ячейка (оазис в пустыне, группа деревьев в поле, речной или морской островок), – отнюдь не выделялся из общей системы архаического хозяйства. Врата из связанных палок (зачастую стоявшие без всякой ограды), шесты с фетишами и деревья с вотивными привесками (подобные нынешним «деревьям желаний»), – всего этого было вполне достаточно для того, чтобы тот или иной, внешне совсем безвидный, уголок почитался как святилище. Поэтому когда Кант, который, как известно, никогда не путешествовал, но обладал весьма богатым воображением, написал о насаждениях вьющегося перца (в виде аллей в тропических зарослях Суматры) как примере чисто природной, не эстетизированной красоты («Критика способности суждения», 1, 1, 22), он наметил давние истоки садового искусства достаточно точно. В любом случае древняя польза, равно магическая и чисто житейская, – если, впрочем, в родоплеменной Древности что-то «чисто житейское» вообще существовало, – не нуждалась в особой категории красоты. Недаром в травниках, хорошо сохранивших следы древнемагического менталитета, даже растения с красивейшими цветами подбираются не из-за их внешнего вида, но из-за целебных качеств, их значения в борьбе с вредными насекомыми или же, наконец, в силу их медоносных свойств. Характерно, что даже лилия долгое время, в том числе и в классической Античности ценилась в первую очередь как медицинское сырье, полезное для заживления ран, чем, вероятно, и объясняется обилие ее биоархеологических остатков на территориях римских военных лагерей.

Строгая мифологическая структурность соблюдалась как в малом, так и в великом, соблюдалась во всей ойкумене с ее подземными и наземными выходами в инобытие. Выходами, которые специально размечались или были уже природно размечены межевыми камнями, скалами, пещерами, особо почитаемыми деревьями, опять-таки специально посаженными или чисто природными, выросшими сами собою, либо, наконец, целыми сооружениями вроде древнейших лабиринтов, менгиров и искусственных «мировых гор», т. е. насыпных или террасированных холмов, на которых воздвигали сакральные знаки. Оставшиеся от всего этого камни, скалы и прочие приметы ныне выглядят редкими и разрозненными реликтами, тогда как некогда они,

судя по архаическим «картам» пиктографического типа, пунктирно охватывали всю известную, житейски значимую землю, намечая и ее неизвестные, лишь мистически прозреваемые рубежи. Пейзаж этот к тому же обогащался и особым талантом угадывания человеческих и животных форм в очертаниях холмов, гор, в стволах, корнях и т.д. Так в родоплеменной округе складывались целые совокупности анаморфических (или «двойных») форм, почитавшихся как свидетельства о деяниях богов, героев и предков. В результате образовывались своего рода геокосмические «парки», сердцевиной которых пребывали хозяйственно-магические садики и кульговые площадки.

Тогда как родоплеменная Древность была еще всецело погружена в природу (так что ее знаковые приметы, будучи лишены ритуального ухода, быстро исчезали или, по крайней мере, стусывались, быстро поглощаемые окружающей средой), Древность державная разработала для сада более надежные, архитектурные устои. Если хозяйственно-магический, «низовой» огородец долгие тысячелетия упрямо сохранял свое скромное и безвидное естество, с примитивными тотемами, не слишком отличающимися от современного пугала, то с царского сада, ставшего неотъемлемой частью властной харизмы, начался уже подлинный паркостроительный прогресс.

Одним (и, скорее всего, древнейшим) из такого рода царских ландшафтов был охотничий заказник. Тот самый заказник, что типологически и обусловил изначальный смысл древнеиранского слова «пайридеза», ставшего затем греческим «парадизом» и древнееврейским «пардесом». Цари утверждали здесь свое верховное, в прямом смысле божественное достоинство, одолевая львов и прочих зверей в огражденных зонах, оснащенных подъездными путями и павильонами или, первоначально, шатрами, которые устанавливались лишь на время ловитвы и последующих торжеств. Вторым заветным локусом обожествленного суверена был дворцово-храмовый сад, выделявшийся – на фоне родоплеменной природности – своей монументально-архитектурной оснасткой, чьи фундаменты частично сохранились. На основании археологических данных можно утверждать, что геометрически скомпонованные насаждения Месопотамии, Египта и Древней Америки с их аллеями (для которых деревья нередко доставлялись даже в виде военных трофеев) и тщательно обустроенными водоемами обрели уже достаточно масштабную, именно парковую, а не только лишь садовую или лишь природно-знаковую планировку. Причем сады эти, как правило, тесно примыкали к дворцовым и храмовым комплексам, продолжая их или продолжаясь в них, будучи во многом «архитектурой без крыш».

Помимо этого номинативно выделился, параллельно ритуалам, и фактор досуга и наслаждения: к концу VIII века до н.э. В аккадском языке, помимо «kīru» («сад») появилось и слово «kirimahu» («увеселительный сад»). Ближайшей лексической параллелью к этому является библейский «ган эден» («сад радости»), дополнивший исконное слово «сад» («ган»). Что же касается раз-

меров переднеазиатских элизиумов, то они обычно были сравнительно невелики: к примеру, парк Кира Великого в Пасаргадах занимал, если иметь в виду самую парковую сердцевину без охотничьих угодий, примерно 4,5 гектара (что более чем в 20 раз меньше Версаля Людовика XIV). Нередко, в особенности при египетских гробницах, сад мог вообще состоять только из одного дерева, воистину в данном случае «мирового».

В любом случае планы этих ансамблей, с прямоугольными структурами, нанизанными на единую ось, составлялись в первую очередь с ритуальным, по-своему перформативным расчетом. Так, сады царя Сеннахериба близ Ассура (VII в. до н.э.), с их параллельными рядами деревьев и аркад, явно были рассчитаны на обрамление процессии, торжественно продвигающейся вперед в праздник Нового года («бит акиду»). Совершенно особый, «небесный» статус растительности особенно четко выявился в месопотамских «висячих», архитектурно-террасных садах, верхний из которых располагался на самой вершине искусственной горы-зиккурата. Цветущий сад-гора изображен на рельефе из северного дворца Ашшурбанипала в Ниневии (VII в. до н.э.; **илл. 37**), где можно опять-таки проследить сакральный путь к алтарю и павильону со статуей царя. Царя как центральной фигуры натуроцентрических ритуалов. В своих охотничьих подвигах верховный владыка побеждал дикую природу, в битвах беспощадно утверждал свое право на абсолютную власть, затем демонстрируя воинские трофеи и отрубленные головы врагов (одна из которых висит на дереве во фрагменте рельефа на вышеупомянутой иллюстрации), но в парковой среде выступал также и в мирной роли Великого Садовника, с космическим деревом или его частью (ветвью, цветком, плодом) в качестве одного из важнейших своих атрибутов. К тому же «садовый двор дома царского», т.е. примыкающий к дворцу парк (такой, как в Сузах у Артаксеркса; ср.: Эсф.: 1, 5), использовался и для торжественных приемов. Так, выходя из природы и монументализируясь, паркостроение переходило в сферу наглядно творимой истории.

Умножаясь и усложняясь, искусство, – разумеется, искусство, еще всецело подчиненное магическому обряду, – выстраивало параллельные инобытийные миры, претендующие на космическую и государственную системность. Те же висячие сады, в том числе знаменитые сады Семирамиды\*, увенчивали собою, по сути, не просто насыпной холм, а «мировую гору», предметно соединяющую земное с небесным. Храмовые и домовые сады Египта, порою обширные, порою состоявшие, повторим, из одного-единственного дерева, органично вписывались в границы «страны-сада», где каждую частицу обитае-

\* Наиболее вероятным их прототипом считаются вавилонские «висячие сады», сооруженные в VI в. до н.э. Навуходоносором II. Как сообщает Диодор Сицилийский (I в. до н.э.), эти сады были построены им, «чтобы угодить одной из своих наложниц, ибо она..., тоскуя о своих горных глугах, попросила царя воспроизвести посредством насаженного сада ландшафт Персии» («Историческая библиотека», 2, 1, 10); здесь же Диодор сравнивает эти сады, по причине их ступенчатой структуры, с «театром». Тут, по всей видимости, мы впервые сталкиваемся с парковыми насаждениями, целенаправленно имитирующими родину, что стало привычным много позднее, в эпоху романтизма.

мой земли нужно было отвоевывать у пустыни с помощью искусственных водоемов и оазисов, в том числе таких огромных, как Фаюмский. Уже известный нам террасный «Золотой сад» в Куско с его драгоценными злаками, цветами, животными и пастухами представлял собою, скорее всего, образ всего царства в состоянии максимального благоденствия. Этот благолепный космизм обеспечивался даже в тех экотопах, где не выжило бы ни одно реальное растение, как было в невероятной духоте египетских гробниц, где размещались неживые, но достаточно точные трехмерные макеты садилов (**илл. 38**), изображающие в миниатюре ту идеальную среду, куда должно было попасть астральное тело или загробный «двойник» умершего. К началу новой эры в Средиземноморье широко распространились и живые магические садики в ящиках или горшках, ставшие прототипом комнатных цветников. Это были «сады Адониса», куда весной сажали пшеницу, ячмень и различные цветы. После того как растения распускались, все вместе с маленьким изображением Адониса выбрасывали в море или реку, тем самым хороня, ради нового сезонного возрождения, божество, которое воплощало в себе силу зеленой вегетации.

Таким образом, и подобная малость была по-своему космична, являя циклическую ритмику природы. Всюду, и в малом и в великом, подразумевалось космическое тело обожествленной Природы, которое, возможно, проступало даже и в ландшафтных видах, – в натуральных формах, напоминающих о различных богах\*.

В любом случае сад, дворцовый или просто домашний, постоянно был рубежной территорией, знаменующей смерть и новую жизнь. В садах вершилось таинство перехода на тот свет, и они в буквальном смысле животворили, наглядно продолжая своим растительным прозябанием земное бытие. Та же традиция проступает и в Библии, к примеру, когда говорится о царе Манассии, погребенном «в саду при доме его» (4 Цар.: 21, 18), или о царе Аммене, похороненном «в гробнице его, в саду Уазы» (там же, 21 26). Символически соприкасаясь со стеною храма или гробницы, цветы и деревья прорастали в иной мир, совмещая в себе ботаническое начало с человеческим. Особо знаменательны в данном плане слова из псалма 91 (13–14), – «Праведник цветет, как пальма, возвышается подобно кедру на Ливане, / Насажденные в доме Господнем, они цветут во дворах Бога нашего», – слова, отсылающие, согласно традиционному толкованию, к саду или, быть может, садовому декору Соломонова храма.

Державная Древность снабдила сады монументальной архитектурой – вместо тех хижин или скромных «кущ», что существовали здесь изначально. К тому же помимо соответствующих макетов распространились (и в этом еще одно очень важное отличие державной Древности от Древности родоплеменной) те изобразительные, невещественные сады, изо-сады в интерье-

\* О символично-мифологической «телесности» пейзажей античной Греции см.: *Scully V. The Earth, the Temple and the Gods*, 1962.

ре, которые картинно дублировали реальную растительность, символически комментируя ее и достигая с веками все большего жизнеподобия\*.

Однако культ первозданной природы отнюдь не исчез. Для Древней Греции, к примеру, характерна именно сакральная роща («ἄλλος», лат. «*lucus*» или « *nemus*»), – словом же «κῆπος» (собственно «сад», лат. «*hortus*») здесь обозначалось обычно нечто сугубо хозяйственное, производящее овощи, фрукты и виноград. Причем эти рощи, в чем легко убедиться по их современным исторически обоснованным воссозданиям, не слишком сильно отличались от рощ чисто природных. Ведь «божественными», связанными с определенным богом, постоянно считались не столько малые садовые ячейки, сколько целые ландшафтные домены, подобно аполлоновскому Парнасу, который «весь достоин богов» (Страбон, «География», 9, 417) или той «иерокепии» («ἱεροκήπια», буквально «священносадии») Афродиты на острове Пафос, что упомянута в том же источнике («География», 14, 683–684). Дионис, прибывший к святилищу

\* Сама история древней сакральной архитектуры деятельно такой практике, – именно не подражанию природе, а ее параллельному дублированию, – способствовала. Монументальная живопись и пластика, как в Греции, так и в других цивилизациях Древности, наглядно показывает, как открытая ритуальная площадка (греч. «теменос») и сакральный сад претворились в закрытые храмы, сохранив прочную связь с природой в разного рода декоративных имитациях. В росписях египетских гробниц сады изображались либо в виде стены растительности, либо, как мы уже знаем, в проекции сверху, в ракурсе воспарившей души, однако и в последнем случае кущи эти сопрягались с натурными первообразами. Эта связь надежно обеспечивалась архитектурной флорой: лотосовидными колоннами или, в Греции, пышными коринфскими капителями с их аканфами и завитками плюща. Даже при безусловном преобладании неизобразительного геометризма орнаментальные пальметты, розетки и прочие стилизованные ростки и соцветия храмам подобие священной рощи. Вполне возможно, что древнейшие формы архитектурно-декоративной мозаики возникли именно в процессе воспроизведения таких рощ на стенах. Так, мозаичные шевроны и треугольники, обнаруженные при раскопках дворца в Уруке (Южный Ирак; кон. 4-го тыс. до н.э.), следует понимать, скорее всего, как знаки деревьев, символически дополняющие массивную тектонику. Позднее архитектурная флора становилась все более пластически сочной, удерживая тот же тектонический, «опорный» смысл. Знаменательно, что коринфский ордер, с его капителями в виде пышных букетов из аканфа и плюща, первоначально (в V в. до н.э.) применялся для создания интерьерных «рощ» и лишь затем был вынесен наружу. Причем растительный архитектурный декор, при всех своих стилизациях, постоянно обнаруживал истинную ботаническую конкретику: так, в кессонах святилища Асклепия в Эпидавре (IV в. до н.э.) по внутреннему периметру изображены маки, а по внешнему лилии, что призвано было подтвердить символический переход от смерти к жизни и, соответственно, оптимальную эффективность здешней магико-медицинской практики. Еще в Месопотамии укоренилась практика превращения интерьеров царских дворцов в подобия парков с охотничьими угодами, о чем свидетельствуют, наряду с архаическими ромбами и шевронами, более натуральные фигурно-орнаментальные рельефы (прежде всего, дворца Ашшурбанипала в Ниневии; VII в. до н.э.). Столбы древнеиранских гипостильных залов Персеполя и Суз (VI–IV вв. до н.э.) вытесывались в виде пальм. Причем райская флора нередко занимала верхние, самые почетные пространственные регистры, тем самым утверждая свой бессмертно-небесный символический статус. В Древнем Египте (что в особенности характерно для амарнского периода; XIV в. до н.э.) растительные росписи покрывали даже внутренние стены открытых садов, что, возможно, должно было обеспечить визуальную непрерывность цветения в условиях крайне засушливого климата (Wilkinson A. The Gardens in Ancient Egypt, 1998. P. 147). Ближе к новой эре в Средиземноморье распространились напольные мозаики, воспроизводящие садовую флору и фауну вкупе с фигурками маленьких духов-гениев. Наконец, в римских настенных росписях сады, уже весьма натуроподобные, превратились в полном смысле в картину со специально акцентированным обрамлением. Порою визуально смыкаясь с реальным атриумным садиком, эти пейзажные идиллии либо представляли собой вотивные композиции, связанные с различными богами (где присутствие отмечалось гермами, скульптурными фигурками и храмиками) либо являлись чистой усладой для глаз, не изображающей ничего, кроме густой зелени и птичек. Так что ритуальный контекст мог присутствовать и в большинстве случаев реально имел место, однако наметилось уже и особое пространство, заметно обособляющееся в виде живописных иллюзий.

той же богини в Берсее (Ливан), славит в уже известном нам пассаже тамошний «край изобильный, цветущий», заявляя о желании остаться здесь «садовником при хозяйке» (Нонн Панополитанский, «Деяния Диониса»; ср. с. 671). Следовательно в качестве сада воспринимается здесь чуть ли не вся округа.

Эти божественные домены маркировались надписями, алтарями, статуями и храмами (последние, впрочем, могли и отсутствовать), а также, близ святилищ, тщательно прореженной растительностью. Комментируя слово «lucus» у Вергилия, Сервий указывал, что оно подразумевает «упорядоченные деревья», тогда как «лес (silva) растет густым и неухоженным». Наиболее почитались самородные, автохтонные деревья, ведь в Античности полагали, что старейшие из них посажены богами, являясь иногда деревьями-оракулами\*. Растения и другие ландшафтные реалии, вкуче с соответствующими изображениями и орнаментами, входили в сакральные участки различных божеств, общающихся со смертными при посредстве тех же «говорящих» деревьев и источников равно как и через пещеры, скалы и другие приметы инобытийно-бытийного порубежья. Тайнство украшалось также и цветами, как принесенными, так и здесь же выращенными. У Аристофана посвящаемых в элексинские мистерии Деметры призывают пройти в рощу, «к цветущему полю, полному роз» («Лягушки», 449) (IV в. до н.э.). Все это в совокупности придавало священным рощам актуальный статус «парадизов», обеспечивающих не только блаженство благочестивых умов, но и конкретную социальную свободу. Здесь находили убежище от врагов, а рабы, отпущенные на волю, приносили сюда свои цепи в качестве вотивов, обозначая тем самым «алсос» как землю золотого века, где нет рабства. Художественный элемент усилился в музыкальных садовых подвесках (кимвалах, кастаньетах и сирингах) римских садов, причем и они имели сакральное обоснование, будучи связанными с культом Кибелы\*\*.

При всей своей разветвленности эти традиции отнюдь не влекли за собой пейзажного разнообразия. Так, Павсаний неизменно поминает в своих «Описаниях Эллады» лишь какую-то одну, штучную природную примечательность той или иной местности: пещеру Пана близ Марафона, иву в святилище Геры на Самосе, дуб Зевса в Додоне (прорицающий шелестом листьев), пещеру бога Трифония в Беотии, оливу близ Эпидавра (якобы скрученную Гераклом). Можно вспомнить и о знаменитой оливе Афины на афинском Акрополе, на которой Павсаний не останавливается. Попутно у него скрупулезно перечисляются памятники культовой архитектуры, скульптуры и живописи, но ни о каких ансамблях паркового типа речи нигде не заходит. Надо всем

\* Мантические откровения исходили из шелеста листьев, которому внимали жрецы-толкователи; еще одним акустическим стимулом прорицаний могло служить журчание священных источников. Одним из известнейших локусов такого рода была роща в Дидимах, где за участком вокруг алтаря Тюхе (богини судьбы) закрепилось, судя по надписи III в. до н.э., имя «парадиза» (*Fontenrose J. Didyma*, 1988. P. 140).

\*\* О «рабских вотивах» см.: *Bonnechere P. The Place of the Sacred Grove (Alsos) in the Mantic Rituals of Greece: The Example of the Alsos of Trophonios in Lebadeia (Boeotia) // Sacred Gardens and Landscapes: Rituals and Agency* (сб.), 2007. P. 27–28; о музыкальных подвесках: *Jasbemski W.F. The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius*, 1979. P. 133–134.

доминирует объект, а не среда или совокупность объектов-в-среде. Лишь один раз упоминаются «императорские сады» на Палатине, т.е. локус уже совершенно иной, римской цивилизации, да еще «аллеи», устроенные близ купален в аркадском городе Гереея. Павсаний, таким образом, выразительно свидетельствует, что греки, причем уже в достаточно позднюю эпоху, во II веке н.э., по-прежнему ценили в первую очередь саму природу либо человеческие, кульгово-обоснованные произведения, а не их парковый синтез. К тому же и природа как таковая пребывает для Павсания всецело предметной, еще не отделившейся от своей основы в виде поэтического впечатления. К примеру, память, как и положено по нормам древнейшей магии, восстанавливается у него не просто каким-то сильным впечатлением, а прямым материальным контактом с целебным Лебадийским источником Мнемозины (музы памяти), – источником, испив из которого люди вспоминали «все, что видели в (здешней) пещере прорицаний» (9, 39, 8). Так что ни о какой специфически-пейзажной ментальности здесь говорить не приходится.

Конечно, к тому времени в греческих городах давно уже существовали общественные сады, а священные рощи могли включать в себя и скульптуры и убранные резным камнем источники и цветочные насаждения. К тому же и сами рощи эти с V века до н.э. все чаще искусственно насаждались, а не просто расчищались и отъединялись от дикой природы. Поэзия тоже, как мы уже знаем, проявляла все большую чуткость к пейзажу: Феокрит, родоначальник жанра сельской идиллии, все же творил задолго до Павсания. Однако все это не привело к каким-то коренным, действительно эпохальным сдвигам в ландшафтной архитектуре, где, если говорить о классической Греции, господствовал сдержанный и благочестивый прагматизм. Недаром для Платона украшение «теменоса» (священного участка) равнозначно его элементарному орошению («Законы», 760с). Общую картину не обогатил и перистильный сад, заимствованный с Ближнего Востока лишь в эллинистическую эпоху (в период классики он был неизвестен). В итоге греки завещали миру скорее вербальные, нежели визуально-пространственные топосы идеального пейзажа.

Слова Шпенглера о том, что парк как «сознательная отделка природы в смысле пространственного эффекта дали невозможен в круге античных искусств» («Закат Европы», 1, 4, 1, 6), справедливы в отношении к Греции, но отнюдь не к Древнему Риму. Ансамбль Помпейского портика, возведенного в Риме в I в. до н.э., включал в себя садовую аллею, едва ли не первую аллею-променад, обретшую значение крупного градостроительного звена\*. В терминах Диоклетиана (IV в.) общественный парк занимал уже половину общей площади, – не менее

\* Помпейский портик столь успешно имитировал природу своими «тенистыми колоннами», «ровными рядами платанов» и водою, то струящейся с дремлющего сатира, то плещущей изо рта Тритона, что Проперций мог апеллировать ко всем этим прелестям, дабы убедить свою возлюбленную не покидать город ради села («Элегии», 2, 32, 11–16). Витрувий же помянул данное сооружение в качестве образца для театральной декорации, которая могла бы попутно и защищать зрителей от дождя («Об архитектуре», 5, 9, 1).

шести гектар. Витрувий (I в. до н.э.) специально рекомендует устраивать в городах «как можно более просторные и изящные аллеи», – для того чтобы воздух быстрее вытягивал из тела вредную влагу («Об архитектуре», 5, 9, 6). Собственно, само понятие «максимально изящных» («ornatissimi») аллей, подразумевающее не с чем-то символически сопоставленные, а просто художественно рассаженные деревья, которые сами по себе образуют некий декорум, в высшей степени знаменательно и даже провиденциально. Магико-мифологическая подоплека, конечно, постоянно давала о себе знать. Так, когда Плиний Старший (I в. н.э.) осуждает современную ему роскошь, вспоминая о том, что «римские цари возделывали свой сад собственными руками» («Естественная история», 19), он впрямую повторяет архетип царя-садовника. Однако когда тот же Витрувий советует людям знатым и занимающим высокие должности создавать наряду с внушительными архитектурными сооружениями также «сады и аллеи, разбитые с подобающим великолепием» («Об архитектуре», 6, 5, 2), текст уже ощущимо наполняется той риторикой, которая более заботится не столько о мифологии, сколько об искусстве и художественном вкусе.

Эстетический фактор проступает и у Варрона, современника Витрувия. Он пишет, что агрикультура сделала всю Италию «сплошным садом» («*tota romagium*») («О земледелии», 1, 2) – и тем самым велеречиво переносит локальный топоним на целую страну, вероятно, впервые сделав это без всяких мифологических ссылок. До этого «вырастить» целый мир впрямь был лишь бог или культур-герой, но уж никак не сам автор, увлеченный своим сюжетом. Характерны и некоторые детали варроновского трактата: там, в частности, сообщается, что птичники создаются либо для получения доходов либо «для удовольствия» («*delectationis causa*»). Правда, практика у Варрона все-таки всецело доминирует над эстетикой: ведь и его всеиталийский «*romagium*» – это не просто идеальный сад, а «фруктовый сад». Одним же из важнейших географических стимулов вкуса к поэтике садов послужили переднеазиатские влияния. Недаром страстного гурмана и плантомана Лукулла (I в. до н.э.), по-видимому восточные «парадизы» в годы своей генеральской службы, называли «Ксерксом в тоге» (Плутарх, Жизнеописание Лукулла, 39, 3).

Именно такое, множественное обозначение («парадизы») распространяется по отношению к особенно богатым поместьям, поместьям-плантациям\*. Природно-художественная роскошь, оставаясь элитарной, обретает тем не менее характер общественной моды. Рай, таким образом, умножается, что вроде бы противоречит его исконной сакральности, ведь библейские «сады» во множественном числе – это, как мы увидим ниже, нечто совершенно отличное от уникального «сада». Однако древнеримский «*hortus*» уже сам явно претендует на статус святилища. Святилища особого, поэтико-философского рода.

Параллельно формированию римского, в какой-то мере римско-ориентального вкуса к «украшенным» садам образуются и соответственные фи-

\* *Rostoutzeff M. A Large Estate in Egypt in the 3rd Century BC, 1922.*



гуры речи, генетически связанные с пасторалью и агрикультурой. Даже критика садовой роскоши вполне может быть причислена к такого рода риторическим фигурам. Так, когда Катон Старший (II вв. до н.э.) восхваляет в своем трактате «О земледелии» былую сельскую простоту, противопоставляя ее новым садовым изыскам, он по-своему отдает дань пасторальной моде. Квинтилиан (I в.), критически помянув ту же роскошь, выдвигает в качестве идеала плодовый сад, – но лишь ради изящного риторического приема\*. Поэзия все чаще дает о себе знать среди хозяйственных рассуждений, вступая к тому же в союз с теоретическим дискурсом, познающим сад не просто как средоточие сельских трудов или «приятный уголок», но как наилучшее место для интеллектуальных «занятий души» («negotium animi»). Интересно отметить, что Вилла папирусов в Геркулануме (I в. до н.э.), одна из великолепнейших римских усадеб (со множеством статуй и колонным портиком, откуда открывался замечательный вид на море), связана с именем философа-эпикурейца Филодема Гадарского, сообщаящего в одной из своих эпиграмм о том, как он любил взирать здесь на море с обрывистой высоты\*\*. Эта вилла уникальна и в то же время по-своему типична. Богатая римская усадьба с ее композицией, гармонично соединяющей в себе внутренний и внешний пейзажи, т.е. рукотворный сад с его нерукотворным природным окружением, служила идеальным фокусом подобных философско-гедонистических настроений. Ярким свидетельством этого являются те из писем Плиния Младшего (II в. н.э.), где он детально описывает свои виллы, иногда даже различая их по жанру – «трагическому» или «комическому»\*\*\*. Впоследствии, заметим, письма эти пользовались огромным, нормативным авторитетом. Уделяя особое внимание тем видам, что открываются из разных комнат, Плиний Младший достигает здесь того пункта, где дальние провозвестия европейского «оптоцентризма» обозначаются с максимальной, во всех смыслах картинной четкостью. Прекрасная местность с горами, лесами, виноградниками и лугами прельщает его своим «разнообразием и упорядоченностью», подобной «огромному амфитеатру»\*\*\*\*, а другой, более равнинный вид кажется «не

\* Квинтилиан пишет, что стиль оратора должен быть в высшей степени изящным, но не только лишь ради того, чтоб прикрыть ложное содержание. И затем переходит к чисто пейзажному топосу: «Какой из участков земли я сочту лучше ухоженным, – тот, чей владелец покажет мне лилии, фиалки, анемоны и игристые фонтаны, либо тот, где изобильны урожаи и лозы увешаны виноградом? ... Пусть богатый лелеет свои неплодоносные утхи, но что он будет делать, когда у него кроме них ничего не останется? ... Не следует ли видеть (образцовую) красоту в том, как посажены фруктовые деревья? ... Есть ли что прекрасней достославного квинкункса (см. с. 502), который, в какую бы сторону вы ни глядели, являет взору прямые линии? К тому же регулярное расположение деревьев имеет и то преимущество, что для каждого из них земная влага распределяется равномерно. Я подрежу верхушку моей разросшейся оливы – и ее крона, став круглой, будет куда раскидистой и грациознее» («Наставления в ораторском искусстве», 8, 3, 8–10).

\*\* *Asmis E. Epicurean Economics // Philodemus and the New Testament World* (сб.), 2004.

\*\*\* Одну из своих вилл он назвал «Трагедией», ибо она была расположена на одной из окружающих озеро Комо возвышенностей, близ Белладжо, а другую, размещенную на берегу того же озера – «Комедией» (по аналогии с высокими котурнами и низкой обувью, которые применялись античными актерами в зависимости от жанра спектакля) («Письма», 9, 7).

\*\*\*\* Восприятие красивых возвышенностей как зрелищного «амфитеатра» встречается и в позднейших пейзажных импрессициях. Ср. слова Н.М. Карамзина по поводу вида, открывающегося в имении

землею, а некоей формой, нарисованной с наивысшей красотой» («neque enim terras sed formam aliquam ad eximiam pulchritudinem pictam»). Сад вкупе с усадьбой, по-видимому, впервые предстают здесь в виде совокупной живописной картины, причем картина и натура органично друг друга дополняют. Ведь «по ту сторону ограды взор любит естественными красотами луга не менее, чем он до сих пор восхищался неожиданными прелестями искусства садовника», так что мнится, будто «сельская природа соединилась с произведением искусства» («Письма», 5, 6). Таким образом, и окружающая местность, сельская, лесная и морская, начинает рассматриваться римлянами как естественное дополнение к саду, составляющее с последним единое целое\*.

Чувственное впечатление, таким образом, торжествует, созидая свой собственный, прозрачный и открытый мир. Тот мир, куда можно и нужно войти восторженным взглядом, подразумевающим не только поклонение природе (или тот интерес паломника, что неизменно доминирует у Павсания), но и любование ее красотами. Эти сдвиги происходят и на чисто терминологическом уровне. Так, «ксист» («ξυστος», лат. «xustus») обозначает в Греции крытый портик, а в Риме небольшой сад перед домом, разделенный на регулярные ячейки, ставшие прототипом позднейших партеров. В новой садовой среде все закономерно трансформируется, наслаивая на магическую основу дополнительные декоративные качества. Гермы, отмечавшие памятные и достойные поклонения места у дорог, расставляются по садовым маршрутам, природные гроты и источники преобразуются в малую архитектуру со скульптурой и мозаиками, важнейшие видовые точки фиксируются специальными павильонами. Гении или духи места, прежде резвившиеся на вольной природе, «вовлекаются» в особые художественные заповедники, как в случае с тем же гротом с источником, на базе которого формируется архитектурный нимфей\*\*. Пейзажная эстетизация богов, гениев и стихий, которая в классической Греции лишь намечалась, в Риме обрела свою композиционную логику и даже особый технический шик. В частности, вода, прежде мирно струившаяся с одного уровня на другой, теперь забила вверх. Плиний Младший хвастается фонтаном, который «играет с водой, подбрасывая ее высоко в воздух» («Письма», 5, 6), что явно уже было результатом работы специальной гидравлической машины. Витрувий же посвятил отдельную главу своего знаменитого сочинения водяным органам, т. е. особенно хитроумным устройствам такого рода («Об архитектуре», 10, 8)\*\*\*.

Кунцево, «раскинувшись на высоком берегу Москвы-реки, где предстает взору самый величайший амфитеатр» («Записки старого московского жителя»).

\* Littlewood AR. Ancient Literary Evidence for the Pleasure Gardens of Roman Country Villa // Ancient Roman Villa Gardens (сб.), 1987.

\*\* **Нимфей («грот нимф»)**, первоначально чисто природное святилище (в виде грота с алтарем), позднее особое сооружение над естественным или искусственно устроенным водоемом, украшенное скульптурами и мозаиками, фигурно и орнаментально имитирующими одухотворение влажной стихии, являющей взору своих богов и гениев.

\*\*\* **Водный орган** – инструмент, приводимый в действие водой из природного источника, фон-

Вобрав в себя сад, в особенности с дальнейшим развитием перистильных и галерейных композиций, архитектура начинает мало-помалу в нем «растворяться», и строгие видовые границы уже ощутимо колеблются. Оба Плиния, и дядя и племянник, специально оставляются на примерах того иллюзорного дублирования пейзажа, которое получило в Риме, в сравнении с древнейшими, знаково-ритмическими растительными орнаментами, особую пространственную убедительность. Если Плиний Старший, равно как и Витрувий, упоминают такого рода настенные дубликаты природы в общежанровом плане, как вид декора, наиболее подходящего для виллы, то Плиний Младший пишет о конкретной фреске своей тосканской усадьбы, где приятно журчавший интерьерный фонтанчик сочетается с настенным изображением «птиц, сидящих на ветвях дерева» («Письма», 5, 6). Искусство, таким образом, усиливало обаяние реального сада, завершая превращение природы в пространственное произведение. Судя по остаткам помпейских фресок, подобный декоративный прием, иллюзорно открывающий вид на внешний виридарий\* из внутреннего перистилья, утвердился к началу нашей эры в качестве расхожего стандарта (ср. **илл. 5**). К этому, надо помнить, в богатом римском доме добавлялись также мозаичные полы, бассейны и нимфеи с их изобразительной флорой и фауной, в свою очередь навеивающей впечатление природы, непринужденно оживающей в интерьере. Такого рода декор мог включать в себя и изображения божеств, чаще всего садовые гермы, виднеющиеся среди нарисованной листвы, но нередко обходился и одними деревьями с птичками. Дом, оснащенный подобными иллюзиями, с одной стороны, «прозрачно» совмещался с примыкающим садом, а с другой – функционировал как настоящий театр памяти, закрепляющий в сознании определенный социальный стереотип или, если угодно, стиль жизни\*\*. Искусство, таким образом, все глубже внедрялось в психику, риторически подставляя себя на место сакральных канонов и навыков.

Принцип «*delectationis causa*» («ради удовольствия») претворялся в совершенно особую область, в равной мере и материальную и духовную, существующую и в реальности и в воображении. Образовывалась особая архитектура наслаждений, разделившая на два типа как помещения богатых городских жилищ, бытовые и рекреативные, так и сельские поместья, одни из которых, «доходные», предназначались для получения прибыли, а другие,

---

тана или ручного насоса, создающих необходимую для звучания воздушную компрессию. Помимо музыки и имитации звуков природы (пения птиц и т.д.) результатом этой компрессии может стать и движение механических фигур, производящих разного рода сценически-«кукольные» действия. Витрувий был далеко не единственным античным автором, уделявшим пристальное внимание этим автоматам и полуавтоматам, где первородная стихия воды представляла полностью прирученной и преобразенной искусством.

\* **Виридарий** (лат. *viridarium* – от «*viride*», «зеленый цвет») – термин, употреблявшийся в антично-средневековом обиходе как в широком, так и в узком смысле. В широком значении – это парк как таковой, в узком – непосредственно прилегающий к дому участок сада, наиболее ухоженный и парадный.

\*\* Ср.: *Bergmann B. The Roman House as Memory Theater: The House of Tragic Poet in Pompeii // AB, 76, 1994, 2.*

«расходные», для досуга, сопряженного в идеале с медитациями в платоническом и стоико-эпикурейском духе. Поместье с его садовым обрамлением понималось в результате не только как чисто строительный, но и как умственный артефакт, как изделие просвещенной мечты. Напомним, что Цицерон именовал свою тускуланскую виллу «Академией» и украсил ее *hortus*, среди прочего, статуей Платона, открывшего путь в тот «сад философов», о виртуально-интеллектуальном статусе которого сам Цицерон при всяком удобном случае напоминал\*.

Знаменитый своим ораторским искусством римлянин внес свой вклад и в садовую терминологию, обозначив эстетизацию сада как «*ars topiaria*» (и лишь позднее понятие это обрело свой стандартный, более узкий смысл, знаменующий фигурную подрезку зелени). В письме брату, Квинтию Туллию (3, 1, 2, 5), в качестве примера такого «садоводческого искусства» или даже «садоводческого изыска» (последний перевод, быть может, точнее, ведь речь идет не просто о каких-то рядовых агрикультурных делах) он называет увитые плющом греческие статуи в имении брата в Арпине, который был и его, Цицерона, родовым гнездом. Но еще важнее даже не сам неологизм, а предыдущая фраза, – о том, что вилла брата в целом устроена так, что «кажется философом (*philosophia videtur esse*), упрекающим прочие имения за их безумства», т.е. за чрезмерную роскошь. Ведь всякий декорум, согласно золотому правилу античной риторики, важно сочетать с должным чувством меры. В другом письме (Аттику, 16, 6) Цицерон одушевляет уже собственные имения, скорбя о том, что в данный момент он не в состоянии любоваться «очами Италии, моими усадьбами», а буквально – «глазками Италии, моими усадебками» («*ocellos Italiae, villulas meus*»). «Очи» выступают здесь как средоточие красоты, не знающей человеческих и природных, субъектных и объектных разграничений. Все сливается в упоительном переживании или воспоминании, так же как в одном из стихотворений Катуллы (31,1), – где он пишет о Сирмионе как «глазике полуостровков и островков» («*Paene insularum, Sirmio, insularumque ocella*»), подразумевая тот береговой выступ на озере Гарда, где находилась его вилла. По контрасту с пустынями Египта и Передней Азии, от которых отгораживались садовой стеной, в Риме прекрасный, в первую очередь морской вид входит в число самых изысканных удовольствий просвещенного плантомана\*\*.

В такой, преображенной и «зрячей», нежно отзывчивой природе воцаряется, вместо прежней «неприятной дикости» («*feritas inamoena*»), «блаженство» («*voluptas*»), как пишет Стаций (I в.), посвятивший немалую часть своих

\* Обратим внимание на следующий пассаж из диалога «Об ораторе» (1, 28): «Отчего, Красс, мы не берем примера с Сократа в платоновом «Федре»? Меня надоумил твой платан: укрывая это место от лучей, он раскинулся своими развесистыми ветвями не хуже, чем тот, тень от которого привлекла Сократа, хоть мне кажется, что тот платан вырос не столько благодаря ручейку, который там описывается, сколько благодаря самой речи Платона».

\*\* См.: *Hochkofler G. Les villas romaines et le paysage aquatique*, 2003.

«Сильв» восхвалению усадеб своих богатых покровителей\*. В данном пассаже (2, 2) речь идет о вилле Поллия Феликса в Сорренто, где каждая комната имела «свою собственную усладу и свое собственное море», ибо в районе Сорренто, действительно, с одной стороны виднеется Неаполитанский, а с другой Амальфитанский залив. Причем уже в первой главе «Сильв» (1, 3, 108) поэт спешит заранее обозначить это блаженство и эти улады как те «ученые досуги» («doctae otia»), где разум контролирует чувства, не позволяя им вернуться к перевозданной дикости. Такова римская плантомания, норовящая возвести гедонизм до уровня ученого дискурса. Конечно, и прежде всякий «приятный уголок» на лоне природы мог стать и постоянно становился средоточием наслаждений, буйных или достаточно чинных, но никогда еще эта чувственность не воплощалась в жизнь со столь планомерным тщанием. Садовые же культы, культы Афродиты, Диониса, Пана и других природных богов, продолжали эстетизироваться, насыщаясь светским лоском и грацией. Ведь одно дело, – если использовать словесные формулы Стация, – «неприятная дикость» кровавых оргий в честь Диониса, происходивших потаенно, где-то в ущельях и чащах, и совсем другое – «блаженство» парковых пиров.

В первые два века нашей эры римское паркостроительство достигает предельной роскоши и размаха. Дворцово-садовый комплекс Тиверия на Капри возвышался над морем как целый город, утопающий, в отличие от реальных римских городов, в густой зелени. «Золотой дом» Нерона был выстроен, по сути, как гигантская сельская вилла, как тот «rus in urbe» («село в городе»), где артистическая воля императора бросила катастрофически-деструктивный вызов сложившемуся римскому урбанизму. Ведь «Золотой дом» возвели на тех участках Палатина, Эсквилина и Целия, чью предыдущую застройку уничтожил пожар «вечного города». Пожар, как не без основания полагали, был устроен по тайному приказу самого «императора-артиста», пожелавшего, по его собственным словам, «жить по-человечески» (Светоний, «Жизнь 12 цезарей», 6, 31). Территория дворца-виллы – с огромным «как море» прудом, многочисленными «видовыми» строениями, «подобными городам» (!), а также виноградниками, полями и лесами, где содержалось множество домашних и диких животных, – простиралась на сотню с лишним гектаров. В итоге возник целый реально-вымышленный мир, где постройки, исполненные в натуральном масштабе, театральнo имитировали настоящий город, гигантский пруд притворялся морем, а поля, леса и виноградники – настоящими угодами, хотя и созданы были ради чисто визуальных эффектов (Нерон, само собой разумеется, не предполагал жить натуральным хозяйством). Все предназначалось только для упоительных переживаний, только для развлечения

\* Символическая оппозиция сада (как средоточия культуры и высокого искусства) и леса (как царства грубой, «неухоженной» материи) намечена уже в самом названии стациевских «Silvae» («Леса»), ибо оно означает в данном случае (помимо собственно лесов) «всякую всячину», «все что было написано», «собрание набросков». Ведь «silvae» по-латыни – также и «исходный материал», «черновики», наконец, материя как таковая. См.: *Wray D.L., Statius' Silvae and the Poetics of Genius // «Arethusa», 40, 2007, 2.*

ния, а собственно жилых покоев в имперской суперусадьбе не имелось. Ведь Нерон еще до этого постоянно стремился к максимально-волнующим аффектам и даже пожар Рима созерцал как величественный спектакль, поднявшись для этого, согласно преданию, на башню в садах на Эсквилинском холме (Палладио, «Древности Рима», гл. «О садах»). Во время празднеств же, ради которых все и было затеяно, имперская роскошь достигала своего максимума, – когда в пиршественном зале «Золотого дома» начинал вращаться купол с изображением планет и звезд (купол впервые увенчавший не храм, но дворец), а на банкетный стол непрерывно сыпались лепестки роз.

Последний обычай имел в Риме массовое распространение, хотя, разумеется, в более скромных масштабах: розовыми лепестками, помимо пиршественных столов, осыпали и любовное ложе. Да, собственно, и сама идея увеселительной виллы-в-городе – как средоточия максимальной красоты и комфорта – была отнюдь не изобретением Нерона, став в ту пору явлением почти что типовым. Плиний Старший выделял такого рода «услады» («*deliciae*») в особый разряд садовых угодий, соединяя в одном слове здание с чувством («Естественная история», 19, 19).

Император же Адриан на своей вилле в Тиволи (II в.) в свою очередь осуществил целое садовое государство площадью не менее 120 гектаров, начертал его план собственноручно. Обрамление из естественных холмов символически заключало здесь в себе значительную часть тогдашней ойкумены, намеченной копиями ее знаменитых сооружений. Предшественником Адриана был в данном плане Цицерон, установивший на своей тускуланской вилле копии афинской Академии и Лицея. Император же добавил к имитациям двух последних афинскую Цветную Стою, а также Серапеум в египетском Канопе вкупе с каналом, соединявшим Каноп с Александрией. Копии, правда, были весьма вольными, представляя собой здания, сгруппированные вокруг перистильных садов; значительно изменились и исконные функции этих сооружений. В частности, Серапеум, т. е. святилище бога Сераписа, превратился в Тиволи в нимфей с бассейном и банкетным залом, т. е. в чистого рода «уладу». О наслаждениях напоминал и мемориальный храм Антиноя, обожествленного любовника императора, умершего совсем молодым. Имелись там и реплики оборонительных валов, аналогичных тем «Адриановым валам», что именно в тот период воздвигались на границах империи. В круг исторических реконструкций вошел и чистый ландшафт, ибо часть территории была уподоблена Темпейской долине (точнее ущелью), славному домену муз и Аполлона в греческой Фессалии, близ Олимпа. Вселенский смысл императорской затеи усиливался тем фактом, что наряду с многочисленными подземными ходами чисто хозяйственного назначения здесь было устроено, рядом с храмом Плутона, и целое «подземное царство», собственный Аид протяженностью около километра, вошедший в постантичную традицию под именем «*Inferi*» (по-итальянски – «ад» во множественном числе). Хотя

точнее, вероятно, было бы говорить об этих галерейных субструктурах в более общем смысле, как об имитации инобытия в целом, – возможно, и вкуче с Елисейскими полями, проход в которые мог, как мы знаем, пролегать и под землю. Всеохватность общего замысла подчеркивалась и системой эмпирических видов. С определенных точек Адриановой виллы и, прежде всего, с башни Роккабрина, увенчанной видовым павильоном, открывались великолепные панорамы ближайших окрестностей и Рима вдаль. Универсальный архитектурно-мифологический парк Адриана был увеселительным, но, как и вилла Папирусов, увеселительным в возвышенно-эпикурейском смысле. Недаром он включал в себя и богатейшую художественную коллекцию, а также, что особенно существенно, специальные помещения для ученого уединения (не надо забывать, что Адриан был образованнейшим и, выражаясь языком нового времени, интеллигентнейшим среди римских императоров, обладавшим к тому же и незаурядным поэтическим талантом). Пространства «ученого досуга» были сосредоточены в небольшом доме на острове, обрамленном водным кольцом с двумя подъемными мостиками и круглой колоннадой. Весь этот причудливый комплекс (т.н. Морской театр), расположенный поблизости от главного дворца, явился едва ли не самым причудливым и по-своему этапным прототипом будущих садовых эрмитажей, оттеняющих величие власти изысканным светским отшельничеством.

Архитектурные руины виллы в Тиволи вкуче с фрагментами ее орнаментов и скульптурной коллекции сохранились несравнимо лучше Золотого дома Нерона (практически исчезнувшего с лица земли), оставшись в новоевропейской традиции одним из самых притягательных образцов для подражания. Не говоря уже о многочисленных репликах в английских садах, в том числе в Стоу и Уэст-Уикомбе, отдельные черты ее декора мы находим и в Камероновой галерее в Павловске. Собрав, словно в фокусе, стилистические совершенства Древнего Рима, «садовое государство» Адриана увенчало собою его историю накануне рокового упадка империи.

Одним из духовных знамений этого упадка стала и трансформация садовых культов, синкретически смешивающихся и теряющих свое регионально-почвенное естество, изначально плотно привязанное к определенному локусу. К тому же все более терялось различие между собственно обрядами и простым праздничным весельем, воздающим «дань Дионису, Венере и Приапу», т.е. попросту говоря, вину и сексу. Знаменательно, что сами имена божеств все чаще подвергались жаргонно-бытовой профанации, а статуи того же Приапа, некогда возвышавшиеся над посадками как изображения их божественного хтонического покровителя, превращались в садовое пугало, предохраняющее «своим деревянным серпом» «от воров и птиц» (Вергилей, «Георгики», 4)\*. Но это, в конце концов, частности. Суть же заключается

\* Впрочем, различить сакральное и «чисто бытовое» тут весьма нелегко, – как в случае с домоуправителем, которого иронически воспел Марциал (3, 68). Тот установил приапическое «пугало» в знаковой «средине сада» («medio horto»), так что ни одна девица «не могла пройти мимо, не закрывшись рукой».

в своеобразной незавершенности и недоовожденности античного сада: он ведь в итоге, несмотря даже на свои римские триумфы, так и не стал полноценным парком, которым его можно называть лишь со значительной долей условности. Не стал, самое главное, особым видом искусства, судьбоносным для своего времени. В поисках объяснения можно долго перечислять, чего там не было. Там не было, в частности, ни садовых лабиринтов, ни протяженных партеров с затейливыми цветниками, ни гладких, как шелк, газонов. Тогдашние же фонтаны прельщали иной раз своей игривой выразительностью (подобно скульптурным фонтанам Виллы папирусов, с водой, льющейся из кувшинов в руках сатиров, и изо рта дельфина, поддерживаемого амурчиками), но их струи еще только-только начинали бить вверх, поэтому в подавляющем большинстве своем они были все-таки еще не фонтанами, а лишь садовыми источниками. Гроты, хоть и архитектурно преобразившиеся из простых природных пещер, еще не обросли удивительно усложненным поэтическим декором. По сути дела Античность, прежде всего римская, лишь первично предваряла то преображение природы, которое свершилось уже в ранненовоевропейские века, отделенные от державной Древности огромным хронологическим интервалом. Причем интервалом, зияющим, в том что касается садово-паркового искусства, своей пустотой.

После падения Западной Римской империи (V в.) о больших, паркового типа садах почти ничего не было слышно почти целых восемь столетий. Тогда как римская хозяйственная вилла долгое время активно функционировала, будучи важнейшим связующим звеном между античной и средневековой экономикой, сугубо увеселительные ландшафты исчезли сравнительно быстро. Истоки средневековой нетерпимости к ним лежат в библейском монотеизме, крайне враждебном ко всякого рода природным культам. Растения, если они поминаются позитивно, будь то изображения деревьев и цветов в Соломоновом храме или полевые лилии, о которых говорит Христос, пребывают в Ветхом и Новом заветах лишь образами небесных красот, утраченных падшим человечеством. Реальные же священные «дубравы» безоговорочно там осуждаются, в том числе в словах о сынах Израилевых, которые стали делать «дела неугодные Господу», поставив «у себя статуи и изображения Астарта на всяком высоком холме и под всяким тенистым деревом» (4Цар. 17: 9–10). Сами сакральные деревья приравнивались к идолам (ср. строку о праведных израильянах, которые «разбили статуи, срубили посвященные деревья»; 2Пар. 31: 1). Пророк Исайя напрямую уподобляет язычников с их презренными «дубравами» растительным предметам их поклонения, зримо обращаясь в прах и тлен: «Они (отступники и грешники) будут постыжены за дубравы, которые столь вожделенны для вас, и посрамлены за сады, которые вы избрали себе. Ибо вы будете как дуб, которого лист опал, и как сад, в котором нет воды» (Ис. 1: 29–30). В другом стихе из Исайи «увеселительные сады», насажденные как «черенки от чужой лозы», приведены как



пример вероотступничества народа иудейского, забывшего «Бога спасения» своего\*. «Те, которые освящают и очищают себя в рощах», – вещает Господь Исаяе в финальной главе, – «все погибнут» (там же, бб: 17). Иные же, благие сады из тех же пророчеств выходят из круга земных, эмпирических времен, представляя великим обетованием. «Посажу в пустыне кедр, ситтим, и мирту, и маслину; насажу в степи кипарис, явор и бук вместе, / Чтоб увидели и познали..., что рука Господня соделала это, и святой Израилев сотворил сие» (там же, 41: 19–20; ср. с. 53–54). Но это, при всей ботанической конкретности, уже та апокалиптика, что столь же прообразовательна и сверхприродна, как и все, связанное с раем в устах Христа. Ветхий и Новый Заветы в данном плане едины, – они отнюдь не антиэкологичны, но неизменно проецируют экологию в сакральную вечность.

Плантомания, неизбежно ассоциирующаяся с языческими ритуалами, к тому же принимавшими порою, как в ритуалах Диониса, откровенно оргиастический характер, воспринималась приверженцами новой, богочеловеческой, а не природоцентрической веры, как неоспоримое свидетельство греха. Ефрем Сирийский приводит притчу «О двух человеках, пошедших в город» (знаменующий Царство Божие). Увидев по пути «тенистую рощу, по которой протекали ручьи и было много приятных местоположений», один из них поспешно ее миновал, а другой свернул с дороги и остался под древесной сенью, «убоявшись зноя и увлекшись привлекательной местностью». Тем самым нерадивый путник аллегорически обозначил тех, кто «забыв о своей цели, уклонили ум свой от невидимого к видимому» («Подвижнические наставления», б). Порочная брэнность садовой природы резко обозначена и в житии Макария Александрийского, восходящем к тому же IV столетию, с которого начинается официальная или, иначе говоря, государственная история христианства. Там упоминается «сад и гробница», устроенные египетскими волхвами, – теми, что некогда пытались соперничать с Моисеем (Исх. 9: 11). Ископав около гробницы колодец и посадив множество деревьев, волхвы «твердо надеялись после своей смерти жить там вечно, наслаждаясь, как бы в раю, всеми благами, находящимися в том месте». Макарий же пришел сюда для изгнания нечистой силы, и в итоге от мнимого рая остались лишь колодец со старой бадьей да куча высохших яблок. В высшей степени знаменательно житие Мелании Римлянки (V в.), для которой собственное поместье с прекрасными видами оказалось в ито-

\* Приведем эти строки из Исаяи (17: 10–11) полностью: «Ибо ты забыл Бога спасения своего, и не вспоминал о скале прибежища своего: оттого развел увеселительные сады и насадил черенки от чужой лозы. В день насаждения твоего ты заботился, чтобы оно росло и чтобы посеянное тобою расцвело, но в день сбора жатвы будет, но скорбь жестокая». «Увеселительным садам» соответствуют церковнославянский «сад неверен» и «φύτασμα αλιστόν» Септуагинты, восходящие к «нитьэ нааманим» древнееврейского оригинала. Высказывались предположения, что эпитет «нааманим» предполагает не просто «увеселение» и «приятность», но отсылает ко вполне определенному языческому прототипу, а именно к «садам Адониса» (Brown F. The New Hebrew and English Lexikon, 1979. P. 654), – и это делает инвективу Исаяи еще более конкретной.

ге успешно преодоленным бесовским наваждением\*. И чем строже становилась аскеза (и в потенции – выше уровень святости), тем упорнее от этих зрелищ заслонялись, уходя в пустыню и в глубь земли, как Макарий Египетский, который уединился в пустыне, а затем, ради еще большего самоограничения, в ископанной им пещере, куда из кельи вел лаз длиною полстадии (ок. 60 м). Именно пустыня осознавалась первохристианскими святыми как «духовный рай», и ее образ являлся им во всяком ландшафте, избранном для аскетического уединения\*\*.

Священные рощи вырубались, священные камни дробились либо зарывались в землю, цветочные насаждения систематически уничтожались. Парковые сооружения, если они не годились для перестройки, в том числе для перестройки в церкви, разбирались на подсобный материал, а территория посадок распахивалась под пашню и огороды либо преобразовывалась в виноградники и сады чисто практического назначения. Непрерывность традиции, – помимо хозяйственных садов-огородов, вечных в своей функции и лишь неторопливо менявших семантику своих обрядов с магической на религиозную, – сохранилась лишь в кладбищенских садах, да и то лишь в весьма скромном виде. Знаменательно, что хотя в Евангелии от Иоанна и говорится о том, что на месте Распятия «был сад и в саду гроб новый» (Ин. 19: 41), – Мария Магдалина поэтому сперва и приняла воскресшего Христа за садовника, принявшего участие в погребении Спасителя (там же, 20: 15), – больше об этом саде в Четвероевангелии никаких сведений не приведено\*\*\*. И в данном случае, как и в известной нам иконографии, границы христианского рая лишь скупо намечались, а не обозначались развернутыми картинами, изобразительными или тем паче ландшафтными.

Аналогичным образом, по принципу «от видимого к невидимому», уმაлялись до минимума или вообще сошли на нет обряды с цветами, которые ассоциировались в первую очередь с языческой богиней Флорой, а в чи-

\* В житие в данном случае включена прямая речь преподобной (Мелания завершила жизнь монахиней): «Было у меня одно имение с домом на высоком прекрасном месте, оно было лучше всех наших имений. С одной стороны от него расстилалось море, и с горы было видно, как плывут корабли, как рыбаки ловят рыб. С другой поднимались высокие деревья, виднелись засеянные поля, сады и богатые виноградники; в одном месте были устроены роскошные купальни, в другом водные источники; там слышалось пение различных птиц, здесь находились всякого рода звери в огражденных для них местах, и охота за ними была успешна. И враг внушил мне мысль поберечь это имение ради его красоты и не продавать его, но сохранить для себя, чтобы жить в нем. Но, Божией благодатию, я почувствовала, что это козни врага, и, обратив мой ум к горним селениям, я немедленно продала то имение и вырученные деньги отдала Христу моему».

\*\* Слова о пустыне как «рае» можно найти у целого ряда христианских писателей, но в данном случае мы имеем в виду «Похвалу пустыне» («De laudibus eremi») Евхерия Лионского (V в.) (цит. по: *Goebring J.E. The Dark Side of Landscape. Ideology and Power in the Christian Myth of the Desert // «Journal of Medieval and Early Modern Studies», 33, 2003, 3. P. 39*). Свой «духовный рай» Евхерий нашел в Леренском монастыре, на средиземноморском острове Сент-Онорэ, среди роскошной природы Французской Ривьеры, которая все равно пребывала для него «достохвальной пустыней».

\*\*\* Уникальность данного евангельского сада выразительно очерчена словами Честертона, который повествует о пришедших к отверзтому гробу Спасителя следующим образом: «Они видели снова первый день Творения. Новое небо, новую землю, и Господь-Садовник гулял по саду в прохладе рассвета» («Вечный человек», 3).

сто бытовом плане с проституцией\*. Считалось, что доброму христианину не следует стремиться «красное еже видети» («видеть прекрасное»), если процитировать еще одно аскетическое наставление, на этот раз Диадокха Фокийского (V в.), – «еже» исполняет тут уточняющую функцию, усугубляя охранительный призыв. И в качестве примеров этого греховного «красного» у Диадокха приводятся «древеса ветвистые и тенистые», «источники доброчетные» и «луга доброцветные» («Сто глав подвижнических», 55). В следующей же, 56-й главе говорится, как и следовало ожидать, о погубившем Еву «древе сластолюбном», которое, таким образом, выступает как первообраз всех этих каверзных прелестей. Покаянный канон Андрея Критского, принадлежащий, в силу того, что он читается на первой седмице великого поста, к числу церковных текстов, вошедших в соборное сознание особенно прочно, выражает ту же греховную связь максимально емко: «Воззрех на садовную красоту (т.е. на красоту райского древа) и прельстихся умом» (1, 2). Так что несколько не удивительно, что среди старинных исповедных вопросов мы находим и вопрос: «Не называл ли тварь Божию за святыни, не почитал ли их чудотворными?», – и тут же следует перечень этой мнимо чудотворной «твари», где наряду с «солнцем, месяцем, звездами, птицами, рыбами, зверями, скотами» фигурируют «сады» и «древы»\*\*.

Все же о полном уничтожении садов, – в их духовно-созерцательном, а не чисто хозяйственном (и в этом статусе вечном) качестве, – говорить не приходится. Они, по сути дела, распались на две части, одну из которых, «греховно-языческую», следовало беспощадно искоренять, а другую, незримо-прообразовательную, указывающую на начальный, еще не тронутый Грехопадением Эдем и финальное Царство Божие, сохранять или, точнее, создавать заново. Отзвук такого разделения можно найти в ключевом эпизоде из жития Григория Нисского. Равнодушный в юности к церкви, он заснул в беседке как раз в то время, когда в саду совершалось богослужение в честь перенесения мощей сорока мучеников, и увидел во сне, что хочет войти в сад, но какие-то «светоносные воины» его туда не пускают. После этого Григорий оставил мирские науки и укрепился в вере, став одним из отцов церкви. Но такой, как в его видении, церковный сад тогда лишь складывался в совершенно новом, непривычном качестве, – и складывался скорее по принципу вычитания и убывания, нежели прибавления и расширения.

\* См.: *Held J.S. Flora, Goddess and Courtisan // De artibus opuscula XL. Essays in Honor of E. Panofsky, 1961.* О критике культа цветов у отцов церкви см. в ст.: *Leclercq H. Fleurs // Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, 5, 1923.* Так, Амвросий Медиоланский порицал обычай украшать могилу цветами (а именно лилиями), указывая, что «наша лилия – Христос» («Слово утешения на кончину Валентиниана»). Однако уже в раннехристианские века цветы находили новое, уже не натуроцентрическое, а богочеловеческое оправдание как значимые элементы церковного декора (натурного или, в орнаментах, искусственного), – прежде всего в связи с кульгом святых мучеников, на крови которых, как полагали, возрастают небесные сады, полные «воскрешающего» цветения. О цветах как церковных приношениях, цветах на алтаре пишет франкский поэт Венанций Фортунат (VI в.), в том числе в стихотворном обращении к королеве Радегунде («Разное», 8, 12), где речь заходит о дарении «первых (весенних) плодов Святой Троице» (имеются в виду не плоды, а цветы примулы).

\*\* *Гальковский Н.М.* Указ. соч. С. 48.

Возродить же прежние растительные артефакты напрямую могли лишь такой убежденный язычник, каким был Юлиан Отступник, сообщаящий в письме [написанном через три года после того, как он (в 360) стал императором], что завел себе в Барнах (близ Антиохии) сад «похуже, чем у Алкиноя, но сравнимый с тем, что был у Лаэрта» (имеются в виду герои «Одиссеи»), точнее, не сад, а священную рощу с регулярными рядами кипарисов и других деревьев. Помимо поклонения прежним, языческим богам Юлиан возродил также и философское видопочитание: еще в одном приватном послании (письмо 25) он поминает другой сад, совсем небольшой, перешедший ему от бабушки, императрицы Флавии Феодоры. Там, в Вифинии близ Константинополя отрывался изумительный вид на море, острова и столичный город, так что, по словам Юлиана, приятно было, начитавшись, дать отдохнуть глазам, «глядя на корабли и море».

Люди же не столь могущественные как император Юлиан, тем паче после того как его недолгое правление прервалось, могли поклоняться языческим богам лишь вдали от стороннего глаза, в тех лесах, полях и горах, что были преданы (разумеется, не сами по себе, а как культовые локусы, как враждебные храмы под открытым небом) библейскому проклятию. О достаточно сложных насаждениях, а тем паче монументальных сооружениях тут, разумеется, и речи быть не могло. Растительные же реликты язычества, реликты в значительной мере синкретические, остались в виде отдельных деревьев или даже малых «деревцов», многие века напоминающих о древнем природоцентризме\*.

Тот же сад, что можно с полным правом назвать ортодоксально-церковным, сперва какими-то особыми изысками не отличался. Став из земного варианта рая лишь его прозрачной префигурацией, он резко умалился, неизбежно утратив свои парковые прелести. Монастырские садики, как они обозначились на первых порах, выступали как зримое чаяние того высшего совершенства, полноценным вместилищем которого мог стать не какой-то бренный клочок земли, а лишь человеческая душа, превратившаяся во «внутренний рай». Основавшие христианское монашество египетские пустычники постоянно, подобно Антонию Великому, устраивали близ своих келий небольшие огороды, резко контрастирующие с окружающим скалисто-песчаным бесплодьем. Цветущую же, но погрязшую во грехе «страну-сад» можно было лицезреть вдали в виде зеленой полоски плодородной нильской долины. Целый ряд первохристианских садоводов-аскетов, в том числе

\* Одним из таких реликтов было дерево на могиле, выражающее надежду на благоую посмертную судьбу души [например, в сочетании обрубленных, «мертвых» ветвей с (искусственными) листочками и птичками или, еще чаще, в фольклорных вариантах процветающего креста], а другим – рождественское дерево (впервые появившееся в Германии в XV веке) и совмещавшее древний мотив волшебного цветения и плодоношения (контрастно подчеркнутый яблоками и орехами на елке) с памятью о Древе познания, вернувшем свой райский статус благодаря Христу и Деве Марии. Постоянная синкретичность обрядовых деревьев (см. их обзор в кн.: Славянские древности, 2, 1999) лишний раз свидетельствует о сосуществовании древних и средневековых традиций миропонимания, которые далеко не всегда были взаимовраждебными.

уже известный нам святой Фока, а также святой Сенер, претерпели мученическую кончину, к тому же употребленное в житии Сенера (III в.) слово «*monachus*» («монах») принадлежит к первым, самым ранним употреблениям этого именованья в латинском языке\*. В целом же агрономические заботы, направленные на получение необходимого пропитания, отнюдь не порицались, но органично входили в складывающуюся систему трудового послушания. Так, святой Фиакр (VII в.), который, наряду с Фокой был одним из двух главных покровителей средневекового садоводства, особенно популярным на церковном Западе, прославился именно этими повседневными трудами. Известнейшим чудом Фиакра (ирландца, подвизавшегося на монашеском поприще в Северной Франции) было чисто земледельческое чудо: когда аббат разрешил ему взять столько земли, сколько он в состоянии вспахать, тот стал с легкостью переворачивать пласты концом своего посоха.

В конечном счете особо ценились не сельские дела и дни, тем паче что наиболее стойкие подвижники вообще питались дикими кореньями, диким медом и акридами, всем тем, «что Бог послал», а умение «во сто трудов у плодоносить» пустыню собственного сердца (из тропаря преподобному Феоктисту, пустыннонику). Данная строка тропаря, заметим, восходит к словам Христа, изъясняющим притчу о сеятеле: «Иной приносит плод во сто крат, иной в шестьдесят, а иной в тридцать» (Мф. 13: 23). Именно так, в душе, и осуществлялось возглашенное Исайей обетование о том, что «пустыня» сделается «как рай», а «степь» «как сад Господа» (51, 3). Сами же пустынные вертограды, которые вполне можно считать первичной формой средневекового сада, выглядели более чем скромно, будучи чаще всего, как и библейский Эдем, оазисами у источника. Так, в Житии Онуфрия Великого (IV в.), отправившегося на поиски великих аскетов во внутреннюю (т.е. удаленную от нильской дельты) пустыню, сообщается о двух подобных оазисах. В меньшем из них, где спасался лишь один старец, росла только одна финиковая пальма, правда, плодоносящая каждый месяц и притом круглый год, а в большем, особенно красивом (увидев его, Онуфрий подумал, «что это и есть рай Божий»), было много деревьев и растений, включая виноград. Символично, что и насельников тут оказалось больше, – отсюда и обилие благоухающей и плодоносной зелени, знаменующей райское состояние не только почвы, преобразенной живою водой источника, но и человеческих душ. Аскетическая пустыня (или, в северных широтах, чаща) над чувственным «раем сладости» неизменно доминировала, сама будучи раем безвидным и неэмпирическим.

Сад как репрезентация богатства и власти сошел на нет с распадом Римской империи, метаисторически обернувшись извне внутрь, в том числе и в смысле эмпирического видолюбия, все чаще направляемого отныне не столько на окрестности, сколько на сам вертоград. Два разновременных свидетельства о природном уединении (или «пустыни») Феодора Студита (IV в.)

---

\* *Cabrol F. Jardin, jardinière, jardiniers // Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, 7, 1927, col. 2157.*

демонстрируют подобный сдвиг достаточно четко\*. В условиях аскетической «пустыни», собственно пустыни на юге или леса на севере, всякий вид, пусть даже и в высшей степени живописный, терял свою притягательность, да и главным свойством такого локуса становилась не столько доступность, зрительная или прогулочная, а, напротив, суровая непроходимость. Все это выразительно сочетается в одном эпистолярном пейзаже Василия Великого. В пейзаже в равной мере прекрасном, уединенном и непроходимом\*\*. Всякая дикая природа, в том числе лес, либо противостояла молитвенно-литургическому сознанию либо принадлежала ему в виде расчищенного у кельи участка, как природа уже усмиренная и образно приближенная к религиозному сакруму, – подобно прирученным отшельниками диким зверям. И ракурс «извне-внутри», направляющий ум из природного окружения к молитвенному предстоянию, обнаруживал себя и много позднее, свидетельствуя о стойкости средневекового архетипа\*\*\*.

\* Краткое описание Боскитиона, имения Феодора Студита, входит в его житие, приписываемое Михаилу, ученику преподобного (IX в.). Оно в значительной мере восходит к одному из писем Василия Великого, где святитель повествует о своем собственном природном убежище. Но если у святого Василия местность, являющая «мне и всякому зрителю приятнейший вид», описана достаточно подробно, то Михаил, частично сохраняя ту же лексику, ни словом не упоминает окружающие зрительные улады, особо подчеркивая, что «место сие даровало покой там живущим, – тем, кто наедине беседовал с Богом, постоянно усмиряя свои чувства». См.: *Maguire H. Paradise Withdrawn // Byzantine Garden Culture....* P. 32–33.

\*\* В письме Григорию Нисскому («Письма», 14) святитель описывает живописный уголок на реке Ирис в Кесарии, избранный им для уединенной жизни. Воздав должное красоте окрестностей и сравнив их с островом нимфы Калипсо в «Одиссее», он затем подводит решительную черту, заявляя, что «ему некогда предаваться мыслям» об «испарениях земли, веянье речного ветерка, обилии цветов и птичьим пением». К тому же своеобразным ограждением от внешней суеты предстает знаменательная фраза: «Сюда есть лишь один путь, и только я – полномочный его хозяин» (слово «путь» сразу обретает аллегорический оттенок). Григорий Назианзин, со своей стороны, откликается на эту пейзажную дескрипцию, дополнительно усиливая аскетическую тональность (у Василия лишь слегка намеченную). Не лучше ли толковать, замечает Григорий, не о «некоем Эдеме, но о сухой и безводной пустыне, такой, которую укротил Моисей?» Затем он перечисляет сопутствующие приметы – диких зверей, Танталовы муки голода и жажды, а также и птиц, которые «поют от голода» («Письма», 4–6). Таким образом, сквозь приятный уголок все равно образно проступает пустыня, выносящая все природные прелести за скобки. О стойкости средневекового менталитета, сочетающего поэзию природы с непреложным ощущением сквозящей внутри нее иномирной оградой, свидетельствуют путевые записи инока Парфения («Странствия по Афону и Святой Земле» (2008, репринт)), в особенности первая их часть, посвященная пребыванию на Афоне в 1839–1846. «Мы идем, как в раю, радуемся и веселимся, и удивляемся красоте места», – пишет Парфений о святой горе, поясняя свой восторг и массой подробностей, в том числе и садоводческих. Но при этом эпитет «прекрасный» порою сочетается со словом «непроходимый» («И много мы удивлялись афонской непроходимой прекрасной пустыне»; «Хотя келлия стоит... на самой красоте, но в самой почти непроходимой пустыни, так что ни с которой страны к ней подойти нельзя: ибо окружена горами и непроходимыми лесами»; указ. изд. С. 55, 69, 81), – и тем самым фиксируется отнюдь не только лишь чисто топографическая труднодоступность. Тот же топический контекст прекрасной непроходимости предопределяет природоописание схимонаха Илариона (И.И. Домрачева) в его кн. «На горах Кавказа» (гл. 1 – «Восход пустынножителя на горы») (1907). Их можно суммировать следующей фразой: «Зачем Всевышний Господь укрыл славу Своего премудрого Творчества так далеко от мира – в местах недоступных? Не отвечаю на вопрос – пусть всякий смотрит на этот вопрос в меру своего умственного кругозора».

\*\*\* Так, в 4-м из «Откровенных рассказов странника духовному своему отцу» (2-я половина XIX в.) поминается небогатая усадьба в Тобольской губернии, с «прекрасным садом», где странник прогуливается с барыней, коротая время до приезда хозяина, – однако слово «рай» впервые звучит не по отношению к саду, а применительно к внутреннему, домашнему кабинету-молельне (по словам странника, «здесь рай Божий», где иконы представляют Иисуса Христа, Богоматерь и святых, а книги – их «живые и неумолкаемые слова и наставления»).

Однако ставить безусловный знак равенства между этим аскетическим архетипом и хронологическим Средневековьем было бы исторически опрометчиво. Память о римском великолепии продолжала волновать средневековую политическую элиту, претворяясь в разного рода «возрождениях», в том числе и паркостроительных (в отличие от главного, ранненовоевропейского Возрождения все они обозначаются с малой буквы). И в «темные века» иногда разбивались своего рода «синкретические» парки, которые можно условно назвать «римохристианскими» или даже, в своем высшем великолепии, «имперско-христианскими», т.е. не предполагающими той резкой смены вероисповедных вех, что была характерна для природолюбия Юлиана Отступника. Такого рода насаждения, устроенные по римскому образцу, имелись в VIII–IX веках при дворце Карла Великого в Ахене. Страстными плантоманами были многие византийские властители. Их дворцово-парковые затеи, в особенности механические животные и птицы, вошли в легенды. Пение соловьев и стрекот цикад «включалось» в садах, когда в этом нуждались утомленные императоры. В жанре энкомиума (похвального слова) городу слово «*παράδεισος*» прилагалось в Византии к тенистому «приятному уголку» или, как в энкомиуме Никее, к щедро озелененному городу в целом – по контрасту с «*κῆπος*»<sup>\*</sup>ом, по-прежнему сохранявшим в основном чисто агрономический смысл<sup>\*</sup>. Хорошо известны были Византии и декоративные росписи, дублирующие внешний сад внутри здания (их распространению значительно способствовало иконоборчество). Однако и в этом тематическом русле постоянно подчеркивалось верховенство религии. Так, Михаил VIII Палеолог, украшая в XIII веке Константинополь, отбитый у крестоносцев и вновь ставший столицей империи, разбил при церкви Святых апостолов роскошный парк с акведуками и «музыкальными» механическими птицами, но в центре его установил колонну, на верху которой повелел скульптурно изобразить себя, смиренно вручающего модель обновленного города своему святому патрону архангелу Михаилу.

В любом случае стремление «насадить сад» подразумевало в Средние века в первую очередь духовные усилия. Одним из массы примеров может служить фраза из «Хождения Агапия в рай»: «Для того привел меня сюда Господь Бог мой, чтобы найти подходящее место, где насадить сад». Поскольку речь тут идет о монастыре, вроде бы могло иметься в виду и реальное садоводство, но на деле весь контекст подчеркнуто аллегоричен. Правда, на первый взгляд кажется, будто сходная задача ставилась и в стоико-эпикурейских рассуждениях: ведь там созерцание природы играло крайне важную, воистину путеводную роль. Античный философский сад в идеале делал человека богоподобным, даже богоравным, тем самым исполняя обещание Эпикура («будете жить как боги среди людей»). Теперь же богоподобие, прообразовательно возвещенное Христом и апостолами, стало целью церковной литургии, со-

<sup>\*</sup> См.: *Constantinidis C.N. Byzantine Gardens and Horticulture in the Late Byzantine Period, 1204–1453. The Secular Sources // Byzantine Garden Culture...*

средоточенной архитектурно, в храме, где природные символы, пусть даже крайне существенные для религиозного вдохновения, играли все же второстепенную роль. Безусловное господство природы в родоплеменной Древности и взаимодействие природы и зодчества в Древности державной сменилось в Средние века неограниченным господством архитектуры. И прежде всего, архитектуры церковной. Даже библейские ландшафты начинали притягивать паломников лишь после того как в них возводились храмы\*.

Поэтому всякий райский или, точнее, потенциально-райский локус обязательно вписывался не только в ограду, но и в солидные стены или, по крайней мере, сбоку к ним примыкал. Пусть огороды пустынников возникали на лоне дикой природы, как окультуренные оазисы или, в северных широтах, как сады-в-лесу, все равно классический средневековый сад неизменно развивался как органическая часть монастырского комплекса. Указывая на внутренние добродетели, он сам, в прямом и переносном, символическом смысле, находился внутри церкви. К примеру, реальный розовый куст при соборе в Любеке в традиции органически сопрягался с изображением аналогичного по смыслу куста внутри храма\*\*. Аллегории присовокуплялись к растительной материи совершенно естественно, как ее структурное продолжение. Храбан Мавр (IX в.), посвятивший в своем энциклопедическом трактате «О вселенной» особую главу практическому садоводству, сравнил сады со «Святой Церковью, несущей обилие духовных плодов», – и непосредственно после этого, в виде вывода, заявил, что «сад знаменует сокровеннейшие радости рая».

Префигурацией «сокровенных радостей» или, по словам блаженного Иеронима, «парадизом предуготовления» («paradisus provisionis»; «Письма», 125, 7) был, собственно, весь монастырь, весь размеренный порядок аскетической жизни. Но так же воспринимались и составляющие его части: внутренний дворик, клуатр, столь характерный для западных обитателей, а также вводный дворик, атриум, который тоже иной раз озеленялся, получая, как и клуатр, имя «рая» (имя, впрочем, вовсе не обязательно обусловленное наличием озеленения). С раем сравнивал монастырь Гонорий Отенский (см. с. 94). Все это акцентировалось и устоявшейся визуальной символикой, в том числе крестообразными в плане дорожками клуатра и источником в центре, напоминавшими о четырех райских реках и о Кресте Христовом.

\* Wryblewski P. Could Worship Make a Place Holy? Landscape, Architecture and Liturgy in Holy Places in the Early Church // «Series Byzantina. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art», 7, 2009. P. 36.

\*\* В основе данной аллегии лежит мотив мыши, грызущей корень Мирового дерева (мотив, лучше всего известный по Легенде о Варлааме и Иоасафе). Историческая молва связывала реальный розовый куст, росший у стен Мариенкирхе в Любеке, с его орнаментальным подобием внутри собора, – в созданном около 1500 декоре ограждения хора (рядом со сценой Тайной вечери), причем в обоих случаях у корней куста находилась мышь (изображенная в рельефе и живая, т. е. живая-в-легенде, у церковных стен). Считалось, что невредимость куста, наглядно подтвержденная его изображением рядом с сакральным событием, гарантирует городу безопасность и благополучие, тогда как злые силы, символизируемые мелким грызуном, постоянно этому благополучию угрожают (Эрдман В. О символике мыши в немецком фольклоре позднего Средневековья и раннего Нового времени – на примере «Любекской мыши» // «Опочининские чтения», 5, 1996).



Со Страстями Христовыми, страданиями мучеников и непорочной чистотой Богородицы мысленно сопрягались, как мы увидим, некоторые цветы, прочно вошедшие в церковный обиход. Гилельм Дуранд в своем «Распорядке божественных служб» (1, 42–43) (XIII в.) аллегорически разметил клуатр, сопоставив четыре его стороны с презрением к себе и миру, с любовью к Богу и ближнему, деревья и травы – с добродетелями, а источник – с «росой даров Божьих». Тем не менее не известен ни один средневековый текст, где монастырский сад специально рекомендовался бы как наилучшее место для молитв и благочестивых размышлений, как некий «зеленый кабинет», упорядочивающий своими визуальными символами сознание и память\*. Он лишь дополнял келью и храм, но совершенно не в состоянии был их заменить. Такая замена, да и то лишь временная и частичная, могла быть обусловлена лишь трудовым послушанием в виде садово-огородных работ.

Монастырские насаждения, хотя и значительно более зрительно-примечательные и разнообразные, чем огороды пустынников, все равно носили крайне скромный характер. Главным их украшением, помимо не слишком пестрой и и не слишком «фигуристой» зелени, был забранный в камень «райский» источник, обычно прикрытый специальным ажурным павильоном (фиалом). Отдельные садики становились принадлежностью кельи, как бы ее продолжением на открытом воздухе, что в особенности характерно для монастырей картузианцев, чей орден был основан в XI веке. Но те же картузианцы сделали их неременной принадлежностью обитателей в силу особой строгости уставных обычаев, образующих особого рода «сообщества отшельников», разрабатывавших за высокими стенами каждый свой отдельный огородик. Такие вертограды все равно оставались уединенными, сугубо келейными, даже если число их значительно умножалось. В «Аллегии камальдолийского ордена» Эль Греко (1597; **илл. 39**) малые садики такого рода сплошь покрывают обширный, вселенского вида пейзаж, который выглядит как вершина Земли-планеты. Однако они все равно остаются скромными скитами, неприметными ни в растительном, ни в архитектурном смысле.

Действительно же роскошное зрелище представляли в средневековой Европе (с VIII в.) лишь инославные, мавританские сады, разметившие опорные пункты той территории, которая (в Испании и Сицилии) несколько столетий находилась под властью арабов. Христианские монастырские насаждения не шли с ними ни в какое сравнение. Крайне непритязательно и, по сути, совсем не декоративно то садовое хозяйство, что известно нам по древнейшему сохранившемуся плану монастыря (имеется в виду план обители Санкт-Галлен в Швейцарии, вычерченный в IX веке), однако территория размечена здесь с крайне аккуратным и рачительным прагматизмом.

\* Это отнюдь не исключает постоянного использования мотива сада в благочестивых размышлениях (ср. с. 192), но мы имеем в виду сад как ту реальную среду, которая восхвалялась бы в качестве наилучшего для таких размышлений стимула. Именно последний момент в Средние века знаменательно отсутствует.

В частности, аптекарский садик, неременная часть подобных комплексов, устроен прямо под окном лекарни. Лишь здешнее кладбище может считаться растительно-украшенным, ибо на плане тут указаны (одинаковыми изящными значками наподобие «§») тринадцать равномерно рассаженных деревьев, фруктовых и ореховых, вероятно, воплощавших, помимо практической пользы, иносказание о Христе и двенадцати апостолах. Три же дерева часто высаживались как символ святой Троицы. План Санкт-Галлена – одно из подтверждений той регулярности, которая, судя и по другим монастырским планам, предопределяла монастырские посадки. Недаром в Видении Андрея Юродивого райские сады стоят «рядами как полк против полка». Однако живописность средневековых «вертоградов» в любом случае не следует романтически преувеличивать. Истоиво религиозная плантомания никогда не могла стать «манией» – хотя бы в силу необходимости аскезы. Поэтому «славные кедры» Толгского монастыря близ Ярославля, окружавшие (с кон. XVI в.) пруд и числом своим напоминавшие о 12 апостолах, равно как и нарядные цветники многих обителей, в том числе Псково-Печерской (цветники еще более поздние), свидетельствовали лишь об общем благочинии, если и увлекая сознание, то не какими-то затейливыми кунштюками, а особыми сакральными приметами. В число последних входили, помимо надгробий братии, поклонные кресты и отдельные деревья, напоминающие о случившихся тут чудесных явлениях. Так, главным среди толгских кедров считался тот, при котором находилась часовенка с чудесно обретенной на этом месте иконой Богоматери. Размеры же «вертоградов» были весьма скромными, – к примеру, площадь толгских насаждений, для своего времени достаточно крупных, не превышала 2 гектаров.

Разумеется, монастырские вотчины и места массового паломничества могли занимать, как в случае с Соловками, огромные по протяженности территории. Но в них обычно доминировала, за исключением, разумеется, хозяйственных угодий, первозданная, неокультуренная природа. Таковы замечательные ландшафты Афона, этой «монастырской республики». При всем великолепии здешней природы, горной, лесной и морской, всякого рода ландшафтостроительство всегда сводилось тут к минимуму, к цветникам у фиалов и небольшим кипарисным аллеям. Нет на Афоне даже и никаких кладбищенских насаждений, поскольку, согласно древней традиции, останки тут по истечении определенного срока извлекаются из земли и собираются в специальном помещении («костнице»), т. е. оформляются сугубо архитектурно.

В средневековом садоводстве, как и в садоводстве древнейшем, родоплеменном, царило незыблемое двуединство духовной и материальной практики, единство ритуала и практической пользы, тем паче что в средневековый аграрный обиход вошла масса обычаев, унаследованных от природоцентрической древности, но скоординированных с церковным календарем. Третьего же, т. е. эстетического, пока что не было дано. Этим, в частности,

диктовалось и отношение к цветам. Валафрид Страбон (IX в.), подытоживший свой собственный агрикультурный опыт в поэме «Садик», прежде всего останавливается на практической ценности растений, даже столь прекрасных, как ирисы и лилии [последние, как он, в частности, отмечает, помогают при змеиных укусах и проблемах с мочевым пузырем, а также применяются в стирке (в функции крахмала)]. И, проходя отметив ароматические свойства цветов, Страбон лишь к концу поэмы, в разделе о розе решительно выходит за пределы житейски-бытовой практики, подробно останавливаясь на сакральном значении розы, в первую очередь красной розы как символа Христовой жертвы и священномученичества. Бернар Клервоский, в целом равнодушный к красотам природы и искусства, оставил тем не менее весьма прочувствованное описание сада своего монастыря в Клерво, – но сада опять-таки по целям своим медицинского, облегчавшего недуги братии в здешней лечебнице\*.

Если же говорить о религиозной аллегорике растений, то она оставалась в классическом Средневековье сравнительно простой и, если речь шла о конкретном символе в конкретном месте, отнюдь не вариативной. Зачастую хозяйственные соображения брали верх, и какой бы то ни было аллегоризм вообще исчезал. К примеру, Страбон весьма эмоционально пишет о том, как он сражался с сорняками и кротами, однако не дает читателю ни малейшего повода заподозрить, что на деле это были «силы зла». Говоря о Средневековье, следует остерегаться иконологических излишеств. Образы тогдашних садов порою просто фиксировали окружающую реальность, акцентируя ее хозяйственные достоинства. Так, в упоминавшихся фресках гардеробной папского дворца в Авиньоне наряду с фигурными аллегориями (а, быть может, и просто жанровыми сценками) видное место занимает изображение рыбного пруда, точнее, «серватория», – кухонного водоема не для разведения, но для временного содержания свежей рыбы к столу.

Расширение и умножение садовых территорий в свою очередь диктовалось хозяйственно-экономическими соображениями. По всей Англии, стране, обследованной в данном плане лучше всего, обнаружено несколько тысяч ландшафтных ячеек, обнесенных рвом, но не содержащих внутри никаких следов капитальной архитектуры. Это, несомненно, локусы огородов и плодовых садов, – простейшие агрономические единицы, не имеющие ни малейшего отношения к искусству. Если же обратиться к вопросу о том, ради чего подобные территории расширялись, то можно привести в качестве примера скандал, случившийся в 1182 году в монастыре Бери-Сент-Эдмундс и описанный в хронике Жоселина де Бракелона. Тамошний аббат устроил обширный пруд, из-за чего пришлось затопить немало монастырских уго-

\* Как раз целебность сада и оправдывает для Бернара его прелести, ведь «приятная зелень трав и деревьев», умеряющих «жар звезды» (считалось, что летний зной обусловлен Сириусом. – *М.С.*), равно как и «божественная мягкость» и ароматы воздуха вкупе с плодородием земли питают «глаза, уши и ноздри уладами красок, певчих звуков и благовоний», действительно облегчая недуги («Описание местоположения Клервоского монастыря»). Так что практическая польза безраздельно превалирует над пейзажной лирикой. Попутно Бернар цитирует «Песнь песней» [«В тени ее (яблони) люблю сидеть, и плоды ее сладки для гортани моей»; 2, 3], но без символического подтекста, лишь акцентируя целебные улады.

дий, в их числе келарский луг и аптекарский сад, что вызвало среди братии немалое смущение и раздоры. Данный проект, однако же, был исполнен не ради вящего зрительного великолепия, но для упрочения славы монастыря и умножения его богатств: рачительный аббат предполагал получать дополнительные доходы, раздавая грамоты на право рыбной ловли в новом пруду, подобно тому, как это делали светские властители.

Средневековая красота всегда была, при всей своей надмирности, в высшей степени практической красотой, поскольку вся молитвенно-литургическая практика рассматривалась не как мечтательная «надстройка», но как равноправная часть земного мира, неустанно регулирующая его труды и дни. Обращаясь к монашеской парадигме, мы всякий раз сталкиваемся с этим мистическим практицизмом или, если угодно, мистическим реализмом. В «Повести о Псково-Печерском монастыре» (XVI в.) его топография изложена следующим образом: «За ручьем погреб и ледник каменные с квасы да келья игуменова и всей братии стоят рядом под горою и по пригору и на горе, а пред келиями и за келиями сады – яблони, вишни, слива, малина, смородина. Около монастыря роща: березие, сосны, ельня, ольха, осина, липа, вяз и иной мелкий лес – в длину на версту, а поперек на версту же». Примерно то же самое мы видим и на соответствующей иконе, где плодовый сад обозначен лишь как пустая прямоугольная ячейка, даже без особых значков для деревьев. Ту же безвидную зеленую пустоту мы видим, как правило, и на других иконах, изображающих обители (где, конечно, имелись и огороды, и плодовые сады) с птичьего полета\*. Все монастырские уголья, что подчеркивается и иконами, должны были располагать лишь к истовому труду, регулярному как церковная служба, а не к праздному глаzeniu. «Окно в Эдем» открывалось отнюдь не эмпирическим способом, так что и слишком заботиться о прекрасной эмпирии не приходилось. Иоанн Лествичник учил: «Удаляясь от мира, мы должны избирать для жительства места, лишены случаи к утешению и тщеславию и смиренные. Если же не так, то мы действуем по страсти» («Лествица», 3, 17). И эта «лествичная» традиция не поощряла ни разглядывание видов, какими бы прекрасными вокруг монастыря они не были, ни «возделывание своего сада» как источника автономных, пусть даже самых благородных услад\*\*.

\* Малков Ю.Г. Новые материалы к истории ансамбля Псково-Печерского монастыря // «Реставрация и исследование памятников культуры», 2, 1982. Богатый материал по иконописной монастырской топографии собран в кн.: Полякова О.А. Архитектура России в ее иконе. Города, монастыри и церкви в иконописи XVI–XIX веков из собрания Музея-заповедника «Коломенское», 2006. Лишь изредка пятнышки зеленой краски скупо намечают внутреннюю кладбищенскую рощу (на иконе «Богоматерь Боголюбская с видом Псково-Печерского монастыря», 2-я пол. XVII в.; там же, № 29) или садовые насаждения (на иконе «Нил Столобенский», 1830-е гг.; там же, № 21). Чаще же всего внутренние периметры зияют пустотой (не считая, разумеется, архитектуры), а природная атмосфера сакрального уединения воссоздается за счет окружающего леса (см. замечательный пример аскетической глухой чащобы, опубликованный в ст.: Лихачев Д.С. Икона «Нил Столобенский в житии» начала XVIII века с изображением Ниловой пустыни // «Памятники культуры. Новые открытия», 1981). Детализованные же сады, как правило, если и включаются в иконные пейзажи, то в виде калек со светской живописи и графики.

\*\* Иллюстрации «Сада наслаждений» Херрады Ландсбергской включают аллегорическую лестницу, восходящую к наставлениям синайского пустынноика. На этой композиции представлено несколько

Сообразно с этим святые подвижники и поступали. В «Житии Сергия Радонежского», составленном Епифанием Премудрым, специально указывается, что в изначальной обители преподобного лес подступал вплотную, а не виднелся вдали («не сущу от них далече лесу, яко же ныне нами зримо, но ту же над ними и дрeвеса яко осеняющи обретахуся, шумяще стояху»), непосредственно же к храму примыкали лишь колоды и пни, да еще огород («оградное зелие»)\*. Практически целиком из первозданного леса состоит пейзаж обители преподобного Нила Столобенского на посвященной ему иконе (илл. 40), – пейзаж острова Столобный на озере Селигер, – только позади это темный и дикий, а впереди, перед храмом – облагороженный и «просветленный», прореженный лес.

Религия зачастую приспособлявала к своим нуждам огромные пространства природы, как это было на Соловецких островах, в особенности на самом большом, Соловецком острове, где в XVI веке при игумене Филиппе Колычеве была прорыта целая сеть каналов с берегами, тщательно укрепленными диким камнем. Однако каналы эти, призванные предотвратить заболачивание почв и наладить надежную систему водоснабжения, не слишком баловали взгляд тех, кто проплывал по ним, обилием красивых «прозоров». Лишь кое-где среди деревьев виднелись поклонные кресты, да открывались редкие просветы на храмы и часовни. В целом же на пути монахов и паломников развевывалась сплошная стена леса или, иным словом, все та же северная «пустынь». На церковном Западе паломнические ландшафты так же постоянно уподоблялись природно-первозданному «пустыням», которые пространственно размечались лишь тропами, часовнями и крестами. Примером может служить остров Бизентина («Византийский») на острове Большена в Средней Италии, где в XV–XVI веках францисканцы построили в лесу семь часовен, три из которых были посвящены Страстям Христовым.

---

падающих с нее фигур, в том числе фигурка отшельника, который, забравшись выше всех, задержался на ступеньке (как явствует из пояснительной надписи), «заботясь о своем саде и слишком сосредоточившись на своих растениях», – поэтому он, лишившись «благостей небесного созерцания», должен низвергнуться (и на картинке уже, перегнувшись, низвергается) вниз, как и всякий, кого влекут мирские утехи (*Martin J.R. The Illustration of Heavenly Ladder of John Climacus, 1954. P. 10–19*). Еще до книги Херрады схожий мотив, но с «суетным взглядом», устремленным вовне, а не «в свой садик», был изложен в монастырской легенде – о молодом послушнике со знаковым именем Volo («Хочу»); однажды он писал в своей келье, но, дойдя до слов «и вот стал он умирать», внезапно возжелал окинуть взором окрестные горы и поля, дабы «утолить свою смутную душу». Он начал было подниматься на колокольню, но лишь «поднялся над алтарем Богоматери», как упал и разбился насмерть [Экхардт IV. История (монастыря) Святого Галла (XI в.), – цит. по: *Wübner K. Romantik im Mittelalter. Beitrag zur Geschichte des naturgeföhls, im besonderen des X und XI Jhh., 1930, S. 25*].

\* Собственно здесь, как и во всяком классическом средневековом житии, пейзажный тоπος отчетливо распадается на земную и небесную половины. Земля как «место пустое, неудобное и непроходимое» (о чем толкуют бесы-искусители, укоряя Сергия, что он это место избрал), тем не менее, образно предваряет «небесные селения». Последние, однако же, появляются лишь в молитве Сергия («Как возделенны села твои, господи сил! Истомилась душа моя по дворам господним»), а не в окружающей его лесной глуши. Тот же небесно-земной контраст лежит и в основе подвижнических усилий Иосифа Волоцкого, также первоначально устроившего свой скит в глухом лесу и к тому же еще среди бурелома.

Красивые зрелища, если они и возникали в большом масштабе, не были самоценными, обуславливаясь все тем же религиозным хозяйством, зримо нарацивающим свои обороты, или опять-таки запросами благочестия. Так было, в частности, в Троице-Сергиевой лавре, где к XVII веку монастырские плодовые сады, огороды и рыбный пруд с плотиной обеспечили по внешнему периметру стен необходимую дистанцию для замечательных видовых панорам. Идеалом же русского пейзажного благоустройства стал в этом столетии Ново-Иерусалимский монастырь с целым рядом планомерно-продуманных видовых точек и уникальным трехъярусным гульбищем главного, Воскресенского храма. Но не следует забывать, что задумывались все эти «прозоры», в том числе и в келье самого Никона вверху новоиерусалимского Скита для того, чтобы можно было лучше разглядеть пейзажное подобие Святой земли. Все религиозно окрашенные виды так или иначе подчинялись образу, притягивая все той же очевидной незримостью, обозначающей свой верховный смысл лишь пограничной прозрачностью, словно иконная прорись. Внимательное прочтение как старых религиозных источников, так и новых текстов, наиболее близких к сугубо церковной традиции, всякий раз заново в этом убеждает\*. Все прочее же есть уже не Средневековье-в-себе, а романтизированное Средневековье, к которому прибавлено «сентиментальное отношение к природе»\*\*. Ведь даже Франциск Ассизский, считающийся зачастую чуть ли не главным провозвестником новоевропейской любви к пейзажу, всегда был полон дум о «небесном отечестве», с которым неизменно все пейзажные реалии и иносказания соизмерял\*\*\*.

\* Хорошим примером могут служить «Тихие приюты для отдыха страдающей души» В.П. Быкова (1913), казалось бы, в значительной мере посвященные земным красотам монастырских ландшафтов. Но вот описание Оптиной пустыни: «Словно сад какого-то богатого владельца раскинулся по всему ее (Жиздры) берегу красивый, бархатистый перелесок. Смотреть хочется, – нет, это неверно сказано, – отдохнуть хочется; невольно тянет туда, в эту благодатную чашу; какая-то неведомая сила влечет и говорит, что там за нею есть что-то вечно ласкающее, вечно умиротворяющее... Что там, за этой зеленой находится другая зелень, зелень смысла и истины человеческой жизни; та неопалимая купина, которая, на протяжении многих веков, горит неугасимым духовным огнем» (С. 116–117). Пейзаж, таким образом, – с чем мы сталкивались уже не раз, – является лишь в виде прозрачной завесы, значительной лишь как предварение, но не как суть дела. Еще одним примером из поздней литературы может послужить отрывок из книги В.И. Немировича-Данченко об острове Валаам («Мужицкая обитель», 1911; гл. 13 – «Запретный скит. Молчалник»). Автора поражает контраст между изумительным видом, открывающимся с колокольни, красотой кедров близ огорода и «мертвой как могила» кельей в лесной глуши. На вопрос о том, почему келья внизу, а не наверху острова, следует ответ: «А так как бы Фавор! Мы, как апостолы, внизу, а Господь невидимо наверху присутствует». В видениях, мысленно продолжает писатель, перед иноками «раскидывается иное, нездешнее небо. Иначе как бы, не видя этого рая, живой вылежал десятки лет в этой одинокой могиле».

\*\* Эта формула, популярная в XIX веке, взята нами из ст.: *Забелин ИЕ.* Указ. соч.

\*\*\* Опустив знаменитый «Гимн брату Солнцу», полный ссылок на псалмы (см.: *Св. Франциск Ассизский.* Сочинения, 1995. С. 226–231), остановимся на специфически садовых житийных эпизодах. Однажды Франциск «попросил оставить в саду местечко для цветов – из любви к Тому, кого он называл “лилией долины” (Песн. 2: 1)». Эта просьба повторяется в нескольких вариантах – в виде пожеланий садовнику «не окапывать сад, дабы в надлежащий сезон зелень травы и красота цветов возвестили бы о красоте Отца всего сущего», «не занимать всю садовую площадь саженцами, дабы выросла зеленая трава, а из нее в свой черед – цветы для братии», «всегда устраивать где-то в уголке сада (особый) прекрасный садик, размещая и рассаживая те из всевозможных благоуханных трав, которые производят красивые цветы, дабы они в должный срок призвали бы тех, кто взирает на эти цветы, воздать хвалу Господу». Цитаты из «Второго

Тогда как язычество в своих обрядах, в том числе и в фольклорной поэтике, сопрягало природу с бушующими стихиями плоти, христианство конструировало на пути этих стихий всевозможные затворы, как нерукотворные, порожденные самим ландшафтом (как в северных чащах или южных песках и скалах), так и рукотворно-предметные. Огражденность оставалась важнейшей приметой церковного сада, и ее стремились всячески укреплять, и в духовном, и в чисто материальном отношении. Недаром в упомянутом выше речении Гонория Отенского указано также, что монастырь представляет собою не просто «образ Рая», но и «рай, более безопасный, нежели Эдем». Весьма характерен и следующий историко-жизненный пример. Поскольку сад при монастырском кладбище обычно представлял собою наиболее удобный укром для греховных удовольствий, архиепископ Кентерберийский посоветовал в XIII веке аббатисе одной женской обители поставить там новые крепкие ворота, разместив их в еще не примелькавшемся месте («in loco non suspecto»), и попутно сослался на сад из «Песни Песней» как символ той девственной чистоты, которую должно всячески сберечь («Хроники аббатства Ромси»).

Несмотря на истовую тягу к «смирненным местам», «лишенным случая к утешению», монастырский пейзаж все же наращивал в себе с веками определенного рода протоэстетические входы. Само по себе именование определенного ландшафта «красным» не слишком знаменательно, ибо так в средневековой Руси обозначалось в первую очередь какое-то представительное, заметное, парадное (ср. «красное крыльцо», «красный угол»), наконец, просто-напросто удобное, а не собственно прекрасное место\*. Равным образом требуют более осторожного к себе отношения и свидетельства о ревностном садовом украшении той или иной обители, ибо все зримые садовые красоты оценивались в ту пору по аналогии с начальным Творением или финальным Царством небесным и самостоятельного интереса не представляли. Куда важнее те случаи, когда зрительное восхищение не только обосновывалось инобытийно, на фоне Творения или Апокалипсиса, но и свертывалось в определенную чувственную ячейку. Таково, по сути, описание монастыря святого Мартина в Турне. Описание, где, на первый взгляд, не содержится ничего специфически-паркового, однако различные части ландшафта, – холм, лес и плодовые деревья, – совокупно перечисляются как те приметы, благодаря которым «душа отдыхает и наслаждается частичным приобщением к блаженствам рая» («partem amenitatis paradysi se occupasse

---

жития» Томмазо ди Челано (первые два отрывка) и «Зерцала совершенства» (другие два отрывка) даны по кн.: *Armstrong E.A. Saint Francis: Nature Mystic. The Derivation and Significance of Nature Stories in the Franciscan Legend*, 1973. P. 10, 237. Заметим, что святой Франциск не делает никакого различия между дикими и садовыми растениями, между саженцами и самосевом, – все они составляют некую райскую префигурацию с отчетливо инобытийными рубежами, и их красоты нисколько одна над другой не первенствуют.

\* Так, «красное место», избранное Кириллом Белозерским, согласно его Житию, написанному Пахомием Логофетом (XV в.), – «место убо мало и кругло, но zelo красно, всюду яко стеною окружено водою», – явно означает именно удобство и безопасность, обеспеченную сплошной «стеною воды».

gratuletur»)». Различные же садоводческие нововведения стремились это «частичное приобщение» действительно усилить.

В связи с этим в монастырских садах Запада в XII–XIII веках сложился особого рода декоративный участок («аббатский лужок», «*abbot's herber*» в Англии) с нарядным бордюром, окаймляющим ухоженный газон (который тогда выращивали не из семян, а из дерна). В хорошую погоду тут принимали почетных гостей и устраивали собеседования братии, сиденьями же служили «дерновые скамьи». Возможно, именно такого рода лужок в аббатстве Торни в Кембриджшире и побудил Уильяма Малмсберийского (XII в.) не только припомнить «образ рая», что делалось по отношению к святым обителям неслучайное число раз, но и написать о «соперничестве природы с искусством», соперничестве, где «одно восполняет то, что недостает другому»\*\*. Тем самым риторическая формула, восходящая к античной поэтике, была, насколько нам известно, впервые в Средневековье, перенесена в сферу декоративной агрикультуры. В православной же части Европы аналогом «аббатским лужкам» вполне могли служить келейные палисадники.

Что же касается методики выращивания того же искусственного лужка или газона, сыгравшего в эстетизации средневековых садов исключительно важную роль, то она была впервые подробно изложена в трактате Альберта Великого «О растениях» (7, 1, 14), в главе «О насаждении виридария», которую автор начинает с рассуждения о третьем дне Творения, когда были сотворены растения. В этой главе отмечается, что «красивая короткая трава» в силу благотворности зеленого цвета (благотворности, осмыслявшейся и символически\*\*\*) действительно освежает зрение и при надлежащем уходе «покрывает почву как изысканная материя». Таким образом, газон, будучи, по Альберту, одухотворенным и по-своему живым, «радующимся», не только дополнил предысторию парка чисто типологически, но и придал его развитию новый творческий импульс. К тому же, разметив оптимальную структуру «виридария», ставшего у него настоящим многосоставным парком\*\*\*\*, Альберт Великий разъяснил, что

\* «Книга об обновлении монастыря святого Мартина» (в Турне), написанная Германом Дорникским (XII в.), цит. по: *Wübrer K.* Op. cit. S. 18.

\*\* Хроника Уильяма Малмсберийского «О деяниях английского священноначалия» (XII в.) цит. по: *Pochat G.* Op. cit., 129.

\*\*\* Согласно Гуго Сен-Викторскому (XII в.) зеленый – прекраснейший из цветов, ибо знаменует весну и обновление («Дидаскаликон», 7, 12) (цит. по: *Eco U.* Op. cit. P. 46). Вильгельм же Оверньский, епископ Парижский (XIII в.), придал аналогичного рода похвале психологический оттенок, отметив, что данный цвет «не менее прекрасен, чем красный», ибо занимает срединное положение «между белым, расширяющим глаз, и черным, сужающим его» («О личинах мира») (цит. по: *Rzepińska M.* Op. cit. S. 112). В фольклоре семантика зеленого большей частью весьма мажорна: она обобщенно дублирует свежую, весеннюю, возрождающуюся зелень (ср.: *Усачёва В.В.* Семиотика зеленого цвета в народной культуре // В ее кн.: *Магия слова и действия в народной культуре славян*, 2008). Столь же мажорен он у Фичино (см. гл. 3, прим. 27). Вместе с тем это один из наиболее амбивалентных цветов, ибо он может маркировать пространство того света в его чуждости и враждебности земной жизни (см.: *Усачёва В.В.* Указ. соч.), а также, в еще более негативном плане, нечистую силу, особенно в ее функции «лесного охотника» за человеческими душами (*Robertson D.W.* *Why the Devil Wear Green?* // «*Modern Literature Notes*», 69, 1954).

\*\*\*\* Идеальный «виридарий» должен, по Альберту Великому, включать в себя «*ortus*» (собственно «сад»), регулярно распланированный на террасе (т.е. земляной площадке) близ главного дома, «*pra-*



это и есть тот «hortus deliciae» («сад наслаждения» или «приятный сад»), где «ищут не плодов, а удовольствия». Так «delicia», извлеченная из Книги Бытия, окончательно закрепились как обозначение практической садовой функции, – важный семантический сдвиг, распространившийся затем из схоластической латыни в другие европейские языки. В средневековой Руси аналогом был «веселый огород». Пьеро де Крещенци (Кресценций), автор популярнейшего в XIV–XVI веках агрикультурного руководства\*, дословно повторяет многие советы Альберта Великого равно как и его сентенцию о «приятных садах», но дает большую волю творческой фантазии, предлагая даже, помимо советов по устройству трельяжей, проект целого трельяжного дворца, со сплетенными ветвями деревьев, образующими залы и башни. Но еще существенней его замечание о «рядах деревьев», которые следует высаживать «по направлению от дворца к роще», дабы легче было наблюдать за животными в саду. Так исподволь намечается та система видов, которая, по сути дела, и превращает средневековые угодья в парк новоевропейского типа.

Причем понятно, что речь уже идет о чисто светских садах, которые и становятся теперь средоточием важнейших новаций. При замках все чаще разбиваются подобия античных виридариев или зеленые очаги досуга, чья растительность уже лишается всякого хозяйственного значения. Таким был, в частности, «Виноградник услады» («Vineyard of Pleasour») в Виндзорском замке, устроенный в XIV веке. Причем устроенный, что весьма знаменательно, именно в ту эпоху, когда в связи с общим похолоданием практическое виноградарство в Англии, некогда введенное римлянами, почти сошло на нет.

Важной зоной паркостроительных начинаний пребывают, как это было и в державной Древности, крупные охотничьи угодья. Тогдашние просеки прорубались сквозь лес прежде всего для того, чтобы гнать зверей к месту их «заклания», ведь охота оставалась своего рода «жертвоприношением», хотя и жертвоприношением теперь уже не храмовым, а спортивно-игровым. Так складывалась система аллей, в том числе аллей лучевых, на скрещенных же просек ставились банкетные шатры или павильоны. Подобным образом порою переоформлялись большие территории, в том числе охотничья часть «парка» в бургундском Эдене (Hesdin) на северо-западе Франции, созданного в XIII веке во владениях графа Робера II Артуаского и занимавшего со всеми своими окрестностями около 700 гектаров\*\*. Эдену даже был посвящен

---

tum» («луг»), состоящий из газона и более крупных насаждений, а также «selvaticus» или «boscus» («лес», точнее «лесной участок») из разнообразных деревьев. Трактат о газоне, ученый считает необходимым особо указать, что его центр следует оставлять свободным от посадок, дабы его «поверхности было бы легче радоваться вольному и чистому воздуху» («sed potius ipsa planities libero gaudeat aere et sincero»). Благодаря этому уточнению газон одушевляется, обращаясь из простого отрезка садового гумуса в полноценный эстетический предмет.

\* Сочинение Пьетро Крещенци, современника Данте, было написано в 1305 и первоначально распространялось под названием «Ruralia comoda» («Сельскохозяйственный практикум»). Важно отметить, что автор посвятил свой труд королю Карлу II Неаполитанскому, суля ему (в духе древнего архетипа «царя-садовника») грядущее обновление империи.

\*\* Brunet M. Le parc d'attractions des ducs de Bourgogne à Hesdin // GBA, 39, 1971, décembre.

специальный лицевой манускрипт с 100 миниатюрами (1461), явившийся, вероятно, первой книгой об отдельном «парке». Кавычки в данном слове, впрочем, совершенно необходимы, ибо собственно парковыми участками можно было считать лишь зверинец да сам сад, именовавшийся «маленьким раем» («Le Petit Paradis»). Правда, именно этот «маленький рай», генетически связанный, скорее всего, с арабо-сицилийским садоводством (до Артуа граф Робер правил в Сицилии), дал имя всей местности («Hesdin» – это «Эдем» по-старофранцузски). Наряду с роскошным розарием здесь имелись искусственные пещеры, водные шутихи и потешные автоматы, правда, довольно примитивные, такие как движимые при помощи веревок фигурки обезьян, указывающих лапами на банкетный павильон. Характерно, что все садовое ядро окружала солидная крепостная стена с опускающимися решетками на воротах, и даже розарий обрамляла стенка поменьше, уже с чисто декоративными башенками. Так что даже самый, быть может, новаторский из средневековых садов был столь же обособлен в пейзаже, как и типический замок или монастырь, тоже оставаясь «заключенным вертоградом». Все же остальное в Эдене, включая луг для турниров, деревни и охотничьи угодья, составляло площади, преобразованные лишь частично (турнирная и охотничья зоны) или целиком оставшиеся в своем первоизданном виде (деревни). В целом, в пору готики число парковых затей или «капризов», как их стали позже называть, последовательно умножалось. В частности, в парижском дворцовом саду Карла V Французского (XIV в.) был сконструирован «дом Дедала» или, иначе говоря, садовый лабиринт, возможно, первый в своем роде.

В последующем же столетии прославились сады Бометт короля Рене Анжуйского (известного уже нам по «Сердцу, объятому любовью»), где затейливые террасированные посадки с массой восточных экзотов сочетались с искусственными гротами и искусственными же, причудливо обработанными скалами\*. Среди прочего здесь размещался и монастырь кордельеров, а самый большой грот был своего рода пейзажной реликвией, ибо воспроизводил расположенную южнее, в Провансе, пещеру Сен-Бом, где, по одному из вариантов предания, жила в отшельничестве и упокоилась Мария Магдалина. Отсюда и название всего локуса – Бометт, т.е. маленький Сен-Бом. Так что чисто светскими затеями средневековые «сады власти» отнюдь не ограничивались. Суть в другом: эти затеи неизменно оказывались наиболее стилистически-прогрессивными.

Параллельно необходимо уточнить, что все пейзажные эксперименты осуществлялись «на селе», как по-латыни и в новоевропейских языках называли тогда природную среду как таковую. Средневековый же город оставался, как правило, наглухо замкнутым для садоводства, ибо здесь, как и в монасты-

\* Высказывалась даже гипотеза о возможном влиянии садов короля Рене с их причудливыми скалами на фантастические пейзажи в живописи XV–XVI веков, прежде всего, пейзажи Босха. См.: *Baltrušaitis J. Jardins et pays d'illusion // В еро сб.: Aberrations, 1957.*

рях, господствовала архитектура, но чаще всего господствовала уже, в отличие от святых обителей, без всяких природных послаблений. Дворики, улицы и площади были начисто лишены зелени, все огороды и плодовые посадки находились вне городских стен, а навык повсеместного разведения домашних растений еще не привился. Прототипом же большого общественного парка служил «общественный луг» («*pratum communis*») у городских стен, где происходили турниры, приобретавшие уже не элитарно-аристократический, а фольклорный, пародийный характер, и различные празднества. Здесь запрещалось пасти скот и производились даже кое-какие землеустроительные работы. Так, на флорентийском *prato* в конце XIV века был даже создан большой искусственный пруд, сценически обогативший гуляния и «турниры».

Приуроченные к важнейшим церковным праздникам, массовые гуляния выразительно демонстрировали единство горожан в русле локального патриотизма. Когда же народ, раздробившись, начинал веселиться более уединенно, в рощах и лесах, то это уже, как мы имели возможность убедиться, выглядело подозрительно: то ли это простые «пикники» с песнями и плясками, то ли нечто еретически-сектантское, возобновляющее древние культы земли и плоти? Так что чем активней и «перформативней» общался с природой средневековый человек, тем более одиозным со строго церковной точки зрения это общение казалось.

Но вернемся в город. Все ж и помимо окрестностей средневековый урбанизм был не целиком «антиприродным». Судя по планам, кое-где, даже в Венеции, которая ныне кажется образцом средневекового города, почти целиком одетого в камень, бытовали и внутренние, а не только лишь внешние огороды. В средневековом Париже виноградники левого берега спускались к Сене рядом с городским центром (Ситэ), к тому же и в целом на рубеже Ренессанса (собственно с XIII в.) площадь сугубо городских садово-огородных угодий прирастала на Западе все более интенсивно\*. О городах Византии, порой даже производивших впечатление садового «рая», мы уже говорили. К тому же в Византии были разработаны тщательные градостроительные регламентации, предусматривающие систему пространственных интервалов, позволяющих жителям заниматься строительством и хозяйством, друг друга не утесняя. Регламентации эти, зафиксированные в «Номоканоне», нашли отражение и в русской «Кормчей книге» (с XIII в.), явившейся дополненным переводом византийского «Номоканона»\*\*. Сама же средневековая Русь неизменно удив-

\* См.: *Jardins et vergers en Europe Occidentale. VIII–XVIII ss.* (сб.), 1989. P. 163–164.

\*\* Следует подчеркнуть, что речь идет о своде сугубо юридических, а не художественно-практических или художественно-теоретических установлений. Фразы о пространственной ориентации содержатся между «гранью» (параграфом) «О свободных» (т.е. вольноотпущенных), гранью о том, как подобает взимать долги с наследников скончавшегося должника и гранью «О казнях», причем тема «градостроительной» грани [«О здании (т.е. строительстве) новых домов и поновлении ветхих и о иных вещах»] в определенной мере отражает тот параграф, где дается общее определение свободы (как «удобства и пространства естественного, позволяющего каждому делать, что хочет, если только закон или нужда не возбранит»), перевода эту дефиницию в конкретную житейскую плоскость.

ляла иностранцев «сельским», садовым обликом городских посадков. Огороды с плодовыми деревьями имелись здесь даже внутри кремлей. Из-за «пространственных садов и дворов при каждом доме» русские города казались «значительно более обширными, чем они были на самом деле» (здесь приведены слова Герберштейна о Москве, записанные им в первой четверти XVI века). Паоло Джовио высказал в те же годы аналогичное наблюдение, отметив попутно, что «почти все русские дома имеют при себе отдельные сады как для пользования овощами, так и для удовольствия». Хотя можно уточнить, что это «удовольствие», к тому же и возникшее в тексте явно не из природы, но из редакторы\*, обеспечивалось на Руси всего лишь древесной «сенью» для отдыха в жару да еще, в домах побогаче, особым «потешным чердаком» (башенкой-теремком) или галереей-гульбищем, позволяющими окинуть взором весь «вертоград». Позднее к «потешному чердаку» прибавилось и аналогичное по смыслу слово «смотряльня», а «чердаками» начали называть и отдельно стоящие садовые павильоны\*\*. Смешанный, сельско-городской характер средневекового русского градоустройства, а также постоянно употреблявшееся в ту пору топонимическое уточнение «в садех» могут породить ложную уверенность в целенаправленной живописности тогдашнего зодчества. Однако тут доминировал отнюдь не поэтический концептуализм, а соображения хозяйственного порядка, прибавление же «в садех», в частности, к названию храма, знаменовало лишь особый разряд земельных угодий, где не имелось, судя по всему, никаких «веселых» или «прохладных», как их еще называли (т. е. тенистых), «огородов»\*\*\*.

Правда, изба или сельская усадьба вполне могли именоваться «раем». Изба должна быть так чиста, указывает «Домострой» (XVI в.), чтобы в нее можно было «как в рай войти». Что же касается усадьбы, то кратким похвальным словом ей служила пословица «Москва столица, а деревня рай». Однако это лишь безличные обозначения высшей степени порядка и гармонии, соотносенные с привычным библейским контекстом и явно не подразумевающие

---

Грань «О здании» повелевает (при поновлении «ветхого двора») «не отнимать света и прозора у соседей», разве только «по совещанию» с ними. Далее особо акцентируется «сущий на море прозор», который обязательно должен быть для соседского двора сохранен, и приводится ссылка на опыт «Царьграда» (Константинополя), где соблюдалось право глядеть на море («зреть к морю»), «стоя в своем дворе». Таким образом, вольный вид ни в коей мере не превращается тут в эстетическую категорию, являясь лишь существенным фактором, упорядочивающим городскую застройку с целью оптимального пространственного баланса, который позволял бы каждому домохозяину «делать, что хочет» в пределах своего двора. К тому же «прозор» не сопрягается в «Номоканоне» с садом, но, напротив, декларативно последнему противопоставляется, ибо говорится, что «древа» и «вертограды» ему мешают (буквально – «на древах убо и вертоградах работа о прозорах не хранится»), поэтому сосед имеет право срубить чужое дерево, перекрывшее его двор.

\* Наши слова «из редакторы» подразумевают тот факт, что Паоло Джовио (в своем отчете «О посольстве Василия Великого, князя Московии») фиксировал не собственные импрессию, а то, что ему довелось услышать о Москве от русского посланника Дмитрия Герасимова, и отчасти стилизовал эти сведения – в том что касалось садовой зелени, – исходя из итальянских обычаев.

\*\* Так, П.А. Толстой пишет о «чердаках круглых, предивных» у прудов близ дворца Яна Собеского в окрестностях Варшавы («Путешествие стольника П.А. Толстого по Европе. 1697–1699», 1992. С. 27).

\*\*\* Кондратьев И.И. Что росло в «садех»? (благодарим автора за разрешение использовать материалы своей неопубликованной статьи).

сколько-нибудь сложных художеств. Тем не менее, вкус к последним ощути-мо формировался и на Руси, в том числе и под влиянием русского перево-да трактата Крещенци (1549), где локус садовых досугов именовался новым для Руси латинизмом «виридарий». В конце XV века, как раз в период работы в Кремле итальянских мастеров, был заложен первый русский парк, который вполне можно было бы данным именем назвать. Это были обширные Госу-даревы сады напротив Кремля, состоящие в парадной своей части из геоме-трически распланированных куртин. Однако привычка к великосветскому времяпрепровождению среди зелени еще не укоренилась пока что даже сре-ди образованных слоев общества, о чем свидетельствует та обида, которую испытали в 1584 году русские послы, когда при дворе Елизаветы Английской их официально приняли в саду, – после чего послов пришлось убеждать, что это «огород честный, прохладный», сделанный «для великих князей», место, «где нет ни луку, ни чесноку»\*. Протопоп Аввакум уподобил царя Алексея Ми-хайловича библейскому Навуходоносору, в частности, и за то, что у него «са-довые деревья различные насажены, и птицы воспевающе, и зверие в садах глумящиеся, и кринь и травы процветающе, благоухание износяще повевае-мо» («Об иконном писании»). Царский парк у исторического Навуходоно-сора был, но Библия об этом упоминает лишь односложно (4 Цар. 25:4), так что предлогом для аввакумовской инвективы послужили повседневные слу-хи о том, в какой праздной и греховной, с точки зрения протопопа, обста-новке отдыхает Алексей Михайлович в Коломенском и Измайлове. Позднее, впрочем, осуждение «прохладных огородов» все чаще сменялось восторгом, как в путевых заметках стольника П.А. Толстого (1699), где восхищенно опи-сываются итальянские сады, в том числе их «предивные фонтаны». В цар-ских и придворных садах Москвы в XVI–XVII веках уже имелись и ярусные, «висячие» структуры, и узорчатые павильоны, и фигурные фонтаны, и даже «вавилон», т.е. лабиринт (устроенный в Потешном саду в Измайлове). Так подготавливалась почва для радикальных архитектурно-ландшафтных пре-образований Петра Великого. Преобразований, которые уже не только ин-крустировали в российский пейзаж отдельные новации, но размечали в нем целостный, огромный по размаху хронотоп Нового времени.

В Европе такого рода преобразования заняли не менее трех веков, значи-тельно ускорившись в период классического (или «Высокого») Возрождения, с начала XVI века. При этом парк ренессансного типа был сперва не разбит в натуре, а измышлен литературно или, иным словом, чисто концептуально, поэтому столь существенны для его верного понимания предыдущие главы, вроде бы к ландшафтной архитектуре напрямую не относящиеся. Новое ве-щественное искусство возникло из невещественного вымысла, который на-слаивался на практическую агрикультуру до тех пор, пока не образовал соб-

\* *Топычканов А.В.* Сады в российском дипломатическом церемониале XVI–XVII веков // Репрезен-тация власти в посольском церемониале и дипломатический диалог в XV – первой трети XVIII века (сб.), 2006.

ственное виртуальное пространство, полное волнующих планов, стратегий и грез\*. Насаждения и сопутствующие им архитектура и декор в той же степени воплощались, сколько воображались, и само виртуозное умение запечатлеть это воображение *in statu nascendi*, т.е. нарождающимся у нас на глазах, и обеспечило эпохальный историко-стилистический прорыв. Без этого всевозможные диковины больших феодальных поместий равно как и приятная сень малых виридариев остались бы разрозненными частицами, не связанными единой программой, получившей мощный европейский резонанс. И в основу новой программы, явившейся на свет из прозы, стихов и философских умозрений, легли в первую очередь именно фабульные и, грубо говоря, фиктивные, сугубо художественные и философски-риторические топоры, а не практические приемы.

Литературные фабулы «земного рая» предопределили рождение парка, но свою роль сыграли и литературные жанры, те природные «трагедия» и «комедия», о которых впервые написал Плиний Младший. Так что в итоге «принципы „ars poetica“ были приспособлены к „ars hortulorum“, и „ut pictura poesis“ („поэзия как живопись“) Горация превратилось в „ut poesis hortus“ („сад как поэзия)»\*\*.

К тому же локус «приятной», специфически парковой виллы теперь все резче и резче, как было уже в императорском Риме, от хозяйственной виллы отделялся. И соответственно расширялись и численно умножались пространства, где можно было предаваться умственным досугам на свежем воздухе. Новое искусство возвращалось именно умственными досугами. Плоть же как таковая, священная в Древности и осуждаемая в Средние века, развлекалась на лоне природы испокон веков, но лишь Ренессанс настолько интеллектуализировал эти развлечения, что они вроде бы (во дворце «Декамерона», садах Полифилова сна или Телемском аббатстве Рабле, равно как

\* Об этой «виртуальности», обусловленной в первую очередь влиянием литературы, см. кн.: *Hunt J.D.* Op. cit. Данные наслоения и составляют то, совершенно особое пространство, которое автор уже в самом заголовке книги называет садовым «инобытием» («afterlife»). Причем такое «инобытие» значительно расходилось с конкретной хозяйственной практикой, о чем свидетельствуют сопоставления медичейских усадеб с их резонансом в гуманистической литературе и философии (см. кн.: *Giannetto R.F.* *Medici Gardens: From Making to Design*, 2008).

\*\* *MacDougall E.* *Ars Hortulanum: XVIth Century Garden Iconography and Literary Theory in Italy // The Italian Gardens* (сб.), 1972. P. 58. Что же касается жанров, то особое влияние оказали в данном случае не шуточные строки Плиния Младшего, но наследие великого поэта-плантомана Вергилия, систематизированное в Средние века в виде т.н. «Вергилиева колеса», изысканного соотношения разных жанров. «Буколики» в этом «Rota Virgili» воплощали «низкий» («humilis»), «Георгики» «средний» («mediocris»), а «Энеида» «строгий» или «возвышенный» («gravis») стили, причем первому соответствовали пасторальные луга и рощи, из деревьев буки, второму сельские поля и плодовые деревья, а третьему замки, из деревьев же – лавры и кедры. Определенный отпечаток наложила и витрувианская система трагической, комической и сатирической декораций, возрожденная С. Серлио в его «Сценографиях» (1545), – правда, природный антураж играл в этой системе подчиненную роль, образуя определенный пейзаж лишь в сатирической сцене, которую следовало, по Витрувию, украшать «деревьями, пещерами, горами и прочими приметамы сельской местности» («Об архитектуре», 5, 6, 9). О пейзажных жанрах «по Вергилию», а также о жанровой литературной топике ренессансного парка и ее влиянии на последующую традицию см.: *Curtius E.R.* Op. cit. S. 231–232; *MacDougall E.* Op. cit.; *Lang S.* *The Genesis of English Landscape Garden // The Picturesque Garden and Its Influence Outside the British Isles* (сб.), 1974.

и в многочисленных ландшафтных подражаниях этим трем литературным архетипам) целиком уже вошли в стихию мысли или, иным словом, идеефицировались. Мысль, ее творческие порывы, плотно заполнили сады и определили их новаторский облик.

Сама же агрикультура, технические и ботанические новинки, сыграли пусть порою и значительную, в особенности в сфере гидравлики, но отнюдь не первостепенную роль. Средневековые и так уже садоводчески освоило столько автохтонных и экзотических растений, включая цитрусовые деревья (заимствованные у арабов), что за XV–XVI века значительно расширить садовую палитру не удалось (более плодотворным в этом отношении оказался последующий, XVII век). Растительная же магия, в том числе и астрологически обусловленная, вызывала в пору Возрождения острый интерес\*, но тоже, по большому счету, была лишь довеском средневековых знаний. Так что дело не в номенклатуре и конкретном применении флоры, а в ее новом оформлении. «Темные века» породили массу агрикультурных новшеств, – изобрели, в частности, газон и хитроумнейшие прививки. Так, Крещенци подробно пишет о том, как выращивать на одном дереве различные фрукты (возможно, опосредованно отражая Книгу Еноха, где гигантское древо жизни включает в себя «все деревья и все плоды»). Но эти новации имели, так или иначе, точечный характер, не преобразуя пространства в целом. Возрождение же мыслило крупными планами, всякий раз возводя малые детали до уровня большого ансамбля. Поэтому и газончик становился партером, а система экспериментов, задающих растению нужные композиционные параметры, максимально усложнялась, охватывая все более значительные ячейки пейзажа. Наконец, сам сад, оформляясь в своем парковом статусе, представлял полноправным стилеобразующим фактором, заметно воздействующим на эволюцию искусства в целом, тогда как сады Средневековья, даже активно отражаясь в иконографии, были в этом смысле стилистически несуществующими. Все предыдущие художественные эпохи, не считая, разумеется, арт-эпох Востока, легко можно изложить без упоминания паркостроения. Ренессанс же выдвинул ландшафтное соревнование искусства с природой на первый план, сделав его необходимым даже и для собственно исторического, а не только лишь историко-художественного познания. С определенного момента парк даже начал диктовать свои законы архитектуре. И эта видовая авторитетность, резко обозначившись в период классического Возрождения и маньеризма\*\*, просуществовала не менее трех веков, достигнув своего пика в эпоху Просвещения.

---

\* См.: *Tomasi L.T. Projects for Botanical and Other Gardens: A XVIth Century Manual // JGH, 3, 1983, 1* (опубликованные здесь магико-ботанические рекомендации по духу своему вполне адекватны и средневековым травникам).

\*\* О ренессансном (итальянского типа) саде как универсальном посредствующем звене искусств, претендующем в «споре искусств» («paragone») на особо важное место см.: *Hunt J.D. Paragone in Paradise: Translating the Garden // «Comparative Criticism», 1996, 18.*

Своеобразие эстетического и приоритет арт-воображения над конкретным землеустройством и растениеводством ярко проявился в иконологической традиции, ведущей от рыцарского романа к «Роману о Розе», Данте, Колонне и Ариосто. Везде здесь так или иначе вырисовывается топос странника в волшебном саду, с тем лишь различием, что на ранней стадии в роли сада чаще всего выступал очарованный лес. Мотив дантовского «просветляющегося леса», авантюрно-рыцарский в своих истоках, – леса, который на глазах героя становится садом, – установил векторы ландшафтно-художественного развития на несколько веков вперед. К литературным стимулам прибавились философские, точнее смешанные философски-литературные, прежде всего, в теме Дворца Искусства (или Дворца Природы), в значительной мере предопределившего парковое «эстетическое эхо», реверберацию одного вида искусства в другом. Изо-искусство тоже значительно опережало садоводство своими остроумными фантазиями: к примеру, искусственные скалы в «Саду наслаждений» Босха или отсутствие ограды в увеселительном «парадизе» «Мастера садов любви» предвосхитили даже не Ренессанс, а Просвещение с его «китайшиной» и пейзажностью.

Сама садовая «*amoenitas*», приятность или «прохлада» («прохлада» в широком смысле, сохранившемся в глаголе «прохлаждаться») обратилась, – и в ненастоящих, литературных и нарисованных, равно как и в настоящих садах, – в ту верховную цель, где «дизайн обострял удовольствие»\*. Характер же данного удовольствия (интеллектуальное оно или чувственное, духовное или плотское?) представлял, несмотря на бесконечные прения по этому поводу, не столь уж существенным. Важнее была сама актуальность прекрасной природной идеи, осваиваемой сознанием. Идеальный пейзаж внедрялся в действительность с той сенсорной убедительностью и даже экспрессией, что скрадывалась до минимума или даже совсем отсутствовала в Средние века с их чувственно-сверхчувственными интервалами и даже безднами. Рассказчики «Декамерона» приходят в начале 3-го дня к безусловному выводу, который стоит повторить, хотя бы в сокращении, еще раз: «если бы можно было устроить рай на земле, то лишь по образцу этого (т.е. окружающего их) сада». Несмотря на внешнюю сослагательность слова «рай» слова эти звучат как мягкий приказ, и реальное ландшафтостроительство послушно взялось за его исполнение. Недаром гравюра к «Декамерону» с теми же рассказчиками в саду использовалась порою как иллюстрация к трактатам по садоводству, в частности, в венецианском издании книги Крещенци (1511).

Правда, декамероновский «*paradiso su terra*» связан и с определенным архитектурным прототипом, с виллой Пальмьери (Скифанойя) во Фьезоле. Однако реальный локус предстает тут патетически-приукрашенным, и именно эта приукрашенность оказывается в конечном счете наиболее влиятельной. Что же касается Колонны, то там конкретные греко-римские и египетские прототипы настолько преобразованы и перетасованы буйным воображением

\* Pearsall D., Salter E. Op. cit. P. 88.



автора, что превратились не в какие-то стилизации, а в безусловный и невиданный *novum*. Последний, собственно, и слагается из того интереса, сопереживания и, в конечном счете, восторга, которые должны народиться из этих словесных инвенций, сделав первичный аффект достаточно стойким и прочным, сотворчески укрепляющим эти «воздушные замки».

Рекомендации Альберти о наилучшем устройстве загородного поместья, рекомендации, надолго ставшие исторически-установочными, тоже насквозь пронизаны заботой об эффекте и аффекте, об эмоциональных стимуле и реакции, хотя Альберти, придерживающийся в своей теории строгих практических, точнее, практико-экологических правил, отнюдь не был романтиком и фантастом. Уделяя скрупулезнейшее внимание «хлопотам управителя», он даже, к примеру, дает советы, как следует содержать кур, дабы яйца были вкуснее. Но вся эта рачительность целиком остается в пределах Средневековья. Гиперэпохальный, ренессансный рубеж пересекается в тот момент, когда речь заходит о том, что главный дом усадьбы обязательно должен занимать «самое достойное», возвышенное место (хотя Крещенци рекомендовал размещать виллу у подножия холма, поближе к хорошим источникам воды). Занимать такое место, «где совершенно свободно можно наслаждаться полезным и отрадным ветерком, солнцем, видом» («Об архитектуре», 5, 17). Равным образом «вид на город, крепости, море и обширную равнину», на «знакомые вершины холмов и гор, отрады садов и привольные уголья для рыбной ловли и охоты» должен открываться и из гостевых покоев (там же). Идеальный вид, стало быть, призван сочетать в себе, и для хозяина и для гостей, приятное с полезным: так коренной принцип античной поэтики переносится в ландшафтную архитектуру. К тому же и само зодчество, согласно Альберти, тоже должно существовать в качестве приятного вида, радующего глаз как издали, так и вблизи, при подходе к дому, впечатляющему своим «веселым фасадом» (9, 2). Специально указывается (там же), как следует, ради тех же «утехи и пользы» украшать идеальную виллу изнутри. Здесь Альберти повторяет Плиния Старшего и Витрувия, в то же время делая тематику интерьерных росписей еще более эмоционально-живой, включающей в себя «далеко раскинувшийся цветущий луг, залитый солнцем, прохладные тени леса, прозрачайшие ручьи и речки, и места для купания и все, что нужно виллам» (ср. с. 458). Это «все что нужно» не существует само по себе, чисто прагматически, как перечень угодий, но мягко облекается, в качестве сюжета росписей, в незримую картинную раму. В результате усадьба или, в конечном счете, синтетическое природно-архитектурное произведение, максимально усиливает свое воздействие за счет видовых ракурсов и живописного эха искусства-в-искусстве, приветствуя приходящих своим «радостным блеском» (там же) или, если придерживаться латинского текста, «радостью и блеском» («*hilaritas ac nitor*»). Это как раз и есть то ментальное сияние, которое начинает освещать эстетический объект изнутри

сознания. И хотя Альберти указывает, что всю территорию следует окружить стеной («ибо нужно считаться с наглостью людей необузданных»), а ближайшую к вилле природу тщательно упорядочить регулярными посадками, стрижкой кустов и т. д., он, акцентируя прекрасные виды, по сути, прокламирует, как и в литературных вертоградах типа декамероновского, принцип открытого сада.

Иначе говоря, такого сада, где архитектура и ее непосредственное окружение виртуально смыкаются с окрестностями вопреки реальной стене. Границы между зодчеством и средой, столь крепкие в Средние века, мысленно упраздняются, так что усадьба (к чему тяготела и римская вилла в ее самых знаменательных образцах) действительно идеализируется, – не просто ментально приукрашиваясь, но обращаясь, если использовать слова Платона, в «причудливое сплетение небытия с бытием»\*.

Интеллектуальное сияние, тот же «nitor», собственно, и обеспечивает плотность этого «сплетения», действительно подкрепленного тем центрально-перспективным принципом, который Альберти неизменно в своих архитектурных ракурсах подразумевает. Тем самым творческое воображение преодолевает объектный барьер, свободно переходя от ближнего к дальнему, от вещественного к невещественному или, наконец, от предмета к идее (или наоборот), – как это получилось у Пико с Фичино в вышеупомянутых медитациях о прекрасной вилле как нечаянном осуществлении мечты. И именно этот «воздушный» слой составил у Альберти, в конечном счете, тот «собственный рай» («proprio paradiso», т. е. рай «собственный» и «настоящий», – оба перевода правомерны), который поминается, в контексте сельского имения, в его диалоге «О семье». Это уже та заповедная территория, которую вполне можно, в отличие от средневекового Эдема, увидеть и обойти. Однако обойти даже не столько ногами, как в магически освященном земном раю Древности, а в творческом воображении. Именно последнее, как и полагается по нормам ренессансного платонизма, определяет садовые маршруты, расставляя по ним самые затейливые вехи и приманки. Все выглядит отныне несравнимо увлекательней, искрясь фабульными интригами, погружающими в тень скромные вертограды Средневековья. Только сейчас настоящий парк, парк как сценически обусловленная актуальная имматериальность, как совокупность эмблем\*\*, начинает свою подлинную историю, по отношению

\* Правда, Платон имеет в виду («Федр») иллюзии живописи. В паркостроительстве же иллюзии обрезают вполне реальную пространственную трехмерность, пластически перестраивающую мир, а не только лишь подражающую ему.

\*\* **Эмблема** – значимое изображение в целом или, еще чаще, особая деталь, придающая произведению необходимый, изначально запрограммированный смысл. Мода на такого рода «вставки» (этимология слова восходит к греческому глаголу «εμβάλλειν», «вставлять») широко распространилась к концу XVI века, когда начали публиковаться специальные сборники, где знаковые картинки совмещались с афористическими девизами и другими текстами, наводящими на верное понимание данных изображений. Немецкий писатель Г.Ф. Харсдёрфер, уже известный нам по изобретенному им термину «садовые боже-ства» (см. с. 159) даже заявил в тех же «Словесных играх в дамской гостиной», что первой эмблемой (Sinbild) было библейское Древо познания добра и зла, приравненное, таким образом, к развлекательно-

к которой все прежнее, даже важнейшие римские предварения, вполне можно считать чем-то доисторическим.

Сперва литературный и теоретический вымысел действительно значительно опережал реальное садоводство. Об этом свидетельствуют хотя бы те же иллюстрации, – как вид изобретательства, посреднического между текстом и садостроительством. Миниатюры «Романа о Розе», равно как и миниатюры и гравюры к «Декамерону», изящно и порой даже с живой фантазией отражают тогдашнюю садовую практику, но не идут ни в какое сравнение с крайне изысканной и сложной текстурой литературных источников. В тончайших же по мастерству, конгениальных тексту гравюрах «Гипнеротомахии» ее первого, венецианского издания (1499) наступает уже гармоническое равновесие. Правда, композиции эти все же уступают затейливому визионерству Колонны (которое иной раз невозможно проиллюстрировать сколько-нибудь адекватно), но в то же время они заметно дополняют его эмблематику, способствуя ее инфильтрации в реальное садовое пространство\*. К середине XVI века устанавливается почти идеальный литературно-садовый баланс. Описывая топиарику (т. е. декоративную стрижку) сада своей виллы Караччи (спланированной Альберти еще до появления «Гипнеротомахии»), Джованни Ручеллаи слагает если и не столь сложные, как у Колонны, но все же поразительно разнообразные, воистину беллетристические сюжетные перечни (с самшитовыми кораблями, храмами, мужчинами, женщинами,

---

нравоучительным визуальным ребусам; собственно, сами «Словесные игры» были написаны как набор светских развлечений – в форме загадок, шарад, конкурсов эрудиции и т. д. («Frauenzimmer Gesprächspiele» цит. по: *Kirchner G.* Fortuna im Dichtung und Emblematik der Barock, 1970. S. 177). Сборники эмблем долгое время служили руководствами для художников и попутно массовым чтением, своего рода книгами «крылатых слов» с иллюстрациями. Коренное их отличие от средневекового религиозного символа состоит в том, что эмблематическая поэтика, при всех своих богословских коннотациях, во многом ориентировалась на сам процесс познания, а не на его конечный результат, имманентно замыкаясь в этом процессе и настойчиво тренируя мысль сопряжениями несхожих, порою диаметрально противоположных смыслов. Комментируя эти семантические извивы, Вальтер Беньямин, невольно повторив Харддёрфера, заметил, что барочная аллегория «пребывает в Грехопадении внутри самой себя» (*Benjamin W.* Ursprung der deutschen Trauerspiels, 1928. S. 203). Помимо всего прочего подобная визуально-вербальная тренировка активно утверждала самоценность художественного произведения, где живописные и поэтические начала представляли (по принципу «ut pictura poesis» – «поэзия как живопись») непрерывно взаимодействующими. Ренессансный парк осуществлял именно такое живописно-поэтическое взаимодействие, – со скульптурными или растительными эмблемами, расставленными в важнейших его точках для должной смысловой ориентации зрителя. В итоге весь садово-архитектурный комплекс должен был осознаваться как знаковая картина, которую поэзия дополняла развернутым герменевтическим описанием. Именно в русле таких описаний и возникает особый жанр усадебной поэзии. Знаменательно, что, вероятно, самым ранним ее английским примером является стихотворение Джеффри Уитни, посвященное поместью Комбермер-эбби и опубликованное в его «Избранных эмблемах» (1586). Стихи, озаглавленные по-латыни «Patria cuique saga» [«Родина (в смысле именно малой, «усадебной» родины) всеми любима»], дополняют здесь картинку. На последней изображен улей рядом с сельским домом, восходящий, скорее всего, к пассажи о пчелах в «Георгиках» Вергилия (4, 149–227). См.: *Fowler A.* The Country House Poem. A Cabinet of XVIIth Century Estate Poems and Related Items, 1994. P. 31–34.

\* Почти все иллюстраторы «Гипнеротомахии» пасуют перед искусственными, стеклянно-шелково-ювелирными садами дворца Элефтериды, которые и в самом деле нельзя адекватно передать в графике. Лишь художник французского издания (1546) решился представить достаточно робкий графический аналог в виде изящных, но в общем-то обыденных растительных шпалер и трельяжей [см.: *Hunt J.D.* The Afterlife of Gardens (гл. 3 – «Exploring Gardens and Landscapes in the Hypnerotomachia Poliphili»). P. 66–67].

львами, обезьянами, драконами, кентаврами, лошадьми, ослами, быками, оленями, медведем, вепрем, дельфином, рыцарским турниром, лучниками, философами, папами, кардиналами и т.д.)<sup>\*</sup>.

Наконец наступает момент, когда уже литература начинает постоянно апеллировать к визуальным искусствам, словно признавая утрату былого первенства. Так, когда при издании французского перевода «Амадиса Галльского» (1543), – рыцарского романа, в 4-й книге которого, причем именно во французском варианте, подробно описан роскошный сад волшебника Аполлона, – возникла необходимость в соответствующей иллюстрации, гравер просто воспроизвел типический план современного ему сада с геометрическими боскетами. Известные уже нам «Волшебные поля» де Таймона, пусть по смыслу и сказочные, воспроизводят новомодные приметы итальянских giardini, такие как лабиринт и фонтан с водою, изливающейся из глоток золоченых драконов. Дю Бартас, как мы видели, скопировал свой Эдем с садовых «эдемов» того времени. В те же 1570-е годы феррарский Бельведер на острове посреди По послужил пусть и фантастически преобразенным, но все же вполне предметным прототипом волшебного острова Армиды в «Освобожденном Иерусалиме» Тассо. Так что реальный парк вновь и вновь заявлял о своих претензиях на особо важную, чуть ли не решающую роль в «споре искусств» между собою и с природой. Споре, охватывающем всю их вербально-визуальную сферу. И сколь бы изощренным, немислимо манерным не выглядел этот спор, он все равно вписывается в рамку практического паркостроения. Так, в «Весне» Жака Ивера (1572) веселая компания заходит (на 4-й день повествования) в грот, где вакхическая песнь написана «на виноградных листьях слизию улиток», но в целом грот со скульптурами Вакха и сатиров, а также натуральными седалищами в виде пней и обломков скал предстает вполне обычным для своего времени.

Все самое существенное происходит в XV–XVI веках в Италии, что фиксируется и этимологически. Ведь хотя впоследствии слово «парк» распространилось по миру из английского языка, оно имеет и древние итальянские корни («barco» – от позднелатинского «parcus» – от латинского «parcere», «препятствовать, ограничивать»). Но поскольку «barco» от «parcere» сохраняло, как и древнеперсидское слово «пайридеза», архаический оттенок загона для животных, оно употреблялось вплоть до XVIII века, в сравнении с «giardino», сравнительно редко.

Однако как бы ни подчеркивать новизну, римская античность все же, на первый взгляд, кажется основополагающей, не только терминологически, но и художественно. Ведь средневековые «возрождения» с малой буквы не раз сопровождались попытками паркостроительства на античный манер, как это было при Карле Великом или при императоре Священной Римской им-

<sup>\*</sup> Данный перечень (по поводу сада, заложенного в 1459) вошел в счетную книгу (zibaldone), куда в ту пору, если речь шла о книгах известных меценатов, попадало и немало ценных историко-художественных сведений [цит. по: Battisti E. Natura artificiosa to Natura artificialis // The Italian Garden (сб.), 1972].

перии Фридрихе II (XIII в.), который предпринимал на территории римских вилл даже специальные раскопки, дабы воспроизвести их планировку на новом месте. Собственно же ренессансные сады быстро заполняются антиками и их имитациями, а усадебная, принципиально-ордерная по своему характеру архитектура, равно как и вся планировка соответствующих территорий, стремится при всяком удобном случае повторить то небольшое, что можно было извлечь из древних авторов, прежде всего, из все тех же Плиния Младшего и Витрувия, равно как и из крайне разрозненных и неясных (в сравнении с новейшим временем) археологических данных. Садовые галереи сохраняют подобие древних портиков и перистилей, а садовые павильоны, фонтаны, наконец, главные усадебные дома при всяком удобном случае демонстрируют классицизирующую цитатность, достигшую особой изысканности в виллах Палладио. Все декоративные программы так или иначе восходят к греко-римским мифам, и различные локусы (гроты, источники, рощи, лужайки, а также отдельные деревья) постоянно посвящаются античным божествам, о чем свидетельствуют соответствующие надписи, не говоря уже об огромной знаковой роли скульптур. Древние боги и герои, в первую очередь Венера, Вакх, Аполлон и Геракл, а также гении природы и искусства (нимфы, наяды, сатиры и музы) выступают как средоточия неоязыческих культов, пусть и осуществляемых обычно в театрализованно-игровой форме. Более близкие по времени, неантичные литературные источники, прежде всего сказание о Полифиле, в свою очередь способствуют подобным инсценировкам, сгущающим в новых садах атмосферу «языческого сна», причем «сна» оккультного, полного как старых, так и новых сакральных секретов\*.

К северу от Альп фигуры и сюжеты античного Средиземноморья также активно используются для оформления садовых ландшафтов, сочетаясь со спорадическими попытками возрождения собственной, автохтонной Древности. К примеру, в Германии в XV столетии появляются садовые гномы\*\*, ставшие со временем наиболее популярными и наиболее демократическими персонажами декоративно-садовой сцены. В иных странах Европы к ним добавляются и другие неантичные фигуры вроде фей (правда, последние бытуют скорее в поэзии, ибо в садовом искусстве феи, по сути, неотличимы

\* «Языческий сон Ренессанса» – так озаглавлена книга Дж.Годвина (*Godwin J. The Pagan Dream of Renaissance*, 2002), базирующаяся на мотивах «Гипнеротомахии Полифила» и их преломлениях в искусстве Возрождения. Опыты же оккультной интерпретации этого романа-сказки породили целую литературу. Одним из родоначальников данной традиции был француз Жак Гоори, присовокупивший к своему переводу «Гипнеротомахии» (1546) подробный алхимический комментарий. В XX веке сочинение Колонны было включено (в кн.: *Fierz-David L. Der Liebenstraum des Poliphilio. Ein Beitrag zur Psychologie der Renaissance und der Moderne*, 1947) в идейно-символический арсенал психологического оккультизма К.Г. Юнга.

\*\* **Гном** – хтоническое существо, родственное (по своему карликовому росту и причастности к элементу Земли) античным пигмеям. Парацельс впервые описал их естественнонаучно (в «Книге о нимфах, сильфидах, саламандрах и прочих духов», 1566), поместив в свою систему природных духов, посредничающих между умом исследователя и природной материей. Бытовавшие в Средние века в виде языческих идолов, к XVII веку они вошли в число малых садовых божеств (наиболее стильным и многочисленным их средоточием является Сад гномов замка Мирабель в Зальцбурге; (1695), а к XX веку превзошли по численности любое из «божеств» такого рода.

от античных нимф и дриад). Наконец, не следует забывать и еще об одной неклассической традиции, древнеегипетской, которая обозначается хоть и маргинально, но достаточно заметно\*.

Раздаются возмущенные голоса против подобного неопаганизма, проникавшего даже на высшие уровни церковной власти. Племянник Пико делла Мирандолы Джанфранческо называет в своем письме о садах ватиканского Бельведера (1512) тамошние античные статуи «идолами, поставленными на алтари», а годом позже возвращается к тому же мотиву в поэме «Об изгнании Венеры и Купидона», где садовый двор с антиками представлен как одиозная языческая роща\*\*. «Древними идолами» презрительно именуется эти скульптуры и папа Адриан VI, куда более консервативный, чем основавший Бельведер «ренессансный понтифик» Юлий II. В итоге критические инвективы приводят к тому, что этот уникальный сад практически исчезает, уходя из открытого пространства и наполняя своими антиками ватиканские музеи. На деле же умножающиеся повторения античного «идолопоклонства» предстают, как и в ренессансном гуманизме в целом, его радикальными претворениями, изменившими *sacrum* классической Древности почти до полной неузнаваемости. Ведь, если задуматься, трудно найти что-нибудь более непохожее на античную священную рощу, нежели итальянский ренессансный парк.

Платонизм Возрождения, развивая античный платонизм, окончательно превращает сакральные фигуры язычества, т.е. тех же богов, героев и гениев в философские идеи, сосредоточенные вокруг двух базисных первоидей, служащих главными точками опоры и для парковых иконологических программ. Первая из данных идей – это Природа, которая, как мы знаем, олицетворялась и непосредственно, но еще чаще в фигурах других божеств, выражающих разные ее, гармонически-благие или, напротив, катастрофически-грозные, ипостаси, – в фигурах Венеры, Вакха, Нептуна, Деметры, Дианы (в том числе многогрудой Дианы Эфесской) и т.д. «И т.д.» тут неизбежно, иначе пришлось бы перебрать практически всю античную мифологию, все персонажи которой были, так или иначе, причастны к всевластной Натуре, наглядно изъясняя, в том числе и в качестве особых «садовых богов», различные ее функции и свойства. Ее же представляют аллегории четырех первостихий (Земли, Воды, Огня и Воздуха), выступающие самоценно либо подменяемые «дублирующими» божествами и гениями\*\*\* либо, наконец, составляющие с последними раз-

\* Упомянем Изиду и сфинкса в Бомарцо. Основным источником вдохновения служили в данном случае не столько реальные древности страны пирамид, еще не воспринимавшиеся тогда (в отличие от Древнего Рима) в виде единой археологической среды, но их полуфантастические реплики в «Гипнеротомахии Полифила». Египет для Возрождения, задающего в этом отношении тон и последующим векам, – это край мистериальных секретов, гущающихся в парковой среде атмосферу оккультной интриги, – тем паче что и иероглифы считались тогда не понятийно-грамматическими пиктограммами, а чисто символическими эмблемами некоей высшей премудрости.

\*\* *Gombrich E.H. Hypnerotomachiana 2 (The Belvedere Garden as a Grove of Venus) // JWCI, 14, 1951.* См. также: *Ackermann J.S. The Cortile del Belvedere, 1954.*

\*\*\* *Земля* (с рогом изобилия и змеєю в качестве главных своих атрибутов) обычно выступает в виде самоценной фигуры, не подменяемой каким-то другим божеством, точнее подменяемой лишь частично, поскольку присущий ей мотив кормления грудью одного или двух детей заимствован у римской бо-

нообразные симбиозы. Все это, в совокупности и в частности, демонстрирует нам Природу, следующую божественному Логосу или, в русле более вольнодумных мыслетенденций, соперничающую с ним. Причем ее действия не замыкаются в себе, но, в особенности когда речь заходит о таких популярных героях, как Геракл или Психея, вступают в промыслительную связь с судьбами человека. Судьбами как земными, так и загробными, но неизменно сосредоточенными вокруг идеи самопознания-в-природе. Дополнительным комментарием ко всемирному и всечеловеческому промыслу Натуры служат Времена года, Времена дня и прочие персонификации и символы, также так или иначе к античной иконографии, хотя и радикально переосмысленной античной иконографии, восходящие. Средневековые же традиции не продолжают, а, напротив, прерываются и подменяются, как в случае с аллегорией Земли. То же касается биоморфизма и анаморфизма, всеобщего перетекания и «прорастания» форм. Оттесненные в Средневековье в маргинальную зону языческих пережитков, они утверждаются в качестве весьма важного арт-принципа, в свою очередь свидетельствующего о неиссякаемой и всеохватной энергии Натуры.

В качестве второй базисной идеи, хронотопически скоординированной с первой, выступает Искусство, которому придается теперь несравнимо более возвышенный в сравнении с классической Античностью, не говоря уже о Средневековье, статус. В Античности Природа, с большой или малой буквы, соотносилась все же в первую очередь с пантеоном богов и лишь во вторую очередь с художественным оформлением данного пантеона. Теперь же даже сам Аполлон превращается, по сути, из солнечного или, точнее, хтонически-солнечного божества в фигурную творческую идею, сияющую своим наглядным совершенством. Именно искусство, понимаемое широко, не только как материальное ремесло, но и как имматериальный художественный вкус, как эстетическое знание, собственно, и становится едва ли не важнейшей мерой все того же самопознания-в-природе. И даже в тех садах, где совершенно очевидно происходили некие квазимагические (реликтивно-языческие или, напротив, естественнонаучные, хотя и облеченные в форму оккультного действия) эксперименты, искусство оставалось тем необходимым связующим звеном, который обеспечивал необходимое композиционно-поведенческое единство. Таким был, к примеру, сад при «Философском лицее» Жака Гоори, который тот описывает в своем «Вводном этюде о траве петум» (1572)\*.

---

гини плодородия Опис, а корона в виде стены с башенками – у Кибелы (см. также прим. 15 в гл. 2). **Воздух** нередко представляет Юнона с павлином; безмянная же аллегория стихии имеет своим атрибутом хамелеона, который, согласно Плинию («Естественная история», 8, 33), питается одним лишь воздухом. **Огонь** может быть изображен либо в виде женской персонификации с головой, охваченной огнем, или пучком молний в руке, либо в виде бога Вулкана. Фигурным воплощением **Воды** служит безмянное божество реки с перевернутой вазой, нимфа источника или же Нептун со своим морским табуном (из тритонов, nereid и других существ). Сам факт, что в садовых фигурах первостихии и связанные с ними античные божества и гении постоянно взаимозаменяются, – так что теряется сколько-нибудь существенное различие между натурфилософской аллегорией и сакрально-мифологическим персонажем, – демонстрирует сценическую эфемерность «садовых богов», актуальных лишь в качестве ипостасей многоликой Природы.

\* Эта небольшая книжка, трактующая о том, как «философски манипулировать» растениями (т.е.

В результате образуется универсальная арт-система, сочетающая природный круговорот, причем, если учесть, что речь идет о ландшафте, не только художественно-символический, но и реальный, в прямом смысле натуральный, макрокосмический круговорот, с его человеческими, микрокосмическими факторами. Величавым же итогом этого натурального самопознания, реализуемого как в изобразительных и декоративных символах, так и в самой архитектонике ландшафта, становится в идеале то райское изобилие или, если угодно, золотой век, что в пределах парка, в особенности праздничного парка, зримо наступают.

Поэтому творческое соревнование Искусства с Природой, то соревнование, которое в Античности лишь намечалось, а в Средние века эпизодически вспоминалось, оказывается теперь главной драматической интригой. Интригой, собственно, и обратившей, в конечном счете, сады в полноценные парки. И искусство в этом состязании явно побеждало. Причем побеждало так, что его господство, несмотря на все причуды, стремилось быть не слишком навязчивым, но скорее естественным, по-своему природным, делающим из «ars» и «natura» почти что синонимы. Неясно, где начинается одно и заканчивается другое, – подчеркивается во всех литературных архетипах. Так, в конце 6-го дня «Декамерона» говорится о долине, «которая была такая круглая, точно ее обвели циркулем, хотя сразу было видно, что это творение природы, а не человеческих рук». Можно привести немало других, еще более афористичных фраз о незримом арт-инструменте, внедренном в природу. Внедренном материально или, как в Декамероновой долине, лишь мысленно. «Вот искусство, которое исправляет природу, изменяет ее, но само пребывает природой» (Шекспир, «Зимняя сказка», 14, 3), – через два с лишним века после его публикации этот девиз был выписан цветами по газону парка в Нью-порте (Новая Англия), заложенного еще в колониальный период. Так проект Возрождения, обретая уже глобальный охват, предстал надежно воплощенным в жизни и даже почвенно сертифицированным в своем воплощении.

Натурно-эстетическое соперничество активно вбирало в себя родственные мотивы сада любви и пасторали. В процессе же формирования парка и сад любви и пастораль воплотились воочию, не только вербально или иконографически, но в виде особых территорий, полномерно-двойниковых, «зеркальных», точнее идеализированно-«зеркальных» по отношению к реальности. И если в Древности и Средневековье идеальный пейзаж или, иным словом, тот же рай во всех его ипостасях, оставался недостижимым в силу его трансцендентной сокровенности, открывающейся лишь в процессе ма-

---

правильно извлекать и дистиллировать их соки), посвящена в основном табаку («трава петум» – это табак), будучи первой европейской отдельной публикацией на данную тему. Попутно Гоори, уже известный нам как переводчик «Гипнеротомахии», рассказывает о собственном, в основе своем аптекарском саде с редкими растениями, где имелись также «лабиринт из деревьев с донжоном (т.е. павильоном) в центре и башенками по четырем углам», аллеи, тропинки и трельяжи. Там к тому же звучала музыка с «историзованной (т.е. расписанной сюжетными картинами) галереи» и играли в шары (в «буль») (цит. по: *Bowen W.H. The Earliest Treatise on Tobacco: Jacques Gohory's «Instruction sur l'herbe petum» // «Isis», 28, 1938, 2; Walker D.P. Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella, 1958. P. 98–100.*



гического или религиозного посвящения (откуда и непрменная символика огражденности, запредельного удаления или даже апокалиптической бездны, «ее же не преjdeши», во всяком случае, «не преjdeши» в чисто сенсорном опыте), то теперь все радикально меняется. Отныне идеальный локус достаточно было прочувствованно воспринять, усвоив правила входа, и сколь-нибудь существенных преград уже не оставалось. Арт-вчувствование заняло место древнесредневековой инициации. Вместе с тем власть эмпирической красоты повлекла за собою вместе с новой, самоочевидной простотой и новые сложности. Ведь эстетический рай, идеально раскрывающийся в парке, должен был пребывать в состоянии вечной сослагательности, колеблясь между «да» и «нет», иначе его обаяние неизбежно исчезло бы. Он обречен был, говоря более философским языком, на вечную заданность, не способную перейти в абсолютную данность.

Природа или искусство? Этот вопрос постоянно погружал парковую среду в состояние той волнующей, по-своему даже мистической, но в совершенно особом смысле мистической, неопределенности, из которой, собственно, и созидалась новая эстетическая трансценденция. Или, иным словом, новая, чисто эстетическая запредельность. Литературные архетипы постоянно излучают этот вопросительный импульс, остающийся, при всей его зыбкости, едва ли не самым прочным звеном, связующим вербальные сады с визуально-предметными, т.е. с парками как таковыми. Фонтан в знаменитом парковом топосе «Декамерона» испускает «струи воды, – не знаю уж, искусственную или природную», и из этого «не знаю» соткан тут, по сути, весь пейзажный антураж. «Полифилов сон» тоже весь состоит из призрачных природно-художественных парадоксов, внешне придающих предлагаемому любовному, точнее любовно-пейзажному, идеалу крайнюю противоречивость. К примеру, стриженные кусты изображают сражение настолько убедительно, что полностью претворяются в динамичную многофигурную картину, тем самым фактически выходя за пределы возможного. Ведь в реальности топиарика подобного эффекта достичь не в состоянии, сколь бы изощренной она не была, – хотя в ренессансном саду она достигла максимума своих возможностей, выводя «красоты из бесформенной массы», согласно строке из «Сада Гесперид» Понтано (1, 502). Совсем уж фантастичны стеклянно-шелковые дворцовые сады Полифилова сна, где «не было ничего натурального», – слова эти служат подлинной кульминацией авторского восторга. С другой стороны, натура все-таки торжествует: ведь главная героиня, Полия, является, вполне возможно, олицетворением Природы\*, а пейзажным обрамлением ее обаятельного всевластия служит тот факт, что при всем обилии внутренних садовых преград, архитектурных и боскетных, сам волшебный остров огражден по периметру вполне натурально, лишь миртами и кипарисами, впрочем, посаженными (еще один парадокс!) искусственно,

---

\* Cp.: *Stewering R. The Relationship between World, Landscape and Polia in the Hypnerotomachia Poliphili* // «Word & Image», 14, 1998, 1/2.

с регулярным интервалом в три шага. В итоге, уже в масштабе реальных ренессансных садов, исход состязания природы и искусства выглядит совершенно неясным, быть может, даже и вообще непознаваемым, и из этой эстетической апории, из волнующего противоречия формы и содержания к середине XVI века нарождается ощущение совершенно особого мира.

Когда-то, в оазисном саду Древности и начального Средневековья, дикая пустынная природа сходилась с рукотворным «приятным уголком» в сильном и крайне простом контрасте. Новое ландшафтостроение осуществлялось уже в условиях более мягкого, не пустынного, а средиземноморского или, позднее, умеренного, морского или континентального климата, где контрасты, в данном случае уже не живой зелени и мертвого песка, а зелени дикой и окультуренной, необходимо было специально подчеркивать искусством. И последнее, крайне робкое в средневековых вертоградах, теперь развернулось во всю свою мощь. Оно уже не поджидало со смиренным терпением, когда его призовут, чтобы оформить цветник у фиала, аббатский лужок или павильон для охотничьих пиров, оно шло в наступление, захватывая целые ландшафты. Форма как таковая господствовала и раньше (все сады, начиная с древнейших, были если и не обязательно сплошь строго-геометричными в плане, то геометричными хотя бы в своем «космологическом» очертании – и, стало быть, «формальными»), но лишь теперь она обрела столь задорную агрессивность. Позднее, когда распространилась мода на неформальное, пейзажное паркостроение, этот натиск нередко казался чрезмерным и неоправданным, подвергаясь язвительной критике. Однако, так или иначе, лишь благодаря ему были освоены территории, где возрос впоследствии и «неформальный», пейзажный стиль. Искусство на века утвердилось в-себе-самом, найдя свой собственный центр тяжести, стили же приходили и уходили.

Новое произведение или даже (если учесть его размеры и, главное, его виртуальный размах даже и в сравнительно небольшом локусе) сверхпроизведение, предстывая все более открытым, тем не менее гордится своей сокровенностью. Его сокровенность – это в первую очередь отнюдь не хитроумные аллегории и «воскресшие» языческие боги. Это само его пространство, арт-пространство, приспособленное для созерцания, пространство подлинно интроспективное. Мы имеем в виду, в частности, т.н. «тайный сад» («giardino secreto»), не только вошедший в структуру типических ранненовоевропейских парков в качестве составного звена, но и получивший в них кардинальное, грубо говоря, установочное значение. Игнорируя романтические спекуляции по поводу этого интригующего термина\*, укажем, не мудрствуя лукаво, что это был участок, предназначенный не для публичных приемов и церемоний, а для частного

\* Эти спекуляции возникают в определенной мере под влиянием кн.: *Lamarche-Vadel G. Jardins secrets de Renaissance. Des astres, des simples et des prodiges*, 1997. Полная ценных наблюдений об оккультной подоплеке многих садовых новаций Возрождения, книга эта тем не менее может создать ложное впечатление о том, что чуть ли не все наиболее передовые ренессансные парки, а тем паче те их участки, что именно так («giardini segreti») и назывались, были предназначены для занятий различными тайными дисциплинами.

быта владельца и поэтому тщательно отгороженный от остальной территории различными фитостроительными и архитектурными приемами. Необходимая изоляция такого «собственного сада» сплошь и рядом обеспечивалась просто плотными боскетами и шпалерами, но иной раз для этого создавались и более сложные пространственные структуры. Так, на римской вилле Джулия (по имени папы Юлия III) тайный тенистый уголок с нимфеем устроили в 1550-е годы таким образом, что, размещенный ниже общего уровня, он не просматривался от главного входа, хотя находился в самом центре сада. Одной лишь потребностью передохнуть и развлечься объяснить широкое распространение подобной, совершенно особой композиционной ячейки невозможно. Усталость испокон веков исцелялась просто древесной тенью и земной, а еще лучше водной прохладой, не требующей специального оформления. Форма же в данном случае определилась и усложнилась после того, как сооткнулся литературный контур «зеленого кабинета» или того созерцательного локуса, что, как мы видим, напроочь отсутствовал в монастырских вертоградах. Стоило лишь Петrarке и его продолжателям воздать пасторальную хвалу таким «кабинетам» на вольном воздухе, устроенным нерукотворно, одним лишь воображением, способным «победить природу искусством»\*, как по мере возрастания строительной роскоши упрочилась мода, давшая обильные результаты. Как указывал Ф. ди Джорджо Мартини в своем «Трактате об архитектуре» (1486), необходимой частью пристойных садов должны быть «тайные места, отвечающие желаниям философов и поэтов»\*\*. Подобные «тайники», предназначенные как для чисто бытовых досугов, в особенности в жаркое время года, так, в еще большей степени, для просвещенных раздумий (и тем самым дублирующие интерьерный кабинет) стали устойчивой приметой ренессансно-барочных вертоградов, повлияв на типологию будущего эрмитажа, т.е. уединенного уголка, обозначенного уже не только ландшафтно, но и архитектурно.

Причем границы ландшафта и архитектуры здесь постоянно размывались. К примеру, очень трудно безапелляционно решить, что фактически представляет собой «giardino secreto» мантуанского Палаццо дель Те (1530-е гг.), – внутренний ли это дворик с лоджией или все-таки часть сада, с которым он тематически связан всей иконографической программой, в том числе дверным проемом в виде грота и уникальными гермами-пилястрами? – и чего больше в этом «appartamento di giardino secreto» («комнате тайного сада»), как она довольно-таки двусмысленно называется? Мифологических секретов Природы-Матери или просто прихотливой пластико-живописной игры,

\* Эти слова Петrarки возвращают нас к уже известному пассажиру из его книги писем «О делах повседневных» (15, 3), где речь идет о лужайке под скалою как местечке идеально пригодном для ученых размышлений и занятий. Правда, Петrarка лишь нашел свой «приятный уголок» на открытом воздухе, ему не пришлось обустроить его архитектурно. Поэт, по сути, первым обратился к садоводству, свободному от каких бы то ни было практических целей, – сельскохозяйственных, медицинских и т.д. (Nolbac P. de. Pétrarque et son jardin d'après ses notes inédites / «Giornale storico della letteratura italiana», 9, 1987), – и в основу соответствующих интуиций положил именно «зеленый кабинет», не актуально построенный, а виртуально измышленный.

\*\* Цит. по: *Lamarche-Vadel G.* Op. cit. P. 59.

переполняющей весь дворец? Впрочем, именно таким и должен был быть оптимальный «зеленый кабинет», приспособленный для сокровенного раздумья, но в то же время открытый в пейзажное пространство.

Благодаря подобным очагам «ученого досуга» весь ренессансный парк и обрел обаяние творческой тайны. Он как бы весь сочинялся у нас на глазах, поражая неожиданными сюжетными извивами. Средневековые газоны не заключали в себе практически ничего символического, общий же геометризм тогдашней садовой композиции восходил к космическим планировочным схемам Древности, повторяя их, однако же, в значительно измененном виде, ибо «круг Неба» и «квадрат Земли» составляли все же в первую очередь символическую основу храма, а не прилегающих к нему посадок. В посадках же этих, как правило, и вообще почти нечего было слишком пристально рассматривать, поскольку там привыкли просто хозяйствовать или, как в садах притвора и клуатра, молиться у церковного порога. Совсем иной модус восприятия обеспечивался ренессансным партером. Правда, терминология еще не устоялась: к примеру, в Италии и Франции XVI века чаще говорили о «compartimenti» или «compartiments», буквально «отсеках», что подчеркивало разбивку на отдельные ячейки. Однако части могли впрямую приравняться к целому: в той же ренессансной Франции «сад или партер» («jardin ou parterre») поминаются порою синонимически, – если процитировать известный уже нам перевод «Амадиса Галльского». Английский и итальянский аналоги этого слова («knot garden», «узорный сад», и «giardino da guardare», «сад для разглядывания») вносят свои смысловые нюансы. Эти расположенные в самой выгодной позиции, перед главным зданием, «узоры» или «узлы» создавались именно для того, чтобы их пристально разглядывали, разбирая в уме их пестрые хитросплетения.

Как и во многих других случаях, античный прецедент, известный по Плинию и воспроизведенный в советах Альберти, доводился тут до максимального декоративного изыска. Всевозможные фигуры и вензеля, «выписанные» цветами, травами, песком, камешками, как естественными, так и специально покрашенными, вкупе с низкой, как бы стелющейся по земле топиарикой, составляют теперь целую нарядную площадку или даже целую площадь, которую вполне можно было бы назвать «парадной», если бы она не располагалась чаще всего у заднего, садового фасада, противоположного переднему, собственно парадному двору (впрочем, «узлы» часто располагались и спереди и даже вокруг всего здания). Их рисунок неотвратимо напоминал вышивку, только с необычайно укрупненной фактурой, где каждый «узел», «петля» и «строчка» были размером с клумбу или рабатку (цветник-«полоску»). Хотя округлые очертания достаточно свободно сочетались в общей ритмике с прямоугольными, все в целом вправлялось в четкие геометрические формы, которые открывались взору наподобие плана. Партер и в самом деле был как бы генеральным планом парка, обозреваемым не в горизонтально-перспективном, а в вертикальном ракурсе, словно в «божественном» ракурсе

сверху. Дело не ограничивалось любовью к чистой геометрии: растительные конфигурации слагались в своеобразные органические пиктограммы, из которых можно было вычитать массу любопытного. Геральдические знаки хозяина, различные буквы, цифры и эмблемы зачастую предваряли сюжетную интригу преобразованного ландшафта в целом, будучи его зрительным резюме, уменьшенной суммой всего сада. «Полезное» тут целиком слилось со «сладким», практическое с созерцательным, так что одним из характернейших образчиков новой садовой ботаники можно считать партер при замке Франсиска I в Блуа (1510-е гг.), составленный целиком из овощных культур, но высаженных исключительно с декоративными целями. Позднее при том же монархе был создан еще более известный «кухонный», но на деле зрелищный огород в Вилландри, с геометрическими ячейками овощей и трав, напоминающими в совокупности огромную шахматную доску. Таким образом в искусство там преобразилась не только природа, но и подсобное хозяйство.

В смысловом отношении партер с его символическими интродукциями напрямую подводил зрителя к лабиринту, – еще одному ключевому звену ренессансных «парадизов». Интродукция осуществлялась здесь, впрочем, и чисто композиционно, поскольку многие из новых лабиринтов, будучи невысокими, поколенными или даже более низкими, предназначались, как и отдельные ячейки партера, как те же клумбы и рабатки, лишь для «утехи зрения»\*, а не для прогулки. Продолжением же пространственно-перформативной интриги служили высокие лабиринты, в основном боскетно-топиарные, но часто со скульптурными и архитектурными вставками, а иной раз и чисто архитектурные, где можно было подолгу блуждать в поисках выхода. Зачастую они занимали самое выгодное положение в ландшафте, будучи одним из главных его аттракционов, его композиционной сердцевинной (**илл. 43**). Примечательны, в частности, лабиринты во флорентийских садах Боболи (с 1550), покрывающие более четверти общей их площади и к тому же в наиболее возвышенной их, вознесенной над городом части, либо знаменитый «maze» (так его называли по-английски) при замке Хэмптон-корт, сделавший в 1520-е годы здешний сад первым подлинно ренессансным садом Англии. Эмблема эта, в ее графическом и трехмерном видах, настолько для той эпохи характерна, что можно даже говорить, по аналогии с «человеком Ренессанса», о «человеке лабиринта»\*\*.

\* Рассуждение Ш. Этьенна о «приятном для зрения» лабиринте, устроенном в основном из ромашек (в его кн. «Агрикультура и сельский дом», 1570), цит. по кн.: *Thacker C.* Op. cit. P. 118.

\*\* **Садовый лабиринт** – одна из важнейших примет ранненовоевропейского парка. О «человеке лабиринта» см.: Beard R. The «Labyrinth Man» // «Connoisseur», 79, 1927; Gibbons F. An Emblematic Portrait by Dossi // *JWCI*, 29, 1966; *Нестеров А.* Emblemata на двух портретах елизаветинской эпохи, или Миф о Тезее и «самостоятельная жизнь символов» // И, 2006, 2. Претворяясь в предмет созерцания или геральдической портретной репрезентации, лабиринт теряет свои прежние, древнесредневековые свойства, связанные с ритуальным перемещением в пространстве. Даже если сама пространственная перформативность, необходимость движения и сохраняется и сохраняется, она обретает уже новый, игровой, подчеркнута сценический характер. Подобная геральдико-сценическая «игра в ритуал» наложила особенно яркий отпечаток на декор мантуанского Палаццо дель Те, где первоначально предполагалось сделать лабиринтообразным весь дворцовый двор, но в итоге символ этот остался лишь в виде существенного орнаментального звена, сопряженного с личной, родовой мифологией герцогов Гонзаго (*Hart F.* Gonzago Symbols in the Palazzo del Te // *JWCI*, 30, 1950). Причем садовый лабиринт –

Но что доминировало в уме такого человека? Неизбежные ассоциации с Тезе-ем и Минотавром или память о средневековых лабиринтах, этих символах паломничества на стенах и полах церквей? Либо жажда наслаждения, вправ-ленного в поле тонкой светской игры? «Дедалы» издревле создавались для приближения к божеству, приближения физического в магии или образного в религии. Но их никогда еще не строили для праздничных забав, любовного флирта или, наконец, для развлечения почетных гостей. А ведь именно всем этим ренессансные лабиринты и заполнялись. Если же им и было свойственно что-то ритуальное, то это уже были ритуалы совершенно особого рода. При этом и весь сад нового типа, с его прихотливым многосмыслием, обретал некое лабиринтообразие, быстро вошедшее в широкий умственный обиход. Недаром Ганс Сакс пишет о саде как «лабиринте с массой кривых дорожек»\*.

Все новые планировочные приемы, рассчитаны ли они были на зрительную статику, как «зеленый кабинет», или на зрительную динамику, как лабиринт, целенаправленно подчиняли природу творчеству. Внутренняя тектоника усадебных зданий все энергичнее разворачивалась вовне. Парадный или «благородный этаж» главного дома\*\*, основные проемы которого, так же как и основные проемы средневекового замка или античного жилища, традиционно открывались во внутренний двор, отныне широко распахнулся к окружающему пейзажу. Так преобразилась, в частности, структура виллы Медичи в Поджо-а-Кайяно (с 1485). Перестроенная в тот же период, когда, при поддержке Лоренцо Медичи Великолепного, был издан трактат Альберти «Об архитектуре», обновленная вилла стала по-своему эпохальной. В оформлении ее фасада, причем именно садового фасада с просторной нижней галереей, был впервые в архитектуре вилл применен античный храмовый портик, что стало впоследствии характерной приметой палладианских усадеб. Разнообразные лоджии и бельведеры последующих вилл, в том числе и вилл рода Медичи, усилили визуальную слитность с пейзажной средой. Наконец, проектируя виллу Ланте (с 1564), Джакомо Виньола уже открыто отдал предпочтение именно ландшафту, пространству самого парка, отодвинув архитек-

это не только свидетельство элитарных вкусов, но и хороший пример того, как элитарная ренессансная плантомания распространялась в массовой культуре. Томас Хилл, автор первого английского пособия по садоводству («Весьма краткий и приятный трактат, обучающий тому, как высаживать, взращивать и ухаживать сад», 1563), посвятил значительную часть своего сочинения компоновке партерных «дедалов», да к тому же и назвал последующее, обновленное издание «Лабиринтом садовника» (1577), что имело не только чисто тематический, но и концептуальный смысл («лабиринт» как «комплекс задач»).

\* Цит. по: *Messerschmidt-Schulz J. Zur Darstellung der Landschaft in der deutschen Dichtung des ausgehenden Mittelalters* (diss.), 1938. S. 45. Аналогичное впечатление создалось у П.А. Толстого, переживавшего новизну западных ренессансно-барочных садов с особой остротой. «Чердак (т.е. павильон) каменный» в парке в Падуе удивил его своей интригующей труднодоступностью. «Если кто знающий не проводит», сам туда, – пишет он, – «никак не дойдешь», «и назад без провожатого не выйти» (Путешествие стольника П.А. Толстого... С. 66–67).

\*\* «Благородный этаж» (piano nobile) – первый (по принятой в России системе отсчета второй) этаж виллы или дворца, где были сосредоточены ее парадные помещения, в том числе главный «праздничный зал» (Festsaal в немецком обиходе) и откуда открывались наиболее эффектные виды, навевая впечатление о том, что «стоящий здесь стоит в центре мира» (*Alewyn R. Das grosse Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, 1989; цит. по ант.: *Die Welt der Kunst. Ein Lesebuch von der Spätantike bis zur Postmoderne*, 1996, S. 130).

туру на второй план, – таким образом, вместо «архитектуры с садом» впервые получился «сад с архитектурой»\*. И дело в данном случае не ограничилось лишь видовыми проемами в пейзаж: два идентичных садовых дома буквально ступевались на вилле Ланте среди садовых террас, уступая им не только по композиционной сложности, но и по высоте.

До этого усадебное здание, так или иначе, диктовало законы окружению, начиная же с виллы Ланте сама среда уже эстетизировалась настолько, что смогла осуществлять свои собственные нормы. И последние обретают все более универсальный, в смысле их значения для других видов искусства, характер. Зодчество теперь заметно отступает, признавая за паркостроительством равные, если даже не преимущественные права. Отныне крупный садовый дом, большой дворец или замок могут пребывать сколь угодно величественными. Все равно, если их окружают парковые шедевры, то в историю входят в первую очередь именно последние. Ведь говоря о вилле д'Эсте, дворце Хетло или даже о Версале и Павловске, мы думаем прежде всего о садах, они определяют наши самые ценные и стойкие впечатления и воспоминания.

Соревнуясь с архитектурой в изяществе и поэтому заметно упорядочиваясь, природа тем не менее оставалась природой. Живой баланс первозданности и искусства сохранялся благодаря наличию рощ, – тех «просветленных», говоря языком «Божественной комедии», лесов или, точнее, лесков, которые нередко новые садовые перспективы замыкают. Тогда как прежде лесное пограничье резко отсекалось от сада или вообще уничтожалось, теперь оно вызывает все больший творческий интерес. В ряде самых значительных ренессансных садов, в том числе в Каstellо и Пратолино, «bosco» (собственно, «лес», но теперь уже в значении садовой рощи) целенаправленно включается в поле обзора, – в виде естественного фона (в Каstellо) или в виде специальных древесных посадок, контрастирующих своей «натурностью» с геометризованными насаждениями партерного типа (в Пратолино). Тем самым резкий контраст сада и чащи, свойственный религиозной ментальности Средневековья, наглядно смягчается. Недаром в последнем случае, в случае Пратолино искусственно насаженная роща, этот садовый лесок именуется уже не «bosco», а «barco», так что получается, что для окончательной своей легитимности, как последующая история подтверждает, парк должен включать в себя и лес, но лес смешанного, натурно-культурного свойства, получающего иной раз, как в «sacro bosco» Бомарцо, важнейшее значение в иконографии локуса. Распространяясь из Италии, поэтический симбиоз сада и рощи проникает и в другие страны. Так, в английском Теобальдс-парке (с 1575) «лесок» («a little wood») многозначительно примыкал к лабиринту, ведущему на гору Венеры. Таким образом, даже и внешне дикая натура активно пейзажные сюжеты обогащала.

Важнейшей сюжетной связкой служат, разумеется, в том числе и в случае с лесом, пасторальные реминисценции, топос счастливой Аркадии, соединив-

---

\* *Frommel S. Villa Lante a Bagnaia e lo sviluppo tipologico della villa del Rinascimento italiano // Villa Lante a Bagnaia (сб.), 2005.*

шей сельскую простоту с высокой поэзией. И дабы наглядно изолировать эту Аркадию от суетного внешнего мира, на виллах, непосредственно примыкающих к городам, устраиваются два входа-выхода: один городской, а другой сельский. Так было в Пиенце, на родине Энея Сильвия Пикколомини (папы Пия II), где его резиденцию отгородили от города крепостными фасадами и стенами, тогда как противоположная, южная часть дворца (1564; в его строительстве участвовал и Альберти), напротив, развернулась, через ажурную тройную лоджию, к террасному саду и тем замечательным видам на долину реки Орча, что за ним открываются. На грани двух миров, городского и сельского, была расположена и вышепомянутая вилла Джулия. Войдя в нее со стороны римской виллы Фламиния, можно было выйти в пригородные виноградники, к тому же «Домиком в винограднике» («Casino della vigna») именовался и ее главный дом. За главными домами или, если вспомнить русский обиход, «барскими домами» итальянских усадеб закрепилось именно такое уменьшительное название («casino» вместо «casa»), подчеркивающее комфорт пасторальных досугов, хотя сами «домики» могли иметь и весьма внушительный масштаб. Переходя в садовую зону, все прихотливо меняло свои привычные стати и смыслы, как меняется, впрочем, и всякий предмет, переставший быть чисто объектным и художественно одухотворенным. Причем архитектура обретала пасторальный оттенок, даже сохраняя монументальное величие замка. Лучшим примером может служить Вилла Фарнезе в Капрароле, завершенная Джакомо Виньолой в 1580-е годы для кардинала Алессандро Фарнезе. Сам городок буквально никнет перед этим высоким, пятиугольным в плане дворцом-крепостью, позади же него не менее величаво возвышается террасный сад, скрывающий, за театром в форме грота и рощей, небольшой casino, предназначенный уже не для триумфальной демонстрации власти, но для тихого летнего отдыха. Пасторально-архитектурный баланс, заявленный в Пиенце, таким образом, повторяется здесь, но в несколько ином ландшафтном ракурсе.

Слова уже с трудом поспевали за пейзажно-архитектурными новациями, наращивающими свой темп по мере того, как Ренессанс становился все более маньеристичным и все более художественно-суверенным. Поэтому когда философ Якопо Бонфаджо задумался об одном, вполне конкретном саде на берегу озера Гарда, он увидел в нем совершенно особый, новый мир, назвав его, с оттенком некоей нерешительной безымянности, «третьей природой», – третьей по отношению к первой, естественной, и второй, окультуренной\*. Позднее садовая «третья натура» («terza natura»), вновь именно таким образом поименованная, предстала объектом еще более просторного и еще

\* По-своему эпохальные слова о «третьей природе» были высказаны в письме Бонфаджо к П. Томачелли (1541). См.: *Bonfadjo J. Lettere*, 1978. P. 96 (благодарим П. Травато, помогшему нам в уточнении источника). Счет «третий» явно соотносится со знаменитыми словами Цицерона о «другой природе», которую человек творит своей деятельностью, в том числе деятельностью агрикультурной, среди «вещей (исконной) природы» («О природе богов», 2, 152). См.: *Beck T.E. Gardens as «Third Nature». The Ancient Roots of a Renaissance Idea // «Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes», 22, 2002, 4.*



более восторженного дискурса в книге Бартоломео Таэджо «Вилла»\*. В обоих случаях удивление и восторг доминируют над терминологической четкостью. Однако после Баумгартена, Канта и, наконец, после неокантианства, обозначившего особый онтологический статус культуры, мы способны дать этому «третьему миру» более точное имя, назвав его «эстетическим». Причем эстетическим в самом широком смысле, объемлющим и само произведение, и всю его ауру. Иначе было бы непонятно, чем «третья природа» отличается от «второй», тоже причастной творческим усилиям человека. Речь же теперь идет не только об этой причастности, присутствующей и в любой славно сделанной овощной грядке, но о раскрепостившемся произведении-в-мире, с большим или меньшим успехом данный мир себе подчиняющем.

Первая или дикая природа сочетается здесь со второй, агрикультурной и, наконец, с третьей, чисто художественной, немедленно выдвигающей претензии на свое верховенство. В такого рода арт-экспансии окружающая среда оплотняется поэтически, что великолепно выражается немецкими словами *Dichtung* («поэзия») и *Verdichtung* («оплотнение»), связанными общим корнем *dicht*. Пейзажная среда, подобным образом претворенная, уже не может считаться ни материальной, ни имматериальной или, в ином ракурсе, ни объектной, ни субъектной.

Она – «третья», и этой позицией определяются в конечном счете ее райские, инобытийные, но совершенно особые инобытийные качества.

---

\* Сочинение Таэджо «Вилла» (цит. по оригинальному изданию: *Taegio B. La villa*, 1559) представляет собою диалог двух интеллектуалов, один из которых (Партеннио) отстаивает преимущества городской жизни, а другой (Витавро) выражает авторскую позицию, доказывая, что высшим идеалом просвещенного, истинно разумного бытия является жизнь на вилле. Призывая на помощь массу древних и более новых авторитетов, – от Ксенофонта до Петрарки и Саннадзаро, – и даже ссылаясь ради пущей важности на платоновскую Академию (которая на деле виллу ни в коей мере не напоминала, да и Саннадзаро с его буколичкой не слишком тут релевантен), Витавро заявляет: «Агрикультура есть мать и кормилица всех прочих искусств» (Р. 43). На вилле же агрикультура обретает высшую красоту, ведь к блаженству («*felicità*») сельского поместья причастны не только люди, но и божества, «такие как Вакх, Пан, Сатурн, Церера, Диана, Флора, сатиры, фавны, сивьяны (духи леса)» и другие, включая саму Афины Палладу (Р. 50). Оппонент все же отстаивает свою позицию: агрикультура по большому счету «дурная вещь» («*cosa mala*»), ведь она связана с Адамом, который «запутался в усадях земного Рая», тогда как «благородные господа, живущие в городе», подвержены подобным искушениям гораздо в меньшей степени, нежели поселяне (Р. 53–54). Этот, достаточно наивный аргумент вызывает новые доводы в пользу виллы, и тут-то и говорится о «третьей», улучшенной природе («старания умелого садовника, который совмещает искусство с натурой, приводят к тому, что из них обоих нарождается некая третья натура, – поэтому фрукты там вкуснее, чем в других местах». Р. 66–67). Причем эти слова не выглядят голословной абстракцией, ибо они сочетаются с описанием реальных садов в окрестностях Милана, а в данном контексте – сады виллы Ч.Симонетти в Кастеллаццо, о которой автор рассказывает подробно, акцентируя особенно живописные уголки. Так, здешний рыбный садок кажется ему «неким инобытием» («*un'altro mondo*»), и, – добавляет Витавро, – «сие заблуждение столь мне приятно, что я не хотел бы его исправлять», ибо «не желаю мешать сказку с истиной» («*non voglio mescolar la favole con vero*») или, иным словом, прелестную иллюзию с реальностью. Попутно вспоминается упоительное царство Венеры на Кипре, ибо и тут, так же как и там, на острове богини любви, «всякая вещь ликует» («*tride*»), полная любви, радости и изумления» (мы воочию видим тут, как рождается эстетический предмет, обусловленный в своем «ликовании» и собственной красотой и нашими чувствами). Затем следует весьма знаменательное продолжение: все эти прелести, все эти «цветы и травы не только услаждают телесные очи зрителей, но и питают тончайшими яствами и те (т.е. и те очи), что присущи уму» (Р. 68–69). Но тут мы прервем цитату, дабы вернуться к данному, уже более философическому, а не дескриптивно-поэтическому пассажи, в другом месте (с. 464–465).

# Глава 8



## САД И ПАРК – ОСВОЕНИЕ АРТ-ПРОСТРАНСТВА\*

Новый «третий мир» еще раз, и теперь уже практически, раз речь идет о реальном ландшафте, подтверждает свое превосходство над современными ему утопиями. То явное превосходство, которое, как мы видели, намечилось уже в литературных «эдемах», куда более волнующих и ярких, чем теоретические прогнозы идеального будущего. Правда, в проектах идеальных городов XV века, у Франческо ди Джорджо и Филарете, имеются геометрические в плане сады. В придуманной Филарете Сфорцинде космоизм этой геометрии подчеркнут круглой всемирной картой, размещенной в центральном садовом квадрате: начиная свой замысел с прекрасного сада природы, он стремится и всю природу символически в итоговый проект вместить\*\*. Космически-круглым в плане (как и сад Киферы в «Сне Полифила») был первый ботанический сад (1545), точнее, один из первых, при Падуанском университете, где впервые учредили кафедру ботаники, – с дорожками, которые крестообразно расходились от центра, разделяя площадь сада на равные прямоугольники, содержащие в целом 576 пронумерованных ячеек («pulvilli», – буквально «подушечек»), соподчиненных в строгом таксономическом порядке. Собственно, сам этот «театр» ботанических видов и подразумевал космически-всеобъемлющее «зрелище всех чудес Природы» (как указано в путеводителе 1601 года). Зрелище, призванное охватить известный тогдашней науке растительный мир с максимальной, первозданно-райской полнотой\*\*\*. Недаром Пьетро Кастелли, создавая ботанический сад в Мессине, заметил во введении к трактату о нем

\* Gombrich E. Renaissance and Golden Age // В еро сб.: Norm and Form, 1966; Battisti E. Op. cit.; Comito T. The Idea of Garden in the Renaissance, 1978; Venturi L. Le scene dell'Eden. Teatro, arte, giardini nella letteratura italiana, 1979; Puppi L. L'ambiente, il paesaggio e il territorio // Storia dell'arte italiana, 4, 1980; Venturi L. Ricerche sulla poesia e il giardino // Il paesaggio (Storia dell'Italia, 5), 1982; Coffin D.P. Gardens and Gardening in Papal Rome, 1991; Hunt J.D. Garden and Grove: The Italian Renaissance Garden in the English Imagination, 1996; Козлова С.И. «Приют нимф и полубогов». Итальянские сады эпохи Ренессанса (благодарим автора, разрешившего нам использовать материалы ее неопубликованной книги).

\*\* В книге 3-й своего «Трактата об архитектуре» (1464) Филарете излагает зарождение своих градостроительных идей в виде увлекательной новеллы: пользуясь гостеприимством хозяина виллы, он выезжает с ним на охоту близ горы Индо и реки Сфорциндо (давшей имя будущему чудо-городу Сфорцинде). Здесь он встречается отшельника, любуется долиной, которая «подобна картине», и попутно ищет хорошие строительные материалы. В одном из начальных чертежей геометрический абрис Сфорцинды налагается на суммарный графический пейзаж долины (Lang S. Sforzinda, Filarete and Filelfo // JWCI, 35, 1972). В итоговом же проекте принцип сада присутствует в виде отнюдь не доминирующего, но тем не менее базисного элемента, включающего в себя сад (в виде карты мира), сопряженную с ним систему водоснабжающих каналов и лабиринты при обрамляющих город замках.

\*\*\* Тяга к подобной всеохватности связана с характерным для XVI–XVII веков пониманием естественнонаучного знания как «некоего стремящегося к зримой реализации объема, заключающего в себе все» (Schmidt-Biggemann W. Topica universalis: Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft, 1983. S. 28–31).

(«Hortus Messanensis», 1640), что задумал устроить не просто «большой сад образцов», но «сад Гесперид» и «земной рай», причем последнее, заветное слово явно лишилось здесь метафорического, «ненастоящего» оттенка. Заметим кстати, что именно в связи с такого рода растительными кунсткамерами, как их вполне можно назвать, впервые вошло в оборот понятие «публичного», открытого для публики сада («giardino pubblico»)\*. Но все это, будучи, по сути, лишь развитием древней геосимволики, в любом случае не идет ни в какое сравнение с богатой фантазией тогдашних садовников вилл и их заказчиков, оснащавших свои «компартименты» затейливыми вензелями, эмблемами и просто изысканными, воистину ковровыми узорами. Что уж говорить обо всем прочем – о диковинной топиарике, гротах, фонтанах, лабиринтах! В городах же, выстроенных в конце XVI века по регулярным и действительно идеальным звездчатым планам, Саббионетте и Пальманове, никаких сколько-нибудь представительных садов и вовсе нет, а в центре «звезд» зияют пустые площади, окаймленные сплошной архитектурой.

Томас Мор специально останавливается на любовно ухоженных садиках утопийцев, но они имеют скорее дисциплинирующе-гражданственное, нежели эстетическое значение. В «Городе Солнца» Кампанеллы всевозможные растения, нарисованные на стене и тут же, рядом, прозябающие в горшках, выступают, среди прочих вещей природы, в качестве педагогического пособия. Идеалы явно отставали от процветающих и усложняющихся парковых реалий. Даже когда доминиканец Агостино дель Риччо попытался поподробнее изложить модель идеального сада («Королевский сад», 1565), уже не ставя перед собою, в отличие от Мора и Кампанеллы, обременительных социально-воспитательных задач, но, напротив, стремясь к максимальной роскоши, у него получилась лишь некая сумма ренессансного паркостроительства, достаточно бледная, при всем своем многословии, на фоне все тех же парковых реалий, удивлявших все новыми изысками.

Если же вернуться к классической утопии, то общность политической теории с актуальной арт-формой, точнее адекватность теории арт-практике, прослеживается лишь в сфере основополагающей идеи, – идеи о том, что окультуренная природа, хотя бы в виде общинных городских садиков Мора, эффективно способствует формированию нового общества (ибо, как пишет Мор, «трудно отыскать что-либо более пригодное для пользы граждан»). Эти садики, будучи обязательной принадлежностью жилища, присутствуют

\* Цит. по: *Tomasi L.T. Gardens of Knowledge and the «Republique des Gens de Sciences» // Baroque Gardens. Emulation, Sublimation, Subversion, 2005.* Программой ранних ботанических садов было именно воплощение райского совершенства Творения в его растительном варианте, в стадии «третьего дня» (см.: *Prest G. Op. cit.*). Поэтому и планировка их осуществлялась по принципу максимального знакового универсализма – с геометрическими, чаще всего концентрически скомпонованными видовыми ячейками, призванными в совокупности представить первозданное растительное богатство Земли. «Вселенская» символика планов даже значительно опережала в данном случае видовую полноту охвата, поскольку, несмотря на значительно возросшее число экзотов (связанное с великими географическими открытиями), представить в одном саде растения всей Земли было в ту пору совершенно невозможно.

во всех городах Утопии, содействуя совершенству ее социального строя. Ту же «агрополитическую» цель ставит перед собой Кампанелла, в том числе и в своем послании «К великому князю московскому», написанному в самом конце XVI века (это было не конкретное письмо, а памфлет в эпистолярной форме). Он предлагает властителю огромной, но дикой, пустынной и «пасмурной», лишь «частью возделанной» страны обработать свои владения. Если ты «приведешь их в лучшее состояние, то не будет никого на свете, кто бы мог тебя превзойти. Но как может быть возделана земля, если люди не любят культуру? (слово «культура» явно еще сохраняет здесь свои ландшафтно-земледельческие коннотации)\*. Аналогичным образом другой утопист, Генри Невиль рассуждал позднее в своем «Острове Пайна» (1678) о первоизданной природе Океании: «Если бы этот край использовал блага культуры, которыми искусный народ мог его наделить, то он сделался бы раем». В обоих случаях нет слова «сад», но оно витает в воздухе как символ просвещения, наступающего в результате преобразования ландшафтной, а параллельно ей и человеческой природы. Ренессансный парк был, разумеется, чужд мечтаниям столь глобальным, однако и в его очагах или, если вспомнить Цицерона, его «очах» красоты сходные настроения все же мало-помалу проявлялись. Размежевавшись со Средневековьем, парк мастерил свои собственные утопии, точнее творческие топосы без приставки «не» («ou»). Их можно было бы назвать утопиями прямого действия, где все или по крайней мере почти все осуществлялось, не застревая в сфере чистой мечты.

Все четыре первостихии, Земля, Вода, Огонь (Свет) и Воздух, хитроумно прирученные или, иным словом, окультуренные, являли здесь свой творческий, по-своему даже актерский талант. Талант художественной объективации. Продремавшие долгие века и «пробуждавшиеся» лишь в момент магических акций, они словно разом встрепенулись и начали свой спектакль, то солируя, то, еще чаще, выступая в групповом, даже воистину симфоническом взаимодействии. Ни один типически средневековый сад, насколько можно судить по его иконографиям и реконструкциям, подобного впечатления не производит. Там первостихии чаще всего безмолвствуют, ограничиваясь лишь скромными репликами вроде тихого журчания источника, а в целом служат чисто практическим целям. Теперь же практика отходит на задний план или вообще исчезает: огороды обращают в партеры, крепостные рвы и рыбные пруды – в сеть декоративных каналов и озер, а оборонительные валы – в обзорно-прогулочные холмы. Четверица элементов начинает исполнять особые художественные роли, обнаруживая немалый талант, чарующий то драматическими контрастами, то мирным согласием. Сами впечатления от них, их «умственные отпечатки» обретают поэтическую имматериальность\*\*.

\* Цит. по: *Чиколити Л.С.* Кампанелла о Московском государстве // Россия и Италия (сб.), 1993. С. 75.

\*\* Согласно традиционным магическим представлениям (позднее перешедшим в философский механицизм XVII–XVIII веков) впечатление (*impressio*) – это именно «отпечаток» или «печать», которая накладывается эманациями объекта на сознание субъекта, буквально на его мозг, проявляясь в опре-

Невиданному красноречию первостихий к тому же активно способствует и тот факт, что первостихиям как таковым, т.е. земельным, водным, огненно-световым и воздушным компонентам ландшафта помогают их персонификации и божества, скульптурные «кумиры сада» и их орнаментальные дополнения. Фигуры подыгрывают стихиям, зримо их одушевляя. Вода в фонтане «творчески» бурлит, следуя Нептуну и его свите, затеявшим свой «тиасос» («морской праздник»), а земля оживает, перерождаясь из простого холма в какое-нибудь хтоническое существо вроде престарелого гиганта, олицетворяющего Апеннины в парке Пратолино. Даже настоящие животные, мелькающие в bosco, т.е. парковом лесе, выглядят уже не просто как дичь в загоне, но как «звери глумящиеся», т.е. веселящиеся и играющие в рамках единого арт-концепта (эта знаково-игровая анималистика очень хорошо прослеживается по ренессансно-барочной живописи). Сам лес, собственно, уже «лесок», по-своему тоже прирученный (ухоженный или вообще расчлененный на части в малых «boschetti», т.е. боскетах), – «лесок», противопоставленный мажорным дворцово-садовым чудесам, напоминает всякому образованному зрителю о символическом контрасте мрачной чащи и дворцового «приятного уголка» в литературных текстах. Светлый пейзажно-архитектурный «дух» зримо побеждает темную лесную «материю»\*. Все, так или иначе, нацелено на зрителя и рассчитано на его восхищенное соучастие, на активную погруженность в природно-художественное произведение. Причем погруженность эта затрагивает, как и положено в топосе рая, все пять чувств, делая парковый, по сути своей идеальный пейзаж поразительно актуальным, данным-в-ощущении с необычайной остротой. Пусть чувства достигают оптимальной силы только лишь перформативно, в празднике, все равно садовая фабула к этому празднику активно готовит, будучи своеобразным «аперитивом», который предлагается нам, если следовать правильному маршруту осмотра, в нарастающем темпе. Бывает даже, что план осмотра создается с расчетом на искусственное эхо (так было, согласно замечкам Джона Ивлина, в садах Тюильри)\*\*, но, по сути, почти каждое из пяти чувств, не толь-

деленных природных формах, доступных магическому истолкованию. Это понимание сохраняется в тайных науках Ренессанса, например в «Окультной философии» Агриппы Неттесгеймского (1533), который (в главе 57 – «О геомантии, гидромантии, аэромантии и пиромантии, являющихся четырьмя способами гадания по элементам») последовательно излагает «впечатления» от земли, воды, воздуха и огня, разумея порою прямой отпечаток (как в случае с воздухом, якобы обозначающем свои следы на мягком воске) или, по крайней мере, прямую, прагматическую интерпретацию «фигур» той или иной стихии. Однако в целом у ренессансных мыслителей магическая лексика все в большей степени отделяется от природной материи, прилагаясь к творческой интуиции, – идет ли речь о «силе воображения» (vis imaginativa) и соответствующих талисманических «картинах» (imagines) у Фичино либо о «печатах» (sigilli) у Джордано Бруно. Ренессансный же парк в свою очередь активно переводит эти объектно-субъектные «печати» из оперативной-магической в художественную сферу, в высшей степени подвижную и формотворческую.

\* Об исходном значении этого аллегорического контраста см.: Nicoletti M. L'ingresso simbolico nella selva: appunti intorno ai motivi del pericolo e della conquista // Lucus. Luoghi sacri in Europa (сб.), 2006.

\*\* Согласно Ивлину, в одном месте парка голос как бы раздавался «из облаков», а в другом – «звучал где-то под землей». Изучив акустику лучших европейских парков, Ивлин написал в своем «Британском Элизюме», что настоящий садовник должен быть, среди прочего, «эхотектом», т.е. устройтелем эха,

ко слух, приумножается здесь своими резонансами, которые образуют пере-кликающееся эхо искусств.

Разбор всей этой партитуры следует начинать все же не с резонирующе-го Воздуха, а с элемента Земли, тем паче что на родине ренессансных новаций, в Италии, доминируют холмистые и горные рельефы. К тому же рельефы усложнились и искусственно: горы и доли, пещеры и протоки буквально строились из почвы и камня, из земной массы и ее пустот, обретая подобие своеобразного лэнд-арта, «земляного искусства», гордо возвышавшегося над округой (как, к примеру, на вилле д'Эсте). Кстати, во многом именно благодаря своей «геопластике»\*, тонко продуманному террасированию сад виллы Ланте и обеспечивает приоритет паркостроения над зодчеством, закрепляя тем самым важный исторический прецедент. Помимо естественных возвышенностей в общий план включаются и насыпные холмы. Сами по себе они, естественные или искусственные, ничего нового в себе не заключают. Однако, во-первых, существенно меняется угол обзора. Средневековые горки, равно как и сопоставимые с ними по назначению части здания (в том числе древнерусские «потешные чердаки»), предназначались в первую очередь для обозрения самого сада, а не для выглядывания вовне. И только Ренессанс начинает специально планировать такие садовые возвышения, где могла бы в должной мере проявиться та «тяга к бесконечности», что визуальнo охватила бы и сам парк и прилегающую округу. К тому же парковые холмы, иногда даже устроенные в виде малых гор со скалами, часто обозначаются как Парнас. Таэджо в своем диалоге «Вилла» уподобляет Парнасу даже всю сельскую виллу в целом. Стихии земли и воды здесь подыгрывали друг другу: в целом ряде вилл, в том числе в Тиволи, Бомарцо и Пратолино, были возведены фонтаны Парнаса, обычно составляющие эпицентр садовой фабулы. На вилле Альдобрандини во Фраскати Зал Аполлона (1618) был врезан в толщу крутого склона, представляя собой своеобразный Парнас-в-интерьере (ср. горный и при этом интерьерный сад Аминты у Тассо) или, иным словом, причудливый архитектурно-природный синтез, подчеркнутый сложным и обильным декором, являющим волшебное могущество бога искусства. Земля, таким образом, вздымалась для того, чтобы каждый, одолевший этот подъем и оглядевшийся по сторонам, мог почувствовать себя поэтом.

---

умеющим тонко учитывать его, когда оно имеется, обеспеченное условиями рельефа, и создающего его искусственно там, где его нет. Впечатляющий звуковой резонанс лучше всего обеспечивался не природными, а чисто архитектурными средствами, как было (значительно позднее, в XVIII – XIX веках) в специальных парных купольных павильонах в Богородицком, соединенных арочным сводом, или в колоннаде «Эхо» парка Александрия близ Петергофа. Важным источником сонорных эффектов, то воспроизводящих звуки природы, то подражающих музыкальным инструментам, были также водные органы. См.: Ford J.D. From Vocal Memnon to the Stereophonic Garden: A Short History of Sound and Technology in Landscape Design (web), 1995.

\* Термины «землеобразующее искусство» (Erdbildkunst) и «геопластика» (Geoplastik), издавелека предшествовавшие постмодернистское «земляное искусство» (land art), были введены К.А. Землером в эссе «Что означает подражание природе в пейзажном садоводстве?» (1802), – однако они вполне применимы и к искусству Ренессанса.



Еще более экспрессивной и многозначной разновидностью ренессансно-го лэнд-арта является грот. То, что в родоплеменной Древности служило чисто натурным святилищем, обрело к рубежам средневековой эры уже достаточно сложную архитектурную оснастку. Грот, как мы знаем, тогда все чаще уподоблялся нимфею, превращаясь из вещи природы в архитектуру малых (и даже достаточно монументальных) форм. После многовековой лакуны это строительство возобновилось, причем возобновилось, оппонируя как Средневековью, так и Античности. Та «нулевая форма» или, проще говоря, пустота в почве или скале, которая в Средние века могла быть осмыслена лишь как основа для последующего строительства (если только речь не шла о жилище отшельника), отныне получила самоценный смысл как одна из интереснейших завязей паркового сюжета. Подобный деконструктивизм, – ведь грот, если он был целиком искусственным, создавался путем разрушения натурального рельефа, – тоже имел своей целью прикровенное уединение, но уже совсем иного рода. Издревле в гроте поклонялись нимфе здешнего источника или музам, Ренессанс же, сохранив антично-мифологические реминисценции, объединил их в таинстве Матери-Натуры. Последняя буквально раскрывала здесь свое чрево, свои волшебные способности, животворящие косную материю или, напротив, обращающие живые организмы в камень\*. Оставив раковины и кораллы (излюбленное украшение античных гротов и нимфеев), Возрождение добавило к ним многослойные пластические иллюзии, порождающие из камня, оживленного как искусственными, так и естественными окраской и формами (соляными окислами и сталактитами), буквально все царства природы: от цветов и деревьев до птиц, животных и человекообразных существ. Первое место среди такого рода каменных театров или арт-пещер занял Грот животных (или Грот Единорога) в Кастелло. С годами арт-пещера переместилась из парка в дворцовую архитектуру (Комната грота в Палаццо дель Те),

\* Особенно драматичен трехкамерный Большой грот в садах Боболи, оформленный Бернардо Буонталенти (с 1583). Основой для сюжета послужил миф из 1-й книги «Метаморфоз» Овидия о том, как человечество, погибшее во всемирном потопе, вновь возродилось из камней, которые бросали Девкалион с Пиррой (единственные люди, которым удалось избежать гибели). Впрочем, здешние иллюзорно-живые формы, в том числе микеланджеловские статуи Четырех рабов (изначально предназначавшиеся для гробницы папы Юлия II) вполне могли быть восприняты в равной мере и в качестве возрождающихся из небытия и, напротив, в качестве только что «окаменевших». Не Юпитер, как полагалось бы по Овидию, а именно сама Мать-Земля (чьи кости Девкалион с Пиррой бросали в виде камней) заставляет здесь материю оживать, являя «тела, превращенные в новые формы» (по первым двум строкам той же главы «Метаморфоз»), или же цепенеть, вжимаясь в скалы. Этому эффекту способствует виртуозное умение создателей грота подражать естественным минеральным образованиям типа кристаллов и сталактитов, воссоздавая их вполне натурально, с влажными потеками и разводами, но уже в необходимой символической композиции. Та же техника «искусственного (или сюжетного) сталактита», как ее можно назвать, применялась и в других ренессансных гротах (о проблематике ренессансных «искусственных пещер» как таковых см.: *Heikamp D.* La Grotto Grande del Giardino di Boboli // «Antichita viva», 1965, 4; *Châtelet-Lange L.* The Grotto of the Unicorn in the Garden of the Villa di Castello // AB, 50, 1968; *Miller N.* Heavenly Caves. Reflections on the Garden Grotto, 1982; *Szafrańska M.* The Philosophy of Nature and the Grotto in the Renaissance Garden // JGH, 9, 1989, 2). Что же касается процесса эстетизации ренессансного грота, все в большей мере сочетавшего натурфилософские мотивы с художественной игрой петеретекающих друг в друга природных форм и стихий, то процесс этот удачно изложен в ст.: *Кочеткова Е.С.* Гроты в итальянских садах XVI века: от синтеза искусств к синтезу впечатлений // «Итальянский сборник», 6, 2011.

преображаясь в «земляные» залы\* или даже «подводные» залы дворцов [Гроттенхоф, зал с «пещерной» стеной в Герцогской резиденции Мюнхена, 1586; целая анфилада ракушечных гротов на нижнем, цокольном этаже дворца на Изола Белла («Прекрасном острове») на Лаго Маджоре, с 1680-х гг.]; закрепив свою ключевую роль в общей композиции парка (на Вилле д'Эсте и в садах Боболи), она превратилась из подземной каверны в полноценное наземное здание, достигшее оптимального изящества во французских павильонных гротах XVII столетия, чьей репликой явился Грот в Кусково. По мере усовершенствования зеркального стекла его осколки и крупные вставки заняли, наряду с полудрагоценными камнями и их имитациями, особо важное место в «пещерном» декоре, отчасти даже подменяя реальную воду своим динамичным мерцанием и усиливая, как и кристаллы в легендарном Фонтане Нарцисса, универсальную одушевленность земных недр, как бы отвечающих взгляду зрителей своими живыми бликами.

Тот же универсальный панпсихизм возвысил роль Воды. Игра водных отражений сама по себе не была для Ренессанса первоочередной. Не слишком увлекало его и обаяние неспешно журчащих струй, столь характерное для средневековых садов. Ренессанс ценил во влажном элементе совсем иное: не его всепроникающую пассивность, а напротив, его буйную энергию, которую следовало постоянно взбадривать человеческим гением. Поэтому фонтаны представляли наиболее сложными техническими сооружениями парков, в сравнении с которыми античная гидравлика, хоть уже и научившаяся направлять струю вверх, выглядит лишь робким начинанием. «Декамерон» и в данном случае исполняет пророческую функцию. Тут, в начале 3-го дня подробно описывается уже поминавшийся в предыдущей главе «беломраморный фонтан» со статуей, «бывшей прямо в небо», вода же, переливаясь за край чаши, растекалась по всему саду, а затем, собравшись воедино, устремлялась в долину, «с невероятной силой приводя в движение колеса двух мельниц». Фантазия Боккаччо опережает здесь свое время века на полтора. В XIV веке «невероятной силы» еще не было, вода тогда еще по-средневековому смиренно журчала, переливаясь с одного уровня на другой, и лишь значительно позднее эффект «естественного искусства или искусственного естества»\*\* достиг особой силы, – когда влагу направили в те хитроумные устройства, которые гидравлически упорядочивали всю округу, или, по крайней мере, изображали подобную «вселенскую» ирригацию, как это было на вилле д'Эсте в Тиволи (с 1550). В последнем случае стихия воды представляла действительно универсально-животворящей – благодаря сложной системе фонтанов, впи-

\* «Земляной зал» (sala terrena), главный зал «нулевого» (по русскому счету первого) этажа дворца, часто (в особенности в маньеризме) оформлявшийся декоративными мотивами, заимствованными из садового грота. См.: *Herget E. Die Sala terrena im deutsche Barock mit besonderer Berücksichtigung ihrer Entwicklung aus der abendländischen Grottenarchitektur (diss.)*, 1954.

\*\* Из письма К. Толмеи о фонтанах (1543). Цит. по: *Venturi G. Op. cit. P. 729* [«один мнится естественным искусством (или «изделием» – «natural artificio») а другой искусственным естеством» («artificiosa natura»)].

санной в крутой рельеф, чьи перепады были искусственно усилены земляными работами. Тем самым парковые фонтаны, зрительно и символически возвышенные, действительно напоминали о райских реках, протекавших сквозь сад и разносивших живительную влагу по всей земле. Иконологическим же средоточием всей гидравлики служил Фонтан водного органа, частью которого первоначально был нынешний Фонтан Природы (Природы в облике Дианы Эфесской). Вода, таким образом, наглядно являла энергии великой богини. К середине XVI века источник, колодец и бассейн синтетически преобразились, окончательно став полноценным фонтаном в то время как средневековый сад окончательно стал полноценным парком. Одного декора было недостаточно – важно было сделать воду «мыслящей» и по-своему сюжетной, и когда этого добились, ренессансный «фонтан мудрости»\* предстал во всем своем искристом сиянии, включающем даже и искусственную радугу. Или, иным словом, художественную радугу, возникшую волей случая (как бывает со всякой водной струей, распыляемой на солнце), но тут же вошедшую в число сознательно планируемых эффектов наряду с «хрустальной пеленой», т.е. тем широким распылением струй, что поражало позднее первых ценителей Версаля (Лафонтена и мадам де Скюдери; см. с. 523).

Новые «воды взводные», как их называли на Руси, требовали виртуозно-инженерного мастерства, тем самым мощно содействуя, как и театральные машины тех времен, техническому прогрессу. Иногда прогресс этот требовал особо напряженных усилий, – в тех случаях, когда водные чудеса приходилось осуществлять в местности, лишенной достаточных запасов естественной влаги. Так было, к примеру, при разбивке парка в Пратолино (с 1569). Однако независимо от исходных условий влажный элемент в итоге начинал играть, играть во всех смыслах, в том числе и в драматически-сюжетном. Изливаясь из фигур, из сосцов Богини-Природы или подменяющей ее Дианы Эфесской либо из гениталий распалившихся путтов, – путтов, породивших популярный сюжет «писающего человечка» (*manneken pis*, как его называли в Нидерландах), – вода достигала максимального жизнеподобия даже в тех случаях, когда это жизнеподобие принимало явно фантастический вид, невозможный при реальном порядке вещей. Так, в Каstellо струи воды, которые «выжимал» из своей бороды скульптурный старец, обозначили реку Муньоне, вытекающую из горы Азинайо, и восхищенному Вазари показалось, что тут все,

\* Fons Sapientiae: Renaissance Garden Fountains (сб.), 1978. Влажный элемент одушевился и заговорил прежде всего посредством надписей и сюжетной скульптуры, однако попутно не меньшее, но уже, естественно, косвенное «красноречие» начала проявлять и реальная вода. Таким образом субъектно-объектный эффект Фонтана Нарцисса из «Романа Розы» стал феноменом по-своему типическим. При этом усложнение гидравлики и усиление искусственности делало стихию все более художественно-эмоциональной, «сценической». См. также: *Zangheri L. L'acqua a Pratolino: da elemento naturale ad artificio «maraviglioso» // Il giardino storico italiano* (сб.), 1981. В итоге вода активно приближала то «единение внешнего и внутреннего (т.е. человеческого и природного) миров», которое окончательно осуществилось в пейзажном парке Просвещения [*Hunt J.D. «What's Water but the Generated Soul?» The Metaphysics of Water in the Landscape Garden // GH (Occasional Papers)*, 2, 1970. P. 7]. Тут мы вновь, но уже не в поэзии, а в натуре сталкиваемся с тем «материальным воображением», о котором писал Гастон Башляр.

вкупе с другими деталями фонтана, включающего и персонификацию самой Муньоне, представлено «как в действительности» («Жизнеописание Никколо, по прозвищу Триболо»). В Пратолино фигура старца, олицетворяющего Аппенины, «выдавливала» из пасти дракона влагу в бассейн, а бронзовая прачка «выжимала» туда же скатерть (молва даже приписывала эту затейливую фигуру самому Микеланджело); высокий мифологический жанр, сочетался, таким образом, с житейски-бытовыми трюками, представленными и более «практически», в виде водных шуток\*. Натурально-бытовой деталью постоянно служил и кувшин богов и гениев, откуда изливалась настоящая, но в то же время и сугубо «сюжетная» вода. В других же случаях гидростихия, напротив, вздымалась до невиданного, воистину героического пафоса. В том же Кастелло водная струя была высоко вверх изо рта Антея, знаменуя его поражение в борьбе с Гераклом. Эта скульптурная группа увенчивала собою весь фонтан, причем вода заменила здесь, по меткому наблюдению Вазари (там же), отлетающую душу. Таким образом, магическое тождество души и природной материи нашло эстетическое воплощение. Наконец, вода, не довольствуясь отдельными актерскими выходами, порою связывала воедино всю композицию и семантику, как на вилле д'Эсте. Там же был устроен, среди прочего, и малый шедевр гидроискусства, «интеллектуально-аллегорический» фонтан «Филин» с ночной птицей, атакуемой, при помощи струй из клювов, мелкими птахами\*\*.

«Фонтаны мудрости» наперебой демонстрировали свое театральное мастерство, как бы суммируя местные реки (что можно было сделать, само собой разумеется, лишь сценически-иллюзорно) и претворяя их в чисто художественную гидрографию, в вещество искусства. В «водном театре» виллы Альдобрандини во Фраскати (с 1598), известной и как Вилла Бельведере (Вилла прекрасного вида), по крутым террасам низвергались целые водопады, совершенно натуральные по своей энергии (и порою производившие, согласно Дж. Ивлину, настоящий шторм с громом, ливнем и молнией), но в то же время искусно вправленные в архитектуру, которая напоминала о том, что это все же новая, «третья» природа. Поразительный спектакль озвучивался здесь да во многом даже и зрелищно создавался водным органом. Именно последний (не в бурном, а в более мирном и идиллическом режиме работы) произвел особое впечатление на другого англичанина, Ф. Мортфота. Изумленный порханьем и чириканьем автоматических птичек, тот записал в дневнике: «Если что-то и можно счесть небом на земле, то именно это место»\*\*\*. К тому

\* *Lazzaro C. From the Rain to Wash. Water in the Medici Garden at Pratolino // Renaissance Studies in Honor of C.H. Smyth, 2, 1985.*

\*\* О том, как «гуманистически» эволюционировала эмблематика совы, ставшей олицетворением мудрости, см. нашу кн.: *Время и место... С. 97–98.* В «Дневнике путешествия в Италию» Монтеня (1580) «водный театр» с совою (на вилле д'Эсте) описан как в равной мере и зрелищный, и музыкальный: механические птицы двадцати различных пород оживленно щебетали здесь, а с появлением совы стихали, с тем чтобы вновь поднять гвалт, когда сова исчезала. К тому же вся эта перепалка сопровождалась и игрой водных струй.

\*\*\* Дневник итальянского путешествия Мортфота (1659) цит. по ст.: *Curtis JR. The Water Organ and Other Related Sound-Producing Automata (web), 2000.*

же альдобрандинский «театр» был оснащен целой системой статуй, которые постоянно «разыгрывали» аллегорический спектакль с хозяином, кардиналом Пьетро Альдобрандини, и дядей его, папой Климентом VIII, представленными, соответственно, в облике Геркулеса у столбов в виде водных спиралей и Атласа, несущего земной шар. Вода здесь не только зрительно оживляла фабулу, но производила (в известном нам уже зале Аполлона) ритмически согласованные звуки, действуя как слаженный оркестр, который ныне, увы, уже никто не в состоянии наладить. Наряду с увлечением сложными гидросценическими спектаклями распространилась мода на мелкие скетчи с каверзными шутихами, внезапно брызгавшими водою на гостей, идущих по дорожке или присевших на скамью. Все в целом начинало функционировать как слаженный интерактивный инструмент, программно варьирующий степень и качество своих трюков. Не хватало лишь единого пункта управления. Но общее согласие-в-весельи или единство-в-радости, достигавшее своего апогея во время торжественных приемов и празднеств, и было тем пунктом, из которого, в конечном счете, все одухотворялось.

В темное время суток свою партию в симфонии первостихий исполнял и элемент Огня, ведь именно в ренессансный период и именно в Италии пороховые петарды нашли, помимо военного, и широкое художественное применение. Правда, то, что именовалось «*fuoco d'artificio*», «искусственным огнем», чаще подразумевало не привычную нам воздушную пиротехнику, а наземную подсветку факелами и теми же петардами. Однако во 2-й половине XVI века столбы «веселого» пламени уже взметнулись высоко в небо. Их палитра была в сравнении с нынешней весьма ограничена, – красно-желтый оттенок тогдашних фейерверков был практически идентичен цвету сугубо военных вспышек и взрывов. Однако сюжеты «веселых огней» бывали уже достаточно сложны, порою даже драматически-сложны, тем паче что они обычно сочетались с развернутыми сценическими акциями\*. В Амбуазе во время мистерии Рождества Христова (1497) ракета, выпущенная из сияющего «рая», разрушила мерцавшего в небе идола, а в Нюрнберге курфюрста приветствовали в 1580 празднеством, по ходу которого огненный дракон напал на «вертоград заключенный». Зрелища эти поражали воображение, свидетельством чему может служить шекспировская строка о диких звездах, что «бешено палили со своих сфер» («*shot madly from their spheres*»; «Сон в летнюю ночь», 2, 1). И «веселыми огнями», изображавшими эфемерные сады в небесах, дело отнюдь не ограничивалось, – перемещаясь на вольный воздух, в парковые праздники, театр приносил с собою и более стабильные световые кунштюки, претворявшие ночь в день\*\*.

\* См.: *Möseneder K. Feuerwerk // RDK, 8, 1983.*

\*\* Так, своеобразным ночным солнцем, значительно более ярким (относительно ближних объектов), чем натуральная луна, мог становиться светильник, идея которого была предложена Леоне де Соми в его «Диалогах о сценических представлениях» (1565). Сила факельного света значительно приумножалась тут круглым сосудом-линзой с водою, причем предназначались такого рода искусственные, под-

Если, согласно древней традиции, отождествить Огонь со Светом, можно упомянуть и еще ряд парковых эффектов, связанных уже не с темным, а со светлым временем суток. Ведь парковая светотень была гораздо многообразней, чем в дикой или аграрной, т.е. в «первой» и «второй» природах, включая в себя как сумрак рощ и гротов, так и прозрачные тени трельяжей, искристые блики фонтанов, наконец, яркую пестрядь партерных «компартиментов», зрительно гораздо более активных, чем природные луга. Лучше же всего этапную значимость прозрачных, эфемерных и почти что неуловимых форм поясняла первостихия Воздуха, стихия наиболее всеобъемлющая и пространственно-универсальная.

Воздух, увиденный из оплетенной виноградом беседки или из затененного грота, в конце концов, из любого «приятного уголка», можно было прочувствовать мифологически – как украшенную цветами бездну, напоминающую о дионисийских культах Древности (вспомним «ароматную бездну» Плу-тарха!). Но еще более актуальным был куда более простой художественный аргумент. Ведь Воздух с большой буквы, Воздух натурфилософский, выступал феноменологически как тот просвет или то небо, что составляет непрерывную часть всякого ландшафта, равно как и всякого картинного пейзажа. Окно с пейзажем или просто небо служат атрибутами Воздуха в тех аллегориях Четырех стихий, что получили особую популярность в XVII столетии. Так вот, из этого феномена, собственно, и сложился парк как нечто имматериальное, состоящее из окружающих видов, нечто столь же невещественно-очевидное, как воздух. Виды, как окружающие, так и внутренние, в итоге и составили то необходимое и всеобщее условие, без которого «третья природа» никоим образом не состоялась бы. Даже Земля и Вода, в конечном счете, не столь первостепенны, ибо они лишь пристроились к главному элементу или, иным словом, взяли равнение на него. Главным же явился вид, прозор, проспект или *vista*, – это итальянское слово удачно совмещает в себе «зрелище» со «зрением», т.е. искусство с оптикой. Именно благодаря своим вистам парк обрел тот торжествующий оптоцентризм, что выдвинул его на передний край формирующегося новоевропейского миропонимания. Прежние, в особенности древнейшие и средневековые, сады чаще всего не слишком льстили зрению, – на них можно было вообще временно закрывать глаза, как закрывают их, сосредоточившись в обряде и молитве. Отныне же обряд творился взглядом. Особым «познающим взглядом»\*, открывающим свое «окно в Эдем».

вешенные к сквозным аркам «светила» для «пасторального», т.е. паркового праздника (см.: *Butterworth P. The Light of Heaven. Flame as Special Effect // The Iconography of Heaven...* P. 136).

\* Идея «познающего взгляда», связанная в первую очередь с эстетикой Гёте, любившего отождествлять «sehen» с «wissen» в мотивах «зрячего знания», восходит к давней, укорененной еще в Античности традиции, почитавшей зрение в качестве наиболее благородного и интеллектуального из всех пяти чувств. Ренессансная воля к постижению мира как прекрасной картины придала этой традиции особую актуальность. См.: *von Einem H. Das Auge, der edelste Sinn // В его кн.: Goethe-Studien, 1972, Грациенков В.Н. «Суждение глаза» в теории и практике искусства итальянского Возрождения // СИ, 24, 1988.*

Только в XVI веке в садах итальянских вилл окончательно складывается аллея в современном понимании этого слова. Аллея не в ее древнесредневековом смысле, т. е. как путь для священной процессии либо как проход меж кладбищенских или плодовых деревьев либо, наконец, как просека в охотничьем заказнике, но как перспектива для зрелищ или, если угодно, как театр прогуливающегося зрителя. Позднее, в петровской России, просеку называли «блезиром» (от франц. «plaisir», «удовольствие»), что великолепно подчеркнуло момент превращения лесного прохода в зрелищный проспект. Правда, первоначально протяженность этих ландшафтных проспектов была сравнительно невелика, им мешали в первую очередь итальянский пересеченный рельеф, да и сами садовые структуры, в том числе фонтаны и балюстрады, резко членившие маршрут на разрозненные отрезки. Лабиринты того времени в свою очередь служили помехой, ибо композиционно замыкались в себе, нисколько в трассировке аллей не соучаствуя. Однако последним, так или иначе, суждено было большое будущее, ибо именно аллея придала новому саду масштабно-ландшафтостроительный размах. Видовые же «прозоры» или «висты» активно усиливали этот размах, подключаясь к главным планировочным осям как своего рода воздушные аллеи, которые можно было пройти лишь созерцательно, а не физически, пройти-в-уме. И эти воздушные аллеи захватывали огромные территории, присовокупляя к парку то, что лежало далеко за его пределами. Конечно, в поле далекого зрения, как, скажем, в виллах Медичи, постоянно входили земли, непосредственно владельцу виллы и парка принадлежавшие. Но древний инстинкт власти, столь важный для истории освоения ландшафта, играл в данном случае уже далеко не первую роль. Куда важнее был инстинкт искусства, эти воздушные проспекты одухотворяющий. Недаром слово «belvedere», глагольная форма, ставшая существительным и обозначившая не просто представительный, парадный или максимально четкий, но именно «красивый» вид, теперь все чаще прилагалась к архитектуре, эти красивые виды целенаправленно обеспечивающей. Виста вошла в архитектуру (о чем свидетельствуют рассуждения Альберти о вилле) как непреложная, хотя и совершенно имматериальная часть конструкции.

Само искусство необходимо постоянно учитывать в качестве того «пятого элемента» или квинтэссенции\*, которая обеспечивала синтез всех четырех первостихий, образуя в итоге самоценное арт-пространство. Последнее уже не влагалось, как в прежних садах, в какие-то иные, хозяйственные, магические или религиозные структуры в качестве составной части последних. Оно само уже начинало примерять к себе прочие, внеэстетические виды человеческой деятельности, стремясь подчинить их себе и сделать

\* Собственно *квинтэссенцией*, т. е. «пятой сущностью», в античной и средневековой физике именовался тот «пятый элемент», который, в отличие от четырех остальных, не подвержен постоянным изменениям, являя собой материю в ее наиболее возвышенном и светоносном состоянии. Чаще всего такой «пятой сущностью» называли эфир, считавшийся особым, чистейшим видом воздуха, тем воздухом, которым дышат боги.

тоже в известной мере художественными, несущими печать небесно-земной платонической красоты. Целям этим служило не только само паркостроение, – были привлечены все прочие виды искусств, наделенные служебной по отношению к парку функцией. Успешному единению искусств в садовом Gesamtkunstwerk'e способствовал и тот немаловажный факт, что ведущие мастера этого круга, такие как Виньола или Буонталенти, сумели на протяжении своей жизни испробовать силы в самых различных занятиях, включая зодчество, паркостроение и сценографию.

Различные искусства активно к преобразенной натуре подстраивались. Специфически-природной, сквозной по отношению к своему окружению все чаще представляла, как мы уже отчасти убедились, архитектура. Природа в свою очередь подыгрывала зодчеству, разворачиваясь к нему, благодаря целенаправленной планировке, своими самыми эффектными аспектами. Благодаря этому происходила та тотальная театрализация, которая альтернативно обращала в декорации то садовую зелень, тоokkaзиональные, то даже капитальные постройки – вплоть до главного здания. Так, подковообразный в плане террасный сад, вплотную прилегавший в флорентийском парке Боболи ко Дворцу Питти (см. илл. 42), был в 1637 превращен в амфитеатр для придворных феерий, задником для которых служил парковый фасад самого дворца. Здесь даже устраивались заперуды для потешных морских боев, и природная стихия тогда смыкалась со зданием еще теснее, плескаясь у самых его окон. Причем это была стихия воистину космическая-мировая, ибо в центре ее находился т.н. «Островок» с фонтаном (1618), украшенным скульптурными персонификациями Океана, Нила, Евфрата и Ганга. В иных ситуациях задником или сценой могли служить грот, лабиринт, боскеты и специальные павильоны.

Слияние рукотворной тектоники с нерукотворной почвой происходило как в общих ракурсах, так и в деталях. Особо характерен грубый, скальный руст, «крепостной» в городских дворцах, в усадьбах же принимавший совсем иной, пасторальный смысл, проникнутый обаянием земной первозданности. Совершенно синкретическими, почти неразлично-синкретическими (в смысле своего природно-архитектурного вида) выступали гроты, где порою невозможно было различить, вырос ли данный сталактит сам или высечен искусственно. Наконец, именно в парковой среде возник и еще один близкий по духу «гибрид», а именно искусственная руина, точнее руина-грот, впервые устроенная, вероятно, в 1530-е годы на Вилле Имперiale в Пезаро\*.

Весьма важную, путеводно-знаковую роль, исполняла скульптура. По ней, собственно, нагляднее всего и прочитывался общий сюжетный замысел. Параллели с садовой Античностью в любом случае напрашиваются и здесь, но одно можно сказать о Возрождении с твердой уверенностью: ее пластические сценарии оказались несравнимо сложнее, не вписываясь уже в рамки одной лишь мифологии. Если в Античности священная роща или богатые сады со

\* *Zimmermann R. Ruin // GDA.*



скульптурами стабильно ассоциировались с божественным пантеоном или, в случае с садами, служили риторическим панегириком великим мужам прошлого и современности, то в эпоху Ренессанса мифология вкупе с историческими панегириками слились в подобие некоего визуального романа, имеющего даже не один-два, а гораздо больше смысловых ключей. Недаром иные из упоминаемых нами ренессансных парков, равно как и важнейшие их детали, так и не нашли однозначного объяснения. Таков, к примеру загадочный майоликовый фриз в Поджо-а-Кайано, размещенный как раз под фронтоном «храмовидного» портика. Несомненно одно: обсуждая будущий фриз с его исполнителями, в том числе и с Полициано, возможно составившим его сюжет, Лоренцо Медичи Великолепный стремился, причем незадолго до своей кончины (1492), подчеркнуть особую пользу сельского досуга для возвышенных философских медитаций. Однако же итог этих медитаций до сих пор остается, даже для весьма эрудированных зрителей, красивым ребусом\*. Данный фриз сравнительно невелик и по-своему интимен, но привкус ребуса присущ и большим скульптурным программам. Их количественное расширение не столько уточняло стержневой смысл, как в убранстве древних или средневековых храмов, сколько, напротив, вводило все новые нюансы, скорее варьирующие содержание, чем уточняющие его. По сути, античные и ренессансные «кумиры сада» вообще рассчитаны на разную реакцию: если первые призваны внушать благоговение или элегическую память, то вторые, даже при своей четкой узнаваемости, – Геркулес все же всегда оставался Геркулесом, а Венера Венерой, – скорее озадачивают как персонажи недопонятой, но безусловно интригующей фабулы. Фабулы о тайнах Природы и Искусства, заключивших между собою могущественный союз.

Особые же археологические, наполненные антиками сады, такие как ватиканский Бельведер или «виноградник Карпи» на римском холме Джанниколо (названный так по имени владельца, Пио да Карпи, и ставший к середине XVI века одним из богатейших собраний такого рода), предназначались для ученого досуга и умственных созерцаний, так что опять-таки выводили философски-платонизирующий эстетизм на первый план. Скульптурный садовый декор в свою очередь окультуривал природу, причем с настойчивостью, которая выглядит чрезмерной в сравнении даже и с архетипальной для этого декора античной художественной историей. Знаменательно, что Плиний Младший, столь подробно и любовно описывающий свои виллы,

\* Позднее загадочный фриз был перенесен внутрь здания, в т.н. Комнату фриза. Имея в центре своем фигуру Геи или Природы-Матери, вокруг которой вьются крылатые души (или гении природы), начинающие отсюда свое нисхождение в мир, композиция, вполне вероятно, утверждает виллу вкупе с окружающим ее садом как храм Натуры (тем паче что «храмовиден» и весь портик), – Натуры, обеспечивающей через своих вестников возвращение земли к золотому веку, сопряженному с правлением Медичи. Ср.: *Hamborg P.* The Villa of Lorenzo il Magnifico a Poggio a Caiano and the Origin of Palladianism // *Idea and Form. Studies in the History of Art* (сб.), 1, 1959; *Cox-Rearick J.* Themes of Time and Rule at Poggio a Caiano. The Portico Frieze of Lorenzo il Magnifico // «Mitteilungen der Kunsthistorischen Institut in Florenz», 26, 1982; *Fulton C.* An Earthly Paradise. The Medici, Their Collection and Foundations of Modern Art, 2006.

ни разу не останавливается на садовой скульптуре, тогда как для Ренессанса «живые мраморы» служат в описаниях богатых вилл весьма существенным штрихом. Причем описания эти, представляющие собой, по сути, разросшийся экфразис, составляют отныне особый жанр садового энкомиума, так, словно чудесный Дворец Искусства (или Природы) воплотился, наконец, в реальности.

С мраморами, бронзами и другими твердыми и долговечными материалами активно соперничала мягкая и недолговечная топиарика. Именно декоративная стрижка придавала растениям особую художественную ценность, вызывая максимальный восторг, судя по отзывам современников о саде при городском дворце Медичи (1440-е гг.; ныне известен как дворец Медичи-Риккарди), – саде, который и казался истинно райским именно из-за своих фитоморфных изысков\*. Материалом для последних могли служить как мелкие растения и кусты, так и крупные деревья типа кипарисов. Так, на вилле Бранцони (Сан-Виджилио) на озере Гарда (с 1540) целый фронт кипарисов, вероятно, достаточно эффектный и сам по себе, был переделан, точнее «перестрижен» в подобие крепостной стены с башнями, зубцами, бойницами и бастионами. Чистая естественность, без сложной примеси *arts* все-таки не слишком ценилась Ренессансом. Причем и здесь реальность и фантазия неразличимо переплетались, так что дескрипции реальных садов читаются порою как сказки для взрослых (ср. известный уже нам инвентарь топиарики, составленный Дж. Ручеллаи).

Мы знаем, что предвестия нового сада выразительно обозначились не только в литературе, но и в живописи, в частности, у Босха и Боттичелли. Поэтому вполне закономерно, что живопись заняла почетное место и в воплощенных мечтах об улучшенной искусством природе. Этот почетный статус может сперва показаться неприметным, тем паче в сравнении со скульптурой, даже несколько перегружающей итальянские сады. Но на деле роль живописи была еще более концептуально-значительной и универсальной. Вся культура Возрождения руководствовалась парадигмой мира как прекрасной картины, и в новом «третьем мире» садов парадигма эта отразилась многократным

\* Николо де Кариссими да Парма, восхваляя в письме своему патрону, герцогу Франческо Сфорца (1459), красоты дворца Медичи, фактически приравнял посадки к скульптуре, отметив, что здешний сад наполнен «красивейшими полированными мраморами вкупе с разными растениями, которые кажутся не натуральными, а нарисованными», – причем в оригинале буквально сказано, что сад не «наполнен» подобными чудесами, а «целиком сделан» («*facto tutto*») из них, так что принципиальное различие между растениями и «мраморами» пропадает. Еще более красноречивы дальнейшие строки, где особо отмечаются геральдические знаки, «уж и (гербовый) щит», изготовленные «из свежесаженой травы» «таким образом, что по мере роста травы подрастают и эти эмблемы. Я, однако же, не говорю об этом с полной определенностью, ибо она здесь и невозможна, ведь подобные вещи следует не только выражать, но и (мысленно) изображать (*no solo se passano esprimere, ma pur imaginare*). Всякий видящий их полагает, что они – вещи скорее небесные, нежели земные (*piu cose celeste che terrene*) и не имеющие себе равных... В итоге все (т.е. все те, кто осматривал дворец вместе с автором письма) уверовали, что это и есть земной рай, и другого быть на свете не может» (цит.по: *Hatfield R. Some Unknown Descriptions of the Medici Palace in 1459 // AB, 52, 3, 1970. P. 246*). Обратим внимание на то, что последняя строка повторяет в сокращенной форме хрестоматийную фразу об эдемическом саде «Декамерона».

визуальным эхом. Следуя античному обычаю и его пропаганде у Альберти\*, равно как и традиции все того же Дворца Искусства (или Дворца Природы), живописцы постоянно украшали интерьеры пейзажами, но не просто пейзажами, а пейзажами, воспроизводящими ближний сад и его дальние сельские окрестности. Так, в галерее римской виллы Киджи, расписанной Рафаэлем с учениками (1518) история Психеи и Купидона изображена среди гирлянд и пергол, зрительно соотнесенных с прилегавшими к вилле реальными зелеными беседками. Фресками Джулио Романо, иллюзорно открывающими вид на сад, был первоначально украшен giardino secreto мантуанского Палаццо дель Те. Среди росписей виллы д'Эсте доминируют «Аллегория Природы», «Труды Геркулеса» и виды садов, опять-таки предваряющие и дополняющие перспективы прилегающего парка. Впрочем наряду с конкретными привязками к месту сюжет росписей часто составляли стандартные пасторальные мотивы, легко сопоставимые с любым парковым окружением. Скульптура, современная и античная, окружалась, словно рамою, как реальными растениями, так и их изо-подобиями: к примеру, в ватиканских садах Бельведера Лаокоон и Аполлон Бельведерский были установлены в нишах, расписанных деревьями с цветами и птицами.

Наконец, знаменитые Лоджии Рафаэля (1517–1519), одним из главных декораторов которых был Джованни да Удине, явились уже чисто пикториальным, невещественным садом – с изо-перголами, а также массой растительно-животно-человеческих гротесков [демонстрирующих, по словам Вазари («Жизнеописание Джованни де Удине»), разнообразные порождения природы «во всех частях света, во все времена года»] и великолепным видом на римские холмы в качестве главного реального компонента. Отметим попутно, что именно в данном жизнеописании гротеск подается в качестве важнейшего, воистину стилеобразующего принципа, причем уже не столько ренессансной живописи, сколько ренессансного сада\*\*. С легкой

\* Перечисляя различные способы росписи стен, Витрувий писал, в частности, об изображениях «гаваней, мысов, морских берегов, рек, источников, проливов, храмов, роц, стад и пастухов» («Об архитектуре», 7, 5, 2). Плиний Старший, в свою очередь, причем уже применительно к вилле, сообщал о такого же рода живописи, – где были «виллы, гавани и парки, роцци, леса, холмы, пруды, каналы, реки, берега, с разными видами там разгуливающих и плывущих на кораблях, подъезжающих по земле к виллам на осликах или в повозках, а то с рыболовами, птицеловами или охотниками, сборщиками винограда и т.д.» (к концу данного пассажа описание, в характерной стилистике античного эфразиса, буквально начинает «оживать», – когда речь заходит об «очаровательно-забавном» переносе женщин через топкое место, неустойчивости тех, кто переносит, и соответственном испуге женщин) («Естественная история», 35, 116–117). Базируясь на авторитете древних, Альберти, отметив, что «у персов по старинному их закону не дозволялось изображать (на стенах) ничего, кроме диких зверей, убиваемых царями», затем переходит к примеру классической Античности, подчеркивая, что «для садов (т.е. для росписи усадебных зданий)» более всего подходят «красоты мест, и гавань, и рыбная ловля, и места охоты, и купанья, и игры поселян, и все цветущее и зеленеющее» («О зодчестве», 9, 4). В такой исторической последовательности и образуется навык живописного воссоздания окружающего пейзажа на стенах усадьбы (см. В кн.: *Bergström S. Revival of Antique Illusionistic Wall-Painting in Renaissance Art // «Goteborgs Universitets Årskrift», 63, 1957; Freedberg S.J. Painting of the High Renaissance in Rome and Florence, 1961, 1).*

\*\* Прочитываем наиболее яркий пассаж – уже не о плоскостно-живописном, но о садовом гротеске (возможно, речь тут идет об отделке римской виллы Мадама, исполненной Джованни да Удине в 1526): «Он создал еще один фонтан, на этот раз в виде лесного источника, в углублении заросшего кру-

руки Рафаэля и его учеников гротескный декор настолько распространился и усложнился, что нередко стал предопределять все содержание интерьерных росписей, превращаясь в своего рода воображаемый сад, намного превосходящий своими визуальными причудами сад реальный, замечательным примером чего могут служить росписи замка в Сораньо (**илл. 41**)\*.

Живопись делала стены прозрачными, являя не только ближнюю среду, но и висты, отстоящие весьма и весьма далеко. За персонажами Брачной комнаты мантуанского Палаццо Дукале (росписи Андреа Мантеньи) виднеются доломитовые скалы, находящиеся в реальности километров за двести к северу. Большой грот в Боболи был украшен горными альпийскими пейзажами, реально удаленными от Флоренции на север еще дальше. В картинах, украшавших виллу Артимино (одна из них – на **илл. 42**), были в 1599 изображены с птичьего полета все флорентийские виллы Медичи\*\*, которые, конечно, невозможно было бы иначе обозреть все разом. Эта декоративная идея имела свой резон, ибо вилла Артимино, отстоящая от Флоренции значительно дальше, нежели другие, более известные усальбы Медичи, позволяла реально окинуть взглядом значительную часть Великого герцогства Тосканского, и живопись оптически усиливала этот взгляд, придавая ему идеальную всеохватность. Наконец, главный дом усадьбы мог заключать в себе даже и планетарно-всеохватную художественную программу – благодаря особому Залу карты мира (*Sala del Mappamondo*), который имелся, к примеру, во дворце в Капрароле. Но дело, в конце концов, даже не столько в живописном декоре, сколько в искусстве живописи в целом. Весь усадебно-садовый комплекс

---

гом рва, где вода весьма искусно капает и бежит струями, стекая по губчатым камням и сталактитам так, что кажется будто это истинно природное явление (*che parevano veramente cosa naturale*). А на вершине этой пещеры с губчатыми камнями он поместил большую львиную голову, увенчанную гирляндами из венериных волос и других искусно сплетенных трав; трудно поверить, сколько изящества (*grazia*) придавало все это дикому месту (*a quel salvatico*). Гротескная анаморфоза, зримо фиксирующая процесс преобразования одного царства природы (или одной стихии) в другую, преподана здесь как хоть и невеликая, но крайне красноречивая иллюстрация действенной силы искусства, обустроивающего дикую (буквально «лесную») природу столь грациозно, что она по-прежнему выглядит как «*cosa naturale*».

\* Росписи замка Сораньо в районе Пармы были исполнены Чезаре Бальоне, работавшим там в 1580-е годы. Затейливые композиции, сочетающие фигуры нимф и других гениев природы с растительными, скульптурными и архитектурными мотивами (в т.ч. с античными руинами), – причем сочетающие (благодаря преимущественно гризайльной технике) так, что совершенно неясно, где кончается природа и начинается искусство, – славят всемогущество Натуры в ее разнообразных метаморфозах. Была даже сделана попытка напрямую связать эти вольные фантазии с «Пещерой нимф» Порфирия, но, скорее всего, это не ученые аллегории (как в случае с росписями Корреджо в пармском монастыре Сан-Паоло), а вольные декоративные вариации, включающие в себя элементы неоплатонической символики, но следующие в первую очередь не специальным идейным программам, но тому орнаментальному репертуару, что был разработан (в подражание орнаментам «Золотого дома» Нерона) Рафаэлем и маньеристами. При этом реальный сад замка был в XVI веке весьма скромным, представляя собою небольшой виридарий перед домов, начисто лишенный тех пластических изысков, что изображены в интерьерных росписях Бальоне. См.: *Kretzulesco N. ed E. Giardini misterici. Simboli, emblemi, enigmi dall'antichità al novecento*, 1994 (гл. 8 – «L'antro delle ninfe a Soragna»); *Cirillo G. Grottesche visioni // FMR*, 1996, dicembre). Благодарим Дж. Годи (Италия), любезно уточнившего наши сведения о замке и приславшему вышеуказанные тексты.

\*\* Расположенные изначально в лонетах виллы Артимино, ныне картины хранятся в Топографическом музее Флоренции. См.: *Mignani D. Le ville medicee di Giulio Utens*, 1980.

строился как система сменяющих друг друга живописных картин. И поэтому именно в картине, причем уже не в настенной, а станковой, сложилось идеальное равновесие двухмерного и трехмерного пейзажного идеала. Это случилось тогда, когда Джорджоне достиг в пасторальных фонах своих композиций полного соответствия тому, как выглядела сельская Терраферма (т.е. материковая часть Венецианской республики) за пределами венецианских парков, оставаясь, тем не менее, закономерным зрительным финалом или, если угодно, зрительным аккомпаниментом последних. Ведь в обоих случаях, как у Джорджоне, так и в образцовом парке с его окрестностями, *ars* и *natura* составили ту удивительную двучастную гармонию, которая в итоге и предопределяла все содержание\*. Таким образом речь пошла уже не о предвосхищениях, как в случае с Босхом или Боттичелли, но о полном равенстве двух видов творчества, подчиняющихся единому принципу прямой перспективы.

Картина надолго установилась в качестве необходимой точки, точнее плоскости отсчета, начиная с которой всякий парк созидался. Традиционного землемерия и садоводства было уже недостаточно. Поэтому в соответствующих трактатах, начиная с XVI века, все чаще стали появляться, вкуче с еще сугубо средневековыми по духу своему изображениями сельских трудов и дней, пейзажные картинки с образцовыми парками, пока этот род изданий окончательно не разделился на руководства по агрокультуре и парковые увражи, сопровождавшиеся велеречивыми славословиями.

Симфония стихий вкуче с организующим и направляющим «пятым элементом» создавала вокруг владельца садовой виллы подлинный венец славы и власти, тем паче что в Италии виллы особенно часто, чаще, чем в других краях, располагались на холме или взгорье, возвышаясь и чисто топографически. Пафос власти издревле одушевлял дворцово-садовую роскошь, шла ли речь о Месопотамии, Риме или Византии. Однако никогда еще пафос этот не получал столь детального иллюзионистического воплощения, так что зритель, вполне возможно, переставал уже толком различать, где кончаются политические реалии и начинаются пейзажные мечты. Разумеется, ренессансные князья, князья мира и церкви, не обладали всемогуществом римских императоров. Однако они со своими художниками, несомненно, превосходили последних артистическим остроумием. Достаточно сравнить уникальную виллу Адриана в Тиволи, точнее ее реконструкцию, с не менее уникальной, но в то же время и типической для своей эпохи виллой д'Эсте, расположенной неподалеку. Адриан стремится символически представить весь подвластный ему мир, распределяя части этого «всего» по большой территории, лежащей в основном в долине и поэтому зрительно отъединенной от Рима (дальний вид на послед-

---

\* Недаром У. Патер специально отметил, что искусство Джорджоне предвосхитило «парковый ландшафт» (*park scenery*), – при этом Патер явно подразумевал не ренессансно-барочные сады, а пейзажный парк Просвещения (*Pater W. The Renaissance, 1906. P. 153*). Заметим попутно, что это тот же, уже известный нам пассаж книги Патера, где говорится о «золотой нити», которой увиты в Италии все вещи природы.

ний открывался, как мы помним, лишь с башни Роккабрина). Что же касается кардинала Ипполито д'Эсте, мечтавшего в пору строительства виллы о папском престоле, то его мечта, так и не осуществившаяся, выглядит благодаря парку, как это ни парадоксально, несравнимо более материальной и экспрессивно-ощутимой, чем реальная власть римского кесаря. Убыток территории, значительно меньшей по площади, чем кесарева «Темпейская долина», и куда менее удобной по рельефу, с лихвой возмещается избытком художественной фантазии. Пирро Лигорио с помощниками разместил на Вилле д'Эсте на единой оси, пересекающей центральную Аллею ста фонтанов, два судьбоносных для заказчика пункта, – Рим как верховную цель его жизненного пути и Тиволи как его родовое гнездо. «Вечный город» представлен в виде фонтана Рометта («малый Рим») с миниатюрными римскими зданиями и триумфальными арками, а также ладьей, аллегорически обозначившей остров Тиберина, куда, по преданию, ступила нога первых поселенцев. На противоположной же стороне парка находится Фонтан Тиволи (или Овальный фонтан), изображающий, опять-таки в миниатюре, красоты родового гнезда со скалами, знаменитым водопадом и скульптурными олицетворениями трех местных рек, Аньене, Эртанео и Альбунео. Вдали же виднеется Рим, но уже не как макет, но как подлинное, хотя и неблизкое зрелище, закономерно завершающее собой всю композицию парка. Аналогичным образом скульптурные олицетворения рек, а также горы Азинайо и ближайших городов (в том числе Флоренции, которую на фонтане иносказательно представляла Венера) сочетались с реальными далями на вилле Каstellо, утверждая в совокупности не только саму идею верховной власти рода Медичи, но, по сути, и фактические ее пределы. Ведь, согласно Вазари («Жизнеописание Никколо, по прозвищу Триболо»), обзорность простиралась здесь от Каstellо до самой Сиены, т.е. уже до иного государства. Это явная ошибка (Сиена вместо Синьи, находящейся куда ближе), но ошибка, входящая в число тех мифов, которые ренессансными садами и виллами активно продуцировались.

Зрителям постоянно казалось, что новые сады всеохватны и в них и вправду «есть все», если и не в географическом, то во всех прочих смыслах. Подобное чувство понятно в древних и средневековых легендах, таких как египетский «Рассказ потерпевшего кораблекрушение» или старофранцузский «Амадис Галльский». В «Амадисе» в саду волшебника Аполидона «насажены все цветы и все полезные травы, каких только ни пожелаешь». Но в первом случае речь явно идет о мире ином, а во втором – все-таки не о простой усадьбе, но о владениях волшебника. В рассказах же современников о ренессансных садах подобные преувеличения принимают явно парадоксальный характер. Как бы ни были изысканны медичейские усадьбы, они ни в коем случае не «превзошли своей славой Геспериды, равно как и сады Алкиноя, Семирамиды и Кира», и в них отнюдь не произрастало «всех фруктов», «всех цветов» и «всех овощей», – как пишет обо всем этом Алессандро Браччези

в своем энкомиуме виллы Кареджи («Описание сада Лауренцио Медичи») (1480-е гг.), в целом не столь уж большой и роскошной, – если учесть еще и ботаническую номенклатуру того времени, не слишком, повторим еще раз, в сравнении со Средневековьем, обогатившуюся. И здесь постоянно давало о себе знать поэтическое мифотворчество, целенаправленно культивируемое самими Медичи, подобно мифу об «Академии Медичи», разрекламированной как новое подобие садов Платона, хотя речь шла просто о собраниях кружка друзей под эгидой Лоренцо Великолепного.

Тенденцию эту все ж отнюдь не следует расценивать как чистое бахвальство. Ренессансный сад реально не содержал, и не мог содержать в себе «все-го», но он призван был быть универсальным, хотя бы в ярко выраженной потенции. Недаром в той же вилле в Кареджи, пусть в целом и достаточно скромной, все же имелся (вероятно, первый в своем роде) верхний этажный бельведер с галереей, придающей видам особую панорамичность и красоту\*. Поэтому, когда вышепомянутый Агостино дель Риччо, служивший при дворе Медичи, писал свой «Королевский сад» (вероятно, первое сочинение, где идеальный сад представлен не как беллетристическая фантазия и не только как сумма агрикультурных советов, но как своего рода натурфилософская теорема), он последовательно акцентировал этот универсализм, повторяя в разных вариациях слово «tutto» («все растения малые и большие» в посадках, «почти все четвероногие» в гроте и т.д.)\*\*. Он не забыл и о живописи, выразив мечту о «величайшей картине», где были бы запечатлены «все части света». Постоянно поминая конкретные сады, в том числе Боболи, Каstellо и Пратолино, он явно грезил о парковой вселенной, где все накопившиеся к его времени достижения были бы подобраны с идеальной полнотой. Собственно, само слово «королевский» или, точнее, «короля» («Giardino del re») обозначают в заглавии в первую очередь не статус власти, но высшую степень качества и эффективности, подобно тому, как в фольклоре «царским цветком» называется наиболее магически-действенный цветок. И действительность эта осмыслялась, разумеется, отнюдь не только как эстетическая импрессия, но и как естественнонаучное откровение. Новый сад отчасти уподоблялся кунсткамере, сочетающей в своих экспонатах привычно-природное с редкостным, экзотическим\*\*\*. Он призван был, как и кунсткамера, заключать в себе, по возможности, «все», дабы максимум разнообразных вещей природы, ботанических в саду, геологических и прочих в кунсткамере, воплотил бы в себе то вселенское разнообразие, которое некогда существовало в земном раю. Именно так, в виде земного рая, как мы уже знаем, задумывались первые ботанические сады, в том числе в Венеции и Падуе, и отсюда их космический символизм.

В Средние века тоже любили собирать всевозможные редкости, в том числе и экзотическую флору с фауной, а также мастерить хитроумные меха-

\* О формировании садового бельведера в XV веке см.: *Knopp N.* Das Garten-Belvedere. Das Belvedere Liechtenstein und die Bedeutung des Ausblick und Prospektbau für die Gartenkunst, 1966. S. 9–29.

\*\* *Heikamp D.* Agostino del Riccio, «Giardino del re» // *Il giardino storico italiano* (сб.), 1978.

\*\*\* *Zangheri L.* «Naturalia» et «curiosa» dans les jardins du XVI s. // *Histoire des jardins* (сб.), 1990.

нические диковины. Вспомним хотя бы рукотворных птичек, певших в византийских садах. Однако только сейчас обозначилась воля к созданию сада как огромного инженерного произведения. Леонардо да Винчи, имевший определенный садостроительный опыт (в 1492 он участвовал в благоустройстве лабиринта в саду миланского Замка Сфорца, соорудив там центральную беседку), предложил в 1518 королю Франциску I для его резиденции в Амбуге совершенно удивительный проект, изложенный в «Английском кодексе» великого художника и ученого. Это был бы целиком механизированный сад с хитроумной системой водоснабжения и водного отопления, с мельницей, производящей «ветер в любое время», и «тончайшей медной сетью», которая удерживала бы птиц, обеспечивая «непрерывную музыку». На дисциплину живых птиц, разумеется, нельзя было полагаться, и поэтому Леонардо предусмотрел также и мельницу музыкальную, которая издавала бы «беспрерывные звуки на разных инструментах». Проект так и остался на бумаге, однако технотрудеса, пусть и не столь тотальные, осуществлялись и помимо Леонардо, недаром само понятие «сада чудес» («giardino di meraviglia») прочно закрепилось в тогдашнем итальянском языке, знаменуя уже не какие-то небывалые из рыцарских романов, а наглядную арт-реальность. Помянем хотя бы сюжетно «запрограммированные» фонтаны (типа «Филина» на вилле д'Эсте) или полуавтоматические системы подачи еды и напитков в «секретные сады» и частные павильоны, не говоря уже о тех же шутках или, наконец, о всевозможных театральных машинах, производящих во время праздничных феерий эффекты пожара, морской бури или даже землетрясения.

Величайшим же собранием всяческих «mirabilia», т. е. как природных (растительных, животных и геологических), так и рукотворных диковин явился парк в Пратолино, созданный (и в значительной мере именно инженерно сконструированный) по воле Франческо I Медичи, в виде роскошного подарка его любовнице Бьянке Капелло. Этот «лужок» («pratolino»), первоначально совершенно безвидный и заболоченный, был в пору своего расцвета едва ли не знаменитейшим парком Европы, большим иррегулярным лабиринтом, полным жизни, исходящей из гротов и фонтанов. Причем лабиринтом он стал не только потому, что там имелся большой садовый «дедал», но в силу исключительной причудливости общей его программы. Удивительным правдоподобием изумляли в первую очередь многочисленные живые картины, приводившиеся в действие по мере того, как к ним приближались почетные зрители. Трехмерные картины сопровождалась к тому же и разнообразными звуками. «Манекены» на них занимались различными ремеслами, воевали либо разыгрывали антично-мифологические сцены. Имелся здесь и Грот самаритянки, тематически восходящий к Евангелию, но превращенный в движущуюся пастораль с пастушкой, выходящей с ведром к источнику, и пастухом, играющим на волынке. Пратолино, по сути, изначально создавался как природная лаборатория, где различные царства природы не только



демонстрировались, но и преобразовывались на глазах у публики. К примеру, земные недра не только «разверзались» в гротах, но представляли, благодаря соответствующим изображениям и анимациям, и как среда горнорудного и металлургического промысла.

Идея сада-лаборатории, реального (а не существующего лишь в виде алхимических иллюстраций) сада науки пересекала европейские границы, и примерно в тот же период был создан Замок Урании, музы астрономии (Ураниборг; с 1576), поместье датского ученого Тихо Браге на острове Вен. Главное здешнее здание, название которого можно перевести и как «Небесный замок», было окружено «садом науки», поставлявшим растительный материал для химических экспериментов Браге и символически указывающим на основную его профессию – посредством клумб в форме звезд, характерной и для других, более крупных садовых комплексов эпохи (звездообразный модуль использован, в частности, в посадках виллы Альдобрандини). Конечно, лабораториями живой природы и прежде были все мало-мальски значительные средневековые, в том числе монастырские сады, тоже поставлявшие сырье для всевозможных снадобий и хозяйственных составов. Однако никогда они не слагались в столь продуманные спектакли, иной раз даже вступающие в противоречие с практикой. Так, замок Браге, изначально более живописный, вскоре пришлось переделать, ибо его эффектная крепостная верхушка мешала установке оптических приборов. Что же касается механических чудес Праголино, то они и изначально предназначались не столько для исследований, сколько для восторгов избранной публики.

Новый «сад космического дискурса» познавался и переживался в равной мере и как теорема и как физическая реальность\*. Познавался совокупными усилиями разума и чувств. Призванный вобрать в себя все вещи природы, он вполне мог заключать в себе и мнемотехнические задачи, опять-таки уподобляясь кунсткамере, где мнемотехника служила одним из важных стимулов научной систематизации\*\*. Наиболее красноречив в данном плане уже хорого известный нам Бернардино Таэджо\*\*\*. Упомянем также и Агостино дель

\* «Сад космического дискурса» – это уже сугубо современное словосочетание. Так назвал свой усадебный парк в Шотландии Чарльз Дженкс, известный идеолог постмодернизма (*Jencks C. The Garden of Cosmic Speculation*, 2003). Ренессанс, однако же, тоже постоянно стремился к созданию садового универсума, демонстрирующего зрителю свое всеохватное разнообразие. Еще одним современным аналогом может служить теория и практика французского ландшафтного архитектора Ж. Клемана. Он рассматривает свои композиции как «фрагменты планетарного сада», призванные составить особый «третий пейзаж» (ср. ренессансную идею «третьей природы!»), органично дополняющий первый (природный) и второй (человеческий) пейзажи. См.: *Clement G. Le jardin planétaire* (кат.), 1999; и его же, *Manifeste du Tiers paysage*, 2005.

\*\* См.: *Faziolo M. Il giardino come teatro del mondo e della memoria // La città effimera e l'universo artificiale del giardino* (сб.), 1979

\*\*\* Сразу после приведенного выше пассажа о зрительных усадках прекрасного рыбного садка, Таэджо, точнее его диалогический двойник Витавро, обращается к предметам более философским, воздействующим уже не только на физическое зрение, но и на «очи ума», и заводит речь о «прекраснейших эмблемах» («bellissimi imprese»), размещенных в образцовом саду виллы Кастеллаццо «внутри квадратов» (т.е. внутри квадратных ячеек), – о тех «весьма изящных и остроумных» цветочных эмблемах, что позволяют зрителю все время открывать для себя «новые, достойные размышления вещи» («così nuove, degne de

Риччо, который написал после своего «Giardino di re» и специальный трактат об искусстве памяти (1595). Правда, там в виде главного мысленного образца для запоминания всевозможных вещей и понятий избрана, как и у античных авторов, архитектурная постройка, но ряд параллелей с «Giardino di re» все же позволяет предположить, что и парк, парк идеальный и всеобъемлющий, казался Агостино весьма удобным пространственным учебником. Недаром он заговаривает в своем «Королевском саде» то о «книге цветов», то об «алфавите», который можно выписывать в партерных компартиментах. Насытившись мнемотехническими, т.е. в конечном счете воспитательно-гносеологическими принципами, художественно преобразенный ландшафт дополнительно возвышал свое историческое значение. Вдумаемся в слова Цицерона о риторике, слова основополагающие для тех, кто об искусстве памяти писал: «Нужно иметь в своем распоряжении большое число мест, хорошо освещенных, расположенных в строгом порядке на некотором расстоянии друг от друга, а также изображения – действительные, яркие, волнующие, такие, что способны быстро выйти навстречу душе и проникнуть в нее» («*imaginibus autem agentibus, acribus, insignitis, quae occurrere celeriterque percutere animum possunt*»; «Об ораторе», 2, 87). И мы убедимся, что данный совет идеально подходит для дефиниции ренессансного парка, составленного из «ярко освещенных и четко определенных мест», а самое главное – из «действенных изображений, выходящих навстречу душе».

То, что Цицерон имел в виду в качестве чисто умственного концепта, формировалось теперь в виде многочисленных приятных уголков, где сверкала особого рода роскошь. Роскошь иллюзий, на глазах, а порою и на слуху перерождающихся в сценические артефакты, в равной мере невероятные и очевидные. Сады прирастали фантазиями, в которые оставалось только поверить, чтоб достойным образом произведение завершить. Так, в гроте английского имения Теобалдс (гроте интерьерном, входившем в состав главного усадебного здания) струилась настоящая вода из скалы, у стен высились

considerazione»). Благодаря этому сей «приятнейший сад» превосходит «сады Гесперид и Адониса» (Р 69), так что, если суммировать велеречивую фразу более современным языком, мифология уступает место высокому ментальному дискурсу. Далее речь заходит уже непосредственно о мнемотехнике, для которой данные «импрезы внутри квадратов» служат непосредственным стимулом. Витавро рассказывает о Помпонио Котта, епископе Новарском, который на своей вилле в Варэ занимался не только охотой и сельским хозяйством, но также и рисованием, – точнее, он руководил рисованием «изумительных картин» («*mirabile pitture*»), сходных с «театром достославного Джулио Камилло» [создатель «театра памяти», призванного усовершенствовать процесс познания мира путем наглядной систематизации составляющих его частей; данный «театр», равно как и его историко-художественные импликации, подробно описаны в книге Ф. Йейтс (Op. cit.)]. При этом система Камилло тут же проецируется в ландшафт. «Если мы войдем в большой лес, – говорит Витавро, – то, возжелав увидеть все (т.е. все окрест), не сможем этого сделать», пока на пути не повстречается «круча, ведущая на высокий холм, взойдя на который мы начнем обозревать значительную его (леса) часть, а потом, поднявшись еще выше, уже весь его охватим взглядом. Сей лес есть наш низший мир, сия круча – небеса, а холм – мир высших (невидимых и умопостигаемых) небес («*mondo sopraceleste*»)» (Р 71). Таким образом мнемонический «театр», первоначально предназначенный для риторического и гносеологического тренинга, налагается и на пейзажный вид, продолжающий и развивающийся – в силу своей всеохватности – содержание парковых эмблем. Последние служат своеобразной стартовой площадкой, а видовая перспектива – рамочной конструкцией для более широких умозрений.

«совершенно цельные и натуральные» деревья, а когда дворецкий открывал окно, выходявшее в парк, то в зал влетали птицы и, вспорхнув на деревья, начинали петь\*. Свидетельство это выглядит почти фантастическим, являя настоящее чудо дизайна и дрессуры: птиц, конечно, можно было приучить слетаться к кормежке, но заставить этих «пернатых хористов» (по словам Ивлиева из его «Британского Элизиума») еще в нужный момент и петь, – в это уже верится с трудом. Однако по ходу королевских визитов в новых эдемах происходили еще и не такие реально-виртуальные чудеса.

Поэтому сверхзадачей нового сада была не научная систематизация, пусть в высшей степени внушительная и грациозная (все же не менее систематичными были и средневековые вертограды), а праздник как апогей художественной объективации. Или как апогей эстетизации. Тот праздник (политический триумф, торжественный прием, свадьба), ради которого, в конечном счете, парк и обростал всеми его капризами, поджидавшими того счастливого момента, когда можно было очаровывать уже не отдельные чувства, а все пять чувств разом, изысканно услаждая зрение, слух, обоняние, вкус и осязание. И роскошь этих праздников увеличивалась по мере того, как Италия утверждалась в роли законодательницы транснациональной художественной моды. Утверждалась параллельно возрастанию могущества рода Медичи, вставшего благодаря династическим бракам на один уровень с главными королевскими домами Европы. Кватрочентистские увеселения Козимо Медичи Старшего и Лоренцо Великолепного выглядят робкими начинаниями по сравнению с придворными фантазиями их потомков Козимо I Великого, «Герцога Этрурии» и его сына Франческо I – подобно тому как сады в Кареджи или Поджо-а-Кайано никнут в сравнении с чудесами Пратолино. Именно в эту пору ренессансный тип художника-универсала достигает максимальной, даже несколько гротескной многопрофильности. Так, главный автор Пратолино и Большого грота Боболи, Бернардо Буонталенти (знаменательно, что само прозвище Бернардо делла Джирандоле, Buontalenti, подразумевает «славные таланты» во множественном числе) служил двору Медичи как архитектор, паркостроитель, гидравлик, сценограф, военный инженер и даже кондитер, по эскизам которого создавались целые триумфальные арки и корабли из всевозможных сладостей.

Только во время придворных феерий все первостихии достигают идеального синтеза. Земля, вода, воздух и огонь уже не только переформируются квинтэссенцией искусства, но уже сами составляют в своей совокупности особое пульсирующее вещество, которое испускает ярчайшие эффекты, стремительно «выходящие навстречу душе» в виде чудесных озарений. Лишь став придворной сценой, – сценой не в узком, сугубо театраль-

\* Усадьба Теобалдс и ее сады (с 1564) первенствовали, наряду с Хэмптон-корт, среди ренессансных поместий Англии, превосходя своими модными италянизмами даже и Хэмптон-корт. Ее хозяин лорд У. Бэрли, главный советник Елизаветы I, многократно принимал здесь королеву, которая даже временно перемещала сюда весь свой двор. Затея с птицами в гроте была описана в панегирических стихах, сочиненных к одному из ее приездов (цит. по: *Comito T. The Idea of the Garden...* P. 17).

ном смысле (последняя, как и пиршественный стол, служит лишь одним из эпицентров праздничного арт-пространства), а на всем протяжении своем, до самых удаленных его уголков, – новый сад обретает максимальную выразительность и, по сути, исполняет высшее свое предназначение. Именно тогда он становится не просто произведением, пусть даже и очень большим, но тем синэстетическим сверхпроизведением, которое и является главной целью тотального синтеза искусств.

Лейтмотивом таких феерий постоянно служил «сад любви» и «замок любви», точнее их синтез, когда реальный сад и реальный замок превращались в единую декорацию куртуазного спектакля. Крайне выразительной, хотя и весьма свободной реконструкцией подобного антуража является партер замка Вилландри (с 1530-е гг.), решенный в виде садов любви, – со сложным развитием фабулы, «выписанной» затейливыми цветниками и топиарикой\*. По-своему базисным выступает Сад любви на Изола Белла («Прекрасном острове»), где он завершает ансамбль в качестве его семантического итога\*\*. Аналогичные сценарии могли осуществляться и за пределами парка, на вольной природе. Так было, в частности, близ Байонны на юге Франции, где королева Екатерина Медичи, известная исключительным великолепием своих придворных торжеств (современники так и называли их – «magnificences», т.е. «великолепия») устроила в 1572 на острове Агино роскошный «лесной салон», предварением которого служили различные «чудеса» вроде кита, испускавшего из ран вместо крови струи вина, а финалом – балет выбегающих из леса нимф и сатиров. Праздник, правда, был испорчен непогодой, которая разогнала ее участников и смела сам салон, т.е. воздвигнутый на скорую руку круглый павильон\*\*\*. Впрочем, и любая феерия, даже происходящая не среди

\* Сады в Вилландри были реконструированы в начале XX века тогдашним владельцем Х. Карвалло по плану-ведуте в книге Ж.А. Дюсерсо «Прекраснейшие здания Франции» (1579). Партер перед замком состоит из участков «Нежной любви» (с эмблемами масок и пламенеющих сердец), а также «Любви страстной» (с разбитыми сердцами), «Изменчивой» (с парочками влюбленных по углам квадрата и амурными записками) и «Трагической» (с кинжалами и мечами). Особенно впечатляет «танцующий лабиринт» «Страстной любви», линии которого образуют крайне сложный и динамичный, действительно «танцующий» рисунок. Впрочем, нужно иметь в виду, что на всем здешнем парковом дизайне сказалось влияние позднейших эпох, значительно усложнившее исконные, более геометричные и, в смысловом отношении, более простые партерные узоры (см.: *Woodbridge K. Dr Carvallo and the Absolute // GH, 6, 1978, 2*). К тому же и вся сюжетная детализация (с цветочно-топиарными «масками», «записочками» и т.д.) связана с любовными кодами рококо и «комедии дель'арте», но отнюдь не Ренессанса. Однако она все же самобытна, хотя и весьма исторически-вольно воспроизводит жеманную атмосферу придворных «обществ любви», которым сопутствовали садовые затеи, предназначенные как для пространственной регуляции празднеств, так и просто для увлеченного разглядывания.

\*\* В скульптурно-архитектурном «Theatro Massimo» ступенчато-ярусной композиции с северной стороны здешнего ансамбля доминируют аллегории Природы и Искусства, пространственно скоординированные с фигурами Стихий природы и Времен года, а в «саду любви» с фигурами амуров, причем «сад любви» завершает и как бы «подстигает» собою весь зрительный ряд, будучи расположенным с южной стороны острова, ниже «театра», – так что он является именно «базисным», как в смысловом отношении, так и чисто формально. И парк на Изола Белла в данном случае отнюдь не уникален – во многих других ренессансно-барочных садах Любовь служит сюжетным лейтмотивом, с соответствующими мифологическими сюжетами и эмблемами, скрепляющими общую ландшафтную композицию.

\*\*\* *Eisenstadt M. Op. cit. S. 141.*

временных декораций в лесу или в поле, а среди основательно выстроенного и ухоженного парка, блистала своей миражной эфемерностью, надежнее всего укореняющейся не в реальности, а во впечатлении и воспоминании. И в данном, уже совсем ином смысле идеальный, по-своему райский сад тоже функционировал в сознании как «сад памяти», т.е. как предмет не столько вещественный, сколько меморативно-интеллектуальный. «Место сада – это место памяти» («Il luogo-giardino e un luogo della memoria»), по словам современного историка, эту тенденцию подытожившего\*.

Интеллектуализм этот, однако же, жил в теле и развивался во многом по законам последнего. «Приятный уголок», достигший триумфального, в прямом смысле царственного великолепия, обрастал хоть и по-своему романтическим, но все ж достаточно откровенным эротизмом. Эпоха максимального великолепия парковых празднеств, их золотой век, точнее полтора века – между правлением «герцога Этрурии» и французским регентством первой четверти XVIII – стали и периодом пышного расцвета великосветского распутства и куртизанской проституции. Разумеется, сады любви на всем протяжении своей многовековой истории были не только галантным или, напротив, религиозно-иносказательным топосом, но и просто-напросто привычным местом для сексуальных утех на «зеленой травке» и «под яблоней», – недаром садовые прелести постоянно обретали, и в низкой и в высокой лексике, двусмысленный оттенок. Однако никогда еще «архитектура страсти» не была столь остроумной и типологически разветвленной, никогда еще не устраивалось столько боскетных, лабиринтообразных и павильонных «приятных уголков», где любовное чувство, а тем паче чувство, подогретое праздником, могло пройти все свои ступени. О том же, казалось бы, повсюду напоминал и садовый реквизит с фонтанами Любви, статуями Венеры, Вакха, Приапа, а также игривых нимф и сатиров. Чем ближе был праздничный ренессансный сад к синэстетическому идеалу, т.е. к охвату всех пяти чувств, тем нагляднее он воплощал знаменитый лозунг на вратах Телемского аббатства («Люби и делай, что хочешь»).

Правда, хорошо известно, что в контексте романа Рабле лозунг этот воспевает отнюдь не безудержный разврат, а галантную дисциплину, продолжающую традицию садов любви позднего Средневековья. Сам придворный ритуал облекал плоть тяжелым каркасом, делавшим гривуазные вольности, в том числе и вольности изобразительные, исключением из правил или, во всяком случае, тем фактором, что не маячил на авансцене. Даже и распутный Аретино блистал в первую очередь как куртуазный гуманист-острослов, а не как основоположник новоевропейской порнографии (каковым он фактически благодаря своим «Позициям» являлся). К тому же не надо забывать, что садовые переживания, в том числе и в своем праздничном пике, не ограничивались, как в любовном фольклоре, лишь сферой приятных чувств. В арт-пространство то и дело вторгалась черная изнанка

---

\* *Venturi L.* Op. cit. P. 672.

бытия, та, что до тех пор давала о себе знать скорее в церковной, нежели в светской иконографии. Темень рощи или грубость необработанного камня, в особенности в гротах, могли специально обыгрываться как эффекты «non-finito», – причем той неоконченности, «недоговоренности», что в равной мере и влекла и грозно настораживала.

В «третьей природе», на первый взгляд столь приветливой и уютной, нарождалась своя *terribilità*, свой эстетический ужас (если заимствовать знаменитый термин, связанный с искусством Микеланджело). В один из фонтанов виллы Ланте (он, по сути, замыкает собою всю их композицию), а также в Грот животных в Каstellо вошла тема Потопа, закрепленная и в исторических названиях: фонтан Потопа и грот Потопа (второе название Грота животных). *Terribilità* была свойственна и другим парковым гротам, в том числе и другому гроту Потопа, на вилле Пратолино (его роспись имитировала разломы земной коры, как бы грозящей вот-вот обрушиться на головы зрителей). Поэт Аннибале Каро в письме кардиналу Гвидиччоне (1538) отмечал, что от садового грота флорентийского дворца Гадди веет «ужасом, сопряженным с чувствами одиночества и благоговения». Популярным мотивом «искусственных огней» были изрыгающее пламя драконы, которых искусно проектировал, в частности, тот же Буонталенти. Дракон, в том числе и скульптурный, входил в парковый реквизит в двойном качестве, будучи тем чудовищем, которого победил Геракл в Саду Гесперид (таков, в частности, смысл Фонтана дракона на вилле д'Эсте) и стражем Древа познания\*. И дело не ограничивалось лишь разрозненными «страшилками». В Бомарцо под эгидой Пьерфранческо Орсини, кондотьера и мецената, была создана (с 1552) целая «роща монстров», где каменные изваяния последних заняли в общей, и без того крайне загадочной и запутанной программе центральное место\*\*. К тому же тут всецело возобладали не открытые партерные «компартименты», а темный лес или «священный лес», «bosco sacro», отделенный от виллы некоторой дистанцией и тем самым обретший статус совершенно особого зрелища, собственно, целой системы артистических кошмаров. Известнее всего здешняя беседка-грот в виде разинутой пасти, сквозь которую пролегает главный символический маршрут (это, собственно, прямая ссылка на «пасть Медузы» в саду «Гипнеротомахии»). Программа Водного театра виллы Альдобрандини включала в себя не только идиллически-пасторальные звуки водных флейт, но, как мы знаем, и свирепую бурю с яростными волнами, ливнем и громом. Все это вроде бы вновь возвращает нас к Телемскому аббатству Рабле с маньеристически-витиеватой стихотворной загадкой о грядущей вселенской катастрофе, заложенной в его

\* Охранительная функция **дракона**, в Средние века часто отождествлявшегося со змеем-искусителем, укрепилась под воздействием мифа о саде Гесперид и золотом руне. В «Метаморфозах» Овидия (7, 149–151) «золотого барана» охраняет «бессонный змей». «С гребнем, о трех языках, с искривленными был он зубами», – и именно в таком облике он в ренессансных садах чаще всего и фигурирует.

\*\* *Bredenkamp H., Janzer W.* Vicino Orsini und der Park der Mönster in Bomarzo – Der Fürst als Künstler und Anarchist, 1985.

фундамент. Услады нового парка, таким образом, могли целенаправленно чередоваться с тревогами и стрессами.

Последние, однако же, органично включались в общий комплекс развлечений. Вверху монструозной беседки в Бомарцо, которую с равным правом можно считать не только гротом, но и вратами, начертана чуть переиначенная строка из «Ада» Данте. В оригинале она звучит, будучи надписью на вратах Ада, как «Оставь надежду всяк сюда входящий» (3,9), а здесь как «Оставь заботу (или «думу») всяк сюда входящий» (с заменой «*speranza*» на «*pensiero*»). Внутри, как бы в гортани чудовища разместилась комната с гигантским звериным языком в виде стола, так что «ад» в результате оборачивается павильном для дружеского и, в силу сравнительно скромных масштабов беседки-грота, достаточно интимного застолья. Идеальный пейзаж представлял крайне зыбкой, адорайской средой, где тропы постоянно двоились, уводя то к чувственному блаженству, то к шокирующим сюрпризам. И «*sacro bosco*» Бомарцо выступал, собственно, лишь кульминацией того, что было так или иначе рассеяно в лучших парках Италии. Их смыслы и тонусы постоянно множились и пересекались, услаждая или, напротив, будоража нервы, как бьет по нервам даже простейшая шутиха, неожиданно окатывающая водой с головы до ног. «Система» или «театр» искусственной, в полном смысле художественной памяти не застывала стабильным пособием, но волновалась как живая стихия идей и намеков. Надписи на сфинксах Бомарцо подчеркивали волнующую актуальность этой ментальной стихии, причем подчеркивали в форме предупреждения [«Тот, кто не войдет сюда с поднятыми (т.е. поднятыми в удивлении) бровями и плотно сжатыми (т.е. хранящими молчание) губами (*siglia inarcate et labra stretta*), не сможет испытать восторг перед великими чудесами»] и вопроса [«Входя сюда, обдумай все, что видишь, и ответь мне: создано ли все это множество чудес ради обмана либо же ради искусства (*per l'inganno o per l'arte*)?»]. Правильным, разумеется, считался второй ответ («ради искусства»). И искусство это призвано было порождать не только восторги, но и думы, несмотря на совет оставить последние у входа. Именно подобное, вдумчиво-ментальное искусство и исполняло девиз на одном из здешних обелисков – «лишь для того, чтоб освободить сердце» («*sol per sfogare il core*»). Садовое веселье, как и всякое художественно приправленное веселье, осмыслялось в идеале как платонический «пир разума» или, иным словом, как светское таинство, призванное «освободить сердце» или, иным словом, просвещать, развлекая.

Можно найти целый ряд иконографических подтверждений тому, что в подобного рода таинствах вызревало то ренессансное протомасонство, которое еще не выработало для себя оптимального знакового языка\*. Но нам

\* Скрытый символизм Возрождения (если разуметь под последним не просто иносказательную подоплеку натуральных изображений, а именно оккультное содержание, нацеленное лишь на ограниченный круг посвященных) отличается крайней пестротой, которая в XVII веке лишь дополнительно усложнилась. К обилию сектантских и еретических смыслов, связанных с веком религиозных Реформ, добавляются особые языки «обществ любви» равно как и литературных и научных кружков, каждый из

представляется гораздо более существенным подчеркнуть – в контексте сада, да и ренессансного искусства в целом – приоритет эстетического фактора. Если для средневекового оккультизма, в целом знакового, а не изобразительного, подобный приоритет пребывал делом случайным и не слишком достоверным, как не слишком достоверны, хотя и романтически-увлекательны, все попытки сделать «оккультными» или «еретическими» некоторые известные средневековые произведения и их детали (вроде части рельефов парижского Нотр-Дама)\*, то теперь он выступил на авансцену культуры, саму эту авансцену в значительной мере сформировав. Сам оккультизм стал в значительной мере делом не вербального учения, а художественной экспрессии. И именно последняя в конечном счете решала, к чему клонит та или иная парковая программа. Или, возвращаясь к надписи на сфинксе Бомарцо, что знаменует то сокровенное место, куда следует входить «со сжатыми губами».

Обратимся хотя бы к важнейшим «садовым богам», чьи фигуры, а в еще большей степени атрибуты получили тогда максимальное распространение. Все они так или иначе прокламируют то платоническое возвышение-вчувственности или, точнее, в чувственно ощутимой красоте, которое предопределяет и содержание важнейших философских сочинений того времени. Венера и Вакх выступают как олицетворения всеблаготворности и всемогущей Натуры, Нептун умеряет страсти, зримо разбушевавшиеся было в виде праздника малых морских гениев, а Аполлон, сохраняя свои хтонические корни, все же изображается в первую очередь как светлый, солнечный бог, порою замыкающий на себе всю иконологию парка\*\*. Зримая красота умиротворяет природу, претворяя ее разнообразие, порою буйное и грозное, в гармонический порядок – и, следовательно, действует подобно Орфею, фигура которого первоначально возвышалась в Гроуте Потопа на вилле Кастелло, умиротворяя катастрофизм его содержания. Пусть темный лес и выглядит как лабиринт, иной раз последний в себя и непосредственно включая, все равно в лабиринте этом незримо царит фигура Пегаса (реально установленная в роще виллы Ланте).

Так что оккультность «третьей природы» определялась в конечном счете не столько или, точнее, не только какими-то тайными кодами, а именно

---

которых лелеет свой собственный кодекс вербально-визуальных шифров. К тому же искусство активно впитывает отголоски того естественнонаучного процесса, который превращает астрологию и алхимию, до этого носивших смешанный, практико-теоретический характер, в мистические теории, скорее герменевтические, чем практические. В эпоху барокко стимулированные Реформами неортодоксально-религиозные тенденции углубляются, приводя к формированию, с одной стороны, розенкрейцерства, а с другой пиеизма, – и каждое из этих движений вводит в традиционную иконографию свои нюансы. Подобная иконологическая чересполосица стимулируется и любовью к эмблемам, которые по самой природе своей позволяют формировать сложные семантические контексты, получающие радикально противоположное значение в разной духовной среде (вновь помянем сову, что в одно и то же время может для одних означать Глупость, а для других Мудрость). Поэтому мы придаем эпитету «протомасонский» условный оттенок, ведь в этом отношении XVI–XVII века ни в коей мере не могут быть подверстаны к веку Просвещения, – когда масонство стало во многом движущей и направляющей духовной силой, частично устранившей вышеописанную идейную пестроту.

\* См.: Фулканелли. Тайны готических соборов. Пер. с франц. 1996.

\*\* См.: Соколов Б.М. Темы Аполлона и Геракла в садовом искусстве // И, 1998, 2.



той поэтической энергетикой, которую зримо воплощали Аполлон, Орфей, Пегас и весь сонм подыгрывающих им природно-художественных богов и гениев. Все наиболее характерные и в то же время наиболее художественно значительные ренессансные сады представляют собою, если обратиться к литературной терминологии, ландшафтные центоны, подразумевающие, как и стихотворения-центоны, множество явных и скрытых поэтических цитат. Сады эти полны эрудиции, апеллирующей то к «Метаморфозам», то к «Энеиде», то к «Божественной комедии», то к «Сну Полифила», то к «Неистовому Роланду» Ариосто, то к «Аркадии» Саннадзаро. Кстати, слова о поднятых бровях и сжатых губах на сфинксе Бомарцо взяты из ариостовского «Роланда»\*. То же происходило и за пределами Италии лишь только там началось подлинно ренессансное паркостроительство. К примеру, английский парк Теобалдс включал в себя не просто Венерину гору, но Venusberg, отсылающую своим тевтонским именем к эпосу о Тангейзере\*\*, – тем самым усиливалось «нордическое» обаяние локуса, в целом, впрочем, смоделированного по образцу Фонтенбло. Однако не следует все же забывать о том, что обилие литературных намеков отнюдь не исключало «свободы сердца» (если вновь вернуться к надписям Бомарцо), но, напротив, подразумевало последнюю. Посетитель должен был следовать подсказке хозяина или собственному интеллекту, воспитываясь в красоте и набираясь мудрости, заимствованной у великих умов и приумноженной садом. Средоточием же и герменевтической основой этой мудрости неизменно пребывал рай. Рай как тот канон, которым все поверяется и все в итоге суммируется.

Сверхзадачей новых, постсредневековых садов стала ландшафтная реставрация рая, со строго-религиозной, средневековой точки зрения невозможная. Но действительно ли она пребывала столь уж невозможной в художественном смысле? Суждения о том, что исконный «адамический сад» отражался в «двойном регистре фиктивного и реального», став своего рода «экспериментом по бессмертию» («experiment in immortality»), можно счи-

\* О литературной цитатности парка Бомарцо см. также (помимо вышеуказанной монографии): *Bosch L.* Bomarzo: a Study in Personal Imagery // GH, 10, 1982, 2; *Darnell M.J., Weil M.S.* Il Sacro Bosco di Bomarzo: Its XVIth Century Literary and Antiquarian Context // JGH, 4, 1984, 1 (в последней из этих статей высказана гипотеза о том, что в программу парка введена тема безумия Роланда из «Неистового Роланда» Ариосто, – чем монструозность фигур и объясняется).

\*\* **Венерина гора** (Venusberg) – замечательный пример ландшафтной топике, совместившей в себе античные, средневековые и новые, эстетические черты. Естественно было бы ожидать, что она по-прежнему располагается на Кипре как мифологической вотчине Афродиты, – но это придало бы античному сакральному локусу чересчур почетный статус. Поэтому в средневековых преданиях она фигурирует в виде полую горы, парадоксально совмещающей в себе черты блаженной возвышенности и подземного ада. В качестве же ее конкретного географического положения иногда называли уже не Кипр, а местечко Поццуоли близ Неаполя, расположенное в самом центре Флегрейских полей и, следовательно, семантически связанное с инобытийным путешествием Энея (см.: *Barth P.S.* Tannhauser and the Mountain of Venus. A Study in the Legend of the Germanic Paradise, 1916). Дальний отголосок этого «пейзажно-любовного» мотива можно найти в «Вешних водах» Тургенева: там искушительница со знакомой змеиной фамилией Полозова, увлекает героя на лесистую гору и, прежде чем войти в «альков» (сторожку на вершине), задорно называет своего спутника «Эней».

тать достаточно точными\*. Новый Эдем осуществлялся в фиктивных и в то же время вполне реальных рамках эстетики, по отношению к которым слова о невозможности выглядят нерелевантными и, проще говоря, к делу не относящимися. Тот рай, который в Средние века был абсолютной метафорой Земли, подобно тому как золото было абсолютной метафорой света, в значительной мере утратил свою запредельную образность, представ в виде суммы виртуальных фактов, которые научились уже подробно обосновывать и обживать.

Так что когда Карл VIII Французский во время своей итальянской кампании (в 1495) отметил в письме домой: «Мнится, будто прекрасные сады этого города (Неаполя) вполне могли бы стать земным раем, не хватает лишь Адама и Евы», – он откровенно выразил волю эпохи\*\*. Правда, за Неаполем прочно закрепилась и совсем иная репутация. Репутация «рая дьволов», связанная как со здешними социальными контрастами и волнениями, так и с прилегающими Флегрейскими полями, которые в Средние века считались преддверием ада\*\*\*. Но не забудем о том, что Эней проходил здесь все-таки не в ад, а на Елисейские поля, и люди Ренессанса, как некогда и очарованные югом Италии норманны, надеялись проделать аналогичный, причем несравнимо более легкий, садовый путь.

Античная мифология в любом случае выступила в качестве матрицы, уравненной в своем путеводном значении с матрицей библейской. Замечателен пример латинской поэмы Джованни Понтано «О саде Гесперид» (1501). Поставив перед собой вроде бы достаточно практическую и приземленную цель, – поведать о выращивании цитрусовых, которым поэт увлекался в своей усадьбе близ Неаполя, – он пишет именно о волшебном саде Гесперид, отождествляя тамошние золотые яблоки с апельсинами. Здесь он собирал плоды со своею умершей, «отошедшей в Элизиум» женой, так что граница между поэтизированным сельским имением и инобытием выглядит в итоге совершенно размытой, в особенности в строках 318–326 1-й части, где вслед за словами о реальном саде, ставшем после смерти жены мемориальным, сразу следует возглас о ее уходе в мир иной («Quae nunc Elysios, o fortunata, recessus»). Скорбная лирика сопрягает «здесь» и «там» в единую среду.

\* *Lamarche-Vadel G.* Op. cit. P. 11; *Battisti E.* Op. cit. P. 5.

\*\* Т. Комито поставил эту цитату в начало своей монографии об иконологии ренессансных садов (*Comito T.* The Idea of the Garden... P. 1), подчеркивая тем самым, что земной рай стал в ту пору вполне достижимым «в пределах естественного опыта».

\*\*\* Об этой традиции, помянутой в прошлом веке даже самим Бенедетто Кроче, см. кн.: *Selwyn J.D.* A Paradise Inhabited by Devils. The Jesuits' Civilizing Mission in Early Modern Naples, 2004. Интересно отметить, что столь обидное для неаполитанцев «крылатое слово» впервые было употреблено по поводу совсем иного города, а именно ренессансной Флоренции, – в письме Аньоло Аччайоли к Филиппо Строцци, т.е. одного городского патриция другому (1465). Разочарованный политическими реформами Пьетро Медичи, точнее превратным ходом данных реформ, Аччайоли признается знакомому, что «желает сделать все что только возможно для благоденствия города, который (в нынешнем его состоянии) есть «рай, населенный дьволами» (цит. по: *Gregory H.* The Return of the Natives. Filippo Strozzi and Medicen Politics // «Renaissance Quarterly», 38, 1985, 1).

Конкретное садоводство вкупе с архитектурой чаще всего заменяло лирику соображениями политико-престижного или философского свойства, но топос Сада Гесперид или, иным словом, античного Эдема, оставался весьма популярным. В ватиканском Бельведере (с 1504) об этом напоминала статуя Венеры Феликс («Счастливой» – в смысле «подательницы счастья»), державшей в руке яблоко, а также фигура Геракла, ибо считалось, что именно его изображал торжественно размещенный тут торс, вошедший в историю под именем «Бельведерского». Апельсиновые, «райские» деревья, а также строка из Вергилия, начертанная здесь над входом, – «Прочь, непосвященные» («Энеида», б, 258–259)\*, – в свою очередь усиливали сакральное обаяние локуса. Геракл, в контексте все того же потусторонне-пейзажного мифа, мог мысленно сопоставляться с владельцем сада, тем самым аллегорически заявляющим о том, что и он, пусть хотя бы виртуально, проник в сонм бессмертных. В Поджо-а-Кайано пасторальные фрески с Вергумном и Помоной были в 1582 дополнены изображением Геракла и Фортуны в Саду Гесперид, а в Кастелло о последнем напоминал все тот же Геракл, душащий Антея на пути из заветного сада, и ряд других скульптурных намеков. Роща Гесперид, так или иначе, служила самым подходящим введением в тот золотой век, который якобы наступил или, по крайней мере, должен был наступить на земле благодаря мудрому правлению хозяев сада: Козимо I Медичи, восславленного в Кастелло, либо кардинала Ипполито д'Эсте, предком которого, согласно фамильной легенде, считался тот же Геркулес, почитавшийся в античности и как местное божество Тиволи (что усиливало локальный колорит виллы д'Эсте), либо, наконец, кардинала Пьетро Альдобрандини, патетическим барочным панегириком которому явилась вилла во Фраскати. Символика золотого века воплощена и на террасах виллы Ланте, сменившей в период строительства трех владельцев, кардиналов Риарио, Гамбарра и Монтальго\*\*. Хотя, по логике античной традиции, первоизданным и, следовательно, наиболее совершенным, должен был бы считаться bosco, садовый лес с его зверинцем и лабиринтом, в общей композиции, как это обычно и бывает в ренессансных парках, отчетливо доминирует парадная, «формальная» часть, идеализирующая современность. Об актуальности «состоявшегося» золотого века возвещают на вилле Ланте, среди прочего, фонтаны Желудей и Единорога с изображениями пищи блаженных времен, а также сказочного зверя, якобы способного очищать своим рогом воду. Даже такая гротескная деталь, как обрамляющие водный каскад геральдически-«именные» «ракообразные» формы (фамилия Гамбарра созвучна слову «gambero», «рак»), в свою очередь напоминали здесь об одном из тех князей церкви, благодаря которым все это природно-художественное великолепие состоялось.

\* «Procul, o procul este, profani» – этими словами жрица Кумской сивиллы отгоняет Энея с друзьями от священной рощи, дабы он без задержки продолжал свой путь в подземное царство.

\*\* *Lazzaro-Bruno C. The Villa Lante at Bagnaia: An Allegory of Art and Nature // AB, 59, 1977, 4.*

Аналогичным по функции было и геральдическое «тройное золоченое пламя», инкрустированное в декор феррарских садов Бельведере\*. Еще чаще фамильные вензели выписывались просто в рисунке посадок, – к примеру, в цветах и травах, образующих (в садах Изола Белла) уже известные нам «борромейские кольца». И такого рода персональные эмблемы вновь и вновь перемещали «золотой» хронотоп из давно прошедших времен в настоящее с его триумфами просвещенной культуры.

Мотивы золотого века и сада Гесперид постоянно подкреплялись поэтикой пасторали, дающей о себе знать практически в каждом ренессансном парке. И дело отнюдь не ограничивалось фигурными пастухами и пастушками, в целом и вообще более характерными для эпохи рококо. Само расположение вилл, обращенных к окрестным сельским просторам, закрепляло архетип счастливой Аркадии, обозначенной также и рощицами, которые столь часто виднелись за «формальной» сердцевиной сада, знаменуя природу хоть внешне и дикую, но тоже причастную к чудесам искусства. Об идеальном, первоизданном искусстве напоминали также и имитации Парнаса с Кастальским источником (порою источником в гроте), которые в свою очередь возвышали ландшафтное арт-пространство над земной обыденностью. Масса особенностей дополнительно сближала это пространство с раем. Вершинность расположения, акцентированное не только рельефом, но и специальными художественными эффектами, иллюзия всеохватности, навевающей впечатление, что тут есть образчики буквально всего тварного мира, вечнозеленая растительность, естественная на юге, но обретающая особый, знаковый оттенок на севере, наконец, даже такие мелочи, как водная пыль от фонтанов и множество затененных уголков, умеряющих летний зной как в оазисе, или бутафорские, по-своему «вечные» плоды и цветы, делающие растительность еще более пышной, в особенности в часы праздников, – все это действительно укрепляло эдемические настроения, придавая им особую цельность, по сравнению с которой все средневековые аналогии (если иметь в виду именно садоводство) кажутся слабыми и фрагментарными.

Искусство скрепляло все мифы и реалии, будучи их движущим духом. Именно художественная роскошь городского дворца Козимо Медичи Старшего побудила современника закончить свой, уже отчасти известный нам восторженный отчет словами: «Все уверовали, что нет в мире иного земного рая, нежели этот»\*\*, – и со временем празднества и сады ренессансных властителей все чаще и чаще служили источником подобных восторгов. Фейерверк, устроенный в 1487 при феррарском дворе вошел в хронику гер-

\* Речь идет об узоре в виде «тройного золоченого пламени на бабочке (т.е. на крыльях бабочки)», который украшал некоторые сооружения парка Бельведере, воспроизводя разрывающуюся на три части бомбу в гербе герцога Альфонсо I д'Эсте. Обратим внимание на тот факт, что дескрипция XVI века, составленная Дж. Боскини, упоминает не просто «золоченое пламя», но «золоченое пламя, отражающее лучи солнца», – так что и натурное светило становится тут частью геральдического артефакта (цит. по: *Venturi G. P. 721*).

\*\* *Fulton C. Op. cit. P. 140.*

цогства как «рай со звездами». Феррарский же островной сад Бельведере, «сад Миловзор», как можно было бы перевести его имя на русский, произвел на Джулио Бордоне впечатление Элизима, о чем он и поведал в одноименном сочинении, посвященном «божественной Изабелле», т.е. герцогине Изабелле д'Эсте («Elysium ad divam Isabellam», 1510-е гг.). Агостино Стевк (Эугубин) в своей «Космопоэме» (1535) акцентировал ту же идею применительно к тому же локусу, недвусмысленно заявив, что здесь, в Бельведере, есть и «великие реки (фактически одна река По. – М.С.), и все на свете деревья», и «всевозможные животные, то есть все, чему Адам нарек имена», – следовательно, «божественный Рай должен был быть именно таким, каков ныне рай герцога» («Tale doveva essere il Paradiso di Dia, quale e ora il paradiso dei principi»). Наконец, бытовали и прямые отсылки к книге Бытия. Так на вилле Бранцони (Сан-Виджилио) был разбит, наряду с Садам Аполлона, особый Сад Адама, где, по словам гостившего на вилле поэта Сильвано Каттанео, можно было «рвать яблоки, не опасаясь коварства змея»\*. А в Большом гроте садов Боболи статуи Адама и Евы (1560) первоначально фланкировали вход словно привратники, символически отсылающие зрителя к первым шести дням творения (заказанные для Флорентийского собора, они в итоге оказались в саду, где были позже преобразованы в Аполлона и Цереру).

Вспомним, в конце концов, и о райской парадигме фонтанов, нередко стремившихся наглядно изобразить все реки округи, чуть ли не все воды земные. Всюду здесь ставился совершенно определенный знак равенства между библейским архетипом и его современным подобием, но, конечно, метафора еще долго оставалась метафорой, зачастую откровенно панегирической. Дж. Сабадино, написавший, что в болонском саду Виола певчие птицы подобны ангелам, конечно, в первую очередь стремился восславить художественные свершения своего патрона\*\*. Когда Дюрер позже [в своих путевых заметках (1521)] отметил, что королевские сады Брюсселя с их фонтанами, лабиринтом и зверинцем выглядят «как некий рай» («gleich einem Paradies»), и ему не доводилось еще видеть ничего подобного, он просто данную бесподобность и подчеркнул. Вспоминая о приятно проведенном досуге, Аретино поместил в райский контекст уютный садик римской куртизанки Нанны\*\*\*. Уже известный нам сад Чези или «виноградник Карпи» на римском холме Джанниколо показался Альдрованди «входом в рай» («Об античных статуях

\* Цит. по: Козлова С.И. Указ. соч. С. 190.

\*\* Дж. Сабадино дельи Ариенти сделал «Описание сада Виола» особым (5-м) разделом своего сочинения «О триумфе религии» (1501), посвященного герцогу Эрколе I д'Эсте. Болонский сад показался автору той идеальной средой, где добродетели герцога вписались в адекватное им эдемическое окружение [«Поющие птицы – суть ангелы со своими инструментами, которые славят возвышенными созвучиями предвечное божество и возносят молитвы о тебе, (в воздаяние) за твои добрые дела, о, благочестивейший Князь!»] (цит. по: Venturi G. P. 708).

\*\*\* Это описание «маленького рая, где все улыбается» (в «Беседах» Аретино; 1536) весьма натурально воспроизводит небольшой приватный giardino, совмещающий в себе функции гостиной и будуара (Manon G. Pietro Aretino and the Small Roman Pleasure Garden // GH, 8, 1980, 1).

Рима») (1556), причем в том же путеводителе по антикам автор уточнил, что речь идет о «земном рае»\*.

Аналогичные эпитеты охотно прилагались и к составным частям парка. Так, в садах Хэмптон-корта «раем» именовался партер, а здешний лабиринт в свою очередь произвел на одного швейцарского путешественника впечатление «земного рая»\*\*. Казалось бы, вполне можно счесть все это лишь вариациями той же эдемически-восторженной лексики, что прилагалась и к скромным средневековым усадьбам и вертографам. Однако нарождается существеннейшее, воистину радикальное отличие.

Его можно постичь, обратившись к трактату Франческо де Вьери о Пратолино («Беседы о чудесных творениях Пратолино», 1586), на 8-й странице которого автор заявляет, что намерен поведать о здешнем «Саде и Рае» («Giardino & Paradiso») так, чтобы читатель никоим образом «не смутился и не запутался». С этой целью он классифицирует целых 12 (!) типов рая, которые (если перейти от самого текста к его платонической подоплеке) образуют непрерывную последовательность красоты, переходящую от райских небесных сфер (первые четыре позиции) к пятому, земному Эдему, где жили Адам с Евой, затем к шестому [(это просто «сад со всевозможными растениями, наилучшим образом расположенными и ухоженными, такой, к примеру, как Питти (т.е. Боболи)»)] и, наконец, к темам, еще в большей мере непосредственно-чувственным (некоторые, не столь существенные пункты, мы ради краткости опускаем). Восьмой рай преподан прямо-таки по Лоренцо Великолепному, как «некая персона, грациознейшая по красоте тела, а также по благородству и изысканному воспитанию души, подобная возлюбленной донне в представлении того, кто ее любит», девятый – как «душа самых искусных и знаменитых знатоков искусства, живописцев, скульпторов, архитекторов и им подобных», одиннадцатый, предпоследний – как «собрание мужей редкостной мудрости» и, наконец, двенадцатый и последний – как «Пратолино, (этот) Рай и Сад». Здесь, продолжает Вьери, проявлено столько ума и возвышенной изобретательности, что он даже начинает сомневаться: «считать ли рай вещью невидимой или видимой?». И подводит предварительный итог: если в «большом, божественном мире рай это зримое небо и земной мир», то «в малом, человеческом мире – сад из растений, цветов и произведений частью искусственных, а частью натуральных, каким является изысканный (*gratioso*)

\* Альдрованди цит. по: *Gardens* // GDA. Подобное впечатление подкреплялось на вилле Карпи и конкретным иконографическим обоснованием: у входа в здешний грот стояла статуя Геркулеса с яблоками Гесперид в руках, а над входом размещался рельеф с сидящим пастухом и надписью: «Ищи покоя – и не познаешь превратностей жизни». Тем самым сад или, по крайней мере, грот позиционировался как блаженный пасторальный уголок, освященный авторитетом мифологической традиции (см.: *MacDougall E. Ars Hortulanum...* P. 53).

\*\* Относящееся к 1525 году суждение о том, что весь Хэмптон-корт «более похож на рай, нежели на какое-то земное обиталище» да к тому же и его партер «называют раем», цит. по: *Thomas K. Man in the Natural World*, 1983. P. 236; более же поздний (1599) отзыв швейцарца Т. Платтера о тамошнем лабиринте – по кн.: *Thacker K. P.* 119.

Рай, созданный Светлейшим Великим Герцогом Франчесо (Франческо)\*. У Вьери, следовательно, человеческая красота, творческая мысль («душа искусных знатоков») и герцогский сад совокупно наделяются особым райским статусом, который никоим образом нельзя толковать как традиционную метафору или иносказание. Все сие – тоже самый настоящий парадиз, реализующийся в нашем сознании, если оно достаточно возвышенно и грациозно. Он в равной мере «невидим и видим», являясь в первую очередь виртуальным плодом вкуса, интуиции и понимания. Он, иным словом, описывается современниками как полноценный эстетический предмет, разве что в непривычной нам платонической терминологии. Абсолютная метафора пейзажного счастья, таким образом, по-своему объективируется, не позволяя говорить о ней лишь как о чисто сослагательной мнимости. И именно к ней, в конечном счете, ведут все смысловые маршруты, все ветвящиеся тропки, слагающиеся во вполне осязаемый, во время праздника даже пятерично, всеми чувствами осязаемый и нисколько не утопический пейзаж. В пейзаж, который вполне можно видеть, слышать, обонять, осязать и даже, лакомясь плодами по пути или сидя за пиршественным столом, вкушать.

На фоне этих интеллектуальных парадизов палладианские виллы могут показаться, несмотря на свое рафинированное изящество, чересчур практичными и приземленными. Жизнь на них (их «villegiatura») впечатляет в первую очередь своим идеальным хозяйственным устройством, вроде бы превратившим пастораль в реальный факт экономической, а не литературной жизни\*\*. Следуя агрокультурным и экологическим рекомендациям Альберти, Палладио (мы употребляем его имя в собирательном смысле, обозначая им весь круг его ближайших учеников и соратников) проявляет себя как еще более рачительный хозяин, добиваясь композиционной, а отчасти и функциональной слитности природных досугов с сельскими трудами или, иным словом, органического соединения «веселого» пространства с рабочим. Если в типической флорентийской вилле, в Кастелло, хижинки садовой обслуги были спрятаны, как сообщает Вазари, «в еловом лесу», то здесь лоджии и низкие ограды связывают господские помещения с подсобными, так «чтобы хозяин без особого труда мог обозревать и улучшать окружающие владения» («Четыре книги об архитектуре»). Даже зернохранилища komponуются иной раз в едином комплексе с барским домом. Площадь садов тут в целом значительно уменьшается, а вместе с нею и число парковых скульптур, фонтанов и прочих затей. Иногда единственным специфически-садовым, «потешным» сооружением пребывает один лишь нимфей с гротом. Однако общее впечатление элегантно-практицизма обманчиво, ибо и здесь сверхзадачей архитектуры и ее среды остается все же сугубо эстетическая продуктивность.

\* De *Vieri F.* Discorsi delle maravigliose opere di Pratolino e d'amore, 1586. P. 8–17.

\*\* См.: *Schütte U.* «Das ganze Haus» und seine Architektur: Land- und Hofleben in den frühneuzeitlichen Traktaten zur Ökonomie und Zivilbaukunst // «Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte», 36, 1997.

Недаром, как прекрасно известно, важнейшим композиционным, да и символическим новшеством Палладио (предвосхищенным, как мы уже знаем, на садовом фасаде виллы в Поджо-а-Кайано) явилось прямое уподобление усадебного дома храму – благодаря перенесению античного храмового портика на главный фасад. Пусть усадьба стала «храмовидной» (согласно позднему эпитету Державина, любовно применившему его к своему дому в Званке) по ошибке: изучая строения древних, Палладио принял за виллу римский храм Марса, для жилья смертных никоим образом не предназначенный. Ошибка, в любом случае, была подкреплена таким количеством художественных дополнений, что превратилась в последовательную программу. Сравнительно скромный внешний декор, но, в первую очередь, куда более пышное внутреннее убранство (известнейшим примером которого являются росписи Веронезе на вилле Барбаро-Мазер, 1561; **илл. 44**)\* и в данном случае представляли усадебную жизнь как возвышенное инобытие, как «новый Парнас» (по словам из письма Джулио да Понте о вилле Барбаро, 1599), Парнас небесный и в то же время органично связанный со своим ландшафтным окружением и повседневным бытом. Так, в здешних фресках Веронезе сложная, воистину «небесная» астрологическая программа сочетается с иллюзионистическими портретами хозяев, слугами и даже любимой собаки, а также с пейзажами, словно увиденным сквозь оконные проемы, – пейзажами, где детально прописаны не только облачные дали, но даже лужи, оставшиеся на подъездной аллее от недавнего дождя. Астрологические божества, таким образом, вступают в непосредственное соседство с усадебным ландшафтом, и последний тем самым вздымается до небес или, если угодно, низводит небеса на землю\*\*. Люди же, если говорить о росписях палладианских вилл в целом, не только справляют свои праздники на олимпийский манер («Пир богов» закрепляется тут в качестве сквозного сюжета, часто увенчивающего всю декоративную программу), но и в буквальном смысле «живут как боги», – если принять за эту буквальность художественно-виртуальный, но в то же время и вполне жизненный, последовательно воплощенный идеал. И прекрасные предальпийские виды, на которые обращены окна piano nobile, предстают весьма важным аргументом, убеждающим в достоверности этого парнасского или, если угодно, рай-

\* См.: *Crosato LL. Considerazione sul programma iconografico di Maser* // «Mitteilungen der Kunsthistorischen Institut zu Florenz», 26, 1982 (здесь, в частности, обращено внимание на топику Картины Кебета с ее лейтмотивом земного триумфа в пейзаже); *Reist J. Divine Love and Veronese's Frescoes at the Villa Maser* // *AB*, 67, 1985, 4.

\*\* После палладианских вилл такого рода иконологическая связь, – связь астрального триумфа во внутреннем декоре с внешними видами, – стала делом стандартным. В качестве примера можно привести шелкотканые настенные панно итальянской работы (сер. XVII в.) из мадридского дворца Де Виста Аллегре (дворца Приятного Вида; ныне они хранятся в ирландской усадьбе Фарнли, а одно панно, скорее всего, входящее в данный цикл – в петербургском Эрмитаже). Здесь изображена компания астрологических божеств (Венера, Юпитер, Сатурн и Меркурий) с мифом о трех яблоках Париса в качестве скрепляющего лейтмотива, причем позади божеств виднеются вполне земные пейзажи, создающие, как и в палладианских виллах, эффект «прозрачной стены» (см.: *Byrne M. An Incomplete Firmament* // «Irish Arts Review», 22, 2005, 1).



ского идеала\*. Идеала, организованного тем сочетанием разума с творческой добродетелью (*virtù*), в котором нас убеждает живописный декор.

Палладио и его соратники впервые сделали реальный вид не привходящим и побочным элементом пейзажно-архитектурного артефакта, а его определяющим, воистину героическим лейтмотивом. Собственно, даже не самые изысканные фрески и тем паче не сравнительно скромные сады, а именно изумительные висты являются главным украшением палладианских усадеб. Веронезе даже несколько помешал этим природным откровениям своими виртуозными живописными иллюзиями, и, возможно, именно поэтому Палладио, говоря в своих «Четырех книгах об архитектуре» о вилле Барбаро-Мазер, обошел фрески молчанием. Тот, кто созерцает натурные виды из палладианской виллы, как бы попадает в середину или, точнее даже, на вершину мира, наслаждаясь его «великим зрелищем» («*molto grande teatro*»), как пишет сам Палладио о видах на горную гряду Бериче от виллы Ротонда (1571). Виллы, которая вся решена как большой садовый павильон-бельведер с четырьмя равновеликими портиками-лоджиями со всех четырех сторон, – как павильон, призванный услаждать зрение великолепными вистами, служащими главным ее украшением. Конечно, слово «*teatro*» можно с полным правом перевести и просто как «театр»: ведь Палладио с его выдающимся талантом сценографа, несомненно, воспринимал натуру как безбрежный живой задник, где разыгрывается вечное соревнование искусства с природой. То соревнование, из которого природа выходит максимально просветленной, максимально пригодной для поэтических умозрений. К зрителю тут еще последовательней, нежели в римских или флорентийских виллах, переходит роль творца, созидającego (как это происходит и в платонических диалогах гуманистов) прекрасные, по-своему райские миры самим актом прочувствованного восприятия. Палладианство утвердило этот возвышенный эстетизм в качестве воистину глобальной модели идеальной сельской усадьбы. Модели, породившей множество подражаний практически по всему свету. Самому же Палладио (собственно, Андреа ди Пьетро, получившему от своего покровителя графа Триссино новое почетное имя в честь Афины Паллады) поклонялись в веках как верховному божеству архитектурной премудрости. Недаром Томас Джефферсон, 3-й президент США и сам замечательный зодчий, сравнивал его «Четыре книги об архитектуре» с Библией.

На фоне нового «третьего мира», садового или даже, раз речь заходит о видах, чисто природного, церковный рай, разумеется, постоянно о себе напоминает. Важным композиционным ориентиром палладианских порою служит, помимо прекрасных пейзажей, и ближний храм с семейной усыпальницей. Но теперь это уже то метаисторическое соседство, которое строится, во всяком

\* Емкой суммой эдемического усадебного идеализма (в его ренессансной стадии) можно считать ст.: *Rupprecht H. Villa. Zum Geschichte eines Ideals // Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen* (сб.), 1966.

случае в идеале, на равновесии Античности и Средневековья. Новое парковое искусство увлеченно декларирует свои собственные, постсредневековые откровения, даже в садах таких князей церкви как папы Пий II Пикколомини и Юлий II либо кардиналы Ипполито д'Эсте и Алессандро Фарнезе или Пьетро Альдобрандини. Так, на вилле Альдобрандини импозантная капелла святого Себастьяна, небесного покровителя владельца, семантически уравнивает зальный грот Аполлона, и этот баланс подчеркнут, в ином ракурсе, двумя надписями, – соответственно о могуществе церкви (в лице кардинала Пьетро Альдобрандини и его святейшего дяди) и о силе искусства, укрощающего стихию «водного театра»\*. Библейско-евангельский контекст сопрягался с антично-мифологическим весьма разнообразно. На вилле Бранцони имелся, как мы уже знаем, помимо садов Венеры и Аполлона, особый сад Адама с яблонями, к тому же здешний парк включил в себя, в процессе строительства, готическую церквушку святого Вигилия Трентского, первого здешнего епископа, претерпевшего мученическую кончину в IV веке. Строительство виллы д'Эсте, напротив, сопровождалось частичным разрушением расположенного здесь ветхого бенедиктинского монастыря, однако в самой программе парка религиозный слой сохранился со всей очевидностью, – хотя бы потому, что сложная гидравлическая система в целом подражала тут, как мы знаем, четырем райским рекам, стекавшим в округу с «мировой горы». Подобный смысл «взводных вод» сохранился и во многих других итальянских парках со столь характерной для них оппозицией «горного» и «дольнего».

Однако традиционные религиозные темы могли получать и откровенно пародийное, иронически-отчуждающее воплощение. Крайне знаменательно описание ночного спектакля, устроенного Франческо I Медичи во флорентийском саду Оричеллари, купленном для той же Бьянки Капелло, что вдохновила Великого герцога Тосканского и на строительство Пратолино. События этой летней ночи 1577 года составили содержание одной из «Двухсот новелл» Челио Малеспини (2, 24) (1609), – они здесь, несомненно, авантюрно гиперболизированы, но в целом канве придворных феерий вполне соответствуют. Сперва великий герцог, притворяясь, что и он сам всему этому верит, смертельно напугал своих гостей: бесы, внезапно появившиеся вместе с клубами пламени и мерзкого зловония, потащили весь бомонд в «преисподнюю», в разверзшуюся посреди зелени яму. Но затем быстро наступил благополучный финал: почтенную публику извлекли из ямы, оказав тем, кто в этом нуждался, медицинскую, а всем вместе – художественно-эротическую помощь. На авансцену праздника явились, вместе с волной блахоуханий,

\* Надпись в эскадре «водного театра» гласит: «Кардинал Пьетро Альдобрандини, племянник Климента VIII, восстановив спокойствие в христианском мире и вернув Феррарское герцогство Папскому государству, возвел сию виллу как место отдохновения после городских трудов, а также провел воду с горы Альджидо», а надпись в зале (или гроте) Аполлона – «Сюда переселился я, Аполлон, в сопровождении муз, здесь пребудут мои Дельфы, Геликон и Делос» (цит. по: *Steinberg R.M. The Iconography of the Teatro dell'Acque at the Villa Aldobrandini* // *AB*, 47, 1965, 4. P. 453, 461).

исходивших из большой лампы, прекрасные девицы-«нимфы», «подобные (красноречивая оговорка!) изваяниям сада». Они пели «ангельскими и божественными голосами», так что казалось, «будто здесь собралась вся райская иерархия». Когда же гостей, исцелявшихся ласкою «нимф», пригласили к роскошному столу, никаких сомнений уже не осталось: все уже «и помыслить не могли, что пребывают не на Елисейских полях, а где-то в ином месте». Так потешный ад сменился потешным раем, не выходя из рамок единого сценического действия. Аналогичным образом во время торжественного приема Карла I Английского в саду в Энстоне (1636) его сперва поугадили водными машинами, весьма натурально представлявшими «гром, молнию, дождь, шум барабанов» и даже «встающих из могил мертвецов»<sup>\*</sup>. Наконец, все могло «адо-райски» совместиться даже не в сценическом действии, но просто в восторженной импрессии, как у придворного, отметившего, что «божественный грот» во внутреннем садике Изабеллы д'Эсте (в мантуанском дворце) настолько великолепен, что «способен даровать свет и славу самому аду»<sup>\*\*</sup>.

Возможно, слова «сценический», «потешный» и «пародийный» мало что в данном контексте поясняют. Ведь, в конце концов, все Возрождение можно считать пародийно-смеховым по отношению к Средним векам, стоит лишь придать принципу «карнавала» универсально-метафизический, бахтинский смысл. Скорее нужно учитывать совершенно новый регистр миропонимания, гротескно очерченный в новелле Малеспини. Рай, наступивший после игровых страшилок ада, словно на веселом пиру тех, кто протиснулся через пасть каменного монстра в «священной роще» Бомарцо, осуществлялся прежде всего в переживаниях гостей. Осуществлялся, в конечном счете, в голове и интеллекте, пусть даже и предельно расшалившемся, «карнавальном» интеллекте. Поэтому проводить необходимые разграничения, решая, где все-таки началось Новое время с его панэстетизмом, следует, исходя не только из самих новых садов, но и из мыслей современников. Ведь все-таки ландшафт, несмотря на все свои материальные новшества, преобразался в значительной мере ментально, в особенности в прекрасных видах, которые являлись в основном не рукотворно-предметным, а умственным продуктом. Мечты, концепты и импрессии – все эти витающие в воздухе «души» и «духи» (как их архаически именовали современники) – оказываются тут порою важнее осязаемых произведений.

Уже Петрарка (в письмах «О делах повседневных») идейно разграничивал пейзажи своих досугов, замечая, что на лужайке близ дома ему легче размышлять об Аполлоне и Вакхе, а на горах о Христе. В XV–XVI веках ренессансные сады нередко становились очагами гуманистического любомудрия, сводящего античное язычество с христианством в едином поле дискурса, как это

\* Владелец энстонского поместья был Томас Бушелл, некоторое время служивший домоуправителем у Фрэнсиса Бэкона. См.: Oxford Companion to the Garden, 2006 («Enstone»).

\*\* Цит. по: *Cartwright J.* Italian Gardens of the Renaissance and Other Studies, 1914. P. 54.

происходит, в частности, в упоминавшемся диалоге Валлы «О наслаждении». Такого рода философские сады наделялись иной раз даже, как на Вилле Кареджи при Лоренцо Медичи Великолепном или в тех же Орти Оричеллари (когда они еще принадлежали роду Ручеллаи), гордым именем «академий», хотя на деле это были не регулярные училища, а просто кружки друзей, любящих ученые беседы в непринужденной, почти что «дачной» обстановке. В итоге идея «зеленого кабинета» закрепилась не только в истории европейской мысли, но и в историческом быту: так, в Англии в XVII веке словом «cabinet» обозначали, как правило, летний домик или просто беседку. Иногда эта идея осуществлялась с забавным буквализмом: в Дерем-парке (с 1690-х гг.) по воле его владельца У. Блэтвейта в боскетах были расставлены книжные шкафы и конторки.

Эразм Роттердамский, заметивший, что «природу побеждают, воспитывая себя действием разума» («Оружие христианского воина», 1501), через пару десятилетий постарался представить развернутую картину подобного воспитания в «Божьем пиру» или, как по-иному переводят заглавие данного диалога, «Благочестивом застолье» (1522). Главный его герой, Евсевий («Набожный»), принимает гостей в саду, разделенном на две половины. Одна из них украшена статуями апостола Петра (у входа) и Христа (в садовой часовне), а во второй, хотя она и «более ухожена», нет ничего кроме благоуханных трав и фонтанчика, идеально способствующих созерцательной жизни. И хотя Эразм подчеркивает, что садовый Христос смотрится куда милее «гадкого Приапа», он и здесь, в рассуждениях Евсевия, выступает как умеренный иконоборец, явно полагающий, что сравнительно скромная садовая и огородная зелень как таковая вкупе с пейзажными росписями здешней галереи выражают «меру искусства или, если угодно, тонкого вкуса» куда лучше, нежели церковные образы. Фигура Христа оказывается, в конечном счете, лишь паллиативом, ибо «уединенное благоговение» легче охватывает душу во втором, аниконическом саду. Правда, данные слова («solitaria riverenza») принадлежат уже не Эразму, а Пьетро Бембо, пишущему о тихой рощице («Азоланцы», 1505; 1,5), но итальянский гуманист и нидерландский богослов в данном плане совершенно солидарны. Средневековый сад раздваивается не столько на «религиозный» и «мирской», сколько на религиозный и религиозно-эстетический. Внушаемое природой благоговение носит переходный характер, колеблясь между культом и культурой.

Еще одним литературным примером может служить «Гептамерон» Маргариты Наваррской (1547), напрямую подражающий «Декамерону», – причем религиозно-эстетическая альтернатива проступает здесь гораздо четче, чем в прототипе, присутствуя не только в начале книги, но и во всем повествовании. Собравшись в церкви, герои «Декамерона» затем оставляют храм и проводят все дни среди прекрасной, дворцово-парковой природы. В «Гептамероне» же рассказчики каждый полдень (в заветный пасторальный час!) встречаются «на прекрасной лужайке», но утром неизменно прослушивают мессу в частной часовне, хотя порядок этот кажется несколько насильствен-

ным, навязанным благочестивой госпожой Узиль, – мысли же всех остальных неизменно сосредоточены на лужайке и звучащих там удивительных историях. Искусство, таким образом, упорно отстаивает свою территорию, стремясь соседствовать с религией на равных.

Литературные примеры весьма показательны, но само паркостроение начинает теперь уже эту альтернативу куда обстоятельнее выражать. Особенно красноречивой – в плане диалога гиперэпох – была резиденция кардинала Амбуазского в Гайоне, точнее, ее секретный сад, правда, в полном своем объеме неосуществленный и известный лишь по чертежу в «Прекраснейших зданиях Франции» Ж.А. Дюсерсо (1579)\*. На одном конце канала кардинал предполагал разместить нарядный замок-дворец, а на другом эрмитаж с пещерой и горой (по Дюсерсо «горой в коробке», т.е. в интерьере – наподобие «сада Армиды» у Тассо). Общая композиция, подчеркнутая формой водоемов (того же канала с параллельным ему продолговатым прудом), напоминает весы, как бы застывшие в равновесии между чувственными, «дворцовыми» и духовными, отшельническими ценностями.

Такого рода дворцово-парковые комплексы обретали свой райский статус уже в значительной мере за счет красивых зрелищ и праздников либо же того интеллектуального общения, которое тоже было праздником, только более тихим и приватным. Когда кардинал Р.Поул гостил на выстроенной в 1580 палладианской вилле Приули в Тревилле (Венето), он не преминул отметить в письме, что это «некий рай – и по причине своего расположения среди прелестных холмов, и, в еще большей степени, из-за тех друзей, чьим обществом я здесь наслаждаюсь»\*\*. Тем самым письмо обозначило земной аналог тому общению блаженных душ, которое издавна входило в число потусторонних радостей. Имея вполне реальную подоплеку, садовые средоточия интеллектуальных радостей – или, иным словом, блаженств просвещенного общения – наделялись особого рода инобытийностью, будучи по-своему ирреальным «символом уединения», которое «можно обсудить и пересказать» в признательном, греющем душу воспоминании\*\*\*.

Само отшельничество начинало выглядеть в данном контексте уже весьма своеобразно, плотно вписываясь в круг садовых чувственно-интеллектуальных услуг. К XVII веку особого рода «парковый скит», как можно назвать подобные «религиозно-эстетические» сооружения, более известные под именем эрмитажа, уже прочно входит в садовую типологию.

\* *Bardati F.* «Uno paradiso terrestre se po' chiamare»: cardinale d'Amboise e Charles de Bourbon a Gailon // *Villa Lante a Bagnaia* (сб.), 2005.

\*\* Цит. по: *Cartwright J.* Op. cit. P. 128. Важно добавить, что когда владелец данной виллы А. Приули нанес ответный визит кардиналу Поулу в монастыре Карпентра (близ Авиньона), он был настолько очарован тамошним садом, что, как пишет кардинал в другом письме, выразил желание стать садовником (там же): таким образом, «третий мир» окультуренной природы преодолевал свои религиозно-мирские разграничения, будучи сведенным к единому эстетическому знаменателю.

\*\*\* Ср.: *Quondam A.* Nel giardino dei Marcolini. Un editore veneziano tra Aretino e Dossi // «Giornale storico della letteratura italiana», 97, 1980, 497.

Складывается и тип садового отшельника, которым мог пребывать (время от времени) сам владелец либо (постоянно), как было уже в бургундском Эдене, специально приглашенный монах. Роль «садового пустынного» мог исполнять – за кров и пищу – и какой-нибудь светский приживальщик. В ход также шли фигурные автоматы и просто-напросто скульптуры. Наконец, не только отдельное садовое здание с живым монахом или его скульптурным изображением, но и весь усадебно-парковый комплекс мог обретать имя «пустыни». Но «пустыни», посвященной не аскетическому усмирению плоти, а эстетическим наслаждениям просвещенного вкуса\*.

Сохраняя свою средневековую строгость, церковный и монастырский вертоград, разумеется, не мог составить сколько-нибудь значительной конкуренции как новой, так и древнеязыческой садовой роскоши. Так садики католических миссий в Латинской Америке первых колониальных веков – с их скромными патио и фонтанчиками\*\* – совершенно, конечно, несопоставимы с дворцовыми «парадизами» майя и инков, от которых, правда, к тому времени сохранились лишь полуфантастические слухи. Однако и в этой, особо консервативной сфере ландшафтостроения обозначаются значительные сдвиги, во многом протобарочные. Выдающимся историческим этапом явилось строительство Эскориала (с 1563), огромного дворца-монастыря, где средневековая символика сада, включающего четыре пруда, напоминающие о четырех райских реках, сочеталась с чисто ренессансным пониманием видовых перспектив, открывающихся на нагорья Гуадаррамы, где находились излюбленные охотничьи уголья испанских королей. В то же десятилетие прекрасные виды были, опять-таки в чисто ренессансном духе, спроектированы в монастыре Монтекассино (основанном святым Бенедиктом и расположенном, как явствует из его названия, на горе), – ибо здесь в 1560-е годы выстроили обширную Райскую лоджию (*Loggia del Paradiso*), названную так именно за свою восхитительную обзорность. В высшей степени знаменательными стали веком позже сады Четинале (с 1651), соседствующие с вышепомянутой островной «пустыней» на озере Больсена. Религиозное и светское парковые пространства программно разделились в Четинале по принципу «выбора Геркулеса»\*\*\*.

\* Позднее именно этот смысл влагал в слово «пустынный» Пушкин, обозначая им дворец в юсуповском Архангельском отнюдь не в пору его запустения, но, напротив, во время его блистательного расцвета («К вельможе», 1830). Сложившись в ренессансно-барочную эпоху, новый смысл «пустыни» (франц. «désert»), как и само понятие «уединения», ознаменовали триумф эстетического начала, – как в малом (беседка-«пустынка» в Богородицком), так и в более значительном масштабах (барский дом в Кускове именовался «домом уединения»). Притягивая лиц художественно-просвещенных, пространство парка воспитывало в них чувство необходимости особого рода «вкусовой» аскезы.

\*\* См.: *Streatfield D.C. California Gardens: Creating a New Eden* (раздел 1 – *Hispanic Gardens*), 1994.

\*\*\* Заложенный кардиналом Фабио Киджи (позднее занявшим папский престол под именем Александра VII) парк был создан в основном под эгидой его племянника, кардинала Флавио Киджи, а затем достроен племянником последнего Бонавентурой. В основу его легла идея распутия (*bivium*) и даже более конкретно – Геркулеса на распутии, что подчеркнута и статуей самого античного героя в состоянии «экзистенциального» выбора, и надписью на одной из садовых капелл (капелле Бегства в Египет), о том же *bivium*'е напоминающей. Слева от главного входа расположилась вилла и примыкающая к ней

Садовое обрамление католических храмов активно обогащалось за счет скульптур, чьим сюжетным средоточием изначально был т.н. «крестный путь» («*via crucis*»), – цикл изобразительных напоминаний о шествии на Голгофу. Крупнейшим паломническим ландшафтно-скульптурным комплексом стала Святая гора в Варалло (Пьемонт) (с конца XVI в.), где францисканцы создали «*gran teatro montano*» («великий горный театр») с восемью сотнями статуй, иллюзорно воспроизводящих в 45 капеллах события священной истории, начиная с Адама и Евы. В Пьемонте и Ломбардии возникло и еще ряд таких «театров» в великолепном ландшафтном окружении. Чудеса природы активно со святынями сочетались, придавая пейзажным впечатлениям подобие сугубо натурной, даже не обязательно антропоморфной драмы; наглядными эпизодами такой драмы могут служить рисунки, сделанные Якопо Лигоцци на пьемонтской горе Верна (где святой Франциск принял стигматы)\*. Апогеем же барочного натурализма явились фонтаны Святой Крови, имитацией которой служили водные струи, изливающиеся из ран Христа в образе Мужа Страждущего. Скажем несколько слов и о православном ареале: там скромные подобию религиозных садов, как собственно церковных, так и приусадебных, появились значительно позже, ибо художественный *sacrum* был по-прежнему всецело сосредоточен внутри храма и частично выносился наружу, на вольную природу лишь по праздникам, во время крестных ходов\*\*.

---

«мирская» часть парка, а справа «Фиваида» с восточными Райскими вратами, сквозь которые тропа ведет к Святой лестнице (чрезвычайно для католических паломнических парков характерной) и монументальному храму-эрмитажу на вершине холма. Некоторые из скульптур Четинале весьма причудливы и даже напоминают о Бомарцо: так, на краю Фиваиды из земли высовываются каменная улитка, голова барана, дракон и змея, которые символизируют, скорее всего, те inferнальные видения, что мучили отцов-пустынников, в том числе и Антония Великого (чья статуя тут тоже имеется). Но самое существенное – не эти мелкие монстры, а тот факт, что светский и религиозно-аскетический разделы парка не противопоставлены альтернативно, но пространственно друг друга дополняют, как дополняли друг друга церковные обязанности и мирские утехы (конные ристалища, охоты и праздничные приемы) в жизни самих владельцев. Этот религиозно-светский баланс специально подчеркнут в надписи на капелле Бегства в Египет: «Путник, не бойся ошибиться на этом распутье. Слева ты дойдешь до виллы, а справа до Фиваиды, возведенной Бонавентурой Киджи, маркизом Сан-Кирико для религиозных нужд. Куда бы ты ни пошел, обрати душу к небесам и почитай Дарителя вечности». См.: *Galletti G. Horse Racing, Hunting and Praying in the «Shady Walks and Sacred Woods» of Cetinale // Sacred Gardens and Landscapes: Ritual and Agency... 2007.*

\* Рисунки эти (1607), будучи награвированными в виде альбомной серии, составили островоразительный цикл (уподобляющий дерево Распятию, пещеру – Святой Гробнице или адской пропасти и т.д.), где собственно графика лополнялась наклейками, усиливающими пространственную динамику композиций. Зритель тем самым подставлялся на место святого Франциска, медитирующего в горном безлодье [см.: *Jacopo Ligozzi. La vedute del Sacro Monte della Verna (кат.)*, 1992].

\*\* Так, в цитируемом ниже диалоге Г. Сковороды «Симфония» (1770; см. прим. 16 в гл. 9) сценой действия является «пресветлый сад» с «горней» (т.е. поставленной на возвышенности) беседкой, «священнейшим библии присутствием освященной и ее же картинами украшенной», что, по всей вероятности, отражает иконографические реалии одной из тех усадеб в Харьковщине, где философ в то время проживал. Еще один, более поздний пример. На рубеже XIX–XX веков в часовне деревушки Габово Пермской губернии было установлено целых 500 скульптур, а напротив входа в часовню – страстной ангельский чин, а за ним «резной крест-Распятие, осыпанное маленькими летящими ангелочками», – и все это в окружении липового сада (*Власова О.М. Пермская деревянная скульптура между Востоком и Западом*, 2010. С. 83).

Религиозный сад нового типа мог быть потаенным, роскошно-декоративным снаружи и исповедальным изнутри. Именно такие сады, полные мистического скрытого символизма строили французские архитекторы – и художники-гугеноты (Бернар Палисси, Филибер Делорм, Жак Буасо и Жак Андруэ Дюсерсо), с одной стороны, потакавшие гедонистическим вкусам своих заказчиков, в том числе и французских королей, но с другой – стремившиеся к созданию таких «внутренних парадизов», которые могли бы действительно сберечь чистоту веры\*. Однако это были все же именно новые, постсредневековые сады, не дополнявшие храм, а, по сути, заменявшие его, тем паче что протестанты уже не придавали зданию да и самому понятию церкви столь же принципиального, базисного значения, как в Средние века. Впрочем, протестантским ареалом дело не ограничивалось; в португальском паломническом комплексе Бом-Жезус-до-Монте (близ Браги; с 1722) скульптурные персонификации Пяти чувств придают всему крутому холму подобие большой молельни, где изображения в капеллах в той же мере созерцаются, сколь и воображаются-в-уме. В любом случае религиозные символы, католические или протестантские по своей окраске, активно размечали весьма

\* Наиболее причудливыми, даже фантастичными были замыслы Бернара Палисси, малыми частичками воплощенные (в 1580-е гг.) в его т.н. «сельских глинах» (декоративной керамике с цветными муляжами различных существ, преимущественно земноводных и пресмыкающихся), создававшихся для украшения гротов (в Экуане, Шенонсо и других садах). Палисси мечтал сотворить собственные «небеса» (т.е. «парадизы») в виде монументальных капсул или каверн, внутри которых воспроизводилось бы изобилие начального Творения. Составленный из такого рода каверн сад, по словам самого мастера, «столь прекрасный, какого не бывало в мире за исключением, быть может, земного Рая», призван был служить идеальным убежищем, «чтобы я мог в нем укрыться в грозные и опасные дни» (гонений на гугенотов) с тем, чтобы готовиться здесь к Судному дню. С одной стороны, в рассуждениях Палисси, указывавшего, что существует «более четырехсот благородных домов», рядом с которыми «можно построить такой сад», звучали практически-агрикультурные рекомендации (главный его теоретический труд именовался «Истинным рецептом, с помощью которого все люди Франции научатся приумножать свои богатства»), с другой же стороны, его дискурс претворялся иной раз в мистическое откровение. Так, он особо подчеркнул, что всё (т.е. все «жизнестроительные» проекты) началось для него в тот момент, когда он услышал, «как девы поют на берегу реки Шенонсо псалом», а именно 103-й псалом, наиболее созвучный библейскому рассказу о первых делах творения. «Как многочисленны дела Твои, Господи! Все соделал Ты премудро; земля полна произведений Твоих» (Пс. 103: 24) – это Палисси, собственно, и стремился в своих «сельских глинах» показать (*Amico L.N. Bernard Palissy. In Search of Earthly Paradise, 1996; Карпенко Е.* Морфология религиозной утопии. Творчество и философия Бернара Палисси // И, 2004, 1). Делорм и Буасо придавали своим мечтам более привычную архитектурную форму, связывая при этом с оккультной символикой сада значительную часть своего творчества, как дворцового, так и собственно парко-строительного. Делорм представлял идеального архитектора, стоящим «в своем саду» с «рогами изобилия, полными прекрасных плодов, и вазами, полными великих сокровищ и тайн», среди «источников и фонтанов премудрости» («Полный трактат о строительном искусстве», 1560-е гг.); Буасо же, отстаивая принцип строгой регулярности, рассчитанной в идеале на восприятие с очень высокой точки зрения, полагал, что искусный садовник, которого еще предстоит воспитать, должен создавать творения, способные «подчинить своему рисунку всю землю» – так, «чтобы свести на нет те несовершенства, что на ней обретаются», т.е., фактически свести на нет последствия Грехопадения («Трактат о садоводстве по нормам природы и искусства», 1638). Делорм и Буасо цит. по: *Randall C. Building Codes: The Aesthetics of Calvinism in Early Modern Europe, 1999. P. 153–154.* Если же вернуться к топосу «сада-убежища», то особенно монументально выглядит проект, разработанный ЖА. Дюсерсо для замка Монтаржи и опубликованный в его «Прекраснейших зданиях Франции». Владелица замка (куда сам Дюсерсо бежал в 1569 году из Парижа), герцогиня Рене Французская оказывала гонимым гугенотам активное покровительство. По замыслу архитектора, огромный регулярный парк должен был опоясывать замок извне словно второе защитное кольцо, дополняющее крепостные стены.



обширные ландшафты, ощутимо сказываясь и в градостроении\*. Но действительно эпохальный, пространственно-преобразующий градостроительный импульс исходил все же из иных идейных источников.

Ренессанс начал деятельно возрождать тот принцип «*rūs in urbe*» («села в городе»), что некогда лег в основу Золотого дома Нерона. Пасторальный топос предстал в XVI веке тем градоорганизующим звеном, каким традиционно считался замок, собор или монастырь. Если первоначально новые сады пристраивались, как в Пиенце, где-то на заднем фоне, не нарушая главных, сугубо архитектурных доминант, то в Риме, точнее, в Ватикане эта «окраина» двинулась в решительное наступление. Правда, и сам Ватикан, расположенный на западном берегу Тибра, составлял в ту пору окраину вечного города, непосредственно граничившую с предместьями. Сельские луга доходили почти до самого Сан-Пьетро. Однако это, так или иначе, был священный престол католического мира и центр Папской области, уже и тогда существовавший как город-в-городе. И именно здесь, – причем в период решительной перестройки, а фактически возведения заново Сан-Пьетро, собора святого Петра, в те годы, когда его огромный ренессансно-барочный массив еще окончательно не сложился, – центральное место в ватиканском дворцовом комплексе занял Двор Бельведера (*Cortile Belvedere*). Задуманный как продолжение близлежащей виллы Бельведере, созданной к 1487 для папы Иннокентия VII (это была первая вилла, возведенная внутри «вечного города» за тысячу лет после падения Римской империи), и выстроенный в прямом смысле как «двор» или открытый аванзал, соединяющий виллу с папским дворцом, он, благодаря Юлию II и Браманте, превратился в высшей степени новаторский сад, выделяющийся своим монументальным величием. Последнее обеспечивалось не только уникальными скульптурными антиками, но и впечатляющей цельностью планировки, связавшей воедино партеры, топиарику, прямоугольный лабиринт и террасные лестничные переходы, прежде зрительно-разрозненные и чисто утилитарные. Сад Бельведер, сад, ставший открытым парадным залом, впервые заявил о своем полном равноправии с архитектурой, – так что в маньеристической фазе паркостроения, на вилле Ланте, данный принцип, непривычный и для Древности и для Средних веков, был, наверное, лишь окончательно утвержден. Причем новый, скульптурно-архитектурный сад, призванный в первую очередь улаживать зрение (отсюда его имя), сформировался поблизости от старого «*Paradiso*», как называли атриум прежней базилики Сан-Пьетро, снесенной Браманте. Правда, позже Двор Бельведера с его «языческими идолами» был радикально перестроен и утратил свой парковый размах, равно как и свое гуманистическое воль-

---

\* Ср.: *Leoni G. Christ the Gardener and the Chain of Symbols: the Gardens around the Walls of XVIth Century Ferrara // The Italian Garden Art. Design and Culture, 2007.* Мы видим здесь явное предвращение той защитно-символической функции, которая позже достигла особого размаха у Дюсерсо (знаменательно, что его покровительница Рене Французская, носившая титул герцогини Феррарской, была связана с Феррарой тесными династическими узами).

нодумство. Войдя в русло Контрреформации, ватиканское садоводство развивалось затем уже не в центре, а на периферии папского дворца, с одной стороны, значительно расширившись и охватив более половины Ватикана, но, с другой стороны, подвергая прежние вольности строгой цензуре и заменяя антично-мифологические темы христианскими. К тому же и сам новый Сан-Пьетро, достроенный в XVII веке, вернул все на круги своя, восстановив композиционное господство архитектуры. Однако мощный импульс идеального ренессансного парка, каким полстолетия с лишним пребывал Cortile Belvedere, пережил века, открыв новую эру в градостроении.

Слова о «новой эре» могут показаться явным преувеличением, ведь пространственная композиция Браманте, на определенное время сделавшая «третью природу» чуть ли не центром Ватикана, осталась уникальным примером. Но пример этот, как, собственно, и все, что делали ренессансные мастера и меценаты, прочно вписался в новоевропейскую традицию, в значительной мере ее предопределяя. Садово-парковые формы все чаще теряли свою периферийность, «рамочную» по отношению к городу, и их обрамлением оказывались уже не луга и леса, а, наоборот, городская архитектура. Флорентийские сады Боболи, к примеру, возвысились над городским массивом Флоренции почти столь же значительно и плотно, как купол собора Санта-Мария-дель-Фьоре. Позднее, в 1640–50-е годы барочные фонтаны Рима с их непринужденно-естественной стихийностью бурлящей воды и грубого камня замкнули на себе ряд важнейших перспектив городского центра. Инициатива короля Генриха VIII, при котором был огорожен и обустроен, причем в самом центре Лондона, рядом с Вестминстерским аббатством, парк Сент-Джеймс (с 1532), повлекла за собою сложение целой системы садовых ландшафтов (это, помимо Сент-Джеймса, Гайд- и Грин-парки), закрывших часть столичного ядра для «черни», но открывших его для тех досугов высшего света, ради которых раньше уезжали за город. К тому же часть этих территорий открылась и для благородной публики в целом, и вскоре Сент-Джеймс был восславлен как обновленный рай именно в его статусе оживленного публичного парка\*. Садовые аллеи координировались с главными улицами, более того, важнейшие артерии городских центров начинали буквально прорастать из дворцовых садов, представляя их перспективным развитием вдаль. Так случилось в Париже, где партеры, террасы и проспекты садов Тюильри (с 1563) предопределили расположение будущих Елисейских полей. Развернулась настоящая экспансия рая, причем дающая о себе знать опять-таки отнюдь не в утопическом измерении. Именно так, как «экспансию рая», крат-

\* Мы имеем в виду оду Эдмунда Уоллера «О парке Сент-Джеймс, обновленном недавно Его Величеством (королем Карлом II)» (1660), которая была издана в виде листовки. С самого начала Уоллер, напомнив о «первом Рае», исчезнувшем неведь где, восторженно набрасывает картину нового, «этого Рая», стараясь придать и ему особое географическое величие. Увлечшись, он пишет даже о «морском приливе», несущем здесь свои воды, словно в планетарных райских реках, хотя на деле Сент-Джеймс стоит не на Темзе, а на прудах, соединенных между собою каналом (цит. по: *Fowler A. Op. cit. P. 186*).

це, в двух словах и можно обозначить то, что произошло в садово-парковом искусстве барокко, где в массовом и масштабном виде осуществлялось то, что в Ренессансе порою лишь задумывалось и намечалось.

«Сад удовольствий», фактически существовавший уже много веков, был в XVII столетии как бы окончательно признан *de jure* благодаря книге садовника Андре Молле, чей титул начинается со слов «Le Jardin de Plaisir» (1651). Отметим попутно, что специфически-увеселительный оттенок все чаще обретали в ту пору и другие парковые элементы: садовый павильон именовали обычно «веселым павильоном» (нем. Lusthaus), а фонтан – «веселым фонтаном» (нем. Lustbrunnen). Книгу же Молле обычно рассматривают в несколько ином аспекте, как один из манифестов французского или «формального» сада. Собственно, в высшей степени формальным, решительно пере-страивающим природу, был и итальянский, ренессансный сад. Только теперь его форма кажется проблематичной, и критические дискуссии порождают обилие специальной, а не только лишь апологетически-описательной литературы, равно как и обилие изобразительных аргументов, размноженных благодаря прогрессу гравировальных техник. До этого сады обычно изобразительно дублировались в настенной живописи и, естественно, в одном экземпляре. Теперь же по Европе расходятся тиражные увражи и отдельные листы, придающие примечательным паркам прошлого и настоящего массовый резонанс. Различные новинки, природостроительные либо архитектурные, преобразуются в модули, которые можно варьировать с небольшими изменениями. Если первый садовый лабиринт, первый грот или первый эрмитаж создавались поштучно, в виде уникальных капризов воображения, то теперь постоянно реализуются целые серии, размножающиеся по всей Западной Европе. Роскошь в целом последовательно нарастает, серийность же и тиражность новинок не мешают их живописному разнообразию.

На фоне этой парковой экспансии изящная словесность утрачивает свою прежнюю путеводную роль, теперь уже не столько предвосхищая пространственно-пластические новации, сколько отражая или суммируя их. Так, все, что славит могущество любви в волшебных садах «Астреи», романа Оноре д'Юрфе, сперва восхищает своим фантастическим изыском, но при внимательном чтении вся «архитектура страсти» с ее мифологическими изваяниями-опорами, декором из раковин, скульптурами в нишах фонтана и пасторальными росписями, оказывается лишь типичным реквизитом паркового маньеризма. В поэме Марино «Адонис» садовый Замок любви, увенчанный ротондой, выступает как мифологизированное (в лицах Венеры, Адониса и соединяющего их Меркурия) придворное празднество, где совокупно блаженствуют зрение, слух, обоняние, вкус, а в самом акте любви, происходящем в ротонде – и осязание. Поэтому сей локус, призванный ублажать все чувства, и называется «Giardino di Piacere» (от «piacere», «ублажать, удовлетворять»). Если же мысленно заменить три античных божества

веселящимися куртизанами и куртизанками, а возвышенную ротонду типичным садовым павильоном, где можно уютно уединяться для плотских утех, то из сказочного волшебства получится хоть и блестящий, но в общем-то стандартный дворцовый праздник, – и лишь искусство делает его «небесным чудом», оснащая особой, неземной грацией\*. Барочные авторы чутко следуют садовым реалиям, лишь чуть усиливая их прециозность, как поступает Тирсо де Молина в своих «Толедских виллах» (1621), где компания дам и кавалеров переезжает из одной виллы в другую, восхищаясь вновь и вновь открывающимся им «вторым раем». Внешне фантастическое и в данном случае повторяет устоявшиеся парковые «эдемы»: к примеру, здешний Замок любви («Замок домогательств Амура») представляет собой просто очень большую перголу со стенами и башнями из орешника, жасмина, плюща и винограда\*\*. А поскольку и сам рай, как мы убедились по Кальдерону и Мильгону, описывается как «человеческое небо» (Кальдерон), как «небесам подобная Земля» (Мильгон), – иным словом, как великолепное чувственное зрелище или «картина», – то принципиальное различие между разными парадизами, между исконным Эдемом и эдемическим парком все более размывается. Во всяком случае, размывается в искусстве.

Конечно, знаменитый земной рай в поэме Мильгона на некоторое время вновь восстанавливает приоритет литературы, оказываясь еще более влиятельным, чем садовые мотивы Боккаччо, Колонны, Ариосто и Тассо вместе взятые. Мильгон, по сути, распахивает широкие видовые горизонты пейзажа, что проявляется как в литературе\*\*\*, так и в самом паркостроительстве. Английский поэт предстает даже едва ли не более влиятельным, чем книга Бытия (в статье «Jardin» в «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера ссылка на «прелестное описание Мильгона» почти что исчерпывает все содержание справки). Недаром Хорас Уолпол в век Просвещения, по сути, напрямую сопоставил Мильгона с Саваофом, ибо английский бард, по словам Уолпола, восстановил достоинство Эдема, сочтя «ложные и фантастические орнаменты» (т.е. формальный стиль) «недостойными той всемогущей руки, что насадила улады Рая» («История современного вкуса в садоводстве», 1771). Однако и этот великий авторитет, пробудивший, – прежде всего, строками о «вольном сельских видов сочетанье», где нет никаких «клумб и причудливых куртин», – вкус к более свободной планировке, погоды все же, в смысле поменявшегося соотношения вербального и визуального искусств, не делает. Парковое арт-пространство XVII века уже развивается почти всецело в своей виртуальной реальности, развивается как независимая территория, то

\* На это указывают обращенные к Адонису слова Венеры: «Даров небесных на земле немало, / Тех, что к восьмому небу возвышают. / Природа же, чтоб одолеть искусство, / Живописание прилежно изучает» (1, б, 109).

\*\* На «Толедские виллы» Тирсо да Молина нас навела кн. Т.П. Каптерева «Сады Испании» (2007. С. 154–158).

\*\*\* Chambers D. «Discovering in Wide Landscape». «Paradise Lost» and the Tradition of Landscape Description in the XVIIth Century // JGH, 5, 1985, 1.

впитывающая литературные импульсы, то, напротив, вдохновляющая литературу своими собственными инвенциями. Сама ее независимость составляет, в конечном счете, главный, решающий фактор стилистического отсчета, вполне сопоставимый с оформившейся к XVII веку независимостью романа. И в эту эстетическую свободу теперь все легче войти.

Сады, как мы видим, начинают раскрываться для публики. К садоводу, монаху, аристократу и гуманисту, исполняющему в них свои профессиональные, религиозные, сословные и ученые уставы, добавляется просто зритель, пришедший облагороженную природу посмотреть и себя в наилучшем, благородном виде показать. Правда, на первых порах сюда допускаются лишь, грубо говоря, «те, кто почище», но все равно – пресловутая «заключенность» вертограда кое-где отменяется, и отмена эта с веками обретает все более и более массовый характер. Подобная доступность поражает Монтеня уже в некоторых римских садах XVI века. Он восхищается тем, что их «красоты открыты каждому, желающему к ним приобщиться» (буквально – «их иметь») («Дневник путешествия в Италию»). В следующем же столетии важнейшим примером такого рода становится парк виллы Боргезе, разбитый на месте знаменитых садов Лукулла. Создававшийся (с 1605) под началом кардинала Шипионе Боргезе, он снабжается специальным вводным уведомлением на каменной плите, написанном как бы от лица привратника: «Кто бы ты ни был, отныне ты свободный человек, и (поэтому) не бойся цепей закона (воспоминание о рабских цепях, оставленных в священной роще! – *М.С.*). Иди, куда хочешь, срывай, что хочешь и уходи, когда вздумается. Тут все – для пришельца, а не для хозяина. В тот золотой век, когда наступили безопасные времена, хозяин вправе отказаться от железных законов (т. е. законов железного века). Да пребудет здесь для друга не закон, а честная воля». Но если кто-то, опасливо добавлено в конце, злонамеренно нарушит благоприличие, то «да убоится он гнева управителя, который может лишить его за это залога дружбы»\*. Аналогичная, но более краткая надпись появилась и у входа на виллу Бранцони на озере Гарда. В итоге получается, что парк, ставший публичным и провозгласивший свою «декларацию независимости», сам по себе оказывается золотым веком, возвращающим хотя бы малой части человечества утраченное блаженство. На вилле Боргезе этот лозунг, по духу своему уже вполне просветительский, казался, вероятно, особенно убедительным. Ведь данный парк площадью более 60 гектаров, самый большой в тогдашнем Риме, открывал изумительные виды на «вечный город» с холма Пинчио и к тому же включал в себя целый ряд живописных сооружений, порождая впечатление идеально возвышенного уголка, составляющего свой особый, быть может, и вправду «золотой» хронотоп. В тот же период под эгидой того же могущественного

\* Этой инскрипцией с плиты, ныне находящейся в Музее Рима, Генрих Вёльфлин экспрессивно завершает 3-ю, последнюю (посвященную виллам и садам) главу своей книги «Ренессанс и барокко» (1888), поясняя ею присущую, по его мнению, барокко «великую свободу мысли».

семейства, членом которого был и папа Пий V, был разбит и парк Мондрагоне, который современники сравнивали то с садом Армиды, то с земным раем или «небом на земле»\*. Оба парка, тем паче с их античными видовыми ассоциациями, которые подчеркивались как реальными вистами, так и пейзажными росписями интерьеров\*\*, действительно создавали вокруг папского Рима тот ореол художественного величия, где время наглядно «переставало быть», замыкаясь в прекрасном прошлом и настоящем. Точнее замыкаясь в произведении, целиком вобравшем в себя реальность.

Барокко часто тяготеет к подобной самоценности, превосходящей сады Возрождения не только физическими размерами, но именно своей гордой автономией. Недаром именно теперь паркостроительство начинает ощущаться в качестве если еще и не совершенно самостоятельного, но все же особого, сопоставимого с архитектурой вида искусства. Раннее свидетельство этому – картина Лорана де Лаира (1650), где дама, олицетворяющая Архитектуру, разглядывает план обширного регулярного парка\*\*\*. Лучшие, наиболее роскошные из новых садов утверждаются в качестве микрокосма не только символически, но и вполне наглядно. Сравним два островных сада, феррарский Бельведере и «Прекрасный остров» (Isola Bella) на Лаго Маджоре (с 1631). Первый лишь приукрасил зеленью песчаную отмель реки По, второй же был задуман как почти целиком искусственное сооружение, преобразующее скалистый рыбацкий островок в «сад-галлеон» в форме корабля с террасами-«палубами». Правда, замысел был осуществлен лишь частично, однако абрис «сада-корабля» со ступенчатыми террасами-«палубами» и теперь прочитывается уже издали, в интерьерах же дворца иллюзия корабельной, даже не озерной, а морской среды усиливается вышеупомянутой анфиладой гротов. Сама архитектура поместий этого времени порою достигает

\* Из путевых заметок англичанина Ф. Монтфорта (1659): «Мы миновали большую рошу и столь много других приятнейших мест», что убедились, – «если что-то в мире и можно назвать небом на земле, то именно это место». Позднее (в 1707) другой путешественник, француз Д. де Бленвиль, сравнил виллу Мондрагоне с «садом Армиды» [цит. по: *Ebrlich T.L. Pastoral Landscape and Social Politics in Baroque Rome // Baroque Garden Cultures* (сб.), 2005].

\*\* Идентичность ренессансно-барочных садовых перспектив тем вистам, что открывались с тех же мест в Древнем Риме, придавала ландшафтам вилл особую ценность в глазах современников. В частности, из садов Фарнезе на Палатинском холме (с 1550), и без того роскошных, включавших к тому же большой ботанический раздел, открывался замечательный вид на Форум. Для того чтобы обратить внимание на подобные исторические виды на зданиях или особых плитах даже высекались специальные надписи. Так, надпись на садовом портике виллы Мондрагоне гласила: «Взгляни на Тибр, на холмы и поля Катона (Катона Утического, государственного деятеля I в. до н.э.). Приходит ли тебе на ум нечто более прекрасное?» (цит. по: Ор. сит., Р. 179–180). См. также: *Тучков И.И. Genius loci и Вилла Ланте на Яникульском холме в Риме. «Память места» в ее ренессансном толковании // «Итальянский сборник», 2005, 4. Что же касается аналогичных по духу интерьерных росписей, то одним из примеров может служить свидетельство Вазари, писавшего о Джулио Романо (в его жизнеописании), что тот изобразил на римской вилле Медичи-Мадама «весь пейзаж Монте Марио и как в Тибре тонет Максенций» (т.е. полководец, потерпевший поражение от Константина Великого). Таким образом исторический хронотоп воспроизводился и в арт-пространстве и в контакте с пространством реальным, ибо сама данная вилла была расположена у подножия Монте Марио.*

\*\*\* Илл., а также очерк проблемы в целом см. в ст.: *Albers L.H. Perception of Gardening as Art // GH, 19, 1991, 2.*

невиданной грандиозности, – как в случае с огромной галереей (т.н. «почетным атриумом») виллы Контарини в Пьяццола-сул-Брента (с 1660), которая, будь она завершена, превзошла бы своим размахом большинство тогдашних городских площадей, – и сады адекватно этому композиционному размаху резонируют.

В общем русле «райской экспансии» эти миры-в-себе не только самоорганизуются, но стремятся подчинить себе чуть ли не всю округу. Причем подчинить не только в качестве нейтрального вида, но в качестве той зоны, где исходящие из парка перспективы обретают максимальную протяженность и величие. Ян ван дер Грон в своем «Голландском садовом» (1675) пишет, достигая почти что библейского пафоса, что при создании садов «срываются холмы и горы, приподымаются долины и низины, воды преображаются в сушу, а суша – в воды»\*. Иллюзия бесконечности, прежде лишь визуально обозначенная, получает, благодаря расширяющимся масштабам землеустроительных работ, мощный практический акцент. Так, вилла Барбариго на венецианской Терраферме (1665) скомпонована как центральное звено, связующее сушу с морем, ибо парадная ее аллея продолжена в дороге, уходящей далеко вглубь, за холмы, а противоположная ось прежде выходила к каналу, ведущему к Венеции.

«Воздушные (зеленые) театры» на открытом воздухе, все свободнее сочетающие каменную, деревянную и «зеленую» архитектуру, столярные и живописные декорации с зелеными трельяжами, где живые цветы и листья комбинировались с искусственными, в свою очередь усиливают этот властный и в то же время крайне разнообразный и живописный перспективизм. Так, в архиепископской резиденции в Хельбрунне близ Зальцбурга вместо прежних, сравнительно небольших театров-гrotто в на склоне холма в 1617 строится обширный Каменный театр, великолепно вписавшийся в природное окружение. Само это окружение все чаще начинает исполнять роль декораций – с реальным локусом и его вистами в качестве просцениума и задника. Умножается число всевозможных «эфемерид», легких деревянных построек, сооружаемых в виде временных декораций к праздникам и торжественным приемам, но наглядно задающих тон и регулярной, уже отнюдь не окказиональной архитектуре. Место сколоченных на скорую руку павильончиков все чаще занимают грациозные строения, прочные и стабильные, но предназначенные, в отличие от casino, уже не для жилья и покойного летнего отдыха, а исключительно для развлечений. Развлечений художественных, художественно-плотских или откровенно плотских. Эти замки любви или дворцы природы, перекочевавшие со страниц поэм и романов в арт-пространство парка, формируют новый архитектурный тип, самим названием («Дом наслаждения» – «Maison de plaisance» по-французски, тот же «Lusthaus» по-немецки, «Lust-hof» по-голландски) указывающим на свое назначение, которое, в зависимости от

\* Там же. P. 165.

склонностей хозяина и его гостей, можно понимать в любом, как в высоком, так и в более земном смыслах. Орнаменты меняются со сменой стилистических мод, но неизменной чертой этих дворцов-павильонов остаются окна, обращенные в парк, виды которого открываются со всех сторон, составляя, собственно, главный элемент декора.

Сама живопись, дублирующая реальные пейзажи, прежде сосредоточенная в интерьерах вилл и дворцов, теперь все чаще выносится наружу, включаясь в ограду в виде картин, иллюзорно продолжающих аллею (на Руси такого рода обманки появляются при царе Алексее Михайловиче как одно из западных садовых новшеств). Саломон де Каус в своей «Перспективе – с приложением причины теней и зеркал» (1612) и Андре Молле в «Саде удовольствий» специально рекомендуют украшать аллеи и тем паче глухие стены садов «прекрасными сценами на холстах», которые можно было бы убирать в непогоду (Молле). Ивлин отмечает, что в резиденции кардинала Ришелье в Рюэле (Рюэле-Мальмезон; с 1635) римская Арка Константина была нарисована на стене настолько натурально, «что даже человек искушенный в живописи мог принять все это за камень и скульптуру (а не плоскую живопись)», а «ласточки и другие птицы натыкались на стену, надеясь пролететь насквозь»\*. Сила садовой иллюзии здесь настолько вдохновляет путешественника, что он подкрепляет ее своей собственной, литературной фикцией, – ведь все-таки ласточек, в отличие от человека, разрисованная стена вряд ли может обмануть.

Наиболее же авангардным элементом барочного парка предстает партер, который именно сейчас получает свою окончательную терминологическую фиксацию в т.н. «вышитых» или «узорных» партерах («parterres de broderie»), впервые появившихся в 1614 в Фонтенбло и Сен-Жермен-эн-Лэ. Их усложненное, как бы крупноковровое узорочье обогащается за счет все более широкого применения ящичных посадок, позволяющих многократно менять композиции, внося одни растения и вынося другие. Всемерно возрастает и роль партера в целом, зрительно компенсирующего плоскостные, не слишком увлекательные локусы, доминирующие, по контрасту с крутыми

\* Источником ссылок на Молле, де Кауса и Ивлина послужила нам ст.: *Morgan L. The Early Modern «Trompe l’Oeil» Garden // GH, 33, 2005, 2.* Необходимо отметить, что когда речь заходит о птицах, виртуальные суждения принимают явно преувеличенный характер, ибо закономерности человеческого сенсорного аппарата искусственно прилаживаются тут к жизни пернатых, обладающих несравнимо более острым зрением, во всяком случае в дневные часы. Если при недостаточном, интерьерном освещении большинство птиц (за исключением таких, особо чутких в ночной среде видов, как совы и некоторые другие) действительно может обмануться, начав клевать «лакомую» картину [как в случае с виноградом в знаменитом анекдоте о картине Зевксиса (*Плиний Старший. Естественная история, 35, 65*)], то в случае с садовыми и, следовательно, достаточно ярко освещенными настенными картинами обман может быть лишь мимолетной, а не стабильной иллюзией, – иллюзией опять-таки связанной с недостаточным (в данном случае сумеречным) освещением (благодарим Е.А. Коблика, специалиста-орнитолога, любезно сообщившего нам необходимые сведения). Однако эта риторическая фикция повторяется после Ивлина и у Дидро, когда тот, восхваляя удивительную правдивость картин Шардена, приводит ее в качестве доказательства убедительной силы художественного натуроподобия как такового («Разве не видели мы, как в королевском саду пернатые расширяют себе головы, ударяясь о стены, на которых весьма посредственно изображены аллеи в перспективе?» («Салон 1763-го года»).



рельефами Италии, в тех ландшафтах, где образуются новые центры садово-паркового прогресса. Мы имеем в виду ландшафты центральной Франции и Голландии. Если XVI век можно считать почти целиком итальянским, недаром применительно к садам слово «итальянский» звучало тогда как синоним «новомодного», то следующее столетие выглядит уже «франко-голландским». Именно в этих странах разрозненные партерные «компартименты» или «сады для разглядывания» сливаются в обширные наземные картины, более пластически-изошренные, манерные в Голландии и более строгие во Франции, но в любом случае составляющие подлинную сердцевину сада, компендиум его декоративных вариаций. Последние связываются с интерьерами дворца в тонком композиционном, по-своему «зеркальном» единстве, примером которого может служить, в частности, нидерландский Хетло (с 1684), долгое время служивший главной резиденцией Оранского дома. Хетло интересен и тем, что этот сравнительно скромный королевский дворец обозначался в старинных гравюрах как «Lust-hof», т.е., по сути, приравнивался по типу к большому садовому павильону. Таким образом, парк вновь и вновь утверждал свое эстетическое первенство по отношению к тому, что с ним соседствовало и, в конечном счете, ему композиционно, в сквозном диалоге природы и зодчества, подчинялось.

Для того чтобы из окон открылось «великое зрелище», Палладио было достаточно лишь правильно разместить дом в ландшафте, не слишком заботясь о садовом обрамлении. В подавляющем же большинстве важнейших барочных дворцов Франции и Голландии привязка к местности, плоской и однообразной, мало что решала сама по себе. Поэтому столь возрастала роль парка. Парка как необходимой приправы к этому однообразию. Поэтому ключевое значение и получал партер, который эффектней всего выглядит именно на плоскости, без крутых рельефных помех. Недаром в иллюстрациях к уже известной нам книге Буасо, главного садовника Людовика XIII («Трактат о садоводстве по принципам природы и искусства»), преобладают декоративные вариации партера, который, по замечанию автора, «обретает великое изящество в том случае, когда его рассматривают с возвышения». Таким возвышением были интерьеры дворца, в особенности его парадные залы, естественным продолжением которых парк, как в Хетло, предстал. Партер расстился внизу словно вынесенный наружу паркет «благородного этажа», только паркет еще более пространный по площади, более узорчатый и пестрый.

О чисто же виртуальном, не дворцовом возвышении зрителя красноречиво свидетельствуют гравюры того времени, придающие парковым пейзажам подобие ландкарты. Т.е. карты, совмещающей в себе чисто проективное, геометрическое начало с видовым или, иным словом, собственно пейзажным. Центральная ось, проходящая через партер и главную аллею, наглядно устремляется тут к самому горизонту, а вся композиция, несмотря на деталь-

ную пейзажность, размечается как на плоском чертеже. Так что вид и план составляют зрительное единство. Причем единство, необходимо отметить, фактически невозможное, намного преувеличивающее реальную обзорность, ограниченную как высотой парадного этажа, которая, как правило, не превышала 10 метров, так и оптическими пределами четкого зрения, ограниченного дистанцией в 3 километра. Тем не менее даже сравнительно небольшие парки, не говоря уже о крупных, кажутся на старинных гравюрах огромными территориями, охватывающими если и не все государство, то, по крайней мере, целую округу. Глаз автора и зрителя буквально воспаряет в этих сверхперспективах в небеса, озирая сады не просто с возвышения, но с птичьего полета [характерен в этом отношении вид садов Хэмптон-корта, – в картине, написанной после того, как они были перепланированы в «голландском вкусе» (илл. 45)].

Так ренессансно-барочная эстетическая трансценденция с ее всеохватным «космическим дискурсом» получает еще более наглядное выражение, да к тому же еще и несравнимо более широкий географический резонанс. Несмотря на приоритет Голландии и Франции, приоритет, даже с учетом всех региональных отличий плотно взаимосвязанный (характерно, что создателем парка Хетло был француз Клод Дегоц, племянник великого Ленотра), новые идеи столь свободно пересекают границы, что их генезис трудно привязать к какому-то одному государству. К примеру, Саломон де Каус, один из самых ярких новаторов тогдашнего паркостроения и даже парковой философии в целом, родился в Нормандии, но, будучи религиозным диссидентом (гугенотом), кочевал по Европе, оставив значительный художественный след в Нидерландах, Англии, Чехии, Франции и Рейнском Палатинате, германском княжестве со столицей в Гейдельберге. Именно в Гейдельберге, при резиденции курфюрста Фридриха V, де Каус строил с 1615 свой Палатинский сад (илл. 46). В материальном отношении от последнего остались лишь скудные фрагменты, но в любом случае концепция его, изложенная в книге де Кауса «Принципы движущихся сил» (1615) и увраже «Палатинский сад» (1620), много значительней осуществленной части честолюбивого замысла, созданного под явным влиянием водных чудес ренессансной Италии, в том числе под влиянием «эдемических фонтанов», иллюзорно собирающих воду едино и распределяющих воды «всей земли». Вода в Палатинском саду тоже тематически поэтизировалась путем совмещения фонтанных струй и целых «органов» с аллегорическими фигурами и сценами, в том числе в особой Галерее настенных источников. Главный же водный ресурс местности, а именно Рейн, был представлен специальной, композиционно-доминирующей персонификацией, аналогичной фигуре Аппенин (фигуре величавого старца, вокруг которой был сосредоточен ансамбль Пратолино). Идея садовой вселенной или, если угодно, самоценного садового государства, тиражированная в видовых гравюрах барокко, получила здесь свое оптимальное,

как фигурно-антропоморфное, так и ландшафтное, аниконическое выражение. Аналогичного рода макрокосмизм предопределял и другие ландшафтные комплексы де Кауса, – так, сады при лондонском Сомерсет-хаусе (с 1623) были композиционно сосредоточены вокруг центрального «Парнаса» с фонтаном, украшенном фигурными олицетворениями британских рек (по аллегорическому контексту – всех британских рек, «истекающих» из этого сада, как из первозданного, библейского рая).

Палатинский же сад и был спланирован именно как государство, включающее, в уменьшенном масштабе, все земли, входившие во владения Фридриха V, что подчеркивалось и скульптурными аллегориями, и самой конфигурацией посадок и ландшафта. Местность здесь сама по себе не столь плоскостна, как в классических голландских садах, и к тому же естественный рельеф был дополнительно усложнен ради вящего геополитического эффекта. Но политический смысл, приоритетный для курфюрста, был далеко не главным для автора. Де Каус задумал свой палатинский проект как модель космоса с его «движущимися силами», управляемыми при помощи хитроумных механизмов. Энергии эти выявлялись, в том числе в других садах де Кауса, с одной стороны, визуально, в гидравлике фонтанов, водных часов и водных органов, в тонко продуманной геометрической планировке и других значимых формах, проникнутых «божественными и моральными напоминаниями»\*, – и, наконец, в гравюрах книги о «движущих силах» с изображениями воистину волшебной игры воды и света или воды и огня, достигаемой при помощи специальной инженерии. С другой стороны, художественно-природная динамика получала и теоретическое обоснование в дискурсе об устройстве паровой машины, которая делает де Кауса одним из ее изобретателей. Парк призван был функционировать как экспериментальное поле, где можно было бы проверять на практике идеи, разработанные в кунсткамере и библиотеке Палатинского замка. Тем самым садовый микрокосм последовательно перерождался бы, как верил де Каус, в целостную систему, восстанавливающую – в самой этой универсальной целостности – то, что было утрачено из-за Грехопадения и Изгнания из рая\*\*.

Сад как «аппарат для управления вселенной» («un apparato per dominare l'universo»), – эти слова Умберто Эко по поводу палатинского проекта де Кауса, включены у итальянского писателя в беллетристически-пародийный,

\* Слова из описания английской усадьбы Уилтон-хаус, принадлежащего перу Дж. Тейлора (1623). Тамошний парк, разбитый по проектам де Кауса, представлял собою, согласно Тейлору, сочетание «круглых, треугольных, квадратных, шаровидных, овальных и тщательно продуманных (chargeably conceived)» форм, причем все было расположено «в восхительной и искусной манере, пробуждая божественные и моральные воспоминания (divine and moral remembrances)» (цит. по: *Strong R. The Renaissance Garden in England*, 1979. P. 122). Данное суждение великолепно передает концептуализм ренессансно-барочного сада, начинающегося с «conceit» (английский аналог латинской и итальянской «идеи») и имеющего своей целью философические «воспоминания».

\*\* См.: *Patterson R. The «Hortus Palatinus» at Heidelberg and the Reformation of the World / JGH*, 1, 1981; *Morgan L. Nature as Model. Solomon de Caus and Early XVIIth Century Landscape Design*, 2006. P. 203–204.

почти что смеховой контекст («Маятник Фуко»). Однако в их историческом первоисточнике нет ничего пародийного, а тем паче смехового. Новый, практически обретаемый Эдем славил могущество научного познания, нередко примыкая к сфере лабораторных опытов самым непосредственным образом, – как, скажем, в гидравлике Кауса или в случае с искусственной «фонтанной радугой», крайне заинтересовавшей Декарта. Последний, вполне возможно, использовал впечатления от гротов парижского сада Сен-Жермен-эн-Лэ [«где, – по его словам, – сила воды двигает машины (т.е. фигуры-автоматы) и играет на (музыкальных) инструментах»] в своем рассуждении о механизмах умственной деятельности\*. При этом могущество науки постоянно облекалось в художественную форму, по сути, неразрывно сливаясь с последней.

Тот же научно-эстетический симбиоз проступает и у Фрэнсиса Бэкона. Проступает всякий раз, когда он обращается к топосу сада, ведь великий ученый-экспериментатор был и страстным плантоманом. Будучи старшим современником де Кауса, Бэкон, возможно, испытал некоторое влияние его идей. В данном случае главным полем вдохновения были не чужие парки, но собственное поместье Горэмбери. Именно тут, на основе личного опыта, было написано небольшое эссе «О садах» (1625). Эссе начинается просто, но в высшей степени многозначительно: «Сад насадил (сам) всемогущий Бог. И это, конечно, чистейшая человеческая радость». Далее же, ни разу не употребив слова «paradise» или «Eden», Бэкон пишет о том, как воссоздать подобие этого первозданного идеала. Особенно важно, подчеркивает он, добиться в натуре той «непрерывной весны» («*ver perpetuum*»), которая, добавим от себя, всегда являлась одним из главных свойств как начального, так и апокалиптического Эдема. Эдема, где (если мы вспомним Ефрема Сирина) «каждый месяц что-то плодоносит и цветет». Создание «непрерывной весны» стало в XVII веке всеевропейской задачей, требующей более сложных и трудоемких решений в более северных широтах, несопоставимых по климату со Средиземноморьем, где и так всегда что-то плодоносит и распускается. Кастелли писал о своем мессинском саде, что его цветник «сияет красками (буквально «живописуется») весь год» («*dipinto tutto l'anno*»), но ведь это было в жаркой Сицилии. Чем северней находился сад, тем труднее было замкнуть годовой, райски-полный цикл цветения, и в случае удачи это служило предметом особой гордости.

Но вернемся к Бэкону. Держась максимально близко к реальной почве и тщательно разъясняя, какие растения способны лучше всего составить эстафету «вечного» цветения, бывший лорд-канцлер может внушить своему читателю ложную мысль о том, что речь идет лишь о практическом обустройстве приусадебного сада, не более того. Однако на деле он проповедует

\* *Werrett S. Wonders Never Cease: Descartes' «Météores» and the Rainbow Fountain // «British Journal of the History of Science», 34, 2001. О возможном воздействии на Декарта садовых кунштюков Сен-Жермен-эн-Лэ см.: Gaukroger S. Descartes. An Intellectual Biography, 1995. P. 63–64 (имеется в виду 4-я глава декартовского «Трактата о человеке»; 1629).*

вещи куда более значительного, по-своему «королевского значения» («royal ordering»), – в том, уже известном нам, понимании слова «королевский» как синонима чего-то самого важного и судьбоносного. Ведь «чистейшая человеческая радость», по убеждению Бэкона, знаменует не только прогресс цивилизации, но и высший пик данного прогресса («Когда века дорастают до цивильности и лоска, люди начинают величаво строить, еще не научившись садовым изыскам, так что садоводство, по всей видимости, составляет более высокую ступень совершенства»). Оно, садоводство, превосходит к тому же не только архитектуру, но и религиозное изобразительное искусство, тем паче что для Бэкона как протестанта образы «римской церкви», используемые для того, чтобы «укрепить сознание и усилить благочестие», были в целом неприемлемы. Садоводство же не нарушает божью заповедь (как «творящее кумиров» изо-искусство), а, напротив, исполняет ее, следуя словам: «в поте лица своего будешь есть хлеб свой» (Бытия, 3, 19). Таким образом, оно исполняет функции архитектуры и изо-искусства, тоже «укрепляя сознание и благочестие», но в чем-то даже другие искусства превосходя\*.

Бэкон высказывается против формальных излишеств, таких как «фигурные узлы (т.е. клумбы) с разноцветными землями (т.е. цветным песком и гравием)» или «изображения, вырезанные из можжевельника и других садовых материалов» (топиарика кажется ученому чем-то заведомо нелепым и пригодным лишь «для ребятишек»). Однако, осуждая художественную манерность, он тем не менее мечтает о тотальном переустройстве природы. Мудрецы его «Новой Атлантиды» разводят сады, где рост деревьев и цветов искусственно ускоряется, приводя к невиданному увеличению их размеров и плодородия. Имеются у них также особые парки, заповедники и пруды, где разводят животных и рыб с биологически невиданными свойствами. Они умеют регулировать даже метеорологию, так что идея ренессансного «парка чудес» (если провести мысленную линию от амбуазского проекта Леонардо к де Каусу и Бэкону) достигает в «Новой Атлантиде» своего максимума. И не является ли этот максимум как раз тем высшим «совершенством», о котором пишется в эссе «О садах»? Тем совершенством, что пока может быть выражено лишь в форме научной мечты?

Внешне может показаться, что мечта эта может обойтись и без искусства. Мы «не стремимся к красоте» наших садов, подчеркивают обитатели Новой Атлантиды (точнее острова Бенсалема, затерянного в Тихом Океане), нам важнее их экспериментальная польза. Вроде бы ученым-практиком был и сам Бэкон, по сути, и погибший из-за своих опытов с элементами природы (он умер от острой простуды, подхваченной в процессе изучения физических

\* Здесь совмешены (по кн.: *Walker D.P.* Op. cit.) цитаты из двух разных частей неоконченного бэконовского труда «О великом восстановлении наук». Хотя Бэкон вовсе не говорит впрямую о том, что садоводство призвано возместить и даже превзойти церковное искусство (в иконоборческой протестантской Англии к тому времени в значительной мере утраченное), весь ход его рассуждений о садах подобную убежденность так ли иначе внушает.

свойств снега). Но само слово «art» еще обозначало в ту пору, как и в классической Древности, в равной мере и научное и художественное творчество. Бэконовские заметки о своем поместье и свидетельства Джона Обри, заставшего через полвека с лишним Горэмбери еще в основном таким, каким оно было при хозяине\*, убеждают именно в этом концептуальном единстве. Эстетическое переживание оставалось для Бэкона необходимым обрамлением его ученых штудий. В высшей степени эстетично (хотя и естественнонаучно обосновано им) то упоительное наслаждение, что он получал от запаха свежевскопанной земли, рекомендуя даже подливать на нее для вящего «комфорта духа» «немного мальвазии или греческого вина»\*\*. Сакральный акт возлияния богам выглядит тут почти слившимся со свойствами самой земли, ее живым «дыханием», а магия – почти неотличимой от агрономии\*\*\*. Собственно же художественные улады усиливали духовный комфорт посредством мозаики на дне пруда, причудливой ограды того же водоема, украшенного разноцветными стеклышками и какими-то «золочеными изображениями», островного павильона отдыха («Дома свежести») и, наконец, холма «для широкого обзора полей».

Идея садоводческого земного рая все чаще обретала подобие краткой научной формулы. Тогда как «Цветник» в титулах средневековых трактатов подразумевал, как правило, нечто райское и в то же время нечто заведомо невещественное, в XVII веке сходная семантика претерпела полную инверсию. Заглавиями «Возвращенный рай», «Обретенный рай», «Сад Эдема» все чаще снабжались, под двойным воздействием Библии и Мильтона, научные трактаты и практические руководства вроде этапного ботанического трактата Джона Паркинсона, выпущенного под громким титулом «Земной рай парадиза под солнцем» (1629; «Paradisi in Sole Paradisus Terrestris»; см. илл. на шмуцтитуле к Summary). «Парадиз под солнцем» является в данном случае латинской анаграммой английской фамилии автора (Parkinson), звучащей,

\* Сведения из «Краткого жизнеописания Бэкона» Дж. Обри цит. по ст.: *Henderson P. Sir Francis Bacon. Water Garden of Gorhambury // GH, 20, 1992, 2.*

\*\* В своей «Истории жизни и смерти», посвященной в основном проблеме долголетия, Бэкон указывал, что для животворного «сгущения духа» весьма полезен холодный воздух и запах свежей земли. Совет же по поводу вливания в землю вина взят из его «Леса лесов» (10, 928), где загадочный титул символически обозначает совокупность природных секретов, которые автор предполагает хотя бы частично раскрыть. Опасаясь обвинений в магии, Бэкон тут же добавляет, что сей акт не должен пониматься как «языческое жертвоприношение или возлияние в честь Земли», его смысл скорее врачевательно-тонизирующий, нацеленный на «комфорт духов» (spirits), т. е. человеческого духа (который мог обозначаться и множественным числом), а не гениев места.

\*\*\* Подобное совмещение сельскохозяйственно-магических навыков с чисто хозяйственными было, разумеется, свойственно еще глубокой древности, но Ренессанс, причем еще до Ф.Бэкона, придал этому совмещению естественнонаучный оттенок, обусловленный новым, идеоцентрическим культом Природы. Ср. у Джамбаттисты дела Порты: «Магия есть не что иное, как деяния самой природы, а искусство (в широком смысле, подразумевающим и собственно искусство и технику) – ее служанка и вестница. Там, где для усовершенствования природных вещей чего-то не хватает, ее (природу) подменяет магия посредством пара и дыхания» (из введения к книге «О чудесах и дивных эффектах, произведенных из природы», 1560). Делла Порты имеет в виду прежде всего лабораторные воспарения, а по Бэкону, этот «пар и дыхание» издает уже сама земля, чуть взбодренная вином.

правда, не как «рай-», а как «парк-под-солнцем» (Park-in-sun). Уильям Коулз снабдил свой компендиум медицинских растений титулом «Адам в Эдеме, или Натуральный Парадиз» (1657). Подобные названия бытовали и в других странах Европы, – упомянем хотя бы «Il Paradiso de' Fiori» (1622), сугубо цветоческое сочинение Франческо Поны. Контраст идеала и факта, точнее, идеала и артефакта, повсеместно скрадывался, причем скрадывался в пользу садового феномена. К тому же последовательно стиралось различие языческой и христианской номенклатуры. Метафорический знак равенства между Эдемом, Элизиумом, Садам Гесперид и Аркадией теряет свою метафоричность, все чаще сменяясь простым чередованием синонимов. Научная лексика активно поддерживает эту тенденцию, так что название «Нидерландские Геспериды» (книга ботаника Яна Коммелина, посвященная местной флоре; 1676) выглядит в ту пору уже совершенно стандартным. В том же эдемическом русле развивается и усадебная поэзия, славящая блаженные сельские уголки, где небеса нисходят на землю в отражениях прудов\*.

Подобные сближения и отождествления обретают порою, как было уже у садостроителей-гугенотов, оккультно-мистическую, причем уже сугубо неортодоксальную окраску. Крупнейшим «садовым мистиком» XVII века был Томас Браун, уделявший особое внимание знаковой нумерологии и геометрии парковых планов. Он полагал, что эти композиционно-символические числа указывают нам, при должном их соблюдении, путь к «Небесному Граду» («Сады Кира или Насаждения древних, устроенные по принципу Квинкункса, Ромба и Сети с их натуральным, художественным и мистическим рассмотрением», 1658)\*\*. В своей же усадьбе в Норвиче Браун пытался перевести свои мистические выкладки в практическое русло, щедрый же на эдемические

\* Если Т. Рэндолф, не мудрствуя лукаво, называет свою скромную усадьбу «подлинными небесами» («real heavens»), единым духом сранивая ее с Парнасом, Елисейскими полями и садом Гесперид («О бесценной радости, даруемой ему музами – тем из его друзей, кто отговаривает его от занятий поэзией», 1635), то несравнимо более стилистически-изоциренный Томас Кэрю наглядно показывает, как подобное небесно-земное сопряжение («облачного кристалла небес» с водами парка) происходит, – так что знаки зодиака становятся «нашими Рыбами, Лебедем, Водолеем и Ладьей», свободно блуждающими по «нашим узким морям» на зависть «прибитым к небосводу» созвездиям («Другу Дж.Н. из Реста», 1639). Цит. по: Fowler A. Op. cit. P. 91, 141–142. Весьма красноречива также поэма Э. Марвелла «Эпшлтон-хаус» (1650-е гг.), посвященная одноименной усадьбе, где он в то время служил домашним учителем. Уже в начале поэмы обозначена ментальная связь земли и неба, связь не столько реальная, сколько чаемая («Растенье Разума, взлелеянное Небом, / Как не хватает тебя здесь, в садах земных...»). А затем это чаение оказывается воплощенным в милом сельском уголке, который «отражает» или дублирует небеса, воспроизводя в себе черты микрокосма («Сей малый Мир большой в себе содержит, / Но приведенный в благочинный вид, / Здесь Центр Небес, тут Природы Лоно (буквально «колено», «лар») / и Карта Рая истинная здесь»).

\*\* В заглавие своего труда Браун вынес те знаки, которым придавал особый, космический и по своему жизнестроительный смысл. Его «quincuncial» или «quinax» (от латинского «quincunx»; в России XVIII века – «кинконс») – это композиция с пересеченными диагоналями квадратом, соответствующая в своих узловых позициях пяти точкам на грани игрального кубика. Квинкункс испокон веков служил важным компонентом садовых (партерных или боскетных) ячеек – с четырьмя деревьями (или более мелкими растениями) по углам и одним в центре квадрата. О нем писали Варрон («О земледелии», 1, 7), Квинтилиан, Альберти, советовавший сажать деревья именно такого рода пятерками («Об архитектуре», 9, 4), де Линь и другие [Hoorn T. van. Ordnung in der Wunderkammer. Thomas Browne und die Signatur des Quincunx // Naturspiele. Beiträge zu einem naturhistorischen Konzept der frühen Neuzeit (сб.), 2006].

эпитеты Ивлин, назвал и Норвич «раем» (а также замечательным «кабинетом редкостей»).

Но именно Ивлин, а не Браун, признававшийся, что он не слишком искусный садовод, выразил в подобных умонастроениях волю эпохи, – и отнюдь не только потому, что постоянно повторял слово «paradise». «Не фантастическая утопия, а реальное место», – это речение Ивлина перевело эдемические чаяния в практический план, тем паче что речь шла, как мы уже знаем, о конкретном уголке Британии. Джон Бил, единомышленник Ивлина, взлелеял в своем Блэкбери-хилл «Херфордширские сады», поставив их в одноименном трактате (1657) в качестве образца для всей Англии. «Прокладывая тенистую тропу из садов, мимо плодовых деревьев к лесам (заметим, как пейзажное разнообразие намечается тут еще в пору господства регулярности!), – писал Бил, – мы достигаем подобия Рая, который был утверждён искусной дланью Господа ради наслаждения его безгрешным шедевром». Что же касается Ивлина, то он подхватил эстафету Била, восхвалив его имение, точнее его возвышенную садовую сердцевину как «прелестный и натуральный сад» над «мрачной пропастью», с видом на «долину скорби», как «Хорив, Синай или, если угодно, Парнас» (снова полная синонимичность!), демонстрирующий, как можно создать «совершеннейший Элизиум». И для того чтобы сделать эту демонстрацию общедоступной, подкрепив ее собственным богатым опытом страстного плантомана и к тому же путешественника, повидавшего массу славных европейских садов, Ивлин задумал написать свой *opus magnum* – «Британский Элизиум или Королевский Сады» (далее – БЭ). Садоводство должно было выступить там в качестве идеального средства познания, раскрывающего нам все тайны Земли, буквально «все о Земле» («the whole of what the Earth is»). Садовнику же отводилась почетная роль «абсолютного философа». Оставив свой труд незавершенным, в виде общего плана и отдельных текстов, он сумел все же высказать в них главный свой тезис: сад превосходит «все земные улады» тем, что «более, чем что-либо иное, похож на небеса, и яснее всего являет нам образ нашего утраченного счастья», что прекрасно сознавал Адам, долго стремившийся «при содействии небес восстановить искусством и старанием то, что прежде было даровано ему в единый миг» (БЭ, 1, 1)\*.

Ивлин предполагал развернуть свою аргументацию как естественнонаучно-исторический обзор, начав с рассуждения о Земле и четырех ее

\* В 1669 Ивлин опубликовал проспект данного труда под названием «План Королевского Сада, описывающий и уточняющий широту и размах той части Георгик, что относится к садоводству». Тексты, относящиеся к взаимосвязям Ивлина с Дж. Билом цит. по: *Goodchild P.H.* Op. cit. Взаимозависимость эта долгое время была не очевидна, ибо позднее Ивлин изъял упоминание о билловском имении Блэкбери из своих трудов. В целом же мы руководствовались исследованиями и изданиями: *Bowle J.* John Evelyn and His World. A Biography, 1981; *Michaels R.A.* John Evelyn's «Elysium Britannicum»: Transplanting the Baroque Italian Garden to Restoration England (diss.), 1997; John Evelyn's «Elysium Britannicum» and European Gardening (сб.), 1998; *Evelyn J.* Elysium Britannicum, or the Royal Gardens, 2000 (последнее издание главного труда Ивлина, точнее его сохранившихся фрагментов).



стихиях, а затем подробно остановившись на истории эдемического искусства (которое было для него именно искусством, – с лопатой в качестве главного художественного инструмента), на лучших европейских «парадизах» и «элизиумах» – от Эдема и Элизиума как таковых до парков современной Италии – и на отдельных тематических аспектах сада («О садовых занятиях, природных, божественных, моральных и политических», «О садовом погребении»\*, «Об искусственном эхо, музыке и гидравлическом движении»\*\*, «Описание виллы» и т. д.). Основательно продуман был «философский» (собственно ботанический) сад, – как та сердцевина проекта, которая и должна была явить взорам «все о земле». Особой частью идеального «Британского элизиума» стал бы «философский апиарий» (пасека) с ее «пчелиным управлением», которое послужило бы, в русле аналогичных утопических мечтаний XVII–XVIII веков, моделью для оптимального устройства человеческого общества\*\*\*. Большое внимание уделялось принципу непрерывного цветения, благодаря которому «зимний наблюдатель» смог бы вообразить, что он «где то на Блаженных Островах» (БЭ, 2, 14), и, соответственно, ботаническому универсализму, делающему сад «благородным компендиумом всего, что Земля растит на своей груди» (БЭ, 2, 17). С одной стороны, проекты Ивлины были в высшей степени практическими, охватывающими широкий круг хозяйственных проблем, порою впервые намеченных с передовым экологическим размахом: он посвятил отдельные трактаты загрязнению воздуха и лесоводству, не упуская из внимания массы полезных мелочей, – от выращивания салата до правильного устройства ролика (для трамбовки щебня), который он предлагал изготавливать ни много ни мало как из мрамора античных храмов. При этом он подчеркивал, что необходимо всякий раз учитывать «природу места», предвосхищая тем самым просветительский лозунг о «гении места».

С другой стороны, «отец английского садоводства» (титул, присвоенный Ивлину С. Свитцером) постоянно, – и в набросках к «Британскому Элизиуму», и в опубликованных трудах\*\*\*\*, – возвращался к главному своему

\* Ивлин сделал *садовую гробницу* важным элементом парковой архитектуры. Данный мотив, навеянный, возможно, виденными им в Риме пасторальными картинами Пуссена, был реализован при разбивке парка в поместье Олбери, где в холме был устроен подземный тоннель, аналогичный апокрифической гробнице Вергилия в Неаполе (настоящая гробница поэта находится поблизости, на месте его виллы, однако античный «тоннель» долго связывался с именем Вергилия, которого почитали и как волшебника, умевшего и при жизни проникать в мир иной подобно Энею) (*Chambers D. The Tomb in the Landscape. John Evelyn's Garden at Albany // JGH, 1, 1980, 47*). К главе о садовых погребениях тематически примыкает 4-я глава ивлиновского трактата «Sylva», – с рассуждением о предпочтительности именно не церковных, а садовых захоронений, «где наше ложе будет покрыто и украшено живыми и благоуханными цветами, деревьями и вечнозелеными растениями, – этими наиболее естественными и поучительными иероглифами чаемого нами Воскресения и Бессмертия».

\*\* Согласно Ивлину, звучащая в садах музыка «столь увлекает наши души, что кажется, будто они оставляют наши тела». Она же «обладает великой способностью вызывать экстазы и воистину небесные восторги».

\*\*\* *Raylor T. Samuel Hartlib and the Commonwealth of Bees // Culture and Cultivation in Early Modern England (сб.), 1992.*

\*\*\*\* Помимо мелких эссе, Ивлин опубликовал «Sylva или рассуждение о лесных деревьях и умножении древесины во владениях Его Величества» (1664), «Kalendarium Hortense или альманах садов-

убеждению: земной рай можно и нужно восстановить. Пережив крайне сложный период английской истории, от казни Карла I и жестокого правления О. Кромвеля до «Славной революции», приведшей на трон Вильгельма III, и бурного развития парламентаризма, он адресовал свои упования королям и мыслящей элите, которая и прежде, по его словам, имела обычай «выделять (буквально «брат в раму», «frame») некое подобие небес», называя сад «Элизиумом» (БЭ, 1, 1). Сады мыслились им как социально необходимая и к тому же сакральная среда, – необходимая именно в силу своего эдемического потенциала. Воспроизведем наиболее существенный пассаж, разъясняющий цели «Британского Элизиума» в письме к Томасу Брауну (1657): «Мы попытаемся показать, как сама атмосфера и гений Садов воздействует на человеческие души, направляя их к добру и святости, – я имею в виду действие предварительное и подсобное. Как Пещеры, Гроты, Холмы и иррегулярные узоры способствуют созерцательному и философскому энтузиазму, как Elysium, Antrum, Nemus, Paradysus, Hortus, Lucus (т.е. Элизий, Пещера, Роща, Парадиз, Сад, Лес) и т.д. знаменуют rem sacram et divinam (вещи священные и божественные), ибо все эти средства могут на деле влиять на душу и дух людской, приуготавливая их к общению с добрыми ангелами». Поэтому, – следует заключение, – идеальное «сообщество paradisi cultores («возделывателей рая», – Ивлин вновь и вновь, ради вящего риторического эффекта, переходит на латынь), людей по-античному прямодушных, райских и садовых святых» («paradisean and hortulan saints») могло бы «счастливым образом восстановить достоинство (своего) времени» («happily redeem the time»), пока «люди жестокие и чванливые пытаются преуспеть на руинах нашей несчастной страны»\*. Причем этот сад-убежище был для него, в отличие от предыдущих протестантских садов-убежищ, делом отнюдь не тайным, но доступным всякому джентльмену-фермеру. Идея агрикультурного Эдема, хоть и адресованная королям, максимально демократизировалась, – с лопатой в качестве «скипетра» и садовым фартуком в качестве «мантии». В конце концов, оказалось, что именно Ивлин (в письме химику Р. Бойлю) задолго до Вольтера заявил о том, что «каждый должен

---

ника» (1683), «Acetaria или о салатах» (1699). И он всякий раз не упускал случая вернуться к своему любимому сюжету. Во введении к садовому альманаху он советовал уподоблять «наши сады» Эдему, делая их «столь похожими (на него), насколько хватает нашего умения». Ведь, рассуждал он в том же альманахе, «Рай, хотя и насажденный самим Господом, не был бы Раем, если бы человека не поместили туда для заботы и ухода за ним, – так же и наши Сады в той мере, в какой мы способны уподобить их тому блаженному Прибежищу остаются совершенными лишь если их непрестанно культивируют». В «Лесе», начав свой дискурс со слов о «небесном Рае» и Древе жизни, он дает понять, что забота о корабельных лесах и их регулярной регенерации не только обеспечит нужды флота, но и приблизит Эдем, циклически «возвращая» срубленные деревья к их первоначальному, идеальному состоянию, дарующему ту высокую «умственную радость, что становится достоинством нации». В «Салатах» («acetaria» по-латыни – салаты как вид пищи) он впервые употребляет термин «философский сад», указывая, что это «благороднейший раздел агрикультуры», а затем, доказывая пользу вегетарианства, и здесь прибегает к эдемической риторике, напоминая читателю, что Адам и Ева «питались лишь овощами и растениями» (от Древа жизни). Наконец, в позднем «Дамском досуге» (1717) он, предвосхищая пейзажное движение, призывает превратить поля и луга в открытый сад, добавляя, – «И всю страну – в безупречный Рай».

\* Цит. по: The Genius of the Place... P. 58.

возделывать свой сад»\*.

Добавим еще пару английских примеров, проигрывающих ивлиновский лейтмотив под сурдинку. Эпитафия двух садоводов, отца и сына Джона Трейдесканта Старшего и Джона Трейдесканта Младшего в Ламбете (пригород Лондона) утверждает, что, восстав на Страшном суде, сии славные мужи «преобразят этот (т. е. кладбищенский) сад в рай» («shall change this garden for a paradise»)\*\*. Уильям Темпл в своем эссе «О садах Эпикура» (1685), как и Бэкон, рассматривает садоводство в качестве весьма важного фактора исторического прогресса. Помянув сады Эпикура (по Ксенофону) и Эдем в общем перечне примечательных садов Древности (библейская Книга Бытия у Темпла Ксенофону совершенно равнозначна), он уделяет особое внимание слухам о замечательном парке, устроенном стараниями голландского губернатора на мысе Доброй Надежды. Это, по его мнению, «современные Геспериды», причем скомпонованные глобально, из разделов, представляющих растительность всех континентов. Таким образом, реальное садоводство начинает уже само продуцировать райские слухи и мифы. Мифы, восходящие к собственной, а не заемной у магии или религии основе. Ведь ни магический, ни религиозный взгляд на мир не считал бы достаточным для «превращения сада в рай» или, что в данном контексте то же самое, в «Геспериды», одну лишь плантоманию или, иным словом, только лишь мастерство вкупе со вкусом.

XVII век насытил квазирайское «reall place» новыми содержаниями, разговор о которых еще не окончен. Пока лишь отметим, что к тому времени садовое арт-пространство, в равной мере виртуальное и реальное, можно было уже считать безусловно состоявшимся. Перечисляя вздорные попытки выискивать земной рай, где душе угодно, епископ П. Д. Юэ саркастически писал, что «вполне может найтись авантюрист», который «в один прекрасный день разместит его в Эдене», исходя из сходства имен (имеется в виду известный нам средневековый парк Робера д'Артуа)\*\*\*. Но даже и в Средние века дело обстояло не так просто, превосходя простую топонимическую идентичность. В эпоху же, когда писал Юэ, подобные «узурпации» стали, как мы видим, куда обоснованней и серьезнее.

---

\* Ross J.C. «Every One to Cultivate His Own Garden». John Evelyn, Voltaire and Candide // «Notes and Queries for Readers and Writers, Collectors and Libraries», 1981, June.

\*\* Надгробие относится ко 2-й половине XVII века. Отец и сын Трейдесканты были учеными, внесшими, среди прочего, большой вклад и в практику садоводства; их кунсткамера (т. н. «Ковчег») стала первым английским публичным музеем. Отцу (который много путешествовал) обязана своим именем декоративная трава традесканция.

\*\*\* «Трактат о расположении земного рая» (1691) цит. по: *Scafi A.* Op. cit. P. 366.

# Глава 9



## САД И ПАРК – СИЛА КРАСОТЫ\*

Хронометрические границы веков и даже границы парковых стилей – стилей итальянского, голландского, французского и английского – в высшей степени прозрачны и, по сути дела, даже не слишком обязательны. То, что с оптимальной четкостью сформировалось в ренессансную пору, затем лишь непрерывно дополнялось и уточнялось, так что новая арт-реальность лишь претерпевала определенные исторические метаморфозы, не теряя своего внутреннего, раз и навсегда обретенного единства. Единства Искусства, которое разметило свои рубежи и затем лишь продолжало все дальше обособляться. Поэтому новые черты возникают, в конечном счете, лишь как отдельные коррективы, нисколько, если вдуматься, подоснове своей не противоречащие. Во всяком случае, не противоречащие в безнадежном антагонизме. Недаром мы находим в итальянском парке столько свободы, а в английском столько незыблемых формальных принципов, что их внутреннее родство, родство *barco* и *park*'а предстает совершенно очевидным, обретая единое, всеевропейское обаяние. Всего важнее тот факт, что теперь существует тот парк-произведение, которого не было ни в Древности (не считая, разумеется, римских предварений), ни в Средневековье.

Испокон веков садовый эстетизм прилагался к чему-то иному, пока не обратился внутрь себя самого, претворяя окультуренную природу в свою репрезентацию и обрамление. В свою силу красоты, – если переиначить знаменитый афоризм Фрэнсиса Бэкона («*Pulchritudo potentia est*» вместо «*Scientia potentia est*» из бэконовских «Сакральных медитаций»). В Галечном (т.е. выложенном галькой) алькове усадьбы в Стоу (с 1714), ставшей после своей реконструкции в пейзажном стиле знаменитейшим образцом английского сада, виднеется девиз «*Templa quam dilecta*» («Как прекрасны храмы»)\*\* – девиз, намекающий на фамилию владельца и в еще большей степени на сверхзадачу здешнего ландшафта. Ландшафта, где постройки при-

\* *Clark H.F.* Eighteenth's Century Elysiums: The Role of «Association» in the Landscape Movement // *JWCI*, 6, 1945; *Дубяго Т.В.* Русские регулярные сады и парки, 1963; *The Genius of the Place...; Schulz M.F.* Paradise Preserved. Recreations of Eden in XVIIIth and XIXth Century England, 1985; *Hunt J.D.* The Figure in the Landscape. Poetry, Painting and Gardening during the XVIIIth Century, 1989; *Gamper M.* «Die Natur ist republikanisch». Zu den ästhetischen, anthropologischen und politischen Konzepten der deutschen Gartenliteratur im XVIII Jh., 1998; *Jong E. de.* Nature and Art. Dutch Garden and Landscape Architecture, 1650–1740, 2001; *Соколов Б.* Английская теория пейзажного парка в XVIII столетии и ее русская интерпретация // *И*, 2004, 1; *Евангулова О.С.* Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ, 2007; *Найцоккина М.В.* Русские сады. XVIII – первая половина XIX века, 2007; *Хейден П.* Русские парки и сады. Пер. с англ. 2009.

\*\* Родовая фамилия владельцев Стоу, лордов и баронетов Кобэм – Темпл, «temple» же по-английски – «храм». О данной надписи в общем контексте парка см.: *Robinson J.M.* Temples of Delight. Stowe Landscape Gardens, 1990. P. 20.

званы, в первую очередь, ублажать взгляд и лишь затем наводить на какие-то символические размышления.

Вербальное и визуальное начала взаимодействуют в парке-произведении с невиданным динамизмом, так что не всегда даже ясно, где кончается зримое или незримо-контекстуальное слово-объяснение и начинается виста, живописный вид как таковой. Ведь все объяснения неизбежно предполагают череду импозантных зрелищ. А все важнейшие зрелища, в свою очередь, сопровождаются в идеале поэтико-философским комментарием. Поэтому, говоря о XVII, а тем паче о XVIII столетии, мы окончательно отказываемся от раздельного изложения словесного и изобразительного материала, стараясь последовательно их чередовать в едином семантическом русле. В том природно-художественном русле, которое расширяется как широкий разлив реки, охватывающий весь небесно-земной горизонт. Или, по крайней мере, охватывающий его потенциально.

Эта воля к горизонту, сделавшая рай своим достоянием, получает наглядное выражение в особом роде «силовой» перспективе, делающей арт-пространство намного более обширным, нежели на самом деле. Это прекрасно прослеживается по старинным гравюрам, часто демонстрирующим парки, как мы уже отмечали, на манер ландкарты, с очень высокой, «птичьей» точки зрения. Особенно показательны виды голландских парков, разбивавшихся в низменном, плоском рельефе, где для далекой перспективы не было практически никаких помех. Такие парки XVII века, как Хонслердик близ Гааги или Хемстеде близ Утрехта, не говоря уже о Хетло, кажутся на гравюрах уже не столько декоративными придворцовыми садами, сколько огромными ландшафтными регионами, обретающими почти что геополитическое величие.

Собственно, лишь теперь топоним райски ухоженной страны-сада находит свое визуальное воплощение. Правда, еще Варрону, как мы знаем, казалось, что Италия подобна саду, но эти слова читаются среди его подробных агрономических советов как частная риторическая виньетка. Средневековые же, уверовав в Грехопадение, делают подобную риторику неактуальной, удаляя идеальное природное совершенство Творения, – когда садом была вся Земля, – в апокалиптическую запредельность. Ренессансая пастораль, литературная и живописная, возрождает мимолетный восторг Варрона, однако возрождает лишь ментально, ибо речь все же идет о дикой природе, которая преобразуется лишь в поэтическом умозрении. Столь же умозрительна и шекспировская строка об Англии как «саде с морскими стенами» («sea-walled garden»; «Ричард II», 3, 4), противопоставляющая грешной земной действительности ассоциативно-райский идеал\*. Вышеприведенное пожелание Кампанеллы о «возделывании» России тоже, по сути, внеисторично, будучи лишь благим пожеланием, обращенным, как мы знаем, в пустоту,

---

\* Doebler J. Shakespeare's Speaking Pictures. Studies in Iconic Imagery, 1994. P. 73–74.

а не к конкретному адресату. Барокко же с его пространственным размахом устраивает все таким образом, что через полвека после Кампанеллы слова о том, что данная область «должна стать раем», подавая тем самым наглядный пример всей державе, звучат уже как вполне практическое предложение\*.

Барочный парк, и отнюдь не один лишь гейдельбергский сад де Кауса, начинает функционировать как модель государства. Модель, обустроивающая свои окрестности, а потенциально и все, что владельцам парка политически подчинено. Власть, стало быть, не только обозначается архитектурными символами, но и картинно живописуется в самой натуре. О присутствии суверена напоминает уже не только штучный замок или дворец (чья типология к тому же активно меняется, и замками все чаще называют совсем неукрепленные либо оснащенные лишь декоративными фортификациями дворцы), а ландшафт, вправленный в садовую раму. Сами фортификации, активно преобразующие рельеф местности, порою принимают подчеркнuto сценический и по-своему «садовый» облик. Йозеф Фуртенбах Старший выдвигает в своей «Архитектуре досуга» (1640) проект огромного по охвату парка, который, включая большие природные, нерегулярные разделы, выглядит как обширный анклав, обнесенный крепостной стеной. А в другом своем увраже («Частная архитектура», 1642) он трактует о малом, приятном уголке, наглядно воплощающем память об «утраченном Божьем саде», и горделиво приводит в качестве образца дворик собственного дома в Ульме, где был и грот, выстроенный по последней итальянской моде. Так барочный hortus репрезентирует равным образом и государство и его образцового гражданина.

Градостроительство активно помогает окультуренной и политически оснащенной натуре. Закрепившийся в ренессансной римской вилле принцип «*rus in urbe*» охватывает европейские столицы одну за другой. Византийский мир при всей своей любви к садам и при всей заботе об архитектурно-пространственной свободе (выраженной в «Номоканоне», а затем в русской «Кормчей книге») так все же и не сделал парковые «про-

\* Gantze Eyland muss ein Paradies werden. Jagdschloss Glienicke: 300 Jahre in Ansichten, Planen, Porträte (кат.), 1987. Эта фраза взята из письма курфюрсту Фридриху-Вильгельму I Бранденбургскому от князя Иоганна Морица Нассау-Зигенского (1664). Последний был не только славным военачальником и администратором, но и выдающимся «видостроителем». Еще в бытность свою губернатором Вест-Индской компании в Бразилии он уделял особое внимание красивым вистам, соответственным образом распланировав свое имение на острове Вас [даже на портрете того периода он красуется с перевязью с надписью «Прекрасный вид» («*Voia vista*», как называлось поместье)]. Затем, вернувшись в Европу, он внес большой вклад в формирование парковой системы Потсдама [«Eyland» («остров») – это Потсдам, который называли так из-за окаймляющих его реки Хафель и цепи озер], а также в градоустройство Берлина, в том числе и в прокладку будущей Унтер-ден-Линден. Слова о «рае» звучали особенно актуально после Тридцатилетней войны, оставившей в этих землях весьма тяжелый след. Главным же полем для княжеской «видописи» стал парк в его поместье рядом с городом Клеве, где он устроил собственный «земной рай» с перспективами, развернутыми, посредством насыпных холмов и специальных амфитеатров, на окружающие просторы, – с фокусом в Клеве, который, вполне возможно, представал в этом натурном спектакле как подобие Небесного Иерусалима. См.: *Diedenbofen W.* «Belvedere» or the Principle of Seeing and Looking in the Gardens of Johan Mauritz von Nassau-Siegen at Cleves // Dutch Gardens in the XVIIIth Century (сб.), 1990



зоры» градообразующим элементом. Средневековая Западная Европа пребывала в этом отношении еще более консервативной, плотно сосредоточившись вокруг городских соборов. В барочном же градостроительстве происходит судьбоносный сдвиг. В 1616 королева Мария Медичи решает вывести центральную ось Тюильрийских садов в город, наметив тем самым будущие Елисейские поля, – обсаженную деревьями аллею, устроенную на месте бывших полей и огородов. Природа, таким образом, сохраняется, но в максимально упорядоченной форме, задающей тон всей последующей жизни Парижа. В 1630 герцог Бедфордский получает разрешение на строительство (рядом с его городской усадьбой) садовой площади Ковент-гарден, открывшей, наряду с вышепомянутыми королевскими парками череду тех зеленых пространств, что во многом определяют структуру лондонского центра. В Мадриде роль парижских Елисейских полей берет на себя в тот же период Пасео дель Прадо, аллея, проложенная от королевского дворца, выстроенного на месте луга (отсюда название «Prado», «луг»). Веком позже ее начало и конец обозначают сугубо садовыми по своему облику и природно-мифологическому смыслу фонтанами Нептуна и Кибелы. Водная стихия, театрализованная в сельских поместьях маньеризма, мощно выплескивается в город, – и, конечно, куда более знаменитым и более ранним примером могут служить римские фонтаны Бернини, тоже поставленные в узловых точках городского плана. С 1647 по воле курфюрста Фридриха Вильгельма прокладывается аллея Унтер-ден-линден («Под липами»), призванная соединить дворец курфюрста с его охотничьим парком (или «звериным садом», – «Tiergarten»). Став позднее главной улицей Берлина, она обеспечивает трансформацию здешних охотничьих угодий с разбросанными среди них мелкими селами и городками в будущий гигантский мегаполис. В ту же эпоху во многих городах вырисовываются и те зеленые клинья, на основе которых складываются обширные лесопарковые и садовые зоны, соединяющие предместья с центром. Так, к примеру, формируется дублинский Феникс, претендующий на звание самого большого городского парка Европы, заложенный в 1662 как «звериный сад» на случай приезда короля Карла II, которому, правда, так и не пришлось тут поохотиться.

Города, причем зачастую самые исторически-значимые и самые крупные города разных стран, порождают внутри себя совершенно особые пространства. Пространства «пустые» по контрасту со средневековыми центрами, но сравнительно быстро заполнившиеся гуляющей публикой. Прежде луг как место массовых празднеств неизменно находился за стенами, на окраине, да и оживлялся лишь в церковные праздники. Теперь же он энергично двинулся в город, а веселье, – в виде вечерних прогулок и пересудов на аллее, – стало уже каждодневным обычаем. Недаром слово «paseo» («аллея, прогулка») в названии главной мадридской улицы сменилось в XVIII веке на «салон» (Salon del Prado), – слово, предполагающее непрерывную череду светских утех. Буль-

вары и парки раскрывают пространство городских площадей, столь долго пребывавшее замкнутым вокруг собора, а также приходских и монастырских церквей, и в город впадают те природные виды, которые прежде отсутствовали, будучи загороженными плотной стеной домов и крепостных стен.

Кристиан Хиршфельд в 5-м томе своей «Теории садового искусства» (1785) едва ли не первым осмыслил публичный, городской парк теоретически, обосновав важную общественно-воспитательную ценность такого парка-бульвара или «народного сада» («Volksgarten»). Но практика, как мы видим, намного опередила теорию, последовательно обновляя «анти-природный» средневековый урбанизм и сделав народные гуляния явлением повседневным и уже не столь непременно зависящим от ритмики церковного года.

Сравнительно небольшая Голландия во многом задавала тон в той экспансии садового Эдема, что активно проявлялась и в урбанистической, и в сельской среде. Собственно, Голландии легче всего было сделаться реальной страной-садом, ведь именно ее историческая экология издавна была искусственной (пусть и не в прямом художественном смысле), образовавшейся в упорной борьбе со стихией моря, в процессе строительства плотин и каналов. Жители «низких земель», т.е. Нидерландов, по сути сами создали свою природу, и эти усилия нашли в структуре садов свое выразительное воплощение. Криволинейные итальянские конфигурации сменились здесь более строгим плановым геометризмом, так что весь сад казался одним партером, максимально приукрашенным и разложенным словно скатерть перед барским домом, обычно довольно скромным по своему облику. Общий же масштаб садовой территории наглядно увеличивался за счет «силовой перспективы», иллюзорно упорядочивающей и всю округу. Благодаря экономическому буму, сделавшему Голландию «золотого» XVII века экономическим флагманом Европы, нарядные бюргерские сады активно умножались как зримые свидетельства процветания и богатства\*. В подавляющем большинстве своем небольшие, они в совокупности покрывали обширные территории, образуя, если привести позднейший французский термин, целую «пейзажированную страну» («*paus paysagée*»), в особенности по берегам каналов между Утрехтом и Амстердамом, где сплошные звенья ухоженных поместий составили в совокупности тщательно отрегулированную экосистему, протяженную на четыре десятка километров. Проследовав именно этим маршрутом в последующем столетии, русский гость князь Александр Куракин

\* Иногда типичный голландский садик входит даже в число визуальных эмблем Богатства как в «Аллегории Богатства и Власти», приписываемой Я. Букхорсту (сер. XVII в.). См.: Зримый образ и скрытый смысл... С. 20–21. Эмблема в данном случае, не заключая в себе ничего потаенного, словно дезавуирует самое себя, – недаром нынешний повышенный интерес к эмблематическим скрытым смыслам заставил некоторых исследователей утверждать, что все-таки решающим стимулом голландской плантомании была отнюдь не увлеченность философскими иносказаниями, а, прежде всего, соображения социального престижа (ср.: *Schama S. The Embarrassment of the Riches. An Interpretation of the Dutch Culture in the Golden Age, 1987. P. 293*).

пришел к выводу, что голландцы «возвели садовое искусство в высшую степень совершенства»\*. Поэтому слова о «рае для глаз» («paradisus oculorum»), ставшие титулом серии гравюр с голландскими садовыми видами, опубликованной П. Шенком в 1707, вполне годились и для применения в реальном, причем гораздо более масштабном контексте. Всю Голландию в ту пору называли «батавским раем» (от архаического, римского имени страны) и «голландскими Гесперидами»\*\*.

Эдем бюргерского богатства, прочно укорененный в быту, постоянно давал о себе знать как в большом, так и в малом. Тот же голландский «золотой век» породил и новый вкус к цветам. Ренессанс, примыкая в этом отношении к Средневековью, ценил, прежде всего, их целебные свойства и символику, в посадках же отводил им сравнительно скромную роль. Барокко же, доведя до совершенства особый жанр цветочного натюрморта, придало им и почетный социальный статус. Цветы предстали уже не просто украшением, каким они оставались всегда, но материальным эквивалентом роскоши, своего рода растительной драгоценностью. Голландская флоромания взвинтила цены на луковицы элитных сортов тюльпана до немислимых для такого рода товара величин, вполне сопоставимых с ценой дорогих предметов искусства. К тому же необычайно расширился и весь репертуар цветов, поскольку к растениям, заимствованным с арабского Востока и европейским (но значительно улучшенным путем селекции), прибавились многочисленные колониальные экзоты. Садовая палитра, до этого достаточно скудная (для Ренессанса все же более характерны не цветущие кусты, а зеленая топиарика, равно как и не пестрые рабатки, а однородные по цвету, хотя зачастую и весьма яркие бордюры), обогатилась, наряду с тюльпанами, сиренью и новыми, заморскими сортами лилий, гладиолусами, геранью, фуксиями, хризантемами, бегониями, примулами и гортензиями. Причем это только малая часть весьма длинного списка, в значительной своей степени восходящего к флоре Южной Африки. Недаром Уильям Темпл, как мы помним, разместил «современные Геспериды» именно там, у мыса Доброй Надежды. Так что заморский парадиз получал свое органическое, в полном смысле органическое, продолжение в Европе. Что же касается самой культивации цветов, то и здесь натурфилософская магия (как было и с «запахом земли» у Бэкона) совмещала выпрещенную поэзию с устоявшейся практикой\*\*\*.

\* Записки А.Б. Куракина цит. по кн.: *Евангулова О.С.* Русское художественное сознание XVIII века... С. 175–176. При этом интересно отметить, что путешественника увлекают, прежде всего, ухоженные ландшафты страны в целом, ее «чарующие виды местности» с «прелестными деревушками», «цветущими лугами» и т.д. Он восторгается именно страной-садом, тогда как местные сады, сады в узком смысле, напротив, вызывают у него критическое отношение: ему кажется, что в них «царит однообразие». «Вот неоспоримое доказательство превосходства природы над искусством», – заключает князь свой обзор, утверждая тем самым ландшафтный вид в качестве эстетического приоритета.

\*\* См. в первую очередь: *Йонг Э.А. де.* «Paradisus Batavus» Пётр Великий и нидерландская садово-парковая архитектура // Пётр I и Голландия (кат.), 1997; Jong E. de. Op. cit. (раздел о Хетло).

\*\*\* Например, в книге Дж.Б. Феррари «Флора или цветоводство (буквально «культура цветов»)» (1638) последняя глава посвящена «тайнам цветоводства». И среди этих тайн, т.е. различных средств,

Флористическая символика претерпела существенные изменения. Правда, прежде, средневековое мироощущение сохранялось (все цветочные натюрморты барокко полны нравоучений и, в особенности, эмблем бренности), но на первый план выдвинулась чисто художественная идея цветочной красоты, не имеющая практически ничего общего со словами Христа о полевой лилии. Согласно Чезаре Рипа («Иконология», 1593) в аллегории Красоты (*Bellezza*) должна быть представлена дама с «головой в облаках», держащая в одной руке лилию, а в другой шар и циркуль. «Лилия означает Красоту, а шар с циркулем означают, что Красота состоит из Меры и Пропорции. Цветок обращается к Чувству и возрождает Дух, подобно тому как Любовь обращает Душу к наслаждению». Речь, стало быть, идет о цветке как своеобразной антенне сенсорных сигналов, и красота тем самым замыкается в самой себе, в том влекущем и «возрождающем» эстезисе, что обеспечивает как художественное творчество, так и чувственное познание в целом. Пусть Рипа использует в ином месте и более архаичную семантику: его Быстротечность (*Fugacità*) держит в руке «букет роз, частично осыпавших свои увядшие и поблекшие лепестки», тем самым напоминая о тщете всего земного. Однако дама-*Bellezza* все же никоим образом с бренностью не ассоциируется, призывая насладиться пусть и идеализированным, но все же эмпирическим миром, насладиться-в-искусстве. В том числе и в садовом искусстве, творящим «земной рай» цветами\*. И любовь возникает в этом контексте, разумеется, далеко не случайно. Эротизм, издревле поэтической флористике присущий, отныне начинает превращаться в систему, в тот «язык цветов», что делает чуть ли не каждое садовое растение знаком любовного флирта или, точнее, определенного этапа этого флирта.

Впрочем, действительно массовым, воистину масскультурным любовный «язык цветов» стал уже позже. Пока же важнейшим в парковой синэстезии остается наиболее возвышенное из чувств, чувство зрения, к тому же постоянно, во всяком случае в идеале, переходящее в философское умозрение. Голландский сад, распластаный как яркая, красочная скатерть, функционирует в то же время и как символический чертеж, активно подобные умозрения

---

способствующих росту и цветению (тайн, призванных «превзойти чудеса природы»), поминают кровь животных, стимулирующая «меркуриальное почвенное тепло», а также пепел и навоз, тоже алхимико-магические символы (символы черняды, т.е. низшего вещества, остающегося в процессе получения «камня»), но являющиеся в то же время и простейшими удобрениями (цит. по: *Lamarche-Vadel G.* Op. cit. P. 140–141).

\* См.: *Hyde E.* Cultivated Power: Flowers, Culture and Politics in the Reign of Louis XIV, 2005. Теперь об отдельных цветах пишутся даже специальные сочинения. Таково, к примеру, «Выращивание гвоздик» Луи Буланже (1647), где в посвящении, обращенном к королевскому советнику Ж. Люлье, говорится: стремясь всеми силами «обессмертить флёр-де-лис» (т.е. королевскую лилию), вы в то же время уделяли время невинным досугам, культивируя гвоздики «в земном раю своего уютного парижского жилища» [цит. по: *Hyde E.* Flowers of Destination: Taste, Class and Floriculture in XVIIth Century France // *Bourgeois and Aristocratic Cultural Encounters in Garden Art, 1550–1850* (сб.), 2002. P. 82]. Само цветоводство, свидетельствующее, как подразумевалось, о рафинированном вкусе, ставится здесь на один уровень с геральдическим достоинством и даже, по сути, последнее превосходит, ибо доступ в «земной рай» обеспечивается любовью к гвоздикам, а не к лилии Валуа.

(в духе модного неостоицизма)\* стимулирующий. Человек и ухоженная природа сливаются в едином духовном пространстве, где вилла и ее пейзажное окружение выступают в равной мере и как объекты восприятия, и как концепты, это восприятие формирующие. Так что сад предстает не только локусом идеального созерцания, но и средой, готовящей человека к активной жизни. Лучшим примером может служить поэма «Хофвейк» (1652), написанная Константином Гюйгенсом, совмещавшим судьбу поэта и музыканта со службой Оранскому королевскому дому. Поэма посвящена одноименной усадьбе Гюйгенса, названной в стиле римских эклог о блаженной гармонии сельских трудов и дней [«Hofwijk» – буквально «Двор-бегство», т. е. «В уединении (или «далеко») от (королевского) двора»]. Второе, латинское ее название («Vitaulium», «Сад жизни») тоже весьма знаменательно. Дело тут, разумеется, одним лишь описанием не ограничивается. Как веком позже и Державин («Евгению. Жизнь званская»), Гюйгенс делает усадьбу эпицентром своего поэтического мира, необходимым трехмерным дополнением вербального сочинения. Причем у голландского автора сквозным символическим мотивом служит уже сама необычная планировка сада, образующего в виде сверху огромную человеческую фигуру. Человеческий микрокосм тут (и человек как таковой, и лирически-медитативный герой поэмы) предстает как одухотворенное соответствие божественному макрокосму, как микрокосм, достигающий высшего разума в гармонической согласии с природой\*\*.

По-своему знаменательно также, что Гюйгенс тяготел и к более масштабным ландшафтным преобразованиям, спроектировав в 1665 «морскую улицу», призванную улучшить связь центра Гааги с побережьем. Новым парадигмам было явно тесно в пределах усадебных оград, и они устремлялись вдаль, к горизонтам воображаемой (и реально, хотя бы фрагментами, творимой) страны-сада. Позднее соотечественник Гюйгенса, юрист и философ-стоик Юстус Липсий написал о сельском поместье как приюте мудрости. Приюте, не только обеспечивающим блаженную связь («communio») с природой, но и позволяющим окинуть взором современную историю, дабы убедиться, что везде, не только в Нидерландах, беспокойно, и научиться необходимой в этих условиях твердости духа («О стойкости»; 1584). Обрамляющий сельский пейзаж расширяется при этом за счет виртуальной проекции: ведь ни Франции, ни Германии с их политическими дрязгами и тем паче «всех царств мира» из голландской усадьбы, пусть даже с «высоким холмом Олимп» в любом случае не разглядеть. В финале же первой половины трактата звучит даже откровенно революционный призыв – о том, что следует изгнать тиранию из городов,

\* Morford M. The Stoic Garden (1547–1606) // «Journal of German History», 7, 1987, 2.

\*\* В мысленной прогулке Гюйгенса по своей усадьбе описание ее микрокосмической планировки (с головой в барском доме, верхней половиной тела в верхнем, а нижней – в нижнем парке) сочетается с раздумьями о бренности, вергилианскими панегириками скромному сельскому быту и отзвуками текущей политики. Слова «рай» или «Эдем» ни разу в «Хофвейке» не употребляются, но автор все же сравнивает соседей-крестьян (парня Киса и девушку Трейн), которые собираются пожениться, с Адамом и Евой (1849–1850). Ср.: Pelt R. Man and Cosmos in Huygens' «Hofwijk» // «Art History», 4, 1981, 2.

разрушив «прежде всего их замки и крепости», в том числе и аллегорические «замки (ложных) мнений», дабы обрести «новый мир», который и раскрывается здесь в виде реальной усадьбы, превосходящей своей красотой Елисейские поля («У тебя тут небеса, а не сад», – звучит восхищенный возглас) («О стойкости», 2, 1).

Эдемически-агрикультурное мироощущение было не менее четко выражено соотечественником Пойгенса, Николасом Бидло, который, будучи придворным врачом Петра I, создал в конце XVII века в своем поместье на Яузе первый в России сад всецело западноевропейского, ренессансно-барочного типа, со скульптурами и орнаментальной разбивкой партера (отдельные же новые элементы в царских усадьбах Алексея Михайловича, вроде перспективных картин на ограде, или измайловского лабиринта, можно считать в данном плане лишь разрозненными предварениями). К концу жизни, Бидло запечатлел свои мысли в «Наброске» («Schetz»), к которому присовокупил и рисунок своего московского сада (см. **фронтиспис**). Помняв библейский рай, насажденный Господом «на пользу и усладу» прародителям, он подчеркнул, что в сравнении с сельскими трудами и днями ни одно из занятий не обеспечивает столь же надежно ту «чистую совесть», которая, собственно, и знаменует, что ее обладатель «уже в раю»\*. А поскольку Бидло принимал в своей яузской вотчине императора Петра, его садоводческий Эдем претворился уже в конкретную политическую, даже политико-педагогическую репрезентацию, о чем Кампанелла, грезивший об окультуривании дикой северной страны, мог, разумеется, только мечтать. Причем исходный локус, питавший возвышенные размышления Бидло, т.е. его московский сад, где голландский врач принимал Петра, был совсем не большим, выделяясь не размерами, а необычным, по-своему авангардным декором. Впрочем, малые размеры никогда, с древнейших времен, нисколько не мешали «космическому дискурсу», увеличивая скромную площадь трансцендентными проекциями. Эти проекции или, как их можно назвать по аналогии с воздушными замками, «воздушные сады» обрели теперь, и в этом вся

\* «Набросок» Бидло (1730) цит. по: *Jong E. de*. Op. cit., а также по: *Хейден П.* Указ. соч. С. 54. Специально отметим фразу о потомках Адама и Евы, что «расселились по всей земле в поисках прекрасного сада, который можно найти где угодно, ибо вся земля прекрасна, когда есть разумение красоты», – тут мы в очередной раз наблюдаем, как утверждается автономная, эстетическая трансценденция с совершенным художественным вкусом (или «разумением красоты») в качестве универсальной меры. О деятельности Бидло в России см. также ст. О.С.Евангуловой: Рукописи Н.Бидлоу в собрании библиотеки Российской Академии наук // «Вестник Московского университета», серия 8 (История), 2000, 3. Рисунок же в «Наброске» (автор его неизвестен, но вполне возможно, что это был сам Бидло) весьма выразителен: сквозь арочный портал здесь открывается вид на изящный регулярный сад, перспективно уходящий в глубину, а вдали на холмах виднеются, словно эмблема прогресса, явно мануфактурные постройки. Человек на переднем плане (сам Бидло?) рисует или пишет в книге, окруженный атрибутами наук и ремесел, в том числе агрикультуры. При этом все арт-пространство фактически представлено как храм Флоры, ибо справа на постаменте начертано (в переводе с латыни) «божественной Флоре», а вверх, над аркой – «Изобилия родительница и деяний производительница». Таким образом, замысел прекрасного «царства Флоры» здесь зримо воплощается в жизнь и преобразует не только свою, собственно садовую территорию, но и все окружение.

суть новизны, ощутимо-зрительный характер, увеличивая пространственную протяженность за счет игры иллюзий.

К тому же вслед за своим малым элизиумом Бидло занялся несравнимо более крупным, уже не частным, а царским садом на Яузе (т.н. Головинским садом), предварившим знаменитые петровские резиденции на берегу Финского залива. Другим иностранцем, сыгравшим этапную роль в петровской плантомании, был шотландец Роберт Эрскин (Арескин), создатель первого русского ботанического сада (петербургского Аптекарского огорода) и первый директор петербургской кунсткамеры\*. Системообразующее значение имел в ту эпоху и Петропавловский сад в Ярославле. Заложенный в 1727 голландцами, он был украшен четырьмя женскими фигурами (возможно, персонализациями Четырех элементов) и составлял ядро целого регулярно распланированного текстильно-промышленного городка с запрудами, каскадами и водными мельницами, совмещавшими природоустроительную функцию с индустриальной\*\*. Таким образом, сад этот хозяйственно переформил всю округу, – собственно, как и на рисунке к «Наброску» Бидло.

Реальные размеры типических «эдемов» впечатляюще выросли: от нескольких соток сада в клуатре до нескольких гектаров (обычная ренессансная усадьба средней руки) и от 60 гектаров виллы Боргезе до 100 гектаров Версаля (если иметь в виду лишь главную, знаменитейшую его часть – регулярный парк Людовика XIV). Но, в конце концов, не в цифрах дело. Ведь средневековые охотничьи угодья нередко занимали огромные территории, значительно превосходившие по своей площади парковый Версаль. Только эти леса, пусть кое-где и прореженные, в основном все же были закрыты для зрения, приоткрываясь лишь в просеках. Барокко же, воспользовавшись ренессансными перспективно-видовыми начинаниями, широко распахнуло «театр» природы, угождая глазу и стараясь максимально использовать его физиологические способности, – т.е. трехкилометровую (в идеале) четкость восприятия. Причем тончайшее мастерство сценической иллюзии делало это восприятие еще более острым, воистину кристальным, усиливая возможности глаза проективным геометризмом парковых композиций\*\*\*. Вид, таким образом, в равной степени и изображался и воображался, а властный оптоцентризм достигал воистину завораживающего тонаса. Благодаря этому сам преобразенный ландшафт, причем преобразенный в его тотальности, а не

\* Отметим, что Эрскин был энтузиастом столь характерного для той эпохи «мистического естествознания» и обладал богатой алхимической библиотекой (см.: *Collis R. Alchemical Interests at the Petrine Court // «Esoterica», 7, 2005.*

\*\* Благодарим Т.А. Коувенара (Нидерланды), любезно сообщившего нам о голландском саде в Ярославле (в 2009 развернулась его совместная, российско-голландская реконструкция).

\*\*\* См.: *Hazlehurst H. Gardens of Illusion: The Genius of Andre Le Nostre, 1980;* его же, *Le Nostre and Optical Illusion // «VIA 6. Architecture and Visual Perception» («Journal of the Graduate school of Fine Arts, University of Pennsylvania»), 1983; Pérez-Gómez A. Perspective, Gardening and Architectural Education // В его кн.: Architecture and the Crisis of Modern Science, 1983; Michel M.R. Scenography and Perspective in XVIIIth Century French Gardens // The History of Garden Design (сб.), 1990; Weiss A.S. Mirrors of Infinity. The French Formal Garden and XVIIth Century Metaphysics, 1996.*

в отдельных частях, начинал излучать то притягательное обаяние, каковым прежде, в ренессансном парке, обладали лишь пластический эффект и символическая интрига.

Первым триумфом художественно скорректированного, «всесильного» зрения стал Во-ле-Виконт (с 1656), а вторым, уже всеевропейским по своему резонансу, Версаль (с 1661). В них можно найти, в смысле ближайшей традиции, практически все – и сильные пластические контрасты итальянского сада, и витиеватое узорочье голландских партеров, и наконец, ту фабульную динамику мифологических мотивов, которую бесконечно усложнил Ренессанс. Символов и аллегорий тут предостаточно, к тому же сохраняет свои позиции и скульптура, в особенности в Версале, где сотни элегантных фигур придают парковой скульптуре значение одного из ведущих видов изотворчества. Сюжетную преемственность от Ренессанса воплощает, в частности, все тот же Геракл: в Во-ле-Виконт он отдыхает от подвигов, обратившись лицом к дворцу, а в Версале зритель встречается в разных местах парка целых шесть Гераклов, разметивших разные этапы его, зрителя, аллегорического и физического пути. Сугубо ренессансной является и идея речных персонафикаций, собравших в версальском Водном партере не только «все реки» данной местности (как было, на виллах д'Эсте и Каstellо, в политически раздробленной Италии), но все главные реки страны (Сену, Марну, Гаронну, Дордонь, Сону и Луару). Но дело, в конечном счете, не в скульптуре, как ни кощунственно это звучит по отношению к версальским шедеврам Жирардона, Куазевокса и других придворных мастеров. Дело в той величавой гармонии природных элементов, в сравнении с которой даже лучшие ренессансные парки Италии кажутся несовершенными и не до конца упорядоченными.

Вода, чью стихию стремился приручить де Каус в Гейдельберге, окончательно покоряется, расстилаясь гладкими зеркалами, вскипающими кое-где под струями фонтанов, но в основном живущими своей особой, покойной и таинственной жизнью. Живущими отражениями неба или, точнее, небес – сама атмосфера здесь удивительно благородна и во всех смыслах возвышенна. Взаимодействие воздуха и воды, т.е. верхнего и нижнего уровней восприятия срежиссировано столь тонко, что ощущение космической всеохватности нарождается совершенно естественно, без помощи специальных эмблем, таких, скажем, как небесный и земной глобусы в двух фонтанах Хетло. Недаром в Версале подобного рода эмблемы оказались ненужными: небесный и земной глобусы венецианского географа В.Коронелли (1683; в небесном было обозначено положение светил в момент рождения Людовика XIV) в итоге негодились тут и были установлены в близлежащем парке Марли. Космизм нарождается словно естественный природно-метеорологический феномен, вдруг, каким-то чудом вознесенный на огромную сцену и перешедший из реального в виртуальное состояние, в оптический театр, почти что в факт нашего воображения. Поэтому самая



суть этих двух природно-художественных спектаклей определяется именно на уровне элементов – в Водной аллее Во-ле-Виконт и Большом канале Версаля, не говоря уже о прилегающих воздушных просторах. Вода, воздух и свет, свет тоже в равной мере реальный и виртуальный, составляют столь самодостаточное единство, что почти не нуждаются в поддержке цвета. По сравнению с голландским парком во французском фактор цвета вообще несколько стусевался, хотя общий декоративизм планировки стал еще более изысканным благодаря развитию «вышитых партеров», связавших прежние «компартименты» в более прочную зрительную систему.

Главным же связующим звеном по-прежнему служил иллюзионистический перспективизм, но уже в невиданно-масштабных и невиданно-синтетических – по отношению ко всем стихиям – проекциях. Недаром Андре Ленотр, во многом предопределивший облик Во-ле-Виконт и Версаля, был не только садовником, но и живописцем, учившимся у таких мэтров придворного барокко, как С. Вуэ и Ш. Лебрэн. И подобное совместительство, до этого редкое и по-своему эксцентрическое (как в «парке чудес», спланированном Леонардо или в артефактах Буонталенти), теперь обретало характер системы. Парки созидались как монументальные картины, торжественно вручаемые их владельцам. Причем пространство этих картин расширялось у нас на глазах до бесконечности, что в Версале особо подчеркнуто отсутствием ограды, которая назойливо маячила бы вдали или в просветах.

Мечтательная идея власти над миром через власть над ландшафтной природой, волновавшая Бэкона, Томаса Брауна, Кауса и многих других, воплотилась здесь практически и вполне осязательно. Так что тот, кто получал совершеннейшую для своего времени парковую картину, получал вместе с ней, точнее в ней самой инсигнии верховного могущества, пейзажное свидетельство абсолютной власти. Еще веком раньше эта уверенность проявилась в действиях Генриха VIII, ревностно отбирившего у кардинала Уолси его самые художественно-значительные и художественно-передовые владения и идеи, начиная (в 1525) с сада и замка Хэмптон-корт, первой подлинно ренессансной усадьбы Англии, и кончая проектом надгробного монумента, который король тоже присвоил и попытался приспособить для себя. Аналогичный трансфер репрезентации предопределил и судьбу Версаля. Стоило лишь контролеру королевских финансов Николя Фуке явить Людовику XIV только что отстроенный Во-ле-Виконт во всем его праздничном великолепии (1661), как честолюбивый финансист был арестован по подозрению в казнокрадстве (подозрени, скорее всего, вполне оправданном) и провел остаток жизни в тюрьме. При этом Людовик заимствовал у него готовую арт-модель, где идея регулярного парка получила оптимальную четкость, и перенес ее, при участии все той же творческой команды (с Ленотром как главным паркостроителем) на новую почву, увеличив по площади, если опять-таки

иметь в виду лишь регулярное ядро Версаля, в три раза. Правда, сам Во-ле-Виконт, в отличие от дворцов Уолси, был оставлен семье опального царедворца, но статуи, гобелены и даже все апельсиновые деревья перевезли на новое место.

Важно отметить и еще два важнейших обстоятельства, связанных с возникновением «французского царя Эдема, сиречь рая», – как обозначил «Версалию» Григорий Сковорода\*. Во-первых, важно учитывать, что до Людовика XIV главным зданием здесь был охотничий дворец-замок, который «король-солнце» использовал в основном для встреч с любовницей Луизой де Лавальер, кругом же расстилались перелески и заболоченные луга, «самая печальная и голая местность, лишенная перспективы» (по словам герцога де Сен-Симона). Но как раз в тех случаях, когда новые парки начинались, как в случае с Версалем, практически с нуля, с полной безвидности, творческая воля к тотальному преобразованию местности проявлялась особенно сильно (та же традиция сказалась до этого на изначально жалком и голом островке Изола Белла, а позднее в изначально заболоченном Павловске и изначально безводной и безлесной Софиевке). Во-вторых, когда новое строительство уже всю развернулось, Людовик счел необходимым отметить его в 1664 особым праздником, где Луиза была официально представлена двору в качестве главной фаворитки. Пышный праздник Утех очарованного острова (*Plaisirs de l'Île enchanté*), тематически заимствованный из ренессансных эпосов и напоминавший об аналогичной феерии времен Марии Медичи, происходил вокруг садового павильона, на месте будущего дворца. Водный же антураж в виде каналов или пруда отсутствовал, так что «очарованный остров» был чисто воображаемым.

\* Из «Сада божественных песен, прозябших из зерен Священного Писания» (песня 28). «Версалия – французского царя Эдем, сиречь рай или сладостный сад, неизреченных светских утех исполнен», – это примечание Сковорода дает к первой строфе песни 28 («Возлети на небеса, хоть в версальские леса...»). Далее рефреном звучит – все равно будешь «нищ и гол», с рыдающей душою. Среди завершающих же строф есть следующие: «Боже! О живой глагол... / Ты един всем жизнь и радость, / Ты един всем рай и сладость». Но ошибочным было бы предполагать, будто Сковорода просто отвергает садовый лже-Эдем подобно Аввакуму, сравнившему сады царя Алексея Михайловича с усадьбами Навуходоносора. Мысль философа развивалась диалогически, в том числе и в прямом, жанровом смысле, в его платонически-библейских диалогах. В одном из них («Симфония, нареченная книга Асхань о познании самого себя», 1770) диспут проходит, как и в «Филебе» Платона, в саду, напоминающем, правда, уже не священную рощу, а те благочинные усадьбы, где провел (у своих покровителей) большую часть жизни сам автор; во вступительном письме указано: «написал я сию книгу в лесах Земборских» (т.е. в имении помещиков Земборских, под Харьковом). «Прекрасное утро, пресветлый сей воскресения день. Сей веселый сад, новый свой лист развивающий. Сия в нем горняя беседа, священным библии присутствием освященная и ея же картинами украшенная. Не все ли сие возбуждает тебя к беседе?», – такова пейзажная экспозиция диалога. Позднее же верх берет не античное, а средневековое умонастроение, ибо один из участников диалога заявляет: «Ничего не слушаю, если оно не ведет меня во внутреннюю мою во мне скинию сведения. Там-то для меня рай сладости, а в нем плод древа живаго и воды такие же». Благодаря этому садовый зачин с «Версалией» не отменяется, но лишь несколько умалется в духе просветительски-религиозного духовного компромисса. О райском топосе у Сковороды в целом см. кн.: Софронова Л.А. Три мира Григория Сковороды, 2002. С. 384–386. Благодарим Софронову и И.И. Свириду, которые навели меня на версальский мотив Сковороды и уточнили сопутствующие ему исторические обстоятельства.

И вскоре реальные плоды воображения короля, наложенные на «голую местность», на некое ландшафтное ничто заняли огромную территорию, которой суждено было прирастать все новыми и новыми садами. Ведь 100 гектаров, напомним, это лишь площадь центрального парка, весь же окультуренный ландшафт королевского Версаля занял со временем площадь более 500 гектаров, образуя целое парковое государство. Недаром один из современников, англичанин М. Листер, отмечал, что «эти сады составляют страну, размеченную аллеями, дорожками, рощами, каналами и фонтанами», – страну, где, в силу ее масштабов, лучше передвигаться не пешком, а верхом или в карете («Путешествие в Париж в 1698») (1699). Поэтому наиболее естественным аналогом, да, собственно, и формообразующим принципом тут был уже не литературный образ или картина, а карта, воспроизводящая «лабораторию власти» с максимальной шириной охвата\*.

Версаль стал апофеозом творческой мысли, целиком преобразившей природу с помощью искусства и техники, в первую очередь техники гидравлической, уникальным историческим образцом которой была «машина Марли» (1684), – система огромных колес, приводивших в действие насосы, которые перегоняли воду Сены в парки Марли и Версаля. Правда, гигантский механизм постоянно выходил из строя, и его пришлось дополнить более традиционным акведуком. Равновесное взаимодействие природы и искусства сменилось здесь явным диктатом последнего, но диктатом мягким, создающим свою собственную, ректифицированную и улучшенную натуру. В центре этого преобразования неизменно находился сам «король-солнце», культом которого был пронизан весь дворцово-парковый комплекс, начиная с эмблем солнечного диска с лучами, а также фигур и символов светозарного божества Аполлона и кончая центральной планировочной осью, развернутой по перспективе Большого канала на запад, к закату, причем к закату, идеально совпадавшему с этой осью 5 сентября 1638 года, в день рождения короля. Так что Людовик, вышедший из дворца в парк, двигался посолонь, зримо утверждая свою параллельную вселенную, где природа послушно оживала по мере того, как к ней приближался монарх. Ярче всего это проявлялось в режиме работы многочисленных фонтанов, – от больших, видных издалека, таких как фонтаны Латоны и Нептуна, до более камерных, скрытых среди боскетов, но не менее хитроумных, таких как затейливые фонтанчики по мотивам басен Эзопа. Все они приводились в действие по мере продвижения монарха со свитой, причем специальная команда об этом продвижении служителей издалека, с парковых перекрестков оповещала. Тогда же запускалась на полную мощность и машина Марли.

В самом уподоблении верховного правителя животворящему солнцу не было ничего нового, уподобление это постоянно сказывалось и в пла-

---

\* О формообразующем значении карт в новых садах XVII в. см.: *Mukerji Ch. Territorial Ambitions and the Garden of Versailles*, 1997.

нировке и символике древних царских садов. Однако оно никогда еще не превращалось в зрелище, развернутое ради его художественных, всецело видимых, а не магических и религиозных, в значительной своей мере незримых, эффектов. Вся политическая репрезентация вышла наружу, составив поразительный по слаженной сложности придворный спектакль, действующий в виде улучшенного дубликата реальной власти. Спектакль, где все по воле короля и его мастеров претворялось в прекрасное искусство, в «пятый элемент». Лафонтен, восторгающийся тем, как звук, свет и «хрустальная пелена» в версальском гроте Фетиды совокупно «умножают сиянье свое во сто крат» «в бесконечных случайных капризах воды», вплотную подходит к поэтическому определению этой стихии, совокупно составленной из природной материи и зрительского изумления\*. О том же, но еще четче, пишет (как официальный историограф королевских строений) Андре Фелибьен, замечая, что во время грандиозного фейерверка «все видимое на огромной дистанции в более, чем триста фатомов (600 метров), было не огнем, воздухом или водой», а «необычайным новым элементом, из них народившимся» («Увеселения в Версале, устроенные королем по возвращении после победы во Франш-Конте в 1674-м году»). Тут, как мы видим, невольно повторяется наблюдение итальянского философа Бонфаддио (невольно, ибо последнее оставалось вплоть до нашего времени неопубликованным). Однако повторяется применительно к феномену несравнимо более масштабному.

Сделав в 1682 Версаль своей официальной резиденцией и местопребыванием правительства, Людовик фактически придал архитектурно-природному спектаклю законодательный статус и даже написал затем специальное руководство, помогающее пользоваться данным «законом», в той же мере политическим, как и эстетическим («Метод показа садов Версаля», с 1689). Примечательно, что монарх детальнейшим образом и в императивной манере разметил оптимальный маршрут, указав, где и чем надлежит любоваться, но ни разу не обмолвился о каких бы то ни было символических коннотациях, хотя, несомненно, и имел их в виду\*\*. Во всяком случае, ему явно не хотелось

\* Цит. по: *Berger RW. The Earliest Literary Descriptions of the Garden of Versailles // «Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes», 28, 2008, 3/4. P. 459–462.* Это описание содержится в книге Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона» (1669), вся 1-я часть которой посвящена Версали. Именно грот Фетиды вызывает у персонажей Лафонтена особое восхищение, мерцающая как «подвижной хрустальной пеленой» воды (де Скюдери), так и, – когда водный «хрусталь опадает», – тем «перламутром с кораллом, что заменяют его» (Лафонтен). К тому же к подвижным бликам воды и облицовки прибавляется игра звуков, так что грот, по словам де Скюдери, обманывает сразу и глаза и уши, «но так естественно и прозрачно, что пока длится эта гармония, веришь будто ты посреди некоей рощи, где перекликается друг с другом тысяча птиц». Добавим, что сюжет Лафонтена построен на беседе друзей, отправившихся погулять в королевский парк и послушать там новую версию истории Психеи и Купидона, которую один из них сочинил. Причем имя этого сочинителя Полифил, что сразу напоминает о «Гипнеротомахии».

\*\* Сравним две фразы из монарших рекомендаций. В первом случае торжествует чистая визуальность, – когда король призывает (говоря о рощах Трианона) «обратить внимание на лесную темень, мощную водную струю и водную гладь по ту сторону тени», а во втором случае ощущается, хотя и неявно, символично-содержательный акцент [«Заняв точку зрения (под фонтаном Латоны), остановитесь, дабы рассмотреть взлет ступеней, вазы, статуи, ящериц, Латону и дворец, а с другой стороны – королевскую аллею, Аполлона, канал...» (об иконологии фонтана Латоны см. с. 592)].

как-то стеснять утехы чистого зрения, и дидактическая польза должна была не отягощать удовольствие, а непринужденно прилагаться к нему. Попутно «король-солнце» благосклонно открыл в Версаль доступ для публики, что повлекло волну массовых печатных объявлений и путеводителей. Величайший парк барокко окружил себя беспрецедентным для своего времени медийным ореолом. Забота Людовика XIV о рекламе понятна: ведь здесь можно было воочию наблюдать, как функционирует идеальное государство, – когда короля во время его торжественных выходов в парк сопровождали разом все придворные (тогда как внутри дворца их масса дробилась по отдельным помещениям и отдельным аудиенциям) или когда парк показывали иностранным послам, что составляло обязательный пункт программы их представления государю\*. Поэтому герцог Сен-Симон вполне логично назвал Версаль «политическим манежем», и тот же принцип восторжествовал в многочисленных подражаниях Версалию, которые возникали в разных странах Европы\*\*. Тут уже воспроизводили не только французский регулярный стиль, но мастерство той политико-эстетической регуляции, которую «король-солнце» явил, во всяком случае явил в версальских пределах, с удивительной грациозностью и блеском.

Весьма знаменателен следующий панегирик саду замка в Эрлангене, заложенному в 1706 во французском стиле: «О земной рай! о место усад! о сад, затканный редчайшими, несравненнейшими картинами, ты – тот уголок благоденствующей Натуры, что таит в себе массу затей для величайших и благороднейших гениев. Возвышенные умы находят в тебе Небесный путь, Правила самого надежного Царствования, Принципы хитроумнейшей Политики, ты являешь достоинства Планет и Звезд, методы Геометрии, а медикам средства для сохранения здоровья и возвращения его тем, кто его потерял»\*\*\*. Тут все вроде бы перемешано, – богословие с наукой и астрономия с медициной. К тому же вознесенная до небес «хитроумнейшая политика» сводилась, судя по главному здешнему монументу, Фонтану гугенотов, лишь к доброму покровительству, которое местный маркграф оказывал религиозным диссидентам. Но в любом случае помпезное велеречие по-своему выразительно славит

\* Berger R.W. Tourists to Paris and Versailles during the Reign of the Sun-King. Access to the Louvre and Versailles and the Anatomy of Guidebooks and Other Printed Ads // Paris: Center of Artistic Enlightenment (сб.), 1988; *его же*, Diplomatic Tours to the Gardens of Versailles under Louis XIV, 2008.

\*\* О резонансе «версальской славы» за пределами Франции см.: *Свирида ИИ*. Версаль в русской культуре, реальность и миф // «Россия и Франция. XVIII – XX века», 7, 2006. Поздним свидетельством этого всевропейского резонанса и неизбежно связанной с ним художественной стандартизации (хотя и стандартизации в высшей степени изысканной) может служить фильм Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде» (1961; сценарий А. Роб-Грийе). Там локусом воспоминания о любви, причем о любви, которой, вполне возможно и вообще не было, служат дворец и регулярный парк, некий уменьшенный двойник Версаля, где, согласно закадровому голосу героя, «одни скульптуры и гравий», – и схожесть различных садовых натур [фильм снимался не в Версале и даже не в заявленном в названии Мариенбаде (Мариански-Лазни), а в двух немецких «княжеских парках»] рождает ощущение остановившегося времени или особого рода инобытия, в котором есть память, но нет жизни.

\*\*\* Этот садовый энкомиум (*Meyer D. Harangue du Délicieux Jardin...*, 1713) цит. по: *Börsch-Supan E.* Op. cit. S. 10.

тот универсализм, который пережил переход от барокко к Просвещению, не утратив своего вселенского охвата. Версаль безмерно усилил ту жажду бесконечности, что нисколько не рассеялась по мере того, как французский сад становился объектом язвительной критики. Менялись формы и методы, но основное целеполагание, устремленность к горизонту и даже за горизонт, оставалась все той же. Сад все энергичнее претворялся в самоценную страну-сад со своими собственными, сугубо эстетическими законами.

Недаром новые, свойственные уже «Веку светов» формы складывались рядом с прежними, регулярными, представая их дополнением и развитием. К примеру, Боскет ручьев (Bosquet de sources), разбитый в 1670-е годы Ленотром к северу от Большого канала и выделяющийся своей крайне причудливой планировкой, явился, со своими извилистыми каналцами и красовавшимся там до начала XVIII века Фарфоровым (собственно Фаянсовым, т.е. украшенным изразцами) Трианомом (1670) первым образцом архитектурной «китайщины» («шинуазри»). Фарфоровый Трианон, выстроенный для мадам де Монтеспан, впоследствии был разобран и заменен Большим Трианомом, предназначенным уже для другой королевской пассии, мадам де Ментенон. Таким образом, парковая архитектура по-прежнему в значительной мере пребывала «архитектурой любовной страсти». С тем лишь различием, что страсть эта художественно воплощалась с размахом, намного превосходящих большинство литературных грез, за исключением, пожалуй, лишь многоэтажного Телема Рабле.

Особую область садового государства Людовика XIV, причем область, тоже впитавшую в себя историю его любовных симпатий и тоже предвосхитившую стиль будущего, составил парк Марли. Он был разбит к северу от Версаля (с 1684) для короля, искавшего частного покоя и уединения от государственных забот. Даже Трианон к тому времени начал казаться ему слишком суетным. Однако наблюдательный Сен-Симон, употребивший в данном контексте слово «эрмитаж», явно придал ему иронический оттенок. Изначально центральное здание этого «убежища» представляло собою единый комплекс из 12 роскошных парных павильонов для самого короля, его приближенных и их фавориток. Живя в собственных покоях, они сходились ради светских удовольствий в залах, эстетическое назначение которых подчеркивалось их названиями: к примеру, из Салона заходящего солнца (Salon de Couchant) было особенно удобно любоваться закатом. Каждому из салонов соответствовал свой особый боскет: архитектура тем самым еще органичнее сопрягалась с парковым окружением. Что же касается садовых перспектив, то они потребовали в Марли даже большего труда, чем в Версале, ибо пришлось срывать закрывавший их холм. В итоге живописно продолжился, в рамках детально расписанного этикета, принцип раблезианского Телема, а архитектура, всецело ориентированная на пространство сада, во многом предвосхитила зодчество рококо.

Здесь утвердился тот павильонный метод планировки, который снимал существенное различие между большим дворцом и малым садовым капризом, ведь и тот, и другой призваны были служить удовольствию, придавая последнему максимальный, «райский» изыск. По этому принципу строились позднее ансамбли Царского Села и Нимфенбурга: царскосельский Эрмитаж, к примеру, совершенно идентичен своим крупным, почти гигантским ордерам Большому дворцу, хотя во много раз меньше последнего. В целом большие дворцы рококо превратились в композиции из эрмитажей, в чем была своя логика, лишняя раз демонстрирующая победную экспансию парка.

Общая эстетическая аура последнего, предполагающая тесную связь с другими искусствами, в том числе и со словесностью, все более сгущалась или, иным словом, прозрачно оплотнялась. Закон сообщающихся сосудов, действующий уже не первый век между литературой и садом, закрепился в виде непрерывного вербально-визуального взаимодействия. Парк охотно включал в свои идейные программы литературные мотивы, даже те, где не было ничего или почти ничего специфически садового, – как в случае с баснями Эзопа, автора в высшей степени для поэтики барочных садов инспиративного\*. С другой стороны, конкретные парковые ландшафты все чаще сами продуцировали поэтические и беллетристические сюжеты, даруя свою фабулу иным искусствам. Правда, величавым исключением оставался библейский рай Мильгона, незримо над садостроительством возвышающийся, – тут уж конечно ни о каком равенстве искусств и речи быть не могло. Но все же особо характерными для периода, переходного от барокко к Просвещению, явились обратные, не вербально-визуальные, а визуально-вербальные импульсы, восходящие к реальным парковым импрессиям. Лучшими примерами могут послужить та же «Любовь Психеи и Купидона» Лафонтена и «Версальская прогулка» мадемуазель де Сюдери (1669), полные благоговейного трепета перед версальскими чудесами, только что открывшимися для публики во всей своей красе. Грандиозный артефакт, рекордный по размеру (вспомним, что только лишь площадь, т.е. основание центральной части Версаля составляет 100 гектаров, а на всем этом зиждится еще и огромная кубатура воды, зелени, архитектуры и небес!), увеличивался в процессе публичной художественной объективации еще значительно. К тому же миф о Версале непрерывно прирастал свои-

\* Иллюстрации к Эзопу украшали еще Комнату грота (или Комнату тайного сада) в мантуанском Палаццо дель Те, – это один из самых ранних примеров. В 1672 Ленотр, исходя из советов Ш.Перро королю, преобразовал версальский лабиринт, устроив в нем 39 фонтанов с декором на тему эзоповых басен, причем каждый из фонтанов был снабжен табличкой, где излагался соответствующий сюжет. Задумано все это было в виде большого «букваря» для обучения дофина грамоте. Басни (эзоповские и лафонтеновские, созданные в основном по эзоповской канве) охотно использовались в изобразительных программах того времени, постоянно заключая в себе различный эмблематический подтекст. К тому же басенные герои, вышедшие из чисто животного состояния, идеально вписывались в парковые сценарии, дополняя неизменный лейтмотив природы, разнообразно и чутко взаимодействующей с человеком.

ми европейскими подобиями, образуя если и не страну-сад, то, по крайней мере, огромный архипелаг.

Сады «короля-солнце», исключительные по своему размаху и силе воздействия, обозначили французский, «формальный» стиль в целом, подведя ту историческую черту, после которой новый, третий Эдем, не реальный или образный, но виртуальный, можно было уже считать окончательно состоявшимся. И этот новый Эдем уже явственно теснил тот, что ему предшествовал, узурпируя его порубежье. Именно эта теснота или даже узурпация явились, несомненно, одним из важнейших факторов, обусловивших, на самой заре века Просвещения, «упадок рая», потерю интереса к его богословским и географическим обоснованиям, – хотя чаще всего это связывают с распространением деизма\*, сенсуализма\*\* и либертинизма\*\*\*. В любом случае никакие, даже самые притягательные «измы» не могли заменить той волнующей очевидности, какой был эстетический парадиз, очаги которого умножались, стилистически видоизменяясь, но с этими изменениями лишь усиливая свой завораживающий шарм.

К тому же рай, раз уж столь кардинальное значение придавалось отныне переживанию и впечатлению или, иначе говоря, сенсуальному ореолу вещей, все легче приоткрывался в повседневной действительности, достаточно было лишь его эмоционально пережить. Развивая традицию индивидуального рая, рая счастливого сознания, традицию, во многом обусловленную протестантизмом, английский мистик Томас Траэрен писал: «Даже Адам в раю, несомненно, не постигал мир с таким же наслаждением и любопытством, как я в мои детские годы». Далее Траэрен связывает личную лирику с Евангелием (ср. Мф. 18: 3), выразив пожелание вновь стать ребенком, дабы войти в Царство небесное («Века медитации», 1670). Позднее голландец Фредерик ван Ленхоф, последователь Эпикура, склонный уже скорее не к мистике протестантского толка, а к умеренному либертинизму, выражал уверенность в том, что жизнь, «полная радости и удовлетворения», жизнь в приятном обществе, с приятными напитками и кушаньями и есть то подлинное «небо на земле», которое не может быть компенсировано никаким «потусторонним небом» («Небо на земле», – так его вышедший в 1703 трактат и назывался). И действительно сами напитки и кушанья, равно как и вся их сервировка, все чаще впрямую изображали Эдем и первых его обитателей,

\* **Деизм** – философская система, оставляющая за верховным божеством роль «перводвигателя» и изначального законодателя вселенной, затем живущей уже по собственным «природным законам». Сложившись на основе ренессансного культа Природы, деизм составил натурфилософскую базу Просвещения.

\*\* **Сенсуализм** – историческая разновидность теории познания, выводящая все содержание умственной жизни из деятельности органов чувств. Получив широкое распространение в XVII–XVIII веках, обычно сочеталась с деизмом как его гносеологическая система.

\*\*\* **Либертинизм** – экстремистская форма вольнодумства, программно отрицающая традиционные моральные нормы. Зародившись в период Реформации, носила первоначально узкосектантский характер, получив в век Просвещения мощную философскую и литературную поддержку (Ламетри, де Сад и др.).



как бы напоминая о том, что и сегодняшние яства, а тем паче праздничные яства суть частицы «сада радости»\*

Наиболее же влиятельными, в плане медитаций о рае, – который здесь, рядом, стоит лишь его ощутить, – оказались видения Эммануила Сведенборга. Начавшиеся в 1745 с совершенно бытового эпизода, когда некий голос предупредил Сведенборга в трактире: «Не ешь слишком много!», видения эти образовали подробно расписанный в его сочинениях Эдем, где все выглядит как привычный европейский ландшафт с городками и садами. Где все, как метко заметил Борхес, «как на земле, только лучше» («все, как на земле», – это, собственно, прямая цитата из Сведенборга). Вся разница в том, что наряду с людьми тут также очень много ангелов, всегда светло, а сады никогда не увядают\*\*. Через полвека с лишним аналогичного рода духовидческий тонус («так же как здесь, только лучше») проступил в одном из сочинений Андрея Болотова, где речь заходит о потусторонних «красотах и приятностях природы», сходных с теми, что «доставляют преблагнейшие минуты» и в этой жизни. Страстный плантоман, Болотов выражал надежду, что и на том свете можно будет заниматься «насаждениями и воспитыванием разных дерев кусточных и травяных растений», привлекая для этого своих знакомых и друзей; после апокалиптического же преобразования, возможно, вся поверхность земли будет украшена «таким же прекрасным садом, каков был рай

\* О райских мотивах в оформлении блюд и на питейных сосудах см.: *Deinert W.* Das beschworene Paradies. Schauessen des Barock // «Jahrbuch für Volkskunde», 1985, 8; *Амарина Н.А.* Стекло. Фольклор XVIII века // Памятники русской народной культуры XVII–XIX веков (сб.), 1990.

\*\* Эпохальная роль Сведенборга в новоевропейской «истории рая» особо выделена в кн.: *McDonnell C., Lang B.* Op. cit. (гл. «Swedenborg and the Emergence of Modern Heaven»). Различные пейзажные топосы являются у Сведенборга теми «местами наставления», где новоприбывшие души проходят необходимое воспитание, наслаждаясь «великолепными зрелищами», в том числе зрелищем аллеи и беседок с украшенными входами и гульбищами вокруг, причем все эти вертоградные «соответствия» разумению и мудрости». Формально все выглядит как на земле, только оказывается «гораздо красивее», ибо здесь «видишь искусство в первообразе своем». Весь край, где земля соединилась с небом посредством мистических «соответствий», представляет собою страну ухоженных усадеб, всю сплошь окультуренную и одушевленную, – с «соответствиями», выражающимися в первую очередь в сквозящем повсюду свете, который придает каждому предмету драгоценный блеск. Характерные примеры можно почерпнуть в популярнейшем из сочинений Сведенборга, книге «О небе и аде» («О небесах, мире духов и аде», 1758), – в разделе «О небесах» (подглавка «О жилищах и обителях ангельских», 183–190). Именно благодаря Сведенборгу души умерших начали изображаться в искусстве в полноценно-человеческом, телесном облике, что особенно характерно для неоклассицистских надгробий (см.: *Janson H.W.* Psyche in Stone: Images of the Soul // «Chrysalis», 1985, Winter), в том числе надгробий работы И.П. Мартоца. Имя шведского духовидца было на слуху по всей Европе – воспевая усадьбу И.П. Вульфа Берново (с 1760-х гг.), М.Н. Муравьев уподобил ему самого себя, упивающегося поэтическими видениями в парке («... пойдём в убежище зверинца, / Где наш чудак, как новый Сведенборг, / Внимаючи внушениям мизинца, / Нечаянно почувствовал восторг / И наяву увидел пред собою / Трех нежных нимф в одежде так, как снег, / Воздушною спустившихся тропею, – / Он видел их по травке легкий бег. / Конечно, то живущи здесь дриады / Или феи здесь свой держат хоровод, / Летайте вокруг мечтания, отрады / В охране древ, у падающих вод. / Зачем стеснять пределы воображенья? / Нам мал тот мир, что видим каждый день, / В невидимый мы любим посещения, / Прелестных снов мы осязаем тень» (цит. по: Сельская усадьба в русской поэзии... С. 256). Берновская поэма Муравьева показывает, как легко оккультный мотив претворяется в чисто художественную импрессию. Но, несомненно, самый примечательный пример перехода от оккультного к оккультно-художественному восприятию прекрасного сада, который предстает в виде потустороннего «Элизима» – павловские медитации императрицы Марии Фёдоровны и их отражение в поэме В.А. Жуковского «Славянка» (см. с. 599).

земной в Эдеме»; одежды будут те же, что и на земле, различаясь лишь, в зависимости от степени праведности, своей прозрачностью, и все уподобится огромному государству со столичным городом (Иерусалимом) и «городами попроще»\*.

Уже без всякой мистики сходные настроения продолжали навевать и обычные садовые руководства. Сэмюэл Коллинз простодушно разъяснял в подзаголовке, что его «Возвращенный рай» ставит своей целью «ясную и полную демонстрацию» наилучшего «метода содержания и улучшения плодовых деревьев у стен или живых изгородей» с присовокуплением отдельного «трактата об арбузах и огурце» (1717). Столь же практически настроенный английский аноним, гордо отметивший, что «мы превзошли все страны / Сверканьем гравия и ковром газона», в свою очередь озаглавил поэму «Обретенный рай, или Садовое искусство» (1730)\*\*. Стивен Свитцер в своей изданной в 1718 в Лондоне «Сельской ихнографии» или (как можно перевести этот мудреный титул) «Планировании сельского поместья» утверждал, что после изгнания из рая «главным и достославным предприятием мудрецов и праведников всех времен стало стремление восполнить утрату путем старательного и трудолюбивого искоренения сиих изъянов» (т.е. изъянов проклятой, покрывшейся «волчцами и терниями» земли) путем «удобрения, культивации, подвязки и улучшения пород» (1, 1)\*\*\*. К тому же времени, когда сходную уверенность высказал Жак Делиль в своих «Садах» (1782), – имевших огромный успех и принесших ему титул «апостола Цереры и архидиакона Флоры»\*\*\*\*, – подобные сентенции звучали уже как риторический стереотип. Называя (в написанном прозой предисловии) садоводство «самым добродетельным из искусств», способным «сделать свою жизнь в сельской местности» «и жизнь всех окружающих счастливой», Делиль одновременно апеллировал и к вергилиевым эклогам и к Библии и к Мильтону, напоминая также и о многих конкретных парках Европы, так что Эдем предстал у него

\* Правда, в отличие от Сведенборга, Болотов не стремился обнародовать свои мистические рассуждения, предназначая их лишь для узкого семейного круга [его трактат «О душах умерших людей. Разговоры старика со внуком» (1823) был издан лишь в 2006].

\*\* «Обретенный рай, или Садовое искусство» цит. по: Richardson T. Op. cit. P. 50.

\*\*\* Во введении к 3-му тому своей «Ихнографии» Свитцер эмоционально конкретизировал эту идею. Перечислив (со ссылкой на Горация) прелести усадебной жизни, которые «даруют невинные наслаждения всем чувствам», он поминает среди этих усад, среди прочего, пение «бесчисленных пернатых хористов» и упоительный вкус фруктов, завершая свой обзор словами: «Сколь сладостны досуги тех, кто непорочен и добронравен, тех, кто неприметно влечется к поклонению той божественной Силе, что делает их столь плотно сопричастными своему собственному Счастью». Тут поклоняются творцу уже не прародители, а одни лишь восторженные чувства, которые могут принадлежать любому обладателю нежной и сентиментальной души.

\*\*\*\* Подобные титулы, обыгрывающие тот факт, что Делиль был не только писателем, но и католическим аббатом, даровал ему другой страстный плантоман, принц Шарль-Жозеф де Линь, посвятивший автору «Садов» свою книгу «Взгляд на Белёй (родовое имение принца в бельгийской провинции Эно) и значительную часть садов Европы» [1786; здесь и далее цитируется по критическому переизданию (1922)]. Посвятительная титулатура Делиля продолжается следующим образом: «Архиепископу Пинда (греческий горный массив, в мифах – обиталище Аполлона и муз), аббату Геликона, капеллану (и) исповеднику Аполлона, новому богу Садов, лучшему, чем (бог) языческий, пугавший пастухов (намек на Вакха. – МС.). Если ты и не первый садовник, то, по крайней мере, Его духовник».

не только ностальгической мечтой, но и практически реализуемой целью. Причем реализуемой столь легко и плавно, словно и не было никакого Грехопадения. Так, напоминая о счастливой жизни прародителей в поэме Мильтона, Делиль делает вид, будто счастье это ничем не нарушалось\*, и к тому же размещает отсылку на Мильтона между двумя панегириками современным паркам, так что Версаль, Эдем и английский Бленейм составляют здесь совершенно однородный ряд поэтических парадигм. Райский лейтмотив звучит уже в 1-й песне («О, как бы я хотел, чтобы моя страна / В Эдем, в обширный сад была превращена!»), а во 2-й песне эдемические блики проступают пусть и ненавязчиво, но тоже вполне очевидно. Проступают как в частном саду («Блаженство нам сулит заросший сад»)\*\*, так и в общественных, городских променадах. «Тут каждый – как цветок, и каждый весел тут, / Так Елисейские поля у нас цветут», – пишет Делиль о главном парижском проспекте, помянув его, разумеется, не чисто номинативно, но и символически.

И, как казалось, именно английский, пейзажный вкус в наибольшей мере райскому цветению способствует. «Эдемский сад, – писал де Линь, – самый сильный довод в пользу англичан. Весьма неплохо, если можешь присвоить себе земной рай. Ведь как научил нас или, по крайней мере, дал нам понять Моисей, рай был насажден отнюдь не Ленотром»\*\*\*. Его, стало быть, насадили или, по крайней мере, любовно воссоздали английские джентльмены-фермеры, у которых теперь учится вся Европа.

Эпоха весьма благоприятствовала садовому гедонизму, причем в значительной мере уже массовому, а не только лишь элитарному, княжески-королевскому садовому гедонизму. Лишь в XVIII веке, как подчеркнул Бродель в своей «Динамике капитализма», прекратились роковые колебания населения в результате эпидемий (одна из которых, как мы помним, вызвала к жизни сад «Декамерона»), и начался непрерывный его прирост. Именно в этом столетии американская Декларация независимости (1776), составленная в основном Томасом Джефферсоном, который был, как известно, также искусным архитектором и садоводом, провозгласила право на «поиск счастья» в качестве одного из неотъемлемых прав человека. И, наконец, именно в эту эпоху метафизика наслаждения была положена в основу эстетики как новой философской дисциплины. Дэвид Юм заменил божественную идею красоты «приятным чувством», а позже Гегель, подводя итоги Просвещения, по сути,

\* Не отрицая библейский контекст впрямую, Делиль вводит в него легкую элегическую слагательность (не то чтобы Грехопадения не было, но кажется, будто его не было...): «Блажен, кто как они (т. е. прародители у Мильтона), вдали от суеты, / Гордыни и страстей, природой одаряем, / Сумеет жизнь прожить, не поступившись раем» (1, 640–643). Правда, слово «рай» присутствует лишь в переводе Войекова, сам же Делиль, помянув рай по Мильтону, пишет в данной строке просто о блаженном бытии, избобилующем «плодами, цветами, невинностью и счастьем» («riche de fruits, de fleurs, d'innocence et de joie»).

\*\* В оригинале (2, 655 и сл.) «заросший сад» – это «asile enchanteur» («чарующий приют», где «мудрец находит свое счастье»), тот чисто природный эрмитаж, таинственность которому придает даже не столько эффектная натура, сколько игра воображения.

\*\*\* *Ligne Ch.-J. de Op. cit. P. 101.*

повторил ту же самую мысль («Искусство призвано вызывать в нас чувства и притом нужные нам, приятные чувства»; «Лекции по эстетике», 1, введение, 3, А, 2). Уже в наше дни промелькнул по-своему замечательный, почти пародийный отзвук этой сентенции («Эстетика наука о том, что делаемо мировой общностью для себя приятного»)\*.

Собственно, уже ренессансный платонизм, склоняясь к перенесению центра тяжести с небесной идеи красоты на ее воплощение в творчестве, начал перемещать вертикаль ценностей в горизонтальную позицию. Когда же чувство утвердилось в качестве главного критерия прекрасного, а сам процесс восприятия, умственной переработки Творения обрел не меньшую, если даже не большую важность, чем само Творение, эта горизонталь определилась уже как устоявшаяся стрелка компаса. Вся критическая, новая философия XVIII века развивалась по принципу своеобразного двоевластия, уважающего религиозные догмы, но в то же время вырабатывающего и независимые ментальные методы. Так, Джон Локк, который был едва ли не главным основоположником просветительского мышления с его эмпиризмом познания и либерализмом политики, написал, вовлекшись в споры разных протестантских течений, трактат «Разумность христианства» (1695), где изложил вполне ортодоксальное, христологическое понимание Царства небесного. Вместе с тем философ выразил законное сомнение в том, что это понимание, открытое для веры, доступно также и для «натурального», т. е. эмпирического, чувственно-перцептивного знания, и, таким образом, оставил вопрос о рае открытым. Однако на вопрос этот, так или иначе, необходимо было отвечать, хотя бы для того, чтобы найти новые, постсредневековые основания для этики, – найти те этические принципы, которые позволили бы четко уяснить, в какой мере пресловутое «приятное чувство» является нужным и полезным, а в какой – ненужным и вредным для нас. Поэтому категория вкуса и мотив сада оказались как нельзя кстати. В них наступил тот, если вспомнить Грасиана, синдересис или, если угодно, тот звездный час просветительской ментальности, который позволил выйти из ситуации идейного двоевластия, – выйти в свой собственный, незаемный рай, – с наименьшим интеллектуальным ущербом и даже с немалым прибытком.

«Вкус» и «сад» пребывали ключевыми словами у тех последователей Локка, которые стремились придать внутреннему ощущению характер базисной категории, разом изъясняющей и художественные и моральные ценности, поэтому этих мыслителей именуют обычно «английскими моралистами». Параллельно поминались и другие виды творчества, но художественная агрикультура все же вновь и вновь оказывалась фокусом курса, занимая среди других искусств, что впервые произошло именно

\* *Иванов С.* Преобразование входа действительности. Теоретическая основа гуманизма, 1994. С. 28. Эта книжечка – пример той «народной философии», что широко распространилась в годы перестройки. Иногда ее автор мыслит вполне в кантовском духе («Эстетическое сопряжено с нетребованием ценностного идеала», – там же, с. 12).

у «моралистов», положение верховного арбитра. Арбитра, наглядно сводящего прекрасное с разумным и добрым. «Вкус в изящных искусствах действует рука об руку с моральным чувством», – утверждал Генри Хоум (лорд Кеймс) во введении к своим «Элементом критики» (1762), а «правильное понимание того, что прекрасно, гармонично, элегантно и служит украшению в литературе или живописи, в архитектуре или садоводстве, является отличной подготовкой к столь же правильному представлению о тех же самых качествах в характере и поведении человека». Вслед за этим он дает понять, что как раз садоводство-то и является оптимальным индикатором этого «правильного представления», ибо способно «пробудить разнообразнейшие эмоции» («величие, упоение, веселье, меланхолию»), – в отличие от других искусств, более в данном смысле ограниченных. К тому же иные искусства могут возбуждать «смешанные и даже греховные порывы», тогда как «садоводство дарует нам чистейшие удовольствия, и поэтому неотвратимо стимулирует всякое доброе чувство». Этика деятельно дополняется здесь гносеологией и эстетикой. Каждая из эмоций, поясняет Хоум, может быть отражена здесь с «достаточной степенью четкости», причем исторический прогресс садоводства как раз и состоит в переходе от чистой практики (ведь даже прославленный Гомером сад Алкиноя – это «все-навсего огород») к «наслаждению» и «игре воображения». Добится же такого рода игры можно лишь с помощью той композиционной простоты и протяженности, которые дают возможность «плавного перехода» (flow succession), т.е. плавного перехода между эмоциями. Таким образом, пейзажный парк представляется лорду Кеймсу идеальным решением духовных проблем, тогда как парки Франции и Италии кажутся слишком «телесными».

Прочие «моралисты» следуют тем же умственным курсом, делая своим идеалом не всякий, а именно пейзажный сад, свободно сочетающий культуру с природой. Согласно Шефтсбери (собственно, Энтони Куперу, графу Шефтсбери), «моральная магия» искусства, делающая из всякого достаточно чуткого и образованного человека «самовластного (self-imposing) художника», лучше всего раскрывается в садоводстве. Ведь именно в нем «утонченный порядок садов и вилл» с их «партерами, кипарисами, роцями, чащами, статуями Добродетели, Силы, Умеренности, бюстами героев, головами философов, гротами, скалами, урнами и уединенными уголками» «молчаливо выражает господствующий порядок, мир, гармонию и красоту», но правдиво выражает лишь в том случае, если соответствует тем же качествам, т.е. порядку, миру и гармонии в уме владельцев, ведь самое существенное – это «красоты садов и роц внутри нас»\*. Высшим выражением божественной гармонии или «истинного порядка» оставались для Шефтсбери все же не парки, тем паче модные тогда и несимпатичные ему «княжеские сады» регулярного

---

\* Здесь дан сжатый дайджест из «Эстетических опытов», «Моралистов» и «Разнообразных мыслей» Шефтсбери (с последней, самой пространной цитатой – из «Разнообразных мыслей»).

типа, – с их «формальным дурачеством» («formal mockery»), – а естественная, «дикая» природа, подобная тому леску, который он сделал существенной частью своего имения Уимборн-Сент-Джайлс\*, где у него даже была и особая Философская башня для обозрения самого парка и его окрестностей. Наиболее же наглядным манифестом идеального внешне-внутреннего или пейзажно-человеческого согласия с природой можно считать двойной портрет Шефтсбери с братом Морисом, написанный И. Клостерманом (1702; **илл. 48**). Братья красуются здесь на фоне рощи с храмом Аполлона, т.е., иначе говоря, с храмом Искусства. Такого рода портретная композиция, с пейзажным, «естественным» садом, воплощающим гармонию эстетически-просвещенной души, вскоре стала в английском искусстве одной из самых ходовых\*\*.

Еще один представитель «школы внутреннего ощущения», Джозеф Аддисон, придал «моральному» садоводству публицистическую остроту, помещая (в 1711–1712) свои очерки в основанной им газете «Спектейтор». Он причислил такого рода садоводство, как искусство практическое, но в еще большей степени созерцательное (Просвещение все же ценило культуру много выше агрикультуры!) к самым тонким «радостям воображения». Последние, собственно, и стали сквозной темой серии эссе, обычно объединяемых под этим заголовком («Delights of Imagination»). В том же «Эссе о садах» (1712), откуда взято это суждение, Аддисон подчеркнул, что сад, который был «обиталищем наших прародителей до Грехопадения», дарует нам «великие откровения о замысле и мудрости провидения», предлагая «бесчисленные предметы для раздумья». Языческие «духи сада» растворились тут в жизни мозга, в игре эстетических ассоциаций\*\*\*, а библейский Эдем, по сути, слился с современным Аддисону приятным парковым уголком, – правда, уголком не вульгарно-плотским, а возвышенно-интеллектуальным, «кабинетным» по своей атмосфере, – а средневековые бездны плавно сменились задумчивыми рефлексиями. Весьма характерна, в частности, та лирическая созер-

\* Можно привести также и письмо Шефтсбери драматургу У.Конгриву (1699), где он признается, что для него «грубые кучи камней выглядят милее многих статуй, а река, выходящая по лесам и лугам, как близ Фонтенбло, кажется куда приятней той же реки, затиснутой между разнообразными фигурами Версаля». Однако, несмотря на критику принципа регулярности, в целом Шефтсбери как плантоман все еще в значительной мере придерживался именно его. При этом дикая природа мыслилась им в качестве важного духовного (но также и композиционного) фона, и тем самым принцип пейзажности если и не возобладал, то, во всяком случае, ощутимо наметился (см.: *Leatherbarrow D. Character, Geometry and Perspective. The Third Earl of Shaftesbury's Principles of Garden Design* // JGH, 4, 1984).

\*\* Первоначально архетип портрета (или семейного портрета) с хозяином (или хозяевами) в усадебном саду утвердился в живописи голландского барокко. Затем главным регионом данного жанра, точнее жанрового подвида, стала Англия, – и таким образом поэтический топос «усадебного рая» обрел и свою визуально-картинную формулу.

\*\*\* Эти ассоциации (или рефлексии) отождествляются Аддисоном с понятием «животных духов» («animal spirits»), которыми в тогдашней философии обозначали особую тонкую субстанцию, которая, как полагали, обеспечивает связь между мозгом и телесными органами. Наполняя, по Аддисону, сады, эта субстанция полностью дематериализуется, пока, «наконец, вся их (животных духов) совокупность не взлетает в воздух (буквально «взрывается» – «is blown up»), и весь садовый вид расцветает в воображении» (из эссе «Радости воображения», давшего название всему циклу).

цательность, что была внесена Аддисоном в его переложение «пасторального» 22-го псалма, где садовая прогулка, выводящая созерцателя к Творцу, превратилась в благоговейное, но уже чисто идейное, мысленное жертвоприношение\*. Что же касается Дэвида Юма, самого младшего из «моралистов», то он еще более решительно трансформировал или даже дезавуировал традиционный принцип рая, отрицая (в «Естественной истории религии», 1757) первозданное совершенство человека и полагая, что «ум возвышается от низшего к высшему», а не наоборот. В итоге на месте традиционного Эдема образовалась крайне неопределенная тематическая зона, где весьма трудно было провести различие между чувствами и интеллектом или, в несколько ином ракурсе, между чувствами разумными и неразумными.

Впрочем, постоянно маячила надежда на то, что парк-то, причем парк, освобожденный от итальяно-французских излишеств, и должен помочь эти дилеммы разрешить, являя чисто натурный или, по крайней мере, минимально окульгуренный ландшафт как эпицентр столь же чистого и бескорыстного («non-possessive» по Шефтсбери) наслаждения. И философы постоянно им вдохновлялись – как примером просветленной разумом, чувственной, но в то же время благородно-чувственной природы. Вдохновлялись в своих поместьях, либо среди общественных, более демократических садов. Идеальный пейзажный топос закреплялся в Британии еще более непринужденно, чем в ренессансной Италии, где творческая мысль все-таки постоянно обращалась к отдаленному во времени древнеримскому прототипу. Здесь же было достаточно оглянуться окрест, озирая ландшафтные преобразования, из которых нарождались многочисленные островки страны-сада. Страны, наметившейся в буржуазной Голландии, но еще более интенсивно разросшейся в буржуазно-аристократической Англии.

И лучшим судьей вкуса в подобной стране мог выступить теперь даже уже не философ, но поэт с философскими интересами. Идеальной личностью такого рода стал Александр Поп (Поуп), занявший, по степени своего воздействия на проект пейзажного парка, почетное второе место после Мильтона. С той, однако, разницей, что Мильтон все же (не считая его итальянских впечатлений) творил в основном в сфере чистых идей, а Поуп

---

\* Перевод этот вошел в очерк «Вера в Бога», опубликованный в 1711 в «Спектейторе». Сохраняя основную канву 22-го псалма, Аддисон внес в него то настроение мечтательной прогулки, которое на чисто отсутствует в оригинале. Псалмопевец выражает надежду на то, что Господь наставит его на «стезю правды» и пребудет с ним «посреди сени смертной» (речь, стало быть, идет о пути жизни и смерти), тогда как в переводе речь заходит о задумчивом променаде («moody walks») среди «журчащих ручьев» и «зеленеющих пейзажей», пусть и променаде под божественным попечением. Господь, как уповает Аддисон, будет сопутствовать («shall attend») этим «moody walks», тем самым претворяющимся в деистически-природное откровение. Что же касается «прогулки-жертвоприношения», косвенно здесь намеченной, то напрямую речь о ней заходит в другом аддисоновском эссе (№ 393), напечатанном в «Спектейторе» в следующем году («Творение постоянно радует ум всякого доброго человека, веселя и услаждая его всем, что он видит... Натурфилософия же стимулирует этот Вкус к Творению, делая последнее приятным не только для Воображения, но и для Разумения... (заметь, как познание сливается здесь с наслаждением!)... Такого рода расположение ума, став привычным, освящает всякое поле и лес, превращая обычную прогулку в утреннее или вечернее жертвоприношение»).

имел возможность вдохновляться как собственным поместьем в Твикенеме (с 1719), так и другими британскими парками, в том числе усадьбой лорда Берлингтона в Чизуике (с 1726), исторически-этапной для становления принципа пейзажности. Эти ландшафты использовались Поупом в качестве пространственных пособий, наглядно поясняющих, как можно сочетать этику с эстетикой, реализуя «моральную живопись» философии в природе. Садово-усадебный экфрасис (или энкомиум) стал у него, как и у К. Гюйгенса, совокупным вербально-визуальным концептом. Что касается его поэзии, то сближение конкретных парков с библейским Эдемом выглядит в них риторически-стандартным, но в то же время весьма выразительным. Таков Виндзорский лес в одноименной поэме, написанной в 1713 по случаю заключения Утрехтского мира. Полный энтузиазма по этому поводу, поэт взирает на небеса «сверхчеловеческим оком» («with more than human eyes») и славит «золотые дни Альбиона» как тот актуальный рай, что восполнит утрату помянутых в самом начале «рощ Эдема». Получается, что рай, который должен быть обретен в будущем («Paradise to be regained»), возвращается к нам уже сейчас, причем возвращается даже не столько в политике, сколько в изящной словесности, ибо его блаженные рощи «живут в рассказе, в песне зеленеют» («Live in description and look green in song»). То же обретение-искусстве одухотворяют для Поупа и реальные поместья, где в «скрытой лесами» глуши воссоздаются те лучшие дни, что наши прародители знавали до Грехопадения. При этом стихия творческой мысли вновь выдвигается на первый план. Выступая как пасторальный наставник природы, Поуп вырисовывает в своей твикенемской усадьбе «живописную сцену из лесов и чащ во всей их цветущей красоте». Сцену, раскрывающую не только прелесть самой природы, но и жизнь поэтического разума. «Серый партер, шахматный узор теней, / Утренняя беседка, вечерняя колоннада – что все это? / Лишь мягкие извивы трепетных умов (soft recesses of uneasy minds), / Отвечающих мимолетному ветру своим беззвучным эхом», – пишет Поуп. И специально подчеркивает: все здесь озаряется тем «светом, что обретаешь у себя в душе, / А не берешь у Джонса иль Ленотра» (т. е. Иниго Джонса и Андре Ленотра как законодателей стилистических норм)\*.

Лозунг Поупа, ставший, по сути, девизом пейзажно-садового движения, – «Во всем советуйся с гением места» («Consult the Genius of Place in all»)\*\* – при-

\* Слова о «завешенном лесами» поместье, где воссозданы лучшие времена Адама и Евы до Грехопадения, относятся к усадьбе Бэтхерст (ода «To Bathurst» цит. по: *Schulz M.F.* Op. cit. P. 11); описание же пейзажа как «живописной картины из лесов и чащ» взято из письма Поупа Дж. Кэриллу, написанному в 1712, когда создавался «Виндзорский лес». В данном письме весьма красноречиво проявляется свойственный «пейзажному движению» непринужденный концептуализм, когда композиции парка слагались лишь в уме. Поэт прогуливается здесь «мимо воображаемых беседок и гротов» («thro' Bowers and Grottos in conceit»), мысленно вписывая свои инвенции в природу. Наконец, последняя, самая большая цитата, взята из поуповских «Моральных эссе» (эссе 4-е – «О вкусе»).

\*\* Эта сентенция суммирует в себе советы о наилучшем устройстве парка, содержащиеся в «Послании к лорду Берлингтону» (1731), – собственно, послание это, знаменитейшее из многочисленных садовых текстов Поупа, есть то же самое эссе «О вкусе» (просто оно по-разному публикуется). Просве-



дал заветному античному понятию новый оттенок. Низшее божество, дух природы и рода, окончательно преобразилось, став свидетельством одушевляющего ландшафт искусства. Став, короче говоря, художественной идеей. Ведь слова о «гении места» в равной мере относятся и к субъекту и к объекту артопознания, ибо обязательно, пусть даже и неявно, предполагают кого-то, кто эту «гениальность» открыл, связав творческой идеей человека с природой. И хотя стилистически Поуп всегда исходил из барочно-классицистических норм, любовь к «трепетным» и капризным «извивам ума» сближала его с нарождавшимся рококо. В том числе и в паркостроении, где он пропагандировал принцип свободной пейзажности, причем пейзажности узорной, сопряженной с разнообразными архитектурными причудами. Правда, вдумчиво-серьезный в своей плантомании и ироничный лишь в отношении к регулярной стилистике французского типа, в чистой поэзии он не раз насмеялся над «эдемическими» мечтами\*. Однако в любом случае пейзажные медитации Поупа, равно как и аналогичные по духу размышления Аддисона, сделали их вслед за Ивлином основоположниками парковедения как особой области знаний, развивавшейся затем как в поэтической (Делиль), так и в эссеистской (Уолпол) или более наукообразной (Свитцер и Хиршфельд) формах, – если назвать лишь четыре имени из многих. Впрочем, пример Андрея Болотова, который был и агрономом, и философом, и подлинным поэтом, даже, как мы убедились, мистиком природы, показывает, что эти формы в ту пору еще трудно было достаточно строго различить. В любом случае парк постоянно делался предлогом для прикладного любознания, непрерывно переводящего свои умозрения в натурно-вещественные парадигмы и наоборот.

Но вернемся к суждениям стилистического рода. Рококо, явившееся чуть ли не путеводным стилем Просвещения, следует понимать шире, не только лишь как триумф плотской чувственности, но и как триумф художественно-объективирующего эстетизма, решительно, – еще более решительно, чем в ренессансно-барочные века, – заменявшего магический транс и религиозное благоговение поэтическим восторгом. Никогда еще мир искусства столь откровенно не хвастался самим собою, окружая свое великолепие изысканной рамой. Собственно, рама получила в рококо архетипальный смысл, вовлекая реальность в игру отражений, форсирующих свою театральную

---

ценный вкус, по Поупу, органично сопрягает человеческие таланты с природой, и воплощением этого вкуса является «гений места» – как нечто равным образом субъектное и объектное, внутреннее и внешнее, душевное и ландшафтное.

\* Подобного рода «антиэдемическая» ирония резко всего проступает в его сатирической поэме «Дунсиада» (1728), где (в начале 3-й книги) пародируется мотив «сна в Элизииуме» (или «сна об Элизииуме»), – мотив, столь характерный для ренессансных эпосов. Король «Империи скуки» (современной поэту Британии) засыпает здесь в храме и, ведомый во сне безумной сивиллой, попадает в «Елисейскую сень» – «этот дурацкий рай, политиканов греза, воздушный замок, сон наш золотой, / Девы романтичное мечтанье, химических экспериментов жар и поэтических видений славный дар». Все здесь, включая и «химические эксперименты» (входившие в круг естественнонаучных увлечений самого Поупа), намеренно свалено в гротескную кучу, равным образом и «романтичную» и карикатурную.

искусственность, свой уже не иллюзорно-натуральный (что особо ценил Ренессанс), а подчеркнута ненастоящий, иномирный «гетерокосмизм» (если вспомнить термин Баумгартена). Все пронизала сплошная зыбь, как пластическая, так и смысловая, и четко различить, где пасторальная Аркадия, где Элизиум, а где «настоящий рай», становилось все труднее, – тем паче что пасторальная интерпретация христианских тем (к примеру, у Буше), а также подчеркнута натуроподобная трактовка религиозных, в том числе растительно-райских символов в литургических предметах обрели характер общеевропейского стандарта. В интерьерах церквей разных конфессий расцветали целые райские сады, чаще всего пальмовые сады – со стволами и листьями, составлявшими чувственно-убедительные инсталляции\*. Сцена же Грехопадения изображалась теперь в церковной скульптуре, а также в дарохранительницах-монстранцах (например, в монстранце из Санкт-Якоб-кирхе в Штраубинге, где под мощевиком с частицею Креста помещено райское древо со змием, искушающим Адама с Евой; 1739) хоть и с достаточно целомудренной, но все же грациозно-жеманной, по сути, чисто светской любовной галантностью.

Что же касается парков, то они продолжали расширяться, а граница с сельскими и охотничьими угодьями, прежде очень четкая, в значительной мере пропадала, ибо и угодья эти все активнее вовлекались в систему парковых видов и феерий. Так происходило, к примеру, когда Мария Амалия, супруга Карла VII Австрийского, появлялась в мюнхенском Амалиенбурге (1739) на крыше охотничьего павильона в облике Дианы-лучницы, обозна-

\* Такого рода макетный «оазис» был устроен Львовым в иконостасе Казанской церкви села Арпачево (родового имения его отца). До наших дней не дошедший, иконостас известен по описанию во львовском письме П.Л. Вельяминову (1791), которое является замечательным примером плотного и, по сути, еще совсем непротиворечивого, «ренессансного» соседства средневековой религиозности с ново-европейским менталитетом, как художественным, так и чисто житейским. Львов пишет, возражая своему адресату, назвавшему его замысел «дрянью», «несовместимую с важной архитектурой церкви»: «Пальмы у меня поддерживают из их же ветвей сплетенную сквозную решетку, которая от оглашенных заграждает престол Бога мира; несколько херувимов и с вайями (т.е. пальмовыми ветвями) переплетенное их орудие защищают оный от рук недостойных, дозволяя, однако, глазу прелестию святых приводить души их к покаянию». «(Я) верю, – продолжает он, – что пучеглазое позлащение витиеватых крючков (т.е. традиционный иконостасный декор) на одну только минуту и то в невидальщину ослепляет, что действие оного мгновенно и только над глазами и что сердце и ум прельщаются пустым блеском. От действия при свечах ожидал я большего действия... (ибо) украшение у места и согласно с действием, для которого оно употреблено, бывает для всех приятно... Вчера церковь нашу осветили, и мы все были “под сению Авраамлею, истинного Бога славяще”, по словам одного священнослужителя, который, освящая церковь, так на всеобщую оную уподобил. Представь себе, братец, небольшое число людей, собранных единодушно благодарностью, соединенных законом и родством, в темную ночь в лесу пальмовом, который освещен нарядными светильниками и накурен ароматами. Дым такие чудеса делал, вися по полу и между зелени, что лица, на алтарной стене написанные, казались движущимися, а люди, ходящие по земле, – на воздухе. Херувимы на пальмах иконостасных поминутно умножались и уменьшались, выглядывая из тучек благовонных». Далее, вслед за выражением авторской гордости – из уст того, кто сделался «архитектором нашествием Духа» (Львов напоминает о том, что он – самоучка) и теперь благословляет «силу Его» «в церкви своего произведения», – излагаются сцены семейного и усадебного быта, проникнутые тем же эстетическим благолепием, переходящим в крестьянскую заповку (точнее в фольклорную, былинную по духу песню, сочиненную дедом архитектора П.С. Львовом) (цит. по: *Львов Н.А.* Избранные сочинения, 1994. С. 339–342).

чая тем самым праздничную кульминацию садового ритуала. Хозяйственные дела и дни, еще ощущавшиеся в ренессансную эпоху, в особенности в виллах круга Палладио, заметно отступали на задний план или вовсе исчезали, уступая место принципу наслаждения.

Принципу, выдвинувшему свои самообозначения: Рай, Эдем, Элизиум, Плезант, Плезанс, Сансусси или Зоргенфрай («Беззабот»), Отрада, Забава, Киньгрусть, Не чуй горя и т.д., – отдельные же «приятные уголки» могли вообще обозначаться междометиями («Ба-ба!», «Га-га!», – все равно как если бы назвали какое-то любимое местечко «Вау!»). Эти веселые имена заметно потеснили прежние, сугубо топографические или ландшафтно-типологические, такие как Луг, Роща, Дубрава или Виноградник (в их разных языковых вариантах). В русском обиходе слово «рай» могло принимать вид приставки к географическому или фамильному топониму (Рай-Семеновское, Рай-Еленовка и т.д.). Правда, топонимический «рай» мог заключать в себе и сугубо средневековые коннотации, если обозначал кладбище или прилагался к церковному имени места, как было в случае с погостом Раец Малый (или Рай) при Знаменской церкви, – погостом, близ которого расположилась тверская усадьба Ф.И. Глебова Знаменское-Раец (с 1786), известная, прежде всего, рекордным по числу колонн барским домом, выстроенным по проекту Львова. Просветительский гедонизм Райка явно подразумевал нечто совсем не кладбищенское, но последняя строка в эпитафии Глебова, умершего в 1799 («Здесь плоти гроб – там духа рай»), вновь, как и исконный топоним, напомнила о рае загробном\*. Религиозно-средневековое соседство постоянно давало о себе знать, однако мироощущение нового, чувственного Эдема все равно распространялось со временем все шире и шире, переносся, если процитировать Маркса, «развитие философии удовольствия из сферы придворных утех в официальный буржуазный каталог роскоши» («Немецкая идеология»). Не столь уж важно, где буржуазия исторически обозначилась, а где нет, в любом случае каталог этот уже в основных чертах сложился. Цель наслаждения замыкалась в самой себе, исключив ту средневековую иномирность, что обусловила внешне схожее с именами усадеб имя Монжуа («Моя радость»), – как назывался парижский холм, где был обезглавлен святой Дионисий, а также холм в Палестине, откуда крестоносцы впервые увидели Иерусалим.

Павильонный метод планировки, зрительно упорядочивающий декоративно усложняющиеся структуры, преображал замки и дворцы, и до этого уже типологически совместившиеся друг с другом, в «дома утех» (франц. maisons de plaisance, англ. pleasure houses) или «замки утех» (нем. Lustschlosse). Причем важнейшие стилистические новации зачастую брались именно из парка, – как только его придворная роскошь выплескивалась наружу. К примеру, раковина (франц. rocaille), предопределившая орнаменту рококо, да и само название стиля, переходила в архитектуру городских особняков

\* Белева Н.М. Раец, Раёк, Рай // РУ, 9, 2003.

или «отелей» (по мере того как элита общества потянулась вслед за королевским двором обратно из Версаля в Париж) из садовых гротов. Придворные затеи, таким образом, входили в популярный «каталог роскоши», согласно которому реальные гроты заменялись интерьерными «ракушечными» орнаментами – с зеркалами вместо ландшафтных далей. В усадьбах же увеличившиеся зеркала во многом взяли на себя роль живописи, воспроизводившей ландшафтное окружение\*, – они теперь в свою очередь воспроизводили внешнюю природу либо зрительно взаимодействовали друг с другом, расширяя пространство до бесконечности.

И в обоих случаях архитектура, как большая так и малая, представляла еще более «воздушной» и «прозрачной». Символическое взаимодействие природных элементов и человеческих чувств достигло максимального изыска, так что на первый план выступала даже не эмблематика сюжетов, но игривая выразительность самих материалов и их прихотливых комбинаций, погружающих зрителя в состояние праздничного блаженства\*\*.

Развитие парка вширь и (психологически) вглубь, рост его значения в деле просветительского высвобождения чувств способствовали тому, что постепенно исчез или во всяком случае потерял свое прежнее композиционное значение ренессансный «тайный сад», тот укромный уголок, где предавались тихим, приватным досугам. Его преемником можно, разумеется, считать тот «собственный садик» или то регулярное и обычно замкнутое зеленое пространство, что нередко непосредственно примыкало к дворцам, в частности, к императорским дворцам в окрестностях Петербурга. Однако такие садовые укромные уголки пребывали лишь маргинальными ячейками, в общем плане не столь уж существенными. Отныне уже весь парк, по мере заполнения

\* Ранним свидетельством о специфически-«парковых» зеркалах (т.е. зеркалах, рассчитанных на отражение парковых видов) можно считать «Садовую академию» испанца С.Х. Поло (1630), написанную в жанре диалога в саду, точнее, в пригородном дворце. Эта вилла под Мурсией, роскошно украшенная мифологическими гобеленами, представляет собою «салон муз и совет Аполлона», где развертывается поэтико-философское соревнование в творческом остроумии. В качестве особого декоративного звена поминаются размещенные напротив входа зеркала, отражающие сад (цит. по: *Crane T.F.* Op. cit. P. 652–653).

\*\* Прекрасными примерами таких декоративных изысков могут служить Стеклярусный кабинет Китайского дворца в Ораниенбауме (1764) и знаменитый Янтарный кабинет в Царскосельском дворце (завершенный в 1770). В первом случае узорочье интерьерного «сада» слагалось из птиц, цветов, садовых инструментов и пасторально-парковых мотивов, вышитых шелком по стеклярусному фону, во втором – всецело доминировал поделочный материал, обретающий «живые», почти что «биологические» качества благодаря своим теплым тонам и, самое главное, крайне прихотливым орнаментальным формам, заставляющим окаменевшую смолу иллюзорно «дышать». Лейтмотивом Стеклярусного кабинета можно считать идущий еще от Петрарки мотив «льда и пламени» (сонет 152), связанный в данном случае с образом празднично освещенного ледового дворца, а лейтмотивом Янтарной комнаты – ассоциации с «молоком и медом» как давними символами эдемического изобилия. Хотя эти ассоциации получили достаточно серьезное историческое обоснование (см.: *Никифорова Л.В.* «Стены, текущие молоком и медом...» к воссозданию Янтарного кабинета Царскосельского дворца // «История Петербурга», 2002, 4/8; *её же.* Стеклярусный кабинет Китайского дворца в Ораниенбауме. Сюжетная программа интерьера // И, 2006, 2), их невозможно доказать так же, как доказывается смысл какой-нибудь эмблемы. Перед нами лишь экстагический максимум утонченного зрительного наслаждения, но в этом блаженном максимуме, где «райские» ощущения всецело доминируют над сюжетом, – весь стиль рококо.

ния его зыбкой аурой сменяющих друг друга «смысловых флюидов» (если вспомнить Плотина) или «чувство-мыслей»\*, становился по-своему тайным, а тихие или временами не слишком тихие, бравурно-праздничные уголки принимали самое разнообразное обличье. Недаром метафора «зеленого кабинета» теперь уже впрямую перешла в ландшафтно-архитектурную терминологию: «кабинетом» стали называть конец аллеи, окруженный живой изгородью, а еще чаще – уютную комнату в «увеселительном павильоне» или «люстгаузе». Весьма знаменательно также, что и садовый лабиринт все в большей степени терял свою герметичность, разворачиваясь в виде тропы, хотя и прихотливо-извилистой, но плотно включенной в общий увеселительный маршрут (тем самым он превращался в «собственный лабиринт», который при первоначальной планировке можно было свивать и развивать достаточно свободно)\*\*. Причем подобное увеселение должно было в идеале принимать медитативный, по-своему философический характер, поэтому лесному «прогулочному лабиринту» могли даже, как мы увидим ниже, присвоить имя «Penseroso» («Задумчивый»), восходящее к названию поэмы Мильтона, а в ренессансных истоках своих – к задумчивой фигуре герцога Лоренцо Медичи в знаменитом надгробии Микеланджело.

Новое арт-пространство, а тем паче арт-пространство рококо обособлялось и как территория любви. Любви и платонически-иносказательной, бесплотной, и вполне земной. Мадемуазель де Сюдери снабдила героев «Клелии» (1661), многотомного, чуть ли не исторически-рекордного по объему романа, где есть, в частности, и подробное описание ансамбля Во-ле-Виконт (выведенного под именем Вальгер), специальной Картой Нежности (Carte du Tendre), почти современной «Пути паломника» Беньяна, но переводящей аллегорию пути в план мягкой эротики, – с деревьями Любовных записок и Милых сувениров, с текущими к морю реками Намерения и Признания и т.д. Та же карта постоянно проступала и в парках как средоточиях светской жизни, придворной и буржуазной, только эротические аллегории принимали здесь чаще всего антично-мифологический облик, – с вездесущим Купидоном, пришедшим на смену ренессансному путту и превзошедшим по количеству эмблематических сюжетов даже свою мать, саму богиню Любви. Эротическая атмосфера природных «приятных уголков», садовых и лесных «салонов», нагнеталась «обществами любви»\*\*\*, а также языком цве-

\* Здесь мы цитируем – в русифицированном и сжатом виде – характерные слова Р.Ассунто («sentimento-pensiero», «чувство-мысль»), определявшего с их помощью особую, чувственно-разумную специфику паркового пространства (*Assunto R. Ontologia e teleologia del giardino...*).

\*\* Знаменательные слова о «собственном лабиринте» взяты из анонимного эссе, которое принято приписывать Аддисону (оно было помещено в «Спектейторе» в тот же период, что и знаменитые аддисоновские очерки о художественном вкусе). Прокламируя принципы свободной, иррегулярной парковой композиции, автор пишет: «Я рад бродить в собственном лабиринте (точнее, «лабиринте, который сам возрастил», – «a labyrinth of my own raising») (цит. по: *Richardson T. Op. cit. P. 197*).

\*\*\* «Общества любви» – светские кружки, генетически связанные с куртуазно-рыцарскими традициями Средневековья. Постоянно воспроизводили во время своих собраний поэтические и поведенческие мотивы «культа Прекрасной Дамы», «сада любви» и «замка (дворца) любви». Имея свою осо-

тов («селамом»), указывающим при помощи реальных цветов или соответствующих украшений на степень любовного сомнения, симпатии или страсти. Знаменательно, что Мэри Монтегю, ознакомившая с «селамом» Европу, переписывалась с Александром Поупом, который был в нее безответно влюблен\*. Будучи сам внутренним садом, сочетающим пылкость натуры с контролем культуры, мир галантных отношений находил свое оптимальное выражение именно в садовых мотивах.

Корифеем, да, собственно, и создателем галантного жанра в живописи был, как известно, Антуан Ватто, постоянно использовавший парки как пейзажную натуру. Характерно, что Остров любви в Шанттии впоследствии мог произвести впечатление «настоящего острова Ватто»\*\*, т.е. впечатление его картины, прочно вживленной в натуру. Аллегии, господствовавшие до Ватто в эротических сюжетах, претворились у него в житейскую фактуру садовых «обществ любви», причем фактуру, овеянную тончайшей и по-своему целомудренной поэзией. Сам Ватто, как подчеркивает в своих «Рефлексиях» о мастере (1748) его современник, граф де Кейлюс, «за всю жизнь не сделал ни одного непристойного рисунка». Для своего времени это было даже несколько необычным, ибо в искусстве рококо немало откровенной порнографии, игриво отражающей тот великосветский разврат, что достиг своего апогея в период регенства и чуть позже, когда Людовик XV без устали «отдавался природе» (по словам из дневника маркиза д'Арженсона; 1756). Именно в ту пору притчей во языцах стал «Олений парк», собственно, не парк, а версальский дом, где по инициативе любовницы короля мадам де Помпадур тренировали юных девиц для плотских потребностей двора. Позднее эти слова стали одним из эвфемизмов для обозначения версальского «веселого квартала» Сен-Луи, и, наконец, просто дома терпимости, безотносительно его расположения. Если же вернуться к Ватто, то Кейлюс, скорее всего, был не совсем точен. Вполне возможно, что кое-какая жесткая эротика среди вещей

бую любовную «геральдику» и пользуясь эмблематическим языком (в том числе и подробным «языком цветов»), они носили крайне неоднородный характер, являясь либо чисто развлекательными ответвлениями придворной жизни, которым интенсивно подражали и в бюргерской среде (в частности, в Голландии), либо камуфляжем для либертинизма, ставившего своей целью как бытовое, так и идейное ниспровержение устоявшихся этических норм. Топос рая постоянно в «обществах любви» подразумевался. Так, статут французского «Общества Счастья» (или «Ордена якоря»), опубликованный в 1743 в виде куртуазного романа, предусматривает обряд посвящения «Адама» (т.е. участника общества, его роль исполнявшего) в рыцари, с последующим возвращением его в «рай», к алтарю богини Счастья (Felicité), причем «рай» располагается здесь «на острове Киферы», и путь к нему пролегает через густой лес и садовый лабиринт (см.: Eisenstadt M. Op. cit. S. 146).

\* Супруга английского посланника в Константинополе (в 1710-е гг.), леди Монтегю описала «селама» (название его повторяет арабское и тюркское приветствие) в своих «Письмах из турецкого посольства», опубликованных посмертно (1763), впрочем, подобные сведения проникали в Европу и до нее. Так в «языке цветов», ранее в основном питавшемся национальным фольклором, античными традициями и постбиблейской символикой, сложился новый, восточный пласт, полный выразительного эротизма, – даже более выразительного, чем то, что считалось приличным высказать словами.

\*\* Такое впечатление возникло в свите будущего императора Павла I, посетившего Шанттии во время своего европейского путешествия 1781–1782 годов (см.: Лансере Н.Е. По поводу павильона Венеры // «Старые годы», 1914, июль-сентябрь. С. 192–193).

мастера все же имелась, но была им перед смертью уничтожена (сам факт предсмертного уничтожения части рисунков тоже зафиксирован современниками). Но дело, в конечном счете, не в том, насколько откровенен был Ватто в своих галантных жанрах. Важнее другое. Амурные обряды с поклонением Венере, Пану, с путешествием на остров Киферу (т.е. Кипр Афродиты, но перенесенный в среду современных мастеру парковых празднеств; **илл. 47**) и, наконец, просто жанровые сценки с «уроком музыки» или «дерзким предложением» живописуются Ватто как видения утраченного рая. Рая, обретенного и потерянного в искусстве.

Замечательно, что Ватто вообще не использует или, по крайней мере, всячески затушевывает мотивы бренности, смерти и Страшного суда, которые могли бы эту утраченность, как обычно делалось в сценках с веселыми компаниями, красноречиво обозначить. Лишь кое-где эти мотивы проступают, и путешествие на Киферу кажется тогда плаваньем в ладье Харона через реку Стикс, – но проступают весьма вкрадчиво, как настроение и нюанс. Все тонет в стихии искусства, представляющей главным содержанием этих удивительных полотен. Ватто сделал массу набросков с парковой природы («Кифера», в частности, задумывалась в садах Сен-Клу), но преобразовывал их почти до неузнаваемости, погружая в волнующую смутность. Любовная парочка в парковом фоне «Венеры с амуром и органистом» Тициана уходит в светозарные дали, парочки же Ватто уходят в туманное никуда. Прежняя платоническая диалектика любви небесной и земной, пресловутое противоборство Эроса и Антероса претворяются тут в зыбкие оттенки галантных отношений. В оттенки, где радость переходит в печаль (или, напротив, разочарование в надежду) в изменчивой гамме душевных тонов. Тема же искусства доминирует, во-первых, благодаря постоянным ассоциациям с театром, часто не позволяющим даже четко различить, где кончаются светские досуги и начинается собственно спектакль, где кавалеры с дамами или пастухи с пастушками настоящие, а где они лишь актерствуют. К тому же часто «оживают» парковые скульптуры, зрительно к этому театру присоединяющиеся. Во-вторых, все пространство уподобляется видению, раскрывающему не конкретный пейзажный вид, а жизнь творческого сознания и подсознания: собрав своих пасторальных героев в «Сне художника» (1710-е гг.), Ватто превращал прочие картины в своеобразное продолжение этого сна. В-третьих, что важнее всего, сама живопись фактурой своей знаменует эту трепетную эфемерность, не прибегая или почти не прибегая к помощи специальных эмблем. Заполнив собою все пространство, само искусство обнажает край небытия, и рай, обретенный в зрительском переживании, тут же рассеивается, как фантом. И эта изнанка нового Эдема, отмеченного крайней подвижностью настроения, была явлена мастером столь тонко и в то же время столь непреложно, что лишь много позднее нашла действительно адекватное вербальное выражение – у Бодлера («Былой Киферы сад был в запустенье диком... и словно

саваном мне сердце обволок») или Георгия Иванова\*. Так «ясное небо эстетики», где, по Кьеркегору, нет места этике\*\*, подернулось своей собственной, отнюдь не моралистической пеленой.

Разумеется, эфемерность любовного рая, о которой патетически скорбел еще Джон Донн, постоянно занимала и современных Ватто поэтов, но скорее в дежурных мотивах неверности и измены. В целом же тон всему «Веку светов» задавал тот чувственный оптимизм, лозунгами которого могут служить ключевые строки «Резиньяции» Эдварда Янга (1762) или пылкий возглас Папагено в «Волшебной флейте» Моцарта (1791), отождествляющие радость как таковую и радость любовного обладания с Эдемом или Элизиемом\*\*\*. Подлинным же апофеозом подобных восторгов можно по праву считать шиллеровский гимн «К радости» (1785), составивший позднее вокальную кульминацию 9-й симфонии Бетховена. Радость явилась тут в энергетическом («прекрасные искры Божества») и в то же время антропоморфном («дочь Элизиема») облике. Или, иным словом, одновременно в виде ауры и фигуры\*\*\*\*.

Более же тихим, хотя для своего времени и не менее популярным воплощением этой ауры явился жанр идиллии, призванный воспроизводить (в духе фигурной пасторали или чистого пейзажа) «пережитые нами когда-то счастливые часы», – по словам Саломона Гесснера, художника и поэта, компоновавшего новую Аркадию из сельских мотивов своей родной Швейцарии (предисловие к «Идиллиям», 1756). Гесснер вошел в число тех авторов, чье творчество помогало насытить парк новыми идеями, буквально идеефицировать его, как впрямую указано в поэме Н.Карамиччо о парке Пельи близ Генуи (1780-е гг.), обновленном «лесными и полевыми идеями» («*idee boscaresce*

\* *Бодлер Ш.* Путешествие на Киферу («Цветы зла», 126). См. также «Галантные праздники» П.Верлена, конгенальные паркам Ватто с их удивительной интроспективностью («Ваша душа – изысканный пейзаж...», – так начинается стихотворение «При свете луны»). Что же касается Георгия Иванова, то в его реминисценциях Киферы легкий рокайль сменился с годами черной меланхолией. Ср. стихи из «Вереска» (1915) («О, празднество на берегу, / В виду искусственного моря... / О, подражатели Ватто...») со стихами из «Портрета без сходства» (1950) («Потеряв даже в прошлое веру, / Став ни это, мой друг, и ни то, – / Уплываем теперь на Цитеру / В синеватом сиянье Ватто. / Грусть лобуется лунным пейзажем, / Смерть как парус, шумит за кормой. / Никому ни о чем не расскажем, / Никогда не вернемся домой»).

\*\* «Под ясным небом эстетики все прекрасно, легко, грациозно и мимолетно, а стоит только вмешаться этике, и все мгновенно становится тяжеловесным, угловатым и бесконечно скучным» («Дневник обольстителя»). Правда, хронологически кьеркегоровская фраза совпадает с бидермейером, но искусство рококо, которому бидермейер усиленно подражал, кажется еще более ей адекватным.

\*\*\* «Joy is Our Eden still possessed» («Радость – Эдем, остающийся еще нашим») у Янга. Моцартовский же Папагено (во 2-м акте «Волшебной флейты») уверяет, что, найдя девушку своей мечты, он почувствовал бы себя, «как в Элизиеме» («wie im Elysium»).

\*\*\*\* «Freude, schöne Gottesfunken, / Tochter aus Elysium» («Радость, божьих искр сиянье, / Из Элизиема дочь»). Радость является здесь из прекрасного далека подобно олицетворению Поззии (с атрибутами Флоры и Весны), нисходящей «в долину бедных пастухов» в одноименном стихотворении того же автора. Таким образом, искусство, посылающее собственную небесную вестницу (вместо традиционных ангелов, возвещающих пастухам о Благовещении), уже не отражает иной, лучший мир, но само становится его конституирующей основой. Ср.: *Börsch-Supan E.* Das Mädchen aus der Fremde // «Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen der Baden-Württemberg», 12, 1975.



е *campestri*) «наивного Теокрита и сентиментального Гесснера»\*. Материал лесов и полей и материал поэзии предстают тут, как видим, совершенно однородными. Благодаря Гесснеру, а еще в большей степени благодаря Руссо, Швейцария стала во 2-й половине XVIII века второй (вслед за Италией) страной, поэтически осмысленной в виде прекрасного, эстетически совершенного зрелища, хотя бы малый кусочек которого в парках вновь и вновь старались любовно воспроизвести. К примеру, Жирарден в своем трактате «О сочинении пейзажей» (1777) посвящает целый раздел типическим красотам этого альпийского края, как бы намечая его в качестве хоть и в полном своем объеме невозможной, но, так или иначе, возвышенно-идеальной цели для чуткого паркостроителя.

Философы Просвещения вновь и вновь апеллируют к символу сада, неизменно разрастающегося у них в гносеологический рай, напитанный «приятным чувством». У англичан в данном плане больше садоводческих подробностей, они ближе к практике, у французских же просветителей, восхищавшихся новыми английскими садами, больше тонкого умения обобщать, переводя впечатление в метафору, запоминающуюся как идейный лозунг. Пальма первенства тут принадлежит, конечно, Вольтеру с его словами о том, что «каждый должен возделывать свой сад»\*\*. Словами, завершающими гротескную эпопею «Кандида» (1759) и неоднократно включавшимися затем даже в самые незамысловатые пособия по садоводству. Фернейский мудрец был классическим примером философа в «зеленом кабинете», причем «кабинет» этот, где он любил, в качестве хозяина или гостя, обдумывать свои сочинения, располагался не просто среди сельской природы, как в случае с Петраркой, но в локусах весьма, с историко-художественной точки зрения примечательных. Порою это были подлинные садово-парковые шедевры. Помянем сады Сансуси в Потсдаме (где его принимал «северный Соломон», как современники называли Фридриха II Прусского), парк курфюрста Карла Теодора в Шветцингене (там писался «Кандид»), собственное поместье в Ферне с замечательным видом на Альпы (Вольтер не раз отмечал в переписке судьбоносность Ферне), и, наконец, тихую усадьбу на Женевском озере. Старый Вольтер называл последнюю «Усладами» («*Les Délices*»), а за три года до смерти, в 1785, писал о ней: «Это дворец философа с садами Эпикура».

Так что внешние сады играли в его жизни столь же существенную роль, что и соответствующий внутренний топос. Именно таким, внешне-внутренним и должен был быть античный «сад Эпикура». Что же касается рая, то Вольтер охотнее представлял его в художественном свете, в плане не столько религиозной, сколько «эстетической объективности» (если вспомнить характерное понятие, введенное Кьеркегором в его «Дневнике оболь-

\* Цит. по: *Magnani L.* The Rise and Fall of Gardens in the Republic of Genoa, 1528–1797 // *Bourgeois and Aristocratic Cultural Encounters in Garden Art. 1550–1850* (сб.). P. 75.

\*\* Толкуя о реальной и метафорической плантомании Вольтера, мы отчасти используем материалы кн.: *Murray G.* Voltaire's «Candide»: The Protean Gardener, 1755–1762, 1970.

стителю»). Вольтеровский «человек света», «Le Mondain» (в одноименном стихотворении; 1736) заявляет: пусть те, кому это угодно, оплакивают «золотой век и сад наших прародителей». Я же, ценящий роскошь, «собственность, вкус, декор» («la propriété, le goût, les ornements») и всевозможные художественные красоты, в том числе и садовые, те что «видны из окна этого салона», я, любящий «искусство обманывать глаз и еще более сладкое искусство совращать сердца», полагаю, что вряд ли нам стоит искать прежний Эдем, где Адам пребывал в «позорной нужде». Ведь «земной рай там, где я (сейчас)» («Le paradis terrestre est ou je suis»). Годом позже Вольтер написал даже особую «Защиту “Человека света” или апологию роскоши», но в обоих случаях пронизал свои тексты тактичным эпикурейским острашением, доказывающим, что услада усладе для настоящего философа все-таки рознь. В стихотворном «Храме вкуса» (1733), который можно считать его поэтическим манифестом, он показал, что лишь совершенное искусство способно предоставить «ключи от своего прекрасного рая». Мерилом такого искусства служит столь же совершенный вкус, родившийся из «союза природы и любви». Классические наклонности Вольтера сказываются тут, в частности, в том, что Версаль и Ватто кажутся ему декоративно-перегруженными, однако парковые украшения, эти «архитектурные кусочки» Версаля, ныне рассеянные в его боскетах, можно было бы, по его мнению, с толком использовать для улучшения вида общественных зданий Парижа. В последующем, отредактированном издании «Храма вкуса», нечто подобное, собственно, и делается – по приказу Бога вкуса, жрецы которого заняты здесь тем, что корректируют произведения прошлого, доводя их до оптимального совершенства.

Добавим, что позднее «первосвященниками садового храма вкуса» принц де Линь называл своих единомышленников-плантоманов\*. И Вольтер, и де Линь представляют в данном случае ту «эстетическую объективность», что вплотную примыкает к великосветской жизни с ее постоянным тренингом остроумия и чувства изящного. Недаром для героя Кьеркегора эта объективность стоит в одном ряду с «различными островами и шутками» («Дневник обольстителя»).

Если же вернуться к «Кандиду», то тема утраченного и возвращенного рая предопределяет все его содержание, как явно, так и инносказательно. Изгнанный в самом начале из уютного баронского поместья вместе со своей возлюбленной Кунигундой, Кандид встречает на своем пути ложный рай в виде Эльдорадо, знаменующего роскошь в чистом виде или «непросвещенную» роскошь, но после всевозможных ужасов и треволнений находит картину счастья в скромной сельской усадьбе, почти что огороде, расположенном на берегу Босфора. Там он убеждается, что работа на этом клочке земли возвращает в райское состояние, ибо сад как таковой изначально был дарован нашим прародителям, дабы они трудились в нем, – «ut operantur eum», как

\* *Ligne Ch.-J. de.* Op. cit. P. 319.

указано для пущей важности по-латыни. При этом, в контексте творчества Вольтера в целом, совершенно очевидно, что имеется в виду не столько работа лопатой, сколько усилия интеллектуально-эстетического свойства. К тому же усилия, направленные на борьбу с живучими предрассудками Средневековья. Поэтому в высшей степени знаменательно, что Вольтер располагает восхитивший Кандида турецкий огород примерно на том месте, где мог находиться «бабушкин сад» императора Юлиана Отступника с его великолепным видом на Босфор\*.

Стилистические пристрастия французских просветителей суммирует «Энциклопедия» Дидро и д'Аламбера (с 1751), которая причислялась Вольтером, в духе характерных его аллегорий, к важнейшим «садоводческим», т.е. нравственно-воспитательным мероприятиям века. В тамошней статье «Парк», написанной Луи де Жанкурором, суммируются стилистические пристрастия просветителей: с одной стороны, истоки паркостроительства как истинно изящного искусства все-таки возводятся к Версалю, но, с другой стороны, утверждается, что «слишком усердному выравниванию», «скучной симметрии», а также чрезмерному обилию декора и произведений искусства следует предпочесть «менее регулярные маршруты», где «царит природа, а восторженный глаз повсюду любит прекрасным беспорядком». Сам Дидро прибегнул к садовой метафоре, в частности, в названии одного из своих ранних трудов («Прогулки скептика или аллеи», 1747), причем данные «аллеи», блуждающие между критикой религии, рассуждением о тщете земных благ и сомнениями во всемогущести философии, принципиально исключили строгую определенность выводов, фиксируя тем самым свою ментальную свободу. Однако самым пылким и самым влиятельным апологетом вольной, не «выравненной» природы, равно как и созерцательно-вольного, «природного» мышления был Жан-Жак Руссо.

Подозрительно относясь к искусству как таковому и считая, что оно лишь увеличивает бремя человеческой несвободы, Руссо иногда стремился вообще избегать самого слова «сад». В своем «Происхождении неравенства» (1755) он, трактуя о первозданной вольнице, говорит лишь о «безбрежных лесах». В «Эмиле» (1762) он прибегает к чисто духовному пониманию «рая на земле» как такого состояния, когда мы воспринимаем кого-то бескорыстно, «наслаждаясь одновременно и любовью и невинностью». Созерцание милых его сердцу швейцарских деревушек приводит к формированию идеального топоса, где, как на острове Сен-Пьер на Бьеннском озере, вся красота народилась как бы сама собою, из сельских будней и праздников, включив в себя, в качестве дополнительных живописных примет, лишь одну аллею да летний домик на прибрежной возвышенности («Мечтания

\* *Thacker C.* The Misplaced Garden? Voltaire, Julien and Candide // «Studies in Voltaire», 41, 1966. Научная полемика по данному поводу суммирована в ст.: *Fleicher D.* Candide and the Theme of the Happy Husbandman // «Studies in Voltaire», 161, 1996.

одинокое любителя прогулок», 5) (1776). В романе же «Юлия, или Новая Элоиза» (1761), который стал популярнейшим бестселлером XVIII века, изложение естественного пейзажного идеала занимает уже целую главу, точнее, учитывая жанр романа, главу-письмо (4, 11). Речь тут идет об усадьбе Кларанс, где героиня романа Юлия живет со своим мужем де Вольмаром. Об усадьбе, увиденной глазами Сен-Пре, влюбленного в Юлию героя. Последний восхищается этим «Элизиумом», на время забывая о любовной тоске, и многостраничная детализация его восторгов слагается в целостную теорию. Извилистые дорожки, покрытые мхом вместо песка, сочетания дикорастущих трав и кустарников, луг с полевыми и садовыми цветами вместо газона, «балдахины» из растений-паразитов вместо подстриженных крон, простая кормушка под зонтом вместо клеток птичника, отсутствие шпалер, боскетов и нарочито эффектных проспектов с бельведерами, не говоря уже о более сложных кунштюках, – все это полно чарующей естественности, хотя и естественности тщательно смоделированной: мягкие мхи на дорожках выращены, к примеру, по особому, присланному из Англии рецепту. Усадьба Кларанс наглядно опровергает собою чуть ли не всю садово-парковую историю: и симметрическое господство «угольника и линейки», и причуды шинуазри, и даже принцип пейзажности, который вроде бы должен был быть Руссо симпатичен (типический пейзажный парк, по мнению Сен-Пре, зрительно перегружен и отягчен «сверхчеловеческим великолепием»).

Идеал садовой естественности предстает, по Руссо, чем-то очевидно-невероятным, почти что невозможным, ибо, как подчеркивается в той же главе «Элоизы» устами Юлии, «(природа) избегает часто посещаемых мест», и поэтому ее следует искать где-то в дальних краях, либо же приходится «насилу принуждать ее к сожительству», для чего в любом случае неизбежна «толика иллюзии» («un peu d'illusion»), что в данном контексте можно перевести и как «толика обмана». Так что и усадьба Кларанс в конечном счете лишь прекрасный обман. Поэтому даже этот природный, словно растущий сам собою и вовсе не предназначенный для праздных зевак сад вызывает в уме много путешествовавшего Сен-Пре лишь одну позитивную параллель, – с растительностью далеких заморских островов, где совсем или почти совсем не ступала нога человека. «О Тиниан! О Хуан-Фернандес!» – восклицает он, вспоминая пустынные острова в Тихом океане. Садовый идеал, таким образом, переносится издалека или, наоборот, уносится вдаль, и тропический рай из которого раньше привозили лишь отдельные диковины, мысленно открывается в сердце Европы. Причем дело отнюдь не в садовых экзотах, их в Кларансе практически и нет, – дело в едином принципе общечеловеческой и общеприродной первозданности.

Так или иначе, перед взором очарованного зрителя, перед глазами Сен-Пре красуется именно сад, тщательно ухоженный сад, а не чистая приро-

да. Идеал осуществляется, обозначая свою мечтательную эфемерность. Таков и вроде бы первозданный, но все же и не совсем первозданный садовый пейзаж другого, по духу своему чисто руссоистского романа, где речь идет уже собственно о тропиках. В «Поле и Виргинии» Бернардена де Сен-Пьера (1787) герои живут на острове Маврикий, где царит первобытное равенство, живут «как прародители в саду Эдема», и даже время узнают просто по теням деревьев. Однако их плантация представляет собою все же весьма тщательно распланированный уголок с амфитеатром зелени, скалами и водными потоками, причем все устроено так, что насаждения можно окинуть одним взором\*. Так что вовсе не образ библейского рая, как было во времена Колумба, а философский концепт природной, лишь слегка, чуть-чуть смоделированной свободы пересекает океаны, порождая, в Кларансе и на Маврикии, аналогичные топосы, различающиеся лишь своим ботаническим составом. Идея природной вольницы, – идея, по сути, сугубо европейская, точнее европейски-просветительская, – переносится в «рай южных морей», населенный «счастливыми дикарями». О последних толкует, в частности, Дидро в своем диалоге «Дополнение к путешествию Бугенвиля» (1772), написанном в виде сердитой инвективы против записок самого Бугенвиля, где тот сравнивает Таити с «садом Эдема». У Дидро французские мореплаватели, «далекие от природы и от счастья» («nature» и «bonheur» употребляются здесь как синонимы), резко порицаются за то, что они способны этому счастью лишь «досаждать», хотя на деле «всевластие природы (l'empire de la nature) разрушено быть не может». Обаяние мифа о южных морях было очень стойким. Томас Вейтлинг, приговоренный за подлог к 14 годам ссылки в Австралию и там, на поселении, ставший художником, изобразил свою колонию в виде милой современной пасторали с двумя солдатами-охранниками, беседующими друг с другом наподобие сельских джентльменов («Вид Сиднейской бухты с севера», 1794; это был первый австралийский пейзаж, написанный маслом). Собственно, сам Вейтлинг откровенно признавался в письме тетушке, что тоскует среди здешней «однообразной» местности о «милых видовых контрастах» («happy-opposed off-scapes») далекой родины, и выразил свою ностальгию в данной ведуте, значительно смягчившей голое уныние сиднейских берегов («Письма ссыльного из Ботани-бэй своей тете в Дамфрис», 1794). В любом случае миф оказался весьма стойким, и много позднее края «счастливых дикарей» иной раз безмятежно улыбались читателю даже со страниц солиднейших этнографических трудов\*\*.

\* См.: *Schulze J.* Das Paradies auf dem Berge. Zur «literarischen Ikonographie» von Bernardin de Saint-Pierres «Paul et Virginie» // «Romanische Jahrbuch», 25, 1974.

\*\* Сведения о Вейтлинге взяты из ст.: *Australia Painting and Graphic Arts* // GDA. О более поздних навыках эдемической идеализации Южных морей см.: *Dürbeck G.* Samoa als inszenierten Paradies: Völkersausstellungen um 1860 und die Tradition der populären Südseeliteratur // *Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft* (сб.), 2006. Особенно выразителен пример Маргарет Мид. Одна из крупнейших этнографов XX века, она описала жизнь на Самоа как идиллию

Оба главных персонажа Руссо, Сен-Пре и Юлия, разделенные судьбою, но ненадолго соединившиеся в любовании садом, мысленно пребывают, по признанию Сен-Пре, «не на этом, а на том свете», улавливая здесь, по признанию Юлии, «отсвет блаженства, уготованный людям в иной жизни» или, как говорится позже (6, 8), тот «прообраз небесного блаженства», где «человек не может пребывать таким, как он есть, – что-то иное, более чем человеческое, царит здесь». Можно ли считать эту убежденность, где «прообраз» превращается в эмпирический факт, чисто поэтической метафорой? По всей видимости, нет, ибо идеальный сад либо, во всяком случае, осязаемые черты данного идеала, действительно являлись для Руссо «тем светом», что четко запечатлелось и в изо-традиции. Помянем хотя бы популярную у его почитателей гравюру Ж.М. Моро Младшего «Последние слова Руссо» (1780). Умиравший философ, как явствует из сопроводительного текста, обращается тут к служанке со словами: «Откройте окно, чтобы я еще раз смог взглянуть на живую зелень! Как она прекрасна! О, как величава природа, этот всепроницающий свет. Да это сам Господь открывает мне объятия и, наконец, зовет меня в обитель вечного покоя, которым я так давно мечтал насладиться».

Земным же объектом этих слов была не абстракция «великой природы», а конкретный парк Эрменонвиль, где Руссо обрел свой последний приют. И во всех «руссоистских (а, по сути, предромантических) парках неизменно доминировала иллюзия естественной, а не искусственно «пейзажированной» природы, – именно иллюзия, ибо это все-таки были парки, территория которых специально расчищалась и культивировалась. Но, так или иначе, в портрете Брука Бусби (**илл. 49**) английский друг и издатель Руссо возлежит, задумавшись над книгой (не над «Элоизой» ли?) словно на «дикой» лесной поляне, хотя он изображен в каком-то уютном уголке своего поместья Эшберн-холл.

Вкусовой баланс классики и предромантизма или, если учесть разные стилиобразующие интересы, баланс художественного порядка и природной вольницы, постоянно колебался, смещаясь то в одну, то в другую сторону, то к «классику» Вольтеру, то к «романтику» Руссо. Главной же движущей силой этих колебаний по-прежнему оставалось самоопределение искусства, непрерывно обозначавшего свой суверенитет. Искусство переходило в свое собственное святилище и в свой собственный рай или на Парнас, как в написанном Менгсом плафоне «Парнас» (1761), созданном в тесном идейном сотрудничестве с Винкельманом, – для того чтобы визуальнo увенчать и в то же время живописно «оживить» музей антиков, который был устроен кардиналом А. Альбани на своей вилле.

---

мира, любви и благоденствия, основываясь на беседах с туземцами, нередко сознательно вводивших ее в заблуждение. Это открылось после того, как ее знаменитая монография «Взросление на Самоа» («Coming of Age in Samoa», 1929) стала предметом критического анализа в кн.: *Freeman D. Margaret Mead and the Heretic: The Making and Unmaking of Anthropological Myth*, 1996.

Намеченная Винкельманом «самобытная религия, где бог является первоисточником прекрасного и не имеет почти никаких иных отношений к человечеству» (Лете, «Наброски к характеристике Винкельмана»), оказала большое влияние на эстетику Канта, чья «Критика способности суждения» (1790), которая первоначально должна была называться «Критикой вкуса», подвела итог просветительским медитациям о том, что и зачем «человечество создает для себя приятного». Кантовская система возматуровала на весьма скудном художественном пайке: философ, никогда не покидавший пределы Восточной Пруссии и живший, по сути дела, между портретом Руссо и достаточно скромным университетским садом, не видел воочию практически ничего из европейских дворцово-музейных, в том числе и парковых сокровищ, однако великолепно умел все необходимое творчески домысливать. Впрочем, и сам предмет диктовал необходимость именно такого, активного воображения, призванного постоянно корректировать и дополнять «чистый», т.е. логически дедуктивный разум. К тому же мощным подспорьем служили книги с гравюрами, тем более что некоторые книги о паркостроении, чья новизна состояла в их углубленном «моральном» теоретизировании, уже в известной мере предвосхитили ряд кардинальных положений «Третьей критики» (как называют «Критику способности суждения»). Уникальность же и новизна собственно кантовской эстетики заключается в том, что итоги ее, при всей своей четкости, оказались открытыми и, в исторической перспективе, достаточно неожиданными.

Библейский рай предстает для Канта, как и для Локка, необходимым, но гносеологически неполноценным этапом. В работах «Гипотетическое начало истории человечества» (1786) и «Религия в рамках чистого разума» (1793) кенигсберрский мыслитель назвал Грехопадение и Изгнание из рая предпосылкой для перехода из-под «природной опеки в состояние свободы» и «разрывом (Bruch) между материей и духом», а затем постоянно эту «свободу» уточнял, стремясь тем самым данный «разрыв» в определенной мере заполнить. Для этого, в конце концов, и понадобилась «Третья критика», эстетически увенчавшая всю систему. И несмотря на неполноту непосредственного визуального опыта (Кант в этом смысле значительно уступал английским философам-«моралистам») его арт-парадигмы все же сложились в чрезвычайно прочный и авторитетный концепт. Как и Руссо, Кант был твердо убежден, что «непосредственный интерес к природе» «всегда служит признаком доброй души» (КСС, 42) и уделял особое внимание примерам природно-художественной симпатии или, иным словом, симпатии объекта и субъекта, природы и впечатления, – таким как «цветы» (которые он воспринимал как «свободную красоту природы»), экзотические, особо яркие птицы (попугай, колибри, райская птица), «лиственный орнамент на рамах картин или обоев» (16), «прекрасный пейзаж», «прекрасное дерево», «прекрасный сад» (17), наконец, «искусство прекрасного изображения природы и ис-

кусство прекрасного сочетания ее продуктов», т.е. «собственно живопись (в особенности «чисто эстетическая живопись, не имеющая определенной темы» и «сопоставляющая, развлекающая, с помощью света и тени воздух, землю и воду») и (еще раз!) «декоративное садоводство». «Первое (т.е. живопись) дает лишь видимость телесной протяженности, второе (т.е. садоводство) дает эту протяженность в ее истине, но при этом лишь видимость ее применения для других целей, а не только для игры воображения при созерцании его форм» (51). Кант также специально поминает «английские парки», где «отказ от всякого принуждения правил полагает возможность того, что вкус достигает в игре воображения своего высшего совершенства» (22). Таким образом, парк, причем парк в самой модной, пейзажной своей разновидности, предстает высшим мерилем свободного вкуса или той базисной проблемы, которой вся «Третья критика» посвящена. Английские авторы действительно многое тут предвосхитили. Не говоря уже о «моралистах» с Поупом, о том же толковали и последующие теоретики. Так, Томас Уотли в своих «Замечаниях о современном садоводстве» (1770; глава «О характере») различает три творческих принципа, эмблематический, подражательный и оригинальный, отдавая предпочтение последнему (кстати, недоверие к эмблеме высказывал и Кант), а затем рассматривает парк как идеальное поле оригинальной выразительности, позволяющей фантазии «расправить крылья» и пуститься в свободный полет, возносящий нас «до самых возвышенных понятий» («sublimest conceptions»)\*. Причем последние наделялись уже не просто эстетическими, но трансцендентно-эстетическими свойствами, которые, собственно, и позволяли воспринимать парковую природу как подлинный, отнюдь не метафорический храм\*\*. Тот незримый, но пространственно-ощутимый храм, где мы встречаемся с богами, радостно нисходящими к нам со своего Олимпа, о чем патетически пишет в самом конце своей садовой книги принц де Линь\*\*\*.

\* Манифестацией «эмблематического» начала служат для Уотли статуи и надписи, а «подражательного» – мотивы Аркадии, сельской простоты и «эрмитажного» уединения. «Оригинальными» же являются те ландшафтные сцены, что адаптируются к «любому выражению» и содержат в себе бесконечное число эффектов, внушая «уму то выпрепное, то подавленное, то сдержанное» настроения. И именно тогда мы (если вернуться к ключевым словам данного пассажа) «воспаряем от знакомых предметов к самым возвышенным понятиям, погруженные в созерцание всего, что является великим и прекрасным, – видим ли мы это в природе, чувствуем в человеке или приписываем божеству». Так идеально устроенный парк, согласно Уотли, полностью трансцендирует своим «характером» эстетическое, расширяя сознание до всеохватного понимания вещей земных и небесных.

\*\* Слова барона Г. Рейтерхольца о парке Луизенлунд, высказанные им в письме (1790) («Эта прекрасная природа, на мой взгляд, есть не что иное, как Господний храм, неизменно пробуждающий мое благоговение»), несколько не оригинальны. Выражая вполне индивидуальное настроение, они в то же время читаются как массовый просветительский лозунг. Цит. по: *Olausson M. Freemasonry, Occultism and the Picturesque Garden towards the End of the XVIIIth Century // «Art History», 8, 1985, 4. P. 423.*

\*\*\* Приводим именно финальные, итоговые фразы книги де Линя: «Я был бы счастлив, если, украшая природу или, лучше сказать, приближаясь к ней или, еще точнее, действительно ее ощущая, я сумел бы распространить к ней вкус, и она вывела бы нас из наших садов в другие; наши умы смогли бы уверенно рассчитывать уже целиком на самих себя; наши чистейшие сердца преобразились бы в Храм, самый драгоценный из всех, какие только можно ей посвятить. Наши души согрелись бы ее истиной, и истина вернулась бы, дабы жить среди нас, справедливость покинула бы небеса (отголосок античного мифа



Однако почти все философствующие плантоманы отличаются от кенигсбергского мыслителя одним существенным свойством. Все они – оптимисты и энтузиасты, сводящие весьма сложный дискурс к поэтическому панегирику\*, тогда как у Канта постоянно сквозит если и не пессимизм, то, по крайней мере, некий вкрадчивый скептицизм. Параллельно живописным пейзажным медитациям, которые сами по себе весьма немногословны и лишь расставляют скупые тематические акценты, у Канта осуществляется непрерывный ментальный *Bruch*. Ведь речь у него идет именно о «видимости», о свободной «игре воображения при созерцании его (т.е. самого воображения) форм» (51). Иным словом, о самоценно замкнутой игре, причем обязательно – в чем суть всего дискурса! – игре незаинтересованной (как в «бескорыстном вкусе» Шефтсбери) и поэтому неспособной «сделать чувственные представления соответствующими идеям», равно как и надежно породнить красоту с добром, ведь добро абсолютно свободным и, следовательно, «незаинтересованным» быть не может по самому своему определению. Поэтому независимый вкус, взлелеянный растительными узорами, пейзажной живописью и декоративным садоводством, с одной стороны, гарантирует «всеобщую сообщаемость» и тем самым закладывает основы современного понимания свободы как вещи независимой и в то же время всеохватной\*\*. Но с другой стороны, чисто эстетический, вроде бы «вновь обретенный» рай\*\*\* (эта метафора по отношению к Канту вполне оправдана, пусть чисто лексически в «Третьей критике» упоминаются лишь райские птицы) оказывается в конечном счете лишь прекрасным фантомом. Ведь «наш интерес к красоте» «совершенно исчезает, как только обнаруживается, что это обман и только искусство» (42), а «природа прекрасна (далее идет, по сути дела, замечательное определение новоевропейского парка. – М.С.), когда она похожа на искусство, искусство же может быть названо прекрасным, когда мы познаем, что это искусство, но вместе с тем видим, что оно выглядит как природа» (45). Все обаяние преобразенного пейзажа, держится, следовательно, на этой прекрасной мнимости. Мыслить же «идеал прекрасных

---

о возвращении Девы-Астреи), и боги, в стократ более счастливые, нежели на Олимпе, взмолились бы о том, чтобы люди оставили их в своем кругу» (*Ligne Ch.-J. de*. Op. cit. P. 237).

\* Едва ли не самым отчетливым образчиком подобного панегирического энтузиазма может служить «Новая теория изящного садового искусства» И.Х. Громана (1797). Популяризуя и упрощая важнейшие эстетические положения Канта, Громан пишет, что искусство, равное природе, т.е. идеальное садовое искусство, «возвышает меня до неземных радостей» (тут он почти что, быть может, и невольно, цитирует Уотли), а «эстетическое в природе есть выразительный аналог этических ценностей» (это уже совершенно вопреки Канту!) (цит. по: *Gamper M.* Op. cit. S. 72). Сам Кант, принципиально обособляя этическое от эстетического, обычно избегал их смешения, а тем более не трансцендировал эту смесь до «неземных радостей», что было бы для него явной амфиболией, нарушающей методологические (очень строгие у него) разграничения чувства и разума.

\*\* Об основополагающем значении Канта, причем как раз Канта-эстетика – с его концепцией непререкаемой свободы художественного вкуса, – для всего «проекта модерна» см.: *Ferry L.* *Homo Aesthetics. L'invention du goût à l'âge démocratique*, 1990.

\*\*\* См.: *Dutton D.* *The Experience of Art is Paradise Regained: Kant on Free and Dependent Beauty* // «British Journal of Aesthetic», 34, 1994.

цветов», равно как «прекрасного пейзажа», «прекрасного дерева, прекрасного сада» невозможно, – «вероятно, потому что цели здесь не вполне определены» (17). Так эстетическая красота обнаруживает иллюзию, неопределенность и обман в качестве непреложных своих свойств, а вкус, достигающий в созерцании природы-как-искусства полной незаинтересованности, т.е. полной свободы, неотвратно переходит в свое собственное отчуждение. Или, если использовать язык «Первой критики» («Критики чистого разума»), в ту логически неразрешимую амфиболию, что парадоксально соединяет несоединимое – чувственное познание с трансцендентным.

Кант определяет «свободную красоту», лишенную цели, лежащую вне ее самой (а именно такой является красота чистого пейзажа и английского парка) как «pulchritudo vaga» (16), используя латинское прилагательное «vagus», которое обременено массой если и не совсем негативных, то, по крайней мере, критических коннотаций («бродячий, шаткий, ненадежный, шальный, путаный, неясный»). Тем самым свобода переходит в тревогу, обнажая все тот же *Wunsch*, неизбежно сопутствующий и созерцанию пейзажной природы, раз уж она предложена в качестве сквозной парадигмы. Примерно о том же, но уже не понятийным, а поэтическим языком, говорит и Руссо, когда в его блаженном, по-своему райском уединении на острове Сен-Пьер, среди альпийских красот, вдруг нарождается желание, чтобы «из этого убежища сделали для меня вечную тюрьму», «лишив меня сил и надежды отсюда выйти» («Мечтания одинокого любителя прогулок»). Пасторальный золотой век оборачивается «Элизиумом на тюремной стенке» из стихотворения Шиллера («Художник», 1789), – мотив этот, под явным влиянием Руссо, проступает и в «Вертере» Гете (1774) и в «Генрихе фон Офтердингене» Новалиса (1802)\*. Так трансценденция искусства, развернувшаяся было во всей своей чувственной силе и обаянии, приоткрывает и свою обратную сторону. Сторону, даже более шокирующую, чем знаменитые «Тюрьмы» Пиранези, где все же нет никаких идиллических видов и, следовательно, никаких принципиальных контрастов.

Легче всего такую изнанку обнаруживает именно пресловутое «приятное чувство», взятое просветителями за основу прекрасного и превратившее рай в прямое продолжение сенсорного аппарата. Ламетри доводит культ наслаждения до эпатажного беспредела, утверждая, что человек подлинно счастлив даже и тогда, когда он «по-свински счастлив» («Анти-Сенека»), ведь «все ветви счастья – очаровательная краса Древа жизни» («Человек-растение») (оба 1748). Правда, в том же, вроде бы антистоицистском «Анти-Сенеке», прокла-

\* Аналогичное «капсулирование» сада, резко отделяющегося от внешней действительности, происходит во 2-й части «Фауста» (акт 3), где в гроте Елены Прекрасной герметически укрываются «целые миры» («ganze Weltenräume») со своим «лесом, лугами, ручьями, озерами». Сравним эти «миры» с внешне схожим «внутренним пейзажем» в волшебном дворце Армиды у Тассо, чтобы прочувствовать радикальное различие двух топосов. У Тассо природа затевает чарующую игру, демонстрируя свою животворную искусственность, у Гете же, напротив, стремится стать максимально потаенной, уходит в глубь поэтического контекста.

мируется все же и стоицистский культ разума, умеющего должным образом природные порывы уравновесить. Беллетристика же того времени обходится без морализующих экивоков. В романе Ж.-Ф. де Бастида «Маленький дом» (1758) очарование всех пяти чувств, – сначала во дворце, чей пышный декор уподобляет его саду, а затем и в роскошном саду как таковом, – развернуто как процесс изысканного совращения героини. Процесс этот нарастает в ритме бравурного крещендо и завершается великолепным фейерверком, заставляющим Мелиту упасть в объятия артистически-просвещенного ловеласа. Скромным, но выразительно-документальным дополнением к этой эротической плантомании может служить эпизод из «Мемуаров» Казановы (1790-е гг.), где поминается уже известная нам дерновая скамья, но обретшая форму кровати для любовных утех.

Бравурный рокайль де Бастида сменяется сексуальными кошмарами де Сада. Правда, буйный либертинизм де Сада в целом чурается слишком чинных пейзажных топосов, для него более характерны, соответственно в «Стаднях Содома, или Школе либертинажа» (1785) и «Жюльетте» (1797), жуткий замок-тюрьма (пародирующий ренессансные «дворцы любви») или склон дымящегося Везувия – как места чудовищного разврата. Разврата, где понятие «природного» (герои де Сада постоянно твердят о том, что вынуждены с фатальной неизбежностью «следовать природе») совмещает в себе максимальную свободу с максимальным насилием. Однако в той же «Жюльетте» встречается все же и сцена в парке, претворяющая галантный жанр в черный гротеск. Пара любовников восседает здесь в беседке, окруженной кустами сирени, причем восседает на тронах, среди бутафорских облаков, благовонных курений и зажженных свеч, рядом с «ворохом редчайших цветов» и драгоценнейшим фарфорово-яшмовым сервизом, – все это подчеркивает как праздничность, так и ритуальную значимость момента. Являясь из грозового облака, три фурии (не то призраки, не то ряженые) подносят в кольцах своих змеиных хвостов три человеческие жертвы, убийство которых входит в садовый пир, точнее в типический для романов Сада пир-оргию, в качестве необходимого, природно-раскрепощающего этапа. В последнем его романе, «Маркизе дю Ганж» (1812) мрачный садовый лабиринт с надгробием в центре зримо разрушает начальную идиллию родового замка, предвещая гибель героини в финале.

Фантазия де Сада, этого ужасного дитя века Просвещения, извлекает из светских парковых феерий с их имитациями рая и ада свой собственный идеал, претендующий на то, чтобы освободить умы искусством. Искусством, которое, по мысли Камю о Саде, именно у него впервые «переводит революцию на художественные пути» («Человек бунтующий»). Тем самым мета-исторический разрыв, связанный с великим эстетическим обособлением или, иначе говоря, с объективацией эстетического обозначается все резче и агрессивней. Обозначается, иным словом, диакритически, «в рубцах».

Обособляясь, сад воображения начинает расти настолько импульсивно и даже дико, что вопрос о его правильном возделывании, волновавший еще античные умы, предстает все более сложным. «Хорошее просвещение» борется с «дурным просвещением» в словах Шарля Роллена, теоретика педагогики, предлагавшего очищать культуру от «отравленных цветов, испускающих смертоносный запах, но кажущихся приятными» («Трактат об образовании», 1731). Роллен тем самым фиксирует метафорическую традицию, приводящую в итоге к бодлеровским «цветам зла». Даже либертин Ламетри, проповедуя органическое единство природы, отделяет «уродливые растения» от «леса прекрасных людей», которые подстригаются «подобно дереву» («Человек-растение», 1)\*. При этом грубоватый Ламетри выступает по отношению к изысканному Вольтеру, равно как и кошмарный де Сад по отношению к меланхолически-задумчивому Руссо, в качестве «черных людей», т.е. негативных двойников, но все же двойников. Культура Просвещения, пытающаяся самоочиститься, напоминает евангельский «дом, разделившийся сам в себе», который не может устоять (ср. Мф. 12: 25). «Приятное чувство», доходя до своего пароксизма, разверзается в виде пропасти. И обновленная категория возвышенного с ее «негативными удовольствиями» (Кант) весьма кстати перекидывает через эту пропасть ментальный мост.

Поэтику «черного» Просвещения можно обозначить в стиле новейшего журнализма как поэтику «прекрасного и ужасного». Этот «прекрасный ужас», теоретически обоснованный в концепции возвышенного, – концепции, с черными гротесками де Сада, разумеется, отнюдь не идентичной, но все же обнаруживающей некоторые общие с ней черты (например, любовь к вулканам), – проникает и в парки, в этот просветительский рай, внося в него предромантические элементы. Собственно, и сам эпитет «романтический» появляется (применительно к искусству) в значительной мере именно в садово-парковом контексте\*\*. Прежний культур-оптимизм погружа-

\* При этом попутно упоминаются «деревья-уроды, которых может представить себе только воображение господина Колонны», – возможно здесь, в совершенно, вроде бы, неожиданном контексте, присутствует память о фантазмах «Гипнеротомахии».

\*\* Джон Ивлин пишет о «романтическом» антураже поместья Кливленд еще во 2-й половине XVII века. Ватле называет «романтическим» оптимальный, т.е. достаточно живописный тип парковой композиции. Принц де Линь, остановившись на одном из локусов своего Белёя (где предполагалось поставить храмы Венеры, Сатурна и Солнца), замечает, словно несколько смущенный размахом своих фантазий: «Все, что я тут говорю, вероятно, можно считать *Romancier ou Romantick* (непривычное еще слово повторяется дважды, во французском и английском вариантах. – М.С.), как ныне говорят англомамы, не уставшие еще от своих (художественных) излишеств» (Р. 58). В те же 1780-е годы слово «романтический» едва ли не первым вводит в русский язык такой выдающийся поэт-плантоман, как Болотов, – в одной из своих статей в «Экономическом магазине» (на это обращает внимание В.С. Турчин в своей ст.: Взгляд русского масона на природу естественную и искусственную // РУ, 2002, 8. С. 46). Впрочем, де Линь и Болотов в данном отношении несколько запоздали в сравнении с английским поэтом Томасом Уортоном, который впервые включил судьбоносное слово в название литературного эссе («О происхождении романтической поэзии в Европе», 1774), но в то же время опередили иенских романтиков (братьев Ф.и А. Шлегелей и др.), которые популяризировали его в 1790-е гг. В любом случае от Ивлина до Шлегелей подосновой этимологии выступало слово «роман», обозначающее некую измышленную, фиктивную, воображаемую данность, связанную как с высокими творческими свершениями, так и с незамысловатыми житейскими грезами (вспомним «романтические мечтания девиц» в Империи Скуки у Поупа). Наконец,

ется в меланхолический, а порою достаточно драматический, грозовой сумрак. Характерно, что Мать-Природа является в размышлениях Канта, столь много сделавшего для обоснования эстетики возвышенного, в жутковатом облике Изиды, – с лицом, закрытым покрывалом, которое еще не поднимал «никто из смертных» (КСС, 49). Уверенность в том, что рай уже обретен, по крайней мере обретен в прекрасном пейзажном впечатлении, сменяется по мере обострения этих впечатлений неопределенной и, по терминологии того же Канта, «шалой» тоской. Сами парки, эти парадигмы эстетической объективации, вроде бы уже достаточно ясно обозначившие страну-сад, фрагментарно рассеянную по всей Европе, начинают все упорнее подчеркивать эфемерность этой страны, – и печаль Ватто перемещается в реальные ландшафтные горизонты.

Важно подчеркнуть, что отнюдь не следует понимать процесс перехода от пейзажной парковой модели к парковому предромантизму лишь как смену стилистических мод, где что-то неизменно возникает «вместо чего-то». Новое постоянно наращивается на старом и долгое время сосуществует с ним в метаисторическом соседстве, подобно тому как в огромном числе парков регулярная, «французская» часть (чаще всего партерная) и даже еще более архаическая, «итальянская», террасная, равно как и совсем уж древний по типологии охотничий лесопарк, долгое время (если даже не всегда) сосуществуют с «английскими» пейзажными конфигурациями. Уже де Сцюдери в своей «Прогулке» по только что открытому для посетителей Версалью упоминает «уединенную глушь» и «меланхолические грезы», характерные в общем-то уже для иного, последующего столетия. Но суть эпохальных перемен, по большому счету, не в отдельных предварениях или заимствованиях стилистически-нового. Это новое есть, если вспомнить Поупа, «извивы трепетных умов». По мере своей просветительской эволюции парк все более подвижно и тонко выражает саму жизнь сознания – в ее эстетических грезах, претендующих на все большую универсальность. Причем жизнь эта предстает все более прозрачной и по-своему психоаналитичной по отношению к гораздо более сдержанным и церемонным, при всей их бравурности, ренессансно-барочным, а тем паче по отношению к совсем уж эстетически-молчаливым средневековым садам.

Важнейшим визуальным свидетельством этой ментальной прозрачности, точнее, свидетельством ее возрастания, могут служить два исторических этапа английского парка, – кентовский и брауновский (по имени двух лидеров тогдашнего английского ландшафтостроения). Уильям Кент, много работавший как архитектор, а активным паркостроителем ставший уже в зрелый свой период, с 1730-х годов, активно освобождал ландшафт от

---

обобщающая дефиниция садового романтизма появляется в «Описании сада в Махерне» Э.В. Глазевальда (1799). Такой сад, по Глазевальду, предполагает «создание особого идеального мира, творец которого, если он истинный художник, умеет придать ему приятный, прекрасный, возвышенный или – в сочетании всего этого друг с другом – истинно романтический характер» (цит. по: *Gamper M.* Op. cit. S. 59).

художественно-пластических излишеств барокко, но все же всегда придавал парковым постройкам, большим и малым, весьма важное значение. Поэтому в его композициях сохранялась достаточно строгая рациональность, – с видовыми ракурсами, хоть и широко раскрытыми на вольную природу, но обычно исходящими из определенного архитектурного пункта. Его парки – это всегда система очень четких перспектив, что особенно остро ощущается в сравнительно небольших по размеру поместьях типа Рушема (с 1737). Последнее все крепко составлено из нескольких ландшафтных видов, которые более произвольно, «по-своему» никак не перетасовать. Ланселот же Браун, чья слава пришла чуть позже, чем слава Кента, с юных лет трудился садовником, и был талантом гораздо более романтическим. Архитектура занимала его несравнимо меньше, и он всецело отдавался природным компоновкам и перекомпоновкам, работая непосредственно с зеленью, водами, земным рельефом и стараясь, по собственному признанию, лишь пометить природу своими знаками препинания, своей «запятой, двоеточием и точкой»\*. В работах Брауна воцарились те волнистые «плавные переходы», о которых мечтал лорд Кеймс, и прогуливающиеся зрители вольны были преобразовывать эти пассажи на свой лад, подобно импровизаторам, воспроизводящим музыкальную фразу по собственному усмотрению. Впрочем, называть эти парки «произведениями Брауна» было бы не совсем верно, ибо чистая природа тут как бы лишь обрамлялась и корректировалась. Он как бы лишь «подписывал» свои ландшафты, но умел сделать подпись не слишком бросающейся в глаза, стремясь показать, что вся суть не в его выдумках, а в «свойстве» или «возможности» (сарабилити) конкретного места.

В итоге прозвище *Sarability* стало его вторым именем, добавленным к первому, взятому из рыцарского романа (правда, добавленному уже в посмертной традиции). Объектный, древнемифологический дух природы и субъектный гений места окончательно слились именно на втором, брауновском этапе пейзажного стиля, а артистическая власть над природой стала, быть может, менее деспотичной, но в то же время более вкрадчивой и тонкой. Прозвище Брауна скрепило традицию, объединяющую таких славных плантоманов, как Джон Ивлин с его вниманием к «природе места» и принц де Линь, указавшим во введении ко «Взгляду на Белёй»: «Необходимо сверяться со своим вкусом и своей территорией» («Il faut consulter son goût et son terrain»). Необходимо, иными словами, не перестраивать ландшафт, что чаще всего делалось Ренессансом и барокко, но пристраиваться, принаравливаясь к нему.

Нашему современнику кажется, что подобный консонанс природы и вкуса существовал всегда и отнюдь не только в парках. Но на самом деле лишь век Просвещения расставил это зеркало сознания с действительно широ-

\* Из воспоминаний Х. Мур о разговоре с Брауном в Хэмптон-корте в 1782-м году. Цит. по: *Willis P. Capability Brown at Northumberland* // GH, 9, 1981, 2. P. 158.

ким охватом, используя художественно-естественные или искусственно-безыскусные парки как своего рода испытательный заказник. Влияние философов было, конечно, очень сильным, но не обязательно непосредственным. Руссо, к примеру, обосновывал не столько современный ему пейзажный стиль, к которому он относился достаточно критически, сколько еще не воплощенный идеал, близкий к романтическому культу чистой, не «пейзажированной» природы. Кантовские же мысли еще дальше отстоят от конкретно-садоводческих задач. Важнее даже не возможные влияния, конечно, имевшие место и передававшиеся опосредованно, через писателей-садоводов, а нечто другое. Суть, скорее, в том, что сами сады в значительной мере пребывали теперь поэтико-философскими, являя стихию мысли гораздо отчетливее, чем когда-либо прежде. Цицерону или Лоренцо Медичи слова о садовых «извивах мысли» показались бы явно неполноценными, – как намерение или действие, еще не ставшие делом. Просветительские же эмпирические Эмпиреи, какими можно считать новые парки, сделали пафос незавершенного действия или даже вольного воображения, «играющего своими формами», основополагающим лейтмотивом. Причем их идиллии, еще в большей степени, чем «золотые века» античной или ренессансной поэзии, развернулись и к будущим временам.

При этом будущее приносилось в настоящее не чисто утопическими, а вполне реальными дозами, столь же реальными, как посадочные материалы и сопутствующий инструмент. Опыт просвещенных властителей-меценатов, вошедших во вкус парковой репрезентации, более всего в этом убеждает. Их список весьма велик, но достаточно упомянуть лишь имена славнейших, имена Петра I, Фридриха II Прусского и Екатерины II. Все они придавали насаждению «новых эдем» особо значительный, судьбоносный смысл и все непосредственно вникали в садовую практику, изучая опыт своих предшественников, листая увражи, лично корректируя планы (или даже создавая их с чистого листа) и ревностно следя за всевозможными – теоретическими, техническими и ботаническими – новинками. Наконец, все они получили титул «великих» государей, разумеется, не только за свою страстную плантоманию, но и за нее тоже, тем паче что она осталась самым наглядным их деянием, которое неизменно восхищает и будет восхищать всех, сколь бы разноречиво ни оценивались потомками политические наследия этих монархов. Их парки и дворцы обусловили то «свободное сообщение вкуса» (по терминологии Канта), которое всегда пребывало позитивным.

Голландец Бидло, бывший, как мы уже знаем, одним из эстетических консультантов Петра, представил его в проекте дворцового (Головинского) парка на Яузе, в Лефортове в аллегорическом облике Геракла, «ибо, – как пояснял он в адресованной царю записке (1722), – его (Геракла) действия добродетельны суть и с действиями Вашего Величества весьма согласуют»\*.

---

\* *Евангулова О.С.* Рукописи Н. Бидло в России. С. 84.

И данная статуя, тем паче установленная, как предполагалось по плану, при мощном фонтане, расположенном на 200-метровой центральной оси водных каскадов, вероятно действительно способна была наглядно суммировать в себе грандиозные царские дела, в том числе и дела паркостроительные. Первый русский император стремился повсюду окружать себя садами, устраивая их даже там, куда наезжал ненадолго, как было в Воронеже, где сады были разбиты параллельно строительству судовой верфи (с 1696); там же, вероятно, впервые на Руси (если не считать личного сада Бидло) появились садовые скульптуры, – четыре чугунные фигуры Времен года. Во время своих визитов в Западную Европу Петр проявлял в новых парках как пытливость исследователя, так и пылкое «раблезианство» природы, не привыкшей, согласно фразе (в мемуарах Сен-Симона; 1717) о пребывании русского монарха в Версале и Марли, «в чем-либо себя сдерживать». Проживая в поместье Джона Ивлина в Дептфорде (1698), работавший на здешней судовой верфи Петр, тогда еще путешествовавший под именем «Петра Михайлова», нанес усадьбе великого плантомана немалый ущерб, так что ему даже выставили за это судебный счет\*, а остановившись позднее, уже в монаршем статусе, в Трианоне (нынешний Большой Трианон), придал «увеселительному дворцу» буквальный смысл, по сути, превратив его в походный бордель.

В программах же его собственных городских парков, как, собственно, и в парковом идеале Просвещения в целом, напротив, отчетливо преобладало «аполлоническое», воспитательное начало. Поэтому он не просто устроил для своих подданных Летний сад (с 1704) с аллегорическими скульптурами, но и специальным указом обязал своих подданных в нем гулять, сочетая приятное с полезным. Что же касается его приморских парков, то их совокупный масштаб не знал себе равных. Общая протяженность преобразованных ландшафтов Стрельны, Петергофа и Ораниенбаума (40 км) примерно сопоставима с вышеупомянутой сплошной садовой зоной между Утрехтом и Амстердамом, – с той существенной разницей, что цепочка сравнительно небольших бюргерских поместий сменилась тут тремя огромными дворцово-парковыми территориями, к тому же и «огражденными» (еще раз вспомним Шекспира!) морским горизонтом, а не рекой с каналами. Лишь римские сады эпохи Империи раскрывались порою (подобно садам Тиверия на Капри) столь же широко к морю, но опять-таки в несопоставимых, гораздо меньших масштабах. И Петр реально, а отнюдь не утопически, воплощал здесь свои государственные идеалы, размечая их и политической аллегорикой скульптур, и самим пространственным охватом. Характерно, что центром скульптурного ансамбля Стрельны предполагалось сделать фи-

\* Русские постояльцы повредили некоторые посадки и разломали тачки, так что Ивлин писал впоследствии в «Лесе» о своем «ныне разрушенном саде». Однако позднее эта история, как и положено всякому усадебному мифу, обросла малоправдоподобными деталями – о том, что царь Петр со своими людьми якобы сломали живую изгородь (т.е. почти трехметровую стенку из остролиста!), катаясь через нее на тачках (*Boule J. Op. cit.*).



гуру России в виде женщины в короне, которую окружали бы персонификации российских рек и морей. Однако и без этого сами прибрежные парки и дворцы Петра изобразили новую Россию, получившую долгожданный выход к морю. Выход в равной мере и географический и монументально-художественный. Скульптурная аллегорика этих политических триумфов блистательно дополнялась здесь видовыми перспективами, открывающимися на Финский залив от дворцов.

Сады «северного Соломона», т.е. Фридриха Прусского, в Потсдаме тоже составили парковое государство-в-государстве, но в них возобладало иное, идиллически-пасторальное настроение, ибо центром этой страны-сада стал дворец Сансуси (1745–1747) с виноградником перед ним, – «мой домик в винограднике», как любовно называл его сам король. Программно-политическим монументом явился скорее потсдамский Новый дворец, выстроенный двадцатью годами позже (с Пиром богов на плафоне Мраморного зала). Сансуси же возводился как уютный «храм вкуса» или «храм искусства»: таков по смыслу своему контраст между парными кариатидами-вакхантами снаружи и фигурами Аполлона и Венеры Урании (Венеры Небесной), символизирующими союз Искусства и Природы, внутри, в главном зале приемов. В салонах Сансуси Фридрих принимал философов-просветителей, в том числе Вольтера и Ламетри, который хвалил прусскую монархию за то, что она возвращает целый «лес» достойных умов. Так что и виноградник, торжественно размещенный перед дворцом и как бы служащий ему террасным постаментом, тоже обрел сугубо интеллектуальное значение – как живое звено между земными владениями Фридриха и его эстетическим Элизиумом.

Екатерина II получила у просветителей прозвище «Северной Семирамиды», и еще при жизни императрицы Хиршфельд писал в своей «Теории садового искусства», что «лучший вкус к садоводству привился в России с началом счастливого правления императрицы Екатерины II». Придавая изящным искусствам, в том числе паркостроительству, высочайший, воистину законодательный смысл\*, она внимательно следила за последними новациями в этой области, стремясь не только реализовать их в царских поместьях, но и представить их в качестве примера для подданных. Так, в том же 1771 году, когда императрица отправила к Вольтеру письмо со своим знаменитым афоризмом («L'anglomanie domine ma plantomanie» – «в моей плантомании преобладает англomanия»), она потратила немало времени на перевод сочинения Чеймберса о китайских садах, а также некоторых текстов Уотли, добавленных к французскому изданию этого сочинения. Считая садоводство «развле-

\* В своем письме к Гримму императрица писала о своем правлении как «царстве изящных искусств», перечисляя далее ряд славных имен и памятников, в том числе «сады Царского Села»; «все они заняли, – признавалась она, – свои места рядом с легисломанией (т.е. страстью к законотворчеству), самой чуткой, основанной на самых тщательных исследованиях» (цит. по: Швидковский Д.О. Чарлз Камерон и архитектура императорских резиденций, 2008. С. 125).

чением, которое может развить воображение», императрица мыслила в привычном для эпохи реально-метафорическом духе [«по общему мнению, это сущий рай», – отмечала она в письме М. Гримму (1775) о месте, избранном для строительства дворца в Царицыне], и пылкий восторг обычно сочетался в этом эдемизме с философическим настроением. Ярким свидетельством подобного восторга может служить описание садового праздника в Ораниенбауме, устроенного ею в 1758, еще в бытность великой княгиней. «После первого блюда поднялся занавес, который скрывал главную аллею, и увидели приближающийся издалека подвижной оркестр, который везли штук 50 быков, убранные гирляндами. А окружали столько танцоров и танцовщиц, сколько могли найти», причем, «когда колесница остановилась, луна очутилась как раз над нею, что произвело восхитительный эффект» («Мемуары»). На этом празднике-маскараде, собравшем представителей всех сословий (по давней традиции, достигшей яркой живописности еще в пору Возрождения), Екатерина, восхищаясь театром природы (или природным театром с настоящей луною), явно ощутила себя всеильной, всеильной воочию, – и впоследствии неоднократно разворачивала в парках роскошные панорамы власти. Тем самым «радость и блеск», о которых писал еще Альберти, претворялись в политический проект.

Политика непосредственно нарождалась в эстетике. Недаром Хиршфельд вслед за похвалой садоводческому гению русской императрицы пишет, расширяя исторический масштаб, что ей было суждено «усовершенствовать вкусы и изящные искусства этой обширной страны». Дидро же советует Екатерине создавать на месте той России, где «все не собрано вместе», «все в беспорядке», и которая подобна «стоянке орды дикарей», «много домов, связанных между собой» и образующих «нечто вроде улья»\*. Правда, Дидро имел в виду собственно архитектуру, а не паркостроение, но его рекомендацию легко было перенести и в плантоманию. Предназначая свой перевод Чеймберса и Уотли «владельцам приморских дач по Петергофской дороге», императрица, по сути, возвращается к идее того «улья», тех «связанных между собою домов», о которых писал Дидро. К тому же парковые игры воображения предстают в ее эпоху, в особенности в Павловске, значительно более тонкими и задушевыми, чем в эпоху Петра. Пространство остается по-прежнему впечатляюще-монументальным, но барочная, достаточно еще рациональная эмблематика все в большей степени вытесняется, прямо по Уотли, кульгом чувственно-ментальной экспрессии.

Сподвижники Екатерины активно подражали вкусам императрицы. Ее фаворит Григорий Орлов приглашал Руссо поселиться у него в Гатчине, обращая в письме (1766) особое внимание французского философа на пейзажную естественность своего парка, с «пригорками» и «окружающими

\* Из бесед с Екатериной II (1773–1774), изложенных в «Записках» Дидро (*Дидро Д. Собрание сочинений*, 10, 1947. С. 99–105).

озерами», образующими «уголки, приятные для прогулок и мечтательности». Благодаря своим новым садам Россия приобщалась к Европе, недаром выход «Садов» Делиля был специально приурочен к версальскому празднику в честь Павла Петровича, будущего Павла I, который путешествовал тогда по Европе под именем князя Северного. Принц де Линь собирался напечатать для Екатерины особый, подарочный экземпляр своего «Взгляда на Белёй» [об этом он сообщал ей в письме (1781)], – книгу, где личный паркостроительный опыт включался в европейский контекст, с примерами и русских парков (Царского Села и др.), которые принц оценивал весьма высоко. Русские императоры «Века светов», в особенности Петр и Екатерина, постоянно воспринимались в величавом парковом ореоле. По словам Александра Воейкова, который в 1816-м перевел поэму Делиля, при этом значительно дополнив ее, царь Петр «быстро создал флот, полки, престольный град, / Россию превратил в великолепный сад». В подобных панегириках, аналогичных тому, что Мейер написал веком раньше об Эрлангене, с садом отождествлялось уже все государство, – в связи с чем, само собой разумеется, желаемое начинало выдаваться за действительность.

Примером может служить «Историческое слово Екатерине II», сочиненное Карамзиным (1801). Последний был выдающимся и крайне чутким мастером словесно-исторического пейзажа, но и он постоянно отдавал панегирическому пафосу щедрую дань. Читая про «цветущие столицы в каждой губернии», про «обширные степи и леса», которые не служат более преградой «для успехов светской людскости» (т.е. культуры), про «общий вкус в жизни», сближающий разные «состояния» (т.е. сословия – фактически по Канту!), про успехи земледелия и процветание искусств в России, ставшей «безопаснейшей страной в Европе», невольно забываешь, что писалось это, когда только-только затихли крестьянские восстания, омрачившие конец века, и к тому же писалось в год убийства императора Павла, который все-таки тоже был увлеченным паркостроителем. Речь, вопреки историческим реалиям, идет фактически о цветущей стране-саде, пусть даже последний и не поминается. Когда же дело касается английских садов, то идиллическая тональность воцаряется безраздельно, и Карамзин мечтательно произносит чуть видоизмененный вольтеровский лозунг («Друзья! Пойдем работать в саду!»), явно предлагая осуществить то же благолепие и на родной почве\*.

\* Речь идет о главке «Семейственная жизнь» в карамзинских «Письмах русского путешественника» (1795), – главке, которая представляет собою увлеченный этюд социальной плантомании. «Берега Темзы прекрасны, и их можно назвать цветниками», – начинает Карамзин свой этюд и затем переходит к наблюдениям о добротной крепости английских семейных традиций, цветущих в прямом и переносном смысле. «Из церкви каждая семья идет в свой садик, который разгоряченному воображению кажется по крайней мере уголком Мильтонова Эдема, но, к счастью, тут нет змея-искусителя». Затем и звучит кандидатский девиз: «Вольтер в конце своего остроумного и безобразного романа говорит: “Друзья! Пойдем работать в саду!”»... в последующей главке Карамзин, варьируя тему, специально отмечает свойственную английской поэзии «приятную мечтательность, которая, подобно английскому саду, представляет вам тысячу неожиданных вещей».

Карамзин, разумеется, был далеко не одинок в своем эдемически-садовом сентиментализме. Позднее, уже при Николае I, даже маркиз де Кюстин, питавший к политической системе России чувства, как известно, крайне враждебные, не устоял перед обаянием праздничного летнего вечера в Петергофе, – с волшебным дворцом Армиды «под стеклом», скульптурой, подобной «экзотическим растениям», и «живописным собранием всех сословий», образующим «красивейшую натуральную картину», причем «картину на фоне морской безбрежности» («fond d'outremer»), – хотя и не удержался все же и здесь от едкого сарказма, назвав все это «абсолютистской вакханалией» («Россия в 1839»; «15 июля») (1843).

Имперские, королевские и княжеские сады сыграли в культуре Просвещения огромную роль, тем паче если мы вспомним еще и о садах немецких княжеств или Польши. Однако, говоря о ландшафтостроительных мечтах и реалиях, ни в коем случае нельзя подводить различные стили и вкусы под строго определенные политические крыши. С одной стороны, монархи и князья (князья в широком, не только титулярном смысле) охотно перенимали принцип английской пейзажности, дополняя или полностью заменяя ею французскую «формальную» регулярность. При этом, как мы видим по Екатерине II, активно заимствовались и новейшие «неформальные» моды. Но хотя основополагающий для Просвещения пейзажный принцип развивался в оппозиции регулярному стилю, причем в оппозиции во многом политически окрашенной, либеральной\*, дело в целом обстоит отнюдь не так просто.

В идее пейзажного сада действительно проступали вольнолюбивые тона. Лорд Шефтсбери противопоставлял, как мы уже знаем, в своих «Моралистах» «грозное изящество дикой природы» «формальному дурачеству княжеских садов», что же касается Аддисона, то он даже сочинил целую притчу о том, как в «раю» первозданной природы ему явилась богиня Свободы\*\*. В «Ихнографии» Свитцера и в стихотворении Джеймса Томпсона «Свобода» (1734) французский парк поминается как пагубный пример тиранства по отношению к «природе, угнетенной, – по словам Томпсона, – чванливым искусством». «Природа – республиканка», – заявил философ Йозеф Рюккерт в своих «Заметках о Веймаре» (1799), где речь заходит и о пейзажном парке\*\*\*. Можно помянуть и Ричарда Найта, типичного литератора-либертина, впрямую со-

\* См.: *Leslie M. History and Historiography in the English Landscape Garden // Perspectives on Garden Histories* (сб.), 1999.

\*\* Притча, напечатанная в 1710 в журнале «Тэтлер» («Сплетник»), начинается с рассказа о том, как автор на досуге читал «прекрасную древнюю аллегория “Картина Кебета”, и вдруг воображение (явно по ассоциации с Кебетовой горой) перенесло его в прекрасную альпийскую местность, показавшуюся ему «раем». Здесь он узрел богиню Свободы, чью свиту составляли Науки и Искусства, в том числе фигура Изобилия, восседающая на островке, покрытом оливковыми и апельсиновыми рощами. Таким образом естественная природа служит здесь своего рода пейзажным ореолом Свободы, тогда как искусственные насаждения лишь прагматически этот ореол дополняют.

\*\*\* Этот афоризм вынесен в заголовок книги Ф.Гампера, где суммированы германские «политико-садоводческие» прения (*Gamper M. Op. cit.*)

поставившего в своей поэме «Пейзаж» (1793) ландшафтную свободу с Французской революцией. Застойные воды здесь, прорвав плотину, влекут от разрушения к расцвету, подобно тому как восстание влечет от «руин», «грохота» и «грязи» к триумфу гения, что «расправляет свои крылья», предваряя наступление весны и «счастья мирных искусств». Эти «happy arts of peace» были сразу поняты в садово-парковом смысле, что повлекло за собой бурную полемику, и Найту в итоге пришлось оправдываться, уверяя, что он отнюдь не симпатизирует французской «демократической тирании»\*.

Споры вокруг Найта, как и изменчивость вкусов просвещенных монархов, лишний раз убеждает в идейной неоднозначности парковых стилей, отличающихся, если можно так выразиться, крайним политическим непостоянством. В самом паркостроении, по мнению Хиршфельда (имевшего в виду пейзажное движение и его резонанс), произошла невиданная, «великая и широкоохватная революция» («Теория садового искусства», 5, 8). Революция, добавим от себя, как бы восстановившая исконный смысл этого слова («*revolutio*» как круговращение природы и космоса). Однако новый, «неформальный» парк вел себя совершенно по-разному. Он, с одной стороны, либерально будировал умы, а другой – эпикурейски успокаивал их. Так что когда политическая свобода, о которой так много говорили философы, была явлена в своем экстремальном облике, в облике Французской революции (заменившей идиллический культ реальной природы в духе Руссо помпезными аллегорическими акциями вкупе с вандализмом и террором)\*\*, большинство рассуждавших об оптимальном балансе природы и искусства от этой свободы отшатнулись. Парк же утвердился как олицетворение того умеренного консерватизма либо, если угодно, осторожного либерализма, который предопределял политику британских лордов-садоводов, в большинстве своем примыкавших к фактически правящей (в условиях конституционной монархии) партии вигов. Так что в итоге даже увлечение прекрасно-ужасной категорией возвышенного не привело к «прорыву плотин». Напротив, именно сложная система плотин, если перейти к реальному ландшафту, и стала последним остатком регулярности даже в максимально свободных композициях Ланселота Брауна. Лишенные водорегулирования парки в странах умеренного и прохладного климата превращались в значительной своей части если и не в пустыни, как на юге, то в вязкие болота. Поэтому дерзкая метафора Найта оправдала себя лишь как метафора, будучи совершенно нежизнеспособной в ландшафтном смысле.

\* Что же касается либертинизма Найта, то ярче всего он проявился не в «Пейзаже», а в его «Культе Приапа» (1786), где он увлеченно описывает сексуальные, в том числе и сексуально-садовые обряды языческой Древности.

\*\* Культ Природы (с соответствующими персонификациями) играл в иконографии революционных празднеств ведущую роль, что же касается реальных садов, то «праздной роскоши» аристократических «эдемов» противопоставлялись в те годы ботанические «сады науки», получившие новый стимул для развития (см.: *Spary E.C. Le jardin d'Utopie: l'histoire naturelle en France de l'Ancien Régime à la Révolution*, 2005).

Однако едва ли не самый значительный образец либерального консерватизма в ландшафтной архитектуре, значительный не только в силу художественного качества, но и в силу высочайшего общественного авторитета своего автора, был создан не в Британии, а в США. Томас Джефферсон, третий президент США и главный автор «Декларации независимости», всегда был страстным плантоманом и долгие годы вел «Садовую книгу», где педантично перечислял работы, сделанные в его усадьбе Монтиселло. В архитектуре же Джефферсона на первый план выдвинулись уже не сельские дела и дни («Садовая книга» – это, в конце концов, чисто хозяйственный дневник), но замыслы ведущего государственного идеолога, оформляющего зримыми символами процесс рождения нации. Усадьба Монтиселло строилась (с 1768) как идеал частной жизни, как пейзажный «театр» в духе Палладио, но в то же время и как зрелище, обретающее кардинальный политический смысл. Барский дом, обособленный в парке на холме, возвышается тут над обширными 200-гектарными плантациями, вдали же находится возведенный по проекту Джефферсона Виргинский университет (1826), за строительством которого хозяин усадьбы наблюдал при помощи телескопа. Факультеты-павильоны университета, соединенные открытыми террасами, сгруппированы в виде крыльев, фланкирующих ротонду библиотеки – как центрального «Храма природы и разума», чье значение подчеркнуто и надписью на фасаде и фронтальным газоном, восходящим к храму-библиотеке невысокими плавными террасами. Газон с большой буквы (the Lawn) стал с той поры непременным атрибутом американских кампусов, причем именно газон открытый, свободно распахнутый и тем самым резко контрастирующий с замкнутыми дворами английских колледжей, выстроенных по принципу монастыря. Даже ограда здешнего парка по-своему постулирует идею природной свободы, извиваясь прихотливым серпантинном. Но вместе с тем все полно такой классицистской строгости, что облик университета впечатывается в сознание как просветительский кодекс чести или, если угодно, кодекс здравого смысла.

Разумеется, сады Джефферсона и сады русских императоров возросли на социальных почвах, радикально друг от друга отличающихся. Весьма различаются и исторические социумы английских, немецких и французских парков, хотя в данном случае идейных контрастов меньше – в силу общей западноевропейской воли к политическому плюрализму или к той свободе суждения, которую упорно защищал Кант. Но существовал все же непреложный генеральный принцип, роднящий новые паркостроительные начинания стилистически и в какой-то мере даже и идейно. Просветительский сад, сад окончательно обозначившийся в качестве парка, развивал свое архитектурное наступление, продвигаясь от передовых рубежей, закрепленных в искусстве барокко. И принцип «*rus in urbe*» или урбанистической пасторали, принцип, намеченный парижскими Елисейскими полями и берлинской

Унтер-ден-Линден, многократно подтверждал эту экспансию как в новых, так и в старых городах вне зависимости от их политических контекстов. То, что казалось праздной пустотой в средневековом городском центре, энергично расширялось, гордясь своей пространственной свободой.

Тут, разумеется, сразу приходит на ум великий пример Санкт-Петербурга. Француз Леблон, приглашенный Петром для разработки плана новой северной столицы, был и архитектором и паркостроителем (учеником Ленотра), создавшим и первый проект Петергофа. Планируя «град Петра», Леблон вдохновлялся Версалем с его расходящейся от дворца трехлучевой системой магистралей, задуманной Ленотром и скоординированной с парком. Огромное значение для формирования петербургского центра имел также разбитый по плану Леблona Летний сад (с 1717), первоначально значительно более обширный, чем сейчас, и занимавший все пространство между Конюшенной площадью и Невой. На старинных видах, уподобленных, как это было принято, ландкарте (наиболее известна исполненная в том же году гравюра Алексея Зубова) эта обширность к тому же акцентирована «силовой», уходящей за горизонт перспективой. Новое имперское паркостроительство вызывает у Ломоносова ассоциации с Олимпом и Эдемом, а царскосельская Славянка («Славена») вливается у него в Неву словно в «Нил широкий, который из рая течет» («Ода, в которой Ее величеству благодарение от сочинителя приносится за оказанную ему высочайшую милость в Сарском Селе, августа 27 дня, 1750 года»). Поэма Тредьяковского «Вешнее тепло» (1756) проникнута тем же пафосом идеальной бесконечности. Явно воспевая Летний сад (на берегу «реки, возлюбленной Петром»), а вместе с ним и все имперское культуростроительство как «райский сад семян благих», поэт переходит к сельской природе, пробуждающейся от зимнего сна, а затем вновь возвращается в город, этот «северный Эдем».

Позднее же даже сельские усадьбы, в особенности большие дворцовые усадьбы строились так, что образовывали «наиприятнейшее расположение места», зрительно организуя всю округу и задавая необходимый модуль для ее архитектурного совершенствования. Слова о «наиприятнейшем расположении» заимствованы нами у Болотова, объяснявшего ими свой замысел тульского Богородицкого («Практические замечания о превращении простых натуральных лесочков в увеселительные», 1784). Тамошние дворец и сад на высоком берегу речки Уперты, созданные (с 1763) для сына Екатерины и Григория Орлова, получившего титул графа Бобринского, предопределили облик села, вскоре провозглашенного городом. Городом с центральной шестиугольной площадью напротив дворца и веером улиц, расходящихся от площади, но зрительно сходящихся к дворцовому подножию.

Подобная усадебно-градостроительная система была до этого неоднократно опробована в германских княжествах. К примеру, парк ландграфа Гессен-Кассельского Вильгельмсхёе (с 1700), со статуей Геракла, установ-

ленной в самой высокой точке округи, соединен с Касселем подъездной аллеей, являющейся в своем продолжении и главным городским проспектом. Античный герой здесь, уже явно завершивший свои подвиги и причисленный к рангу небожителей, обращен к Касселю, словно обозревая его из своих эмпирей. Аллеи маркграфского дворца в Карлсруэ, заложенного как садовый эрмитаж, но затем (с 1715) значительно разросшегося, составляют 32 радиуса, расходящихся от центральной башни как на север, в лесопарк, так и на юг, в виде городских авеню, причем дворцовая башня видна с каждого городского перекрестка. Дворцово-парковая планировка вычерчивается как диаграмма власти, формирующей город непосредственно, в самой его структуре, либо опосредованно, в его далеком обзоре. Так, в Шветцингене (с 1747) парковая аллея замка устремляется к виднеющемуся вдали Гейдельбергу. Давние идеи Саломона де Кауса о парке как зримом микрокосме, частично намеченные близ того же Гейдельберга, получили, таким образом, наглядное развитие при курфюрсте Карле Теодоре.

В целом ряде старинных столичных городов, в том числе в Париже, Берлине и Варшаве, парки служили настоящей градостроительной лабораторией, где формировались самые значительные пространственные новшества. Особенно примечателен в этом плане Лондон, где вслед за мощной волной строительства публичных парков, включающей знаменитый Воксхолл, с конца XVIII века последовала череда масштабных архитектурных преобразований, придавших самым престижным кварталам (таким как Риджентс-парк; с 1811) ландшафтный характер – благодаря сквозным портикам, галереям, а также террасам и полуциркульным плановым конфигурациям, связавшим здания с зеленью в единые ансамбли. Подлинным же апофеозом подобных начинаний явился Вашингтон, центр которого был распланирован к 1793 (при участии Томаса Джефферсона) французом Пьером Ланфаном, уроженцем Версаля. Ланфан задумал этот центр или Mall, как его называют (название «Mall», собственно «Аллея», восходит к имени конкретной аллеи лондонского парка Сент-Джеймс), в виде системы садовых перспектив, затем постепенно обогащавшихся федеральными зданиями и монументами.

Парк, таким образом, всемерно раздвигал свои границы, делая их зрительно-эфемерными. Та их прозрачность, «огражденность воздухом», что в Средние века воспринималась (судя по Кретьену де Труа) как волшебство, теперь обратилось в повседневный феномен. Причем это новое, эстетическое волшебство, – и в этом самая суть просветительской плантомании, – все более непосредственно выражало жизнь сознания, претендующую на всеохватную универсальность. В число афоризмов французского литератора Жозефа Жубера, писавшихся в основном на рубеже XVIII–XIX веков, на перепутье классицизма и романтизма, входит замечательная фраза: «Мысль становится пейзажем». И хотя тема многолюдного парка-праздника тоже продолжала эту мысль постоянно развивать, новый парк претворялся уже



в значительной степени в раздумчивый парк-прогулку. Недаром традиционный лабиринт, занимавший обычно в прежних, регулярных садах самое почетное место, с развитием пейзажного движения если и не исчез совсем, то, по крайней мере, превратился в архаический реликт (его нет ни в Стоу, ни в Рушеме, ни в Стурхеде, ни в Эрменонвилле, ни в массе других образцовых садов нового, пейзажного типа). Лабиринтообразную увлекательность обрела прогулка в пределах всего парка, среди его «подвижных картин», в равной степени умственных и реальных, точнее виртуально осуществляющихся по мере продвижения в пространстве\*. Причем прогулку эту теперь вправе был путеводительно изложить уже не только суверен масштаба Людовика XIV или такой именитый царедворец, как принц де Линь, но также и человек достаточно скромного социального положения, – к примеру, Джон Маклари, садовник поместья Рушем, попытавшийся вернуть своих хозяев в родное гнездо силой слова или, если конкретнее, с помощью прилежного описания принадлежащих им красот, в том числе и красот «райского» огорода\*\*.

Кухонным «парадизом» Рушема дело, разумеется, отнюдь не ограничивалось. В число эдемических компонентов нового паркового сверхпроизведения вошел даже круг небес. Хорас Уолпол, один из основоположников парковедения, заметил в письме Дж. Селвину (1772), что увидел «в замке Хоуард благороднейшую лужайку на земле, обнесенную половиной горизонта». Так что и горизонт в конце концов стал полноценным эстетическим достоянием, которое можно было задумывать и изобретать.

\* Толкуя о такого рода виртуальности, Дж.Д. Хант замечает, что слова итальянца Ф. Бертини об усадьбе Бленейм, которую тот посетил в 1777 («на каждом шагу я встречал приятные картины»), по сути своей трехзначимы, ибо могут подразумевать определенный участок дизайнерски оформленной территории, ассоциацию с какими-то прецедентами в живописи и, наконец, картину, сложившуюся в сознании (*Hunt J.D. The Afterlife of Gardens...* P. 19). Следовательно, топография, иконография и то, что можно назвать «цефалографией», художественно фиксируемой жизнью сознания, взаимодействуют и взаимозамещаются в процессе прогулки, завершая превращение парка в обширный эстетический объект.

\*\* В начале письма своим хозяевам (1750) Маклари заявляет, что хочет освежить их память, напомнив им, «что за место Рушем», – и затем переходит к перечислению местных достопримечательностей с той задушевной эмоциональностью, которая отсутствует в сухой справочной сводке «Короля-Солнце» о том, как надлежит осматривать Версаль. «Посидите на этой скамье, а потом на другой», и вот перед вами «милейший из всех земных видов», – подобная фраза крайне для письма характерна. При этом чуткий к изящному, но не слишком эрудированный Маклари порою попадает впросак, запутавшись в мифологическом контексте. Так, он сообщает, что в «Пещере Прозерпины» его стараниями были установлены, помимо Плутона и Прозерпины, некие «Капеллан, Доктор и Аптекарь» (?!), причем «Доктор хозяину не понравился, и я всех их (трех) снес» (буквально «срубил», «chopped»). К концу письма делается особый комплимент кухонному огороду, который «более похож на рай, нежели на огород», и, уже без всякого лиризма говорится, что если не будут приняты надлежащие меры (т.е. если садовник не получит необходимых средств и полномочий), то придется съесть всех хозяйских индюков, уток и кур (*Batey M. The Way to View Rousham by Kent's Gardener // GH, 11, 1983, 2*).

# Глава 10



## САД И ПАРК – ПУТЬ ЗА ГОРИЗОНТ\*

Отделившись, не без конфликтов, от своих метаисторических аналогов, эстетический Эдем сделал сад и парк своей законной вотчиной. Наряду с этим он, отстояв свои эмпирические (но особого рода, виртуально-эмпирические) права, развернулся во внешний мир. Развернулся вовне, подобно тому как развернулась в мир или, если угодно, наложилась на мир та оптоцентрическая картина, что обусловила, по сути, весь новоевропейский менталитет. Причем, развернувшись и закрепившись во впечатлении, видовые панорамы тяготели к тому, чтобы охватить не только ближайшую «круговину» (т.е. окрестность), а чуть ли не всю страну. Недаром шекспировская мифологема «страны-сада» теперь осознавалась на родине великого драматурга как уже реализованная цель, что нашло развернутое выражение у Даниэля Дефо\*\*.

И даже сугубо религиозные, средневековые по смыслу своему ландшафты приспособлялись теперь к той системе живописных видов, которая внедрялась новым миропониманием. Множество примеров такого рода метаисторического соседства поставляла императорская Россия\*\*\*. Средневеко-

\* *Семевский М.И.* Павловск. Очерк истории и описание. 1777–1873, 1877; *Вильчковский С.Н.* Царское Село, 1911; Neumeyer E.M. The Landscape Garden as a Symbol in Rousseau, Goethe and Flaubert // *JHI*, 8, 1947; *Schama S.* Landscape and Memory, 1995; *Каждан Т.П.* Художественный мир русской усадьбы, 1997; *Дворянские гнезда России. История, культура, архитектура* (сб.), 2000; *Евангулова О.С.* Художественная «вселенная» русской усадьбы, 2003; *Рязанцев И.В.* Скульптура в России. XVIII – начало XIX века (гл. 4 – «Скульптура в садах»), 2003; *Соколов Б.М.* Руины как граница культурных миров // *Тема руин в культуре и искусстве* (сб.), 2003; *Сельская усадьба в русской поэзии XVIII – начала XIX века* (ант.), 2005; *Шукина Е.П.* Подмосковные усадебные сады и парки конца XVIII века. М., 2007; *Дмитриева Е.Е., Куцова О.Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай, 2008; *Швидковский Д.О.* Указ. соч.; *Давыдова О.С.* Образы садов и парков в интерпретации русских художников (от предромантизма к символизму) (дисс.), 2009; *Richardson T.* Op. cit.; *Свирида И.И.* Метаморфозы в пространстве культуры, 2009.

\*\* Речь идет о переданном Дефо разговоре двух иностранцев, которые, любя ландшафтами Буши-хит (в Хертфордшире, на востоке Англии), отмечали: «Англия не была такой, как другие страны, вся она была одним ухоженным садом... Огороженные поля злаков образовали один большой партер, с плотными живыми изгородями, составившими некое подобие разделенного трельяжами лабиринта, что же касается виднеющихся там и сям деревушек, то они казались издали благородными господскими усадьбами. Короче говоря, все было природой, производя при этом впечатление искусства» (цит. по: *Richardson T.* Op. cit. P. 129). Реальное ландшафтостроительство предоставляло массу предлогов для подобного рода суждений. Уже в XVIII веке значительные части английских графств, в первую очередь Оксфордшира, воспринимались как весьма протяженные садовые «Аркадии» [см.: *Mowl T.* The Historic Gardens of England. Oxfordshire (гл.4 – «Oxfordshire as the Birthplace of English Arcadia»)], а в середине последующего столетия всю Британию можно было, – конечно, гиперболически-восторженно и политически-неточно, но все же вполне обоснованно, – именовать «садовой республикой» («garden-republic»), как это сделал американский паркостроитель Ф.Л.Олмстед, выразивший попутно сожаление, что на его родине этот идеал еще не достигнут (см.: *Roper L.W.* A Biography of Federic Law Olmsted, 1973).

\*\*\* Так, Александро-Невская лавра (с 1710) представляет собою блестящий пример сочетания монастыря с новоевропейскими градостроительными навыками, генетически связанными с сугубо светским, эстетизированным паркостроительством. Расположенная в конце одного из главных, «версальских» планировочных лучей Петербурга, она первоначально имела обширное ландшафтное окружение, где заложенный с западной стороны (в 1724) большой регулярный парк с пятью лучами аллей, сходящимися к главному входу, сочетался со сравнительно свободными древесно-кустарниковыми

вье и Новое время вырабатывали, таким образом, нормы сосуществования, нормы градо- и ландшафтостроительные, и парки сыграли в этом процессе выдающуюся посредническую роль, в чем-то уступая архаике, а в чем-то, напротив, оснащая ей собственными проектами.

Всеобщая экспансия садов, само собой разумеется, не ограничилась лишь формальными новациями. Парки распахивали свои ворота уже не только для избранной публики, но и для широких слоев общества, еще активнее культивируя тот воспитательный, точнее массово-воспитательный посыл, что зародился уже в барочном Риме. Теперь во многие аристократические «эдемы» мог прийти не только член придворной элиты или, как в ботанических садах, некто из «республики ученых», но всякий разночинец, лишь бы он был прилично одет и подобающим образом, достойно окружающим красотам себя вел.

Английская парламентская монархия, обретающая все более декоративный характер, открывала один за другим для публики даже, казалось бы, сугубо приватные «собственные садики», в частности, небольшой парк-эрмитаж, устроенный в Ричмонде (с 1730) для королевы Каролины, супруги Георга II. И посетители не только прогуливались здесь по установленным дням, но даже (вещь для остальных стран немыслимая!) публиковали затем свои критические мнения в прессе. Подлинно же общенародную симпатию возбуждали скорее балаганы Воксхолла, расположившиеся в 1740-е на месте безликих огородов и давшие имя целому ряду других публичных парков и променад, в том числе и «вокзалу» (от «Vauxhall») в Павловске. Характерно, что первый владелец (точнее, по современной терминологии топ-менеджер) Воксхолла Ян Тайерс явно почитал данное предприятие забавой слишком вульгарной, и поэтому создал в своем имении Денбиз (с 1734) нечто гораздо более глубокомысленное, с лесным лабиринтом «Penseroso» и мрачным Храмом смерти, где незримые часы отбивали каждую минуту, а на аналое лежала массивная антология стихов о бренности. Но в любом случае высокие и низкие вкусы интенсивно сближались, и в Воксхолл приходили развлечься рафинированные аристократы, а в обширном королевском парке Кью, который стал открытым с 1763 по одному дню в неделю (о чем извещали специальные объявления в газетах) чинно прогуливался средний класс. Даже сохраняя главный дворцово-парковый комплекс недоступным для населения, многие владельцы близких к городу поместий стремились облагородить

---

композициями. Развернувшееся при Екатерине переобразование провинциальной городской застройки в регулярном духе, интенсивно продолжавшееся и в XIX веке, во многих случаях достаточно четко учитывало местные церковные древности (или новые храмы, возводимые в процессе этого переобразования), выводило центральные оси новых парков и бульваров на главные городские соборы и монастыри, что было, по сути, лишь масштабным укрупнением средневекового принципа «церкви в уличном створе». К примеру, в Рязани центральная перспектива городского парка была сориентирована на главный алтарь собора. В итоге подобной планировочной синергии многие провинциальные города (в частности, Сергиев Посад) приобрели своеобразный «огородно-парковый облик», с архаическими домовыми садиками, плавно совмещенными с регулярными или более свободными, пейзажными насаждениями. См.: Русское градостроительное искусство. Москва и сложившиеся русские города XVIII – первой половины XIX века, 1998.

окружающую местность, сделав ее по-своему увеселительной. В частности, лесок, прилегающий к шереметевскому Кусково, был с этой целью специально прорежен и оснащен тропинками. Открытие же для публики и своего собственного парка почиталось признаком особой просвещенности. Поэтому граф Г.И. Головин, бывший тогда (в 1750-е гг.) первым канцлером, снабдил полукруглую входную галерею своей усадьбы на Каменном острове Петербурга надписью о том, что его сад «открыт для всех честных людей».

Французская революции, явившая миру вольный, «республиканский» нрав природы, пустила в королевские парки простолюдинов, озабоченных прежде всего их хозяйственным использованием. Смутные предвещения этого упадка можно найти даже во внешне спокойной живописи Гюбера Робера, где аллегория короля как великого садовника не столько утверждается, сколько зримо развенчивается\*. После революции ореол вокруг абсолютистского идеала, созданного силой художественных иллюзий, полностью исчез, как будто его и не было. В Версале начали вовсю вырубать деревья, разводить огороды, стирать белье в бассейнах, а ряд парково-дворцовых комплексов (уже вне Версаля) был просто-напросто разграблен и разрушен, так что дворьянские парки отчасти разделили судьбу оскверненных в годы революции храмов. В России же паркостроители отреагировали на все это с романтическим консерватизмом. Гонзаго, изъясняя свою эстетику в «Музыке для глаз» (1807), специально отделил полезные художественные иллюзии от дурных, призванных лишь кружить голову грубой толпе (всем было ясно, что имелась в виду именно французская революционизированная чернь)\*\* , а «гений вкуса» Николай Львов разрабатывал (с 1797) проект яузского парка князя А.А. Безбородко, вводя в него особые участки для «гульбищ», которые функционировали бы как многолюдные «вечерние сцены»\*\*\*. Или, иным словом, как те же полезные иллюзии, производящие в «народных садах» (если вспомнить еще и Хиршфельда) «нужные впечатления на толпу». Публичные парки с их про-

\* Мы имеем в виду картину с изображением королевского семейства, наблюдающего за реконструкцией версальского парка, – в той его части, что прилегает к т.н. «Баням Аполлона» (см.: *Radisch P.* «The King Prunes His Garden»: Hubert Robert's Pictures of the Versailles Gardens in 1775 // *ECS*, 21, 1988, 4) (илл. 53). Хотя изображенное в картине обновление древесного состава парка произошло в том же 1774 году, что и восшествие на престол Людовика XVI, в картине, по сути, ничто об этом не напоминает, во всяком случае, не напоминает с должным пафосом. Определенный аллегорический подтекст (о «короле-садовнике»), возможно, и имелся первоначально в виду, но в итоге возобладали холодный социальный объективизм, – с монаршим семейством, пассивно присутствующим при работах, которые осуществляют столь же пассивные (в смысле выражения своего почитания и преданности) работники. За картиной закрепился даже, – хотя здесь представлено, прежде всего, именно обновление посадок, т.е. событие достаточно конструктивное, – драматический и несколько неуклюжий титул «Рубка леса в Версальском лесу». Каталогный титул картины («Вид на боскет “Баня Аполлона”»), несомненно, звучит гораздо точнее.

\*\* Цит. по: *Сыржина Ф.-Я.* Пьетро ди Готтардо Гонзаго. 1751–1831. Жизнь и творчество. Сочинения, 1974.

\*\*\* *Ткаченко А.В.* Западноевропейские влияния и их трансформация в проекте парка Безбородко // *Гений вкуса. Материалы конференции, посвященной творчеству Н.А. Львова*, 2001. Напомним еще раз и о Строгановской даче, где в те же 1790-е годы по праздничным дням гуляющая публика органично вписывалась в общее зрелище, которым сам владетель охотно любовался, порою принимая и непосредственное участие в народных увеселениях.

менадами и всевозможными увеселениями, совместившими парк и ярмарку с ее балаганами, должны были активно способствовать «упрочению общественного благоденствия»\*, обеспечивая необходимый надзор за поведением масс. Или, если привести слова из критики пейзажного парка у Гегеля, «сохраняя свободу, но с другой стороны, все искусственно обрабатывая».

Правда, сам принцип свободы, кантовской свободы вкуса, вовлекающий публику в некий коллективный, пусть даже и временный Элизиум, далеко не всегда гуляющих умиротворял. Парковое раздумье могло порою претворяться не в благодушный конформизм, а в нигилистическую ярость или, по крайней мере, в столь же нигилистическое неприятие эдемических иллюзий\*\*. Однако это все же были явные исключения из общего правила, упорно стремящегося эстетизировать и эмпирический негатив, направив его в русло «возвышенных», т. е. связанных с категорией возвышенного, дум и импрессий.

При этом сельское приволье предоставляло несравнимо больше возможностей для живописной развертки садовых элизиумов в сцены и картины. Напомним, что ведь и само понятие «пейзажного парка» генетически связано с живописным, картинным пейзажем, и эта смысловая связь постоянно дает о себе знать. Делиль, с одной стороны, порицает тех, кто стремится вместить в один парк весь свет, буквально «четыре угла мира» (и тем самым вторит Руссо, в чьей «Новой Элоизе» парк в Стоу, этот шедевр пейзажной планировки, критикуется за его чрезмерное и противоестественное многообразие). Кстати, и Бо-

\* «Beförderung der gemeinschaftlichen Glückseligkeit» – эти слова принадлежат И. фон Юсти, создателю учения о правах и обязанностях полиции («Основы науки о полиции», 1756); он с большим вниманием изучал и опыт современного ему городского паркостроительства [цит. по: *Gamper M.* Garten als Institution. Subjektkonstruktion und Bevölkerungspolitik im Volksgarten // *Der andere Garten. Erinnern und Erfinden in Garten von Institutionen* (сб.), 2005. P. 40].

\*\* Достаточно редкий пример садовой, т. е. инспирированной садом политической ярости – пасаж из «Странствий и крестовых походов по одной части Германии» Г.Ф. Ребмана (1796), посвященный парку на Вильгельмовых высотах (Вильгельмсхёз) в Касселе, одному из крупнейших нагорных парков Европы. Хотя «природа и искусство... приложили все усилия к тому, чтобы обеспечить здесь благие зрелища (selige Augenblicke)», на деле вид с этих высот, по словам Ребмана, лишь «покрывало», наброшенное на прошлое, откуда мог бы низвергнуться целый «водопад слёз подданных». Тамшний грот Плутона служит для Ребмана зачинной целой infernalной картины – с грудями костей и черепов вместо парковой пирамиды, реками крови вместо водного каскада и «полем битвы при Саратоге» вместо самого парка [литератор намекает на то, что средства для прекрасных ландшафтных преобразований были получены путем продажи гессенских солдат в качестве пушечного мяса для англичан – в годы американской Войны за независимость; битву при Саратоге (1777), однако же, выиграли американцы]. Фурии (скульптуры в гроте) оживают, «набрасываются на венценосца (курфюрста Вильгельма I Гессен-Кассельского), как псы на затравленного оленя», и тащат его на суд к трону Плутона. Но тут автор пробуждается от страшного, невыносимого сна, и поспешает в танцевальный зал, возвращаясь таким образом к «благим зрелищам» (цит. по: *Gamper M.* Op. cit. S. 231–232). Впрочем, антипарковая позиция А.Н. Радищева выглядит еще эффектнее. В «Путешествии из Петербурга в Москву» (1790) он избирает для этого фигуру умолчания, – риторическую «негативную форму», помещенную, что весьма знаменательно, в самое начало его знаменитой книги. Автор, заснувший в кибитке, видит (вместо «образов радости в зеркалах воображения») «пространную долину, потерявшую от солнечного зноя всю приятность и пестроту зелени; не было тут источника на прохладение, не было древесной тени на умерение зноя. Проснувшись же от дорожной рытвины, он узнает, что подъехал к Софии, т. е. к городку, сооруженному на границе царскосельского парка как часть масштабного (хотя лишь частично осуществленного) екатерининского замысла, призванного явить ячейку идеального общества среди прекрасной природы. Сон Радищева о пустыне и последующая глава «София» (где царскосельское «парковое государство» Екатерины ни единым словом не упоминается) демонстративно игнорируют и тем самым программно отрицают данный идеал.

лотова коробила в английском пейзажном стиле его «излишность», а другой плантоман, барон Пюклер-Мускау уже в начале XIX века, похвалив в дневнике природные красоты Стоу, тут же заметил, что этот парк перегружен «всевозможными храмами», дюжину из которых вполне можно было бы снести.

Однако панорамичность зрелищного охвата, неизбежно это многообразие предполагающая, неизменно ценилась «Веком светов» очень высоко. Тот же Делиль уподобляет сад «обширной сельской картине», где вырисовываются «поляна, холм, гора, долина»; «Вот кисти с красками и вот холсты твои!» – обращается он к садоводу, указывая на ландшафт и его составляющие (это, собственно, лейтмотив всей 1-й песни). Все природное пространство мыслится как «рама для дворца», что показано на примере польских Пулав, либо, в несколько ином ракурсе, как череда «живых и красочных картин» или «подвижных картин», ставших привычным мотивом пасторальной поэзии вплоть до Жуковского и Пушкина\*. Болотов, трактуя «О расположении деревьев и кустов в садах» в одноименной статье, говорил об искусстве, «просвещенном, – по его словам, – законами перспективы и выправленном красотами ландшафтной живописи». У Львова мы находим слова о саде как «раме для дворца»\*\*. Живопись в равной мере предопределяла (что намечается уже у Альберти) и центрированные, обращенные к архитектуре, и центробежные, обращенные к природе ракурсы, причем последнее случалось еще чаще, ибо, глядя изнутри дома, раму не нужно было воображать в уме, – ее роль великолепно исполняли окна. Так, сын Р.-Л. де Жирардена Станислас с гордостью отмечал, что из дома в Эрменонвиле на север открывается «картина в стиде Рейсдаля и ван Гойена», на запад – «в стиле Сальватора Розы», а на юг – «в духе Гюбера Робера» (который, напомним, завоевав известность не только как живописец, но и как садовод-строитель, став одним из главных создателей эрменонвильского парка)\*\*\*. Так что не удивительно, что здесь, в Эрменонвиле была проложена и целая Тропа художников, предназначенная, разумеется, не только лишь для художников-профессионалов, но и для всех обладателей просвещенного вкуса.

О том же не раз толковалось и в теоретических дискурсах. Аддисон писал в 1712 в «Спектейторе», что при помощи «небольших добавок искусства» все поместье можно превратить в «подобие сада» или «милый ландшафт».

\* Можно выдвинуть следующую гипотезу о происхождении данного термина. **«Подвижные картины»** («tableaux mouvants») первоначально имели вполне предметный, а не метафорический характер. Они являлись важной частью той окказиональной архитектуры, которая воздвигалась во время полудий (торжественных въездов верховных властителей в их города и веси). В XVI–XVII веках специально для этих триумфальных въездов на больших холстах наскоро писались виды подчиненных главному герою торжества городов и областей, – с тем чтобы их можно было развертывать и свертывать по мере приближения и удаления процессии. В более поздней лексике эти пейзажные «транспаранты» превратились уже в чистую идею, последовательно возлагаемую на ландшафт во время паркостроительного творчества или вдумчиво-созерцательной прогулки.

\*\* Болотов цит. по кн.: *Щужина Е.П.* Указ. соч. С. 191. Излагая проектную идею парка Безбородко в Москве, Львов пишет, что этот сад «должен служить еще богатой рамой великолепному дому, составляющему картину оной» (*НА. Львов.* Избранные сочинения, 1994. С. 316).

\*\*\* «Прогулка или проводник по садам Эрменонвиля» Станисласа де Жирардена (1788) цит. по: *Herzog G.* Hubert Robert und das Bild im Garten, 1989. S. 75.



«Garden» выступает здесь на пару с «landskip»'ом («пейзажем» как жанром живописи), что характерно для пейзажного движения в целом, постоянно использовавшего слово «сад» как синоним слова «картина». Свитцер предлагал в «Сельской ихнографии» «расширенный (extensive) метод садоводства», создающий впечатление, что «вся окружающая местность есть сад». В вышеупомянутом письме рушемского садовника одна из перспектив восхваляется именно за это, – за то, что кажется будто «всевозможный скот пастется в самом саду». Уильям Шенстон во 2-м томе своих «Разрозненных мыслях о садовом искусстве» (1764) подчеркивал, что «украшение парка, фермы и проезжей дороги» должно быть подчинено единому композиционному замыслу, причем замыслу, ласкающему воображение чистыми видами («сценами»), а не какими-то моментами бытового свойства [«Здесь не место удобству (convenience) как таковому»]. Наконец, Уолпол особенно хвалил Кента за то, что тот «перескочил через забор и увидел, что вся природа есть сад» («Современное садоводство»), – и подразумевалась здесь природа именно в виде живописной картины\*. Позднее Р. Найт вспомнил даже и о пресловутой трехцветке, перенеся ее из живописи в парковую натуру\*\*. Русская теория охотно перенимала подобные мотивы. В.А. Левшин, пользовавшийся, судя по иронической строке из «Евгения Онегина», особым авторитетом среди провинциальных помещиков, этих «эпикурейцев-мудрецов» и «школы Левшина птенцов» (7,4), советовал «выбирать под сады такое место, подле которого окрестные места имели бы движущиеся виды и простирались оные на деревни, хоромы, поля и луга, на озера и реки, на большие дороги вдали и так далее» («Всеобщее и полное домоводство», 1795). Идеальную же усадьбу Левшин, следуя устоявшемуся европейскому навыку, считал «Золотым веком спокойствия и беззаботы», «страной волшебной», где мы «ощущаем себя сближенными к состоянию богов, и едва ли не согласны с ними поменяться». Это и в самом деле было хозяйственно-практическим эпикурейством.

Традиционная садовая ограда все чаще ощущалась как помеха для «движущихся видов». «Куда ни глянешь – всюду стенку зришь», – жаловался Поуп в послании лорду Берлингтону. Поэтому этапную значимость обрел особый прием, позволявший раскрывать дальевые створы с максимальной непринужденностью. Речь идет о т.н. «ха-ха», низкой ограде, заглубленной в ров, что позволяло, с одной стороны, поставить заслон на пути пасущегося скота, а с другой – убрать навязчивое препятствие для взгляда. Прием этот по-

\* Важно отметить, что уолполовская «История современного вкуса в садоводстве» (которую чаще называют просто «Современным садоводством») была впервые опубликована в 1780 как часть 4-го тома его «Анекдотов о живописи в Англии», т.е. как часть сочинения об изобразительном виде творчества. Парадигма картины предопределяет в вводной части «Современного садоводства» слова о том, что «выбирая излюбленные объекты, вуалируя изъяны ширмами посадок, позволяя порою и неухоженным местам вносить в роскошное зрелище свою узорную лепту, он (т.е. Кент) воплощал в жизнь композиции величайших мастеров живописи».

\*\* «Там, где вид мысленно определен, / На три раздела (т.е. три цветосветовые зоны) он в пространстве разделен» (поэма «Пейзаж»).

лучил особую популярность с тех пор, как Чарльз Бриджмен применил его в Стоу (1715), после чего, по словам Уолпола, «простолюдины называли его “ха-ха!”, выразив тем самым свое удивление перед неожиданной препоной»\*. И хотя данный прием обозначался по-разному («ха-ха» или «ах-ах»), это терминологическое междометие великолепно выразило самое главное – упоительный восторг от раскрывающейся видовой панорамы. Причем панорама эта раскрывалась с годами все более привольно и непринужденно, так что Уотли даже заглубленная, невидимая ограда уже казалась досадным «разрывом связи». Парк эстетически присваивал себе все самое красивое в окрестностях, даже вне зависимости от того, кому – другому лендлорду или крестьянам – эти окрестности принадлежали. Дух воспарял перед воображаемой далекой картиной, позднее спародированной в словах гоголевского Ноздрева о том, что все, что видно – «по эту сторону... и даже по ту сторону, весь этот лес... и все, что за лесом» – «все его». Причем, теряя оттенок иронического преувеличения, подобная похвальба могла иметь вполне обыденную житейскую привязку: усадьбы постоянно стремились поставить так, чтобы из них была видна вся «круговина», все окрестности со всеми владениями или, по крайней мере, со значительной их частью. Таким образом, зрительная установка, некогда вдохновлявшая могущественных Медичи, стала реализованной мечтой землевладельца средней руки, – ибо богатые, особенно большие землевладения, естественно, переходили в сферу актуальной незримости.

Именно видовой восторг, свободно претворяющийся в мечту, и представлял сверхзадачей садовой архитектуры. Барские дома строились как бельведеры, т.е. «здания для прекрасного вида», а средством уточнения или, говоря языком технической оптики, юстировки последнего служили многочисленные беседки, получившие название «миловзоров» или «миловидов» (английский «gazebo», французский «belle-vue», испанский «mirador»). В функции направляющего «глазохвата» («eyecatcher»), т.е. необходимого перспективного акцента выступали специальные ворота (трехчастная арка в Рушеме или «Врата красивого вида» в саратовском Надеждине). Все более активную роль исполняли специальные скамьи и, наконец, просто видовые площадки, нередко помеченные особой надписью и пластическим знаком. Так, лорд Кеймс установил в 1770-е годы в самой эффектной точке своего имения Блэр-Драммонд обелиск «для соседей и для себя», где вслед за этим обращением

\* Willis P. From Desert to Eden: Charles Bridgeman's «Capital Stroke» // BM, 115, 1973, 840. Согласно Уолполу (здесь мы вновь цитируем его «Современное садоводство») именно принцип «*ха-ха*» или «углопленной ограды» («sunk fence») позволил превратить «каждое путешествие (по парку) в череду картин». Весьма высоко оценил этот принцип и Свитцер, подчеркнувший (в своем «Досуге аристократа, джентльмена и садовода»; 1715), что благодаря нему «вся окружающая местность выглядит как единый сад» («all a garden»). Правда, Бриджмен не был в данном случае первооткрывателем: до него принцип заглубленной ограды или «ясновзора» («une claire-voie»), т.е. приема, открывающего вид, был описан А.Дезалье д'Арженвилем в «Теории и практике садоводства» (1709), однако француз (как позже и Свитцер) назвал его несколько по-иному – «ах-ах». Отметим попутно, что д'Арженвиль был последователем Ленотра и, следовательно, приверженцем регулярного, а не пейзажного (как Бриджмен) стиля, но это совпадение методов лишней раз показывает, сколь часто две тенденции переплетались.

следуют строки: «Прививай милосердие к себялюбию, и получишь изумительный плод», – так что прекрасная округа за обелиском воспринималась как наглядное воплощение этого совета. В конце же «поэтической тропы» парка Уильяма Шенстона в Лисоусе можно было увидеть надпись «Divini gloria ruris» («Слава божественному ландшафту», буквально «божественному селу»). Напомним, что слово «село» (латинское «rus») долгое время служило синонимом как натурального ландшафта, так и живописного пейзажа.

К тому же аллеи и террасы равно как большие и малые «парнасы» и «парнасики» активно «делали виды» даже и помимо архитектуры больших и малых форм. Торжественной же кульминацией садового оптоцентризма нередко служил антично-мифологический храм, возвышающийся на холме, подобно воздвигнутому на местном «Геликоне» храму Аполлона в Шветцингене (увенчанному золотым диском на куполе) или ротонде солнечного бога в Стурхеде. К тому же в Шветцингене это восхождение эффектно предвворяла фигура античного поэта Ариона с дельфинами, главенствующая в здешнем водном партере, чей масштаб и изысканность обеспечили ему в Европе почетное второе место после версальского. Сам же бог искусства, всегда входивший в число главных «кумиров сада», повсеместно усиливал свой художественный авторитет, символом чего может служить павловская Старая Сильвия (с 1789), чей центр распланирован в виде циферблата с 12 дорожками, расходящимися от Аполлона и окружающих его муз и богинь: Терпсихоры, Талии, Флоры и других. Таким образом, идея Искусства заложена здесь в основу всего окружающего садового хронотопа, что было принципом вполне типическим. Олицетворения искусства и различных его видов выдвинулись теперь на самые выгодные позиции, в ключевые пункты обзора и композиционной архитектоники. Так, Большая терраса (1795) на Длинном острове в Гатчине некогда имела главным своим украшением большие фигуры Живописи, Скульптуры, Архитектуры и Поэзии, установленные так, что с противоположного берега Белого острова казалось, будто они составляют, вместе с террасой-пристанью, подножие Большого дворца.

Особый «сигнальный» монумент или даже скромная надпись, призывающая нас полюбоваться ландшафтом, явились едва ли не самым красноречивым признаком отделения «третьего мира». Того отделения, что осознавалось как новая жизнь-после-жизни, принимая черты своеобразного эстетического апокалипсиса, свертывающегося и развертывающего свои «подвижные картины». Помянем, прежде всего, «Конец света» в княжеском парке Шветцингена, на котором мы еще остановимся поподробнее (см. с. 634). Русскому же плантоману сразу придет на ум павловский Конец света, ионическая колонна, первоначально стоявшая у дворца, а в 1800 перенесенная Бренной на берег Славянки при расширении парка за счет Новой Сильвии.

Параллельно практики и теоретики пейзажного движения (продолжая в данном плане, несмотря на весь внешний стилистический антагонизм,

усилия Ленотра и его единомышленников), всячески акцентировали значение зрительной иллюзии, без которой полноценная видовая виртуальность, собственно, и не могла бы состояться. «Художник-чародей, – писал Делиль, – умеет восхитить и обмануть людей», заставив видеть, «чего и нет в пейзаже» (песнь 3). Восхваляя архетипический для своего времени парк Стоу, Уолпол отмечал, что здешние «очаровательные сцены» «содержат столько видовых причуд и храмов, что реальные перспективы не слишком отличаются от видений», а лорд Персиваль еще ранее засвидетельствовал в письме (1724): «дорожки (там же, в Стоу) проложены настолько искусно, что кажутся в три раза больше, чем на самом деле». Действительно, благодаря прогулочным вистам тут попадает «в створы» значительная часть поместья в целом с его общей площадью в 300 гектаров, тогда как сам пейзажный парк Стоу занимает всего 11 гектаров. Причем теперь, в пейзажном «саду-прогулке», подобные иллюзии лучше воспринимались не во фронтальной перспективе, принципиально важной для Ленотра, а именно походя, сбоку, по касательной. Так, Джефферсон вспоминал, что храмы Дружбы и Венеры в Стоу открываются взгляду один за другим, так что зрительный луч проходит не сквозь сад, а через местность, к саду параллельную, что «имеет весьма благоприятный эффект»\*. И он сам, как отмечается в том же письме к Э.Элликотту (1812), стремился воспроизвести подобный эффект полвека спустя в своем Монтиселло, задумав выстроить там четыре путевых павильона, четыре «коробки», как он их называл, сделав их приятными уголками для чтения и раздумий (был осуществлен, однако же, лишь один из них).

Пейзажный сад сам по себе обязательно предполагал реальное или, по крайней мере, потенциальное слияние сада с окружающим ландшафтом. В процессе этого слияния, собственно, и сформировался новый английский парк, тогда как в старых английских садах, как в «элизиумах» Ренессанса и барокко в целом, виды чаще всего закрывались пограничным лесом (*bosco*) и допускались лишь в качестве отдельных «вставок». Поэтому и окрестности понадобилось теперь специально обустроить, что повлекло за собой плотное сопряжение эстетических проблем с хозяйственными. Пресловутая «пасторальная погрешность» (см. с 176–177) тут вновь давала о себе знать, ибо все «сельское» и «крестьянское», попадая на территорию парка или хотя бы в створ вида, идеалистически преобразовывалось, отъединяясь от своей социальной почвы<sup>6</sup>. Огромное влияние на все просветительское паркостроение имел концепт «украшенной фермы»<sup>7</sup>, – с различными ее составляющими, включая мельницу, молочню, дом угольщика (шарбоньер)\*\* и другие строения.

\* См.: The Eye of Thomas Jefferson (кат.), 1976; *Nichols F.D., Griswold R.* Thomas Jefferson, Landscape Architect, 1977.

\*\* **Шарбоньер** (франц. *charbonnier*, «дом угольщика») – парковая имитация дома, где вырабатывали уголь и торговали им. Имелся в виду не минерал, добываемый из земли, но другого типа топливо, получаемое путем пережигания древесины, поэтому более точное наименование соответствующей профессии – не «угольщик», а «углежог». О возможной масонской символике шарбоньеров см. с. 680.

Бытовали самые различные практические толкования данного концепта: как изящной хозяйственной фермы-поместья или как всецело рекреативной фермы-«дачи», хозяйство лишь игриво имитирующей. Тут вполне можно употребить слово «дача», хотя оно и укоренилось в русском языке в его современном значении уже много позже. «Украшенной» могла считаться вся территория усадьбы, сочетающей приятное с полезным, т. е. досуг с хозяйством, либо же только «веселая» дачка (такая, как близ Трианона времен Марии-Антуанетты или в екатерининском и постекатерининском Павловске). Точнее, малый «дачный» дворец, близкий по духу барочным эрмитажам, дополнявшим крупное *casino* небольшим утком, стилизованным под сельское жилище.

Сами эстетико-экономические или приятно-полезные соотношения с веками трансформировались, приводя к чередованию или сосуществованию самых различных систем. Римские виллы, как мы знаем, четко делились на доходные и «расходные», т. е. чисто рекреативные. Последние, разумеется, и пребывали самой благоприятной средой для тех «приятных уголков», о которых писали Цицерон и Плиний Младший. Правда, и образованный владелец малого огорода всегда волен был разыгрывать роль «корикийского старца», достигшего идеальной гармонии с природой. В раннем Средневековье возобладали чисто хозяйственные виллы, в монастырской же практике огород и плодовый сад четко отделялись от церковного садика в атриуме или клуатре, но тоже составляли естественную трудовую среду аскезы. С ростом же ренессансной роскоши этот естественный фон все чаще вызывал явное смущение. Охотно любясь сельскими видами и наряжаясь при случае в карнавалы пейзажа, владельцы богатых поместий размещали жилища обслуги подальше, как бы убирая их с глаз долой, или, по крайней мере, не стремились их как-то зрительно акцентировать. Палладио вроде бы разрешил проблему, максимально сблизив хозяйство с барским жильем, но это оказалось лишь временным паллиативом, тем паче что и в данном случае имела место «пасторальная маскировка», ибо декоративно легализовался лишь фрагмент хозяйства, большей частью все равно безвидного и художественно-неоформленного. Чем крупнее и во всех смыслах «капитальнее» становились поместья, тем труднее было «сделать вид» и добиться идеальной гармонии искусства и природы. Можно было устроить специальную видовую площадку или своего рода «экономические миловзоры», дабы наблюдать оттуда за общим порядком, можно было, в конце концов, использовать для этого и самое обычное окно, но все это годилось лишь для сравнительно небольших усадеб или, если говорить о России, для классических дворянских гнезд типа тургеневского Лутовинова\*. Но даже и в Лутовинове, при достаточно гармоничном, равновесном соотношении парка с угодьями (40 гектаров парка при общей 90-гектарной площади поместья) из окна, разумеется, совершенно невозможно было за всем угля-

\* О принципах соотношения видового обзора с усадебным хозяйством, соотношения нередко весьма тесного и по-своему «картинного», см.: *Каждан ТП*. Указ. соч.

деть. Неотвратимый процесс превращения успешного землевладения в богатую латифундию и возрастание роли промышленного и чисто финансового капиталов вызывали необходимость совершенно новых решений.

Региональные условия (в России промышленной революции в XVIII веке вообще не было, во Франции и германских княжествах она тормозилась конфликтами между властью и обществом или, напротив слишком бесконфликтным конформизмом, в Англии же она шла в высшей степени интенсивно) обусловили массу местного своеобразия. Эстетика, сосредоточенная в расхожденной части имений, в других вводилась малыми дозами, все же заметно облагораживающими местность. Так, в поместных «архипелагах» екатерининских сановников, которые были вполне сопоставимы по площади с каким-нибудь немецким княжеством (это сравнение, – по отношению к владениям князя Александра Куракина, – принадлежит А. Гречу), центральные имения, типа куракинского Надеждина или чернышевского Яропольца, преобразались в подлинные святилища прекрасного\*. Отблеск этого великолепия со временем переходил в лирику пейзажных картин, в особенности картин крепостных живописцев, в том числе Григория Сороки, который явно воспринимал даже свое малое и не слишком роскошное Спасское (тверское имение Милюковых) как откровение Искусства с большой буквы (см. **илл. 54**).

Доходные же части имений, занимавшие несравнимо большие по территории окрестности, тоже получали свою эстетическую лепту в виде дорог, обсаженных деревьями на манер городских бульваров, т. н. «перспективных дорог» (подъездных к имению), и элементов регулярной перспективной планировки, как в куракинском Преображенском, выстроенном на манер уездного города, на перекрестке важнейших дорог и к тому же рядом с традиционным местом ярмарки. По-своему знаменательно, что лорд Кеймс, как бы следуя принципам той же «просветительской географии», установил свой нравоучительный обелиск вдали от фамильного имения Экклз, на тех чисто хозяйственных землях, где он стремился внедрить передовые агрикультурные принципы, изложенные им в трактате «Джентльмен-фермер» (1776). Широкоохватный вид, таким образом, служил наглядным изложением и развитием идейных воззрений владельца, более ранним примером чего может служить и вышепомянутая Философская башня Шефтсбери.

Однако в целом британские лендлорды, быстро освоившие специфику промышленной революции, вели себя гораздо жестче. Они порою «делали

\* Проблема сочетания масштабного хозяйственного благоустройства с художественным анализируется в ст.: *Слюнькова И.Н.* Крупнопоместные подмосковные имения Шереметевых XVIII в. // Заказчик в истории русской архитектуры («Архив архитектуры», 5), 1994; *её же.* Крупнопоместные имения в системе градостроительного переустройства России последней четверти XVIII – начала XIX в. // Архитектура в истории русской культуры (сб.), 1996. Такие макрохозяйства обретали огромное землеустроительное значение, заметно превосходя в данном отношении уездные города, что выразительно показала Н.В. Грязнова на примере Тамбовской губернии, где было 43 подобного рода усадьбы, а городов всего 12 (см. *её ст.*: Крупнопоместные дворянские усадьбы в системе расселения Тамбовской губернии в конце XVIII – начале XX века // РУ, 2003, 9).

виды» путем огораживаний, изгоняя крестьян-йоменов с их насиженных мест и тем самым очищая ландшафт для идиллий с овечками\*. Овечками в той же мере пасторально-эстетичными, сколь и экономически-насыщенными, поставлявшими исключительно прибыльную шерсть и сделавшими Англию мировым лидером по производству сукна. Воля к изгнанию портящих пейзаж «грязных мужиков» наметилась уже к концу XVII века. На ведуте Яна Сиберехтса, изображающей поместье в Четсуорте (1710), на первом плане и сбоку мельтешат неуклюжие, почти карикатурные поселяне и маячат их лоскутные огороды, а поодаль, в центре возвышается величавый дворец с партером, фонтанами и прудами, окруженными массивной стеной. Контраст высокой усадебной культуры и низменной сельской природы выглядит здесь совершенно очевидным. Когда парковая стена стала с изобретением «ха-ха» «прозрачной» и как бы несуществующей, социальные перегородки усадебных садов, уже в наше время сюрреально-сатирически акцентированные Питером Гринуэем в его фильме «Контракт рисовальщика»\*\*, обрели на деле еще большую плотность. Теперь эти прозрачные, но остро ощутимые перегородки буквально выталкивали народ из новых «эдемов» и прекрасных видов, обрекая их на пролетаризацию или, в лучшем случае, на мелкое обуржуазивание в городах. В самих же городах ландшафт с овечками являли массам в качестве патриотической идиллии, как было в приоткрытых для публики садах Кью, этой «пустыне, обращенной в Эдем», где овцы бродили по тщательно ухоженному лугу среди разнообразных, как национальных, так и экзотических, архитектурных капризов. Вся эта живописная панорама знаменовала собою как овцеводческие увлечения принца Георга (ставшего как раз в процессе строительства Кью, в 1760, королем Георгом III), так, в целом, и прочность устоев «старой доброй Англии», задушевно-обаятельной и в то же время безусловно первенствующей среди других народов\*\*\*. «Пасторальная погрешность», таким образом, с одной стороны, грубо изживалась, а с другой – сохранялась в качестве массового сувенира.

\* Так, в поэме Голдсмита «Опустевшее селение» (1770) описана деревня Оберн (Оксфордшир), чьих жителей заставили в 1760-е годы переселиться на новое место ради того, чтоб улучшить вид из окон усадьбы графа Харкуртского. В целом же пейзаж (как живописный жанр) и парковое искусство всячески маскировали «темную изнанку ландшафта», т.е. процесс огораживаний, являя прекрасное видовое единство там, где реальный социум катастрофически дробился и перестраивался. См.: *Barrell J. The Dark Side of Landscape. The Rural Poor in English Painting, 1730–1840. 1980; Prince H. Art and Agrarian Change, 1710–1815 // The Iconography of Landscape / Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments* (сб.), 1989.

\*\* Фильм снимался (в 1982) в имении Грумбридж-плейс, регулярный парк которого был заложен в 1660-е уже хорошо нам известным Джоном Ивлином. Действие происходит в 1694. По мере того как модный художник Нэвилл выполняет заказанные ему графические виды усадьбы, в его скрупулезных рисунках обнаруживаются зловещие подробности, указывающие на убийство невесты куда исчезнувшего хозяина и (в толковании других деталей) измену его супруги. Попутно Нэвилл живет и с супругой и дочерью хозяина. В итоге жители усадьбы убивают художника как инородного и к тому же слишком много познавшего чужака.

\*\*\* Ср.: *Quaintance R. Toward Distinguishing among Theme Park Publics: William Chambers' Landscape Theory versus His Kew Practice // Theme Park Landscapes: Antecedents and Variations, 2002.*

В России и германских землях наметилась иная линия обустройства сельских «аркадий», прокладывающих потенциальный путь к эдемической «пейзажированной стране», – тем более что в Германии пастбища, как правило, вообще не включались в парковый обзор, а в России (как и во Франции) этот прием имел ограниченное распространение, используя, до широкого внедрения английской моды, лишь в придворных «украшенных фермах». В восточной Европе, в особенности в крепостной России, более значительную роль играла празднично-сословная, в данном случае празднично-крестьянская репрезентация. Русские «пригожайки» и «добры молодцы» в пестрых одеждах украшали парки в виде живых картин, рассаживаясь, выстраиваясь, начиная песни и пляски в церковные праздники, дни юбилейных торжеств либо просто тогда, когда нужно было развлечь почетного гостя. «Сельское гуляние» иной раз превращалось и в самоценный спектакль, вовсе не связанный с церковным календарем\*. Живые картины дополнялись «обманными фигурами» крестьян и прислуги из фанеры (как было, в частности, в шереметевском Останкине и болотовском Дворянинове). Иной раз сообщества подобных пасторальных манекенов составляли целые инсталляции и даже движущиеся «театры автоматов»\*\*. Сами благородные гости рядились в крестьян, проживая в особых «хатках», составляющих особый «карнавальный» городок. Последний обычай соблюдался, к примеру, в Альбе, имении Карла Станислава Радзивилла, легендарного «пане Коханку» («пана Любимчика»), под чьей эгидой в 1770-е годы был создан этот названный на антично-римский манер дворцово-парковый комплекс, самый большой и изысканный на территории Белоруссии\*\*\*. Упомянем и «Слободу», театрализованную деревню, выстроенную позднее, уже на рубеже веков, – на манер городка, с вывесками, тротуарами и шлагбаумами, – в тверском имении Алексея Куракина Степановское, перешедшем после его кончины к брату, «бриллиантовому князю» Александру Борисовичу\*\*\*\*. Все это тоже было устроено для проживания и увеселения

\* П.В. Анненков сообщает в своих мемуарах, что владелец подмосковной усадьбы Соколово «в редкие свои наезды *приказывал* крестьянам и крестьянкам *свободно* (курсивы авторские. – М.С.) гулять по своему саду, проходя вереницами мимо окон большого дома. Как ни легка, по-видимому, была эта барщина, но она возбуждала сильный ропот в людях, к ней приговоренных...» (речь идет о 1840-х гг.); цит. по: Анненков П.В. Литературные воспоминания, 1960. С. 261).

\*\* К примеру, в число садовых капризов шереметевского Кускова входил созданный в духе украшенной фермы павильон «Сенной очаг» (1780), – беседка с фигурами 12 мужиков, пьющих водку в богатых праздничных одеждах; над ними красовался плафон с амурами в манере Буше, а на столе – икона с Воскресением Христовым (*Слюнькова И.Н.* Крупномасштабные подмосковные имения Шереметевых... С. 181–182). Что же касается пасторального «театра автоматов» с сельскими сценами в виде движущегося макета (правда, менее натуральной величины), то он имелся в поместье польского короля Станислава Лещинского в Люневиле (*Свирида И.И.* Указ. соч. С. 179).

\*\*\* *Котович Т.В.* Карнавал как принцип художественного мышления эпохи барокко на Беларуси // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 1996, 2. Правда, нельзя согласиться с содержащимся в этой статье утверждением, что шляхту в данном случае «заставляли играть пейзаж». Все делалось, разумеется, на сутово добровольных началах, создающих ту атмосферу местного патриотизма, что была особенно мила сердцу «пана Коханку», который любил при всяком удобном случае подчеркнуть свою привязанность именно к этим, «литовским», а не западнопольским краям.

\*\*\*\* *Галашевич А.А.* Степановское (Волосово) // РУ, 2003, 9.



многочисленных гостей. Наконец, и на сельский труд ходили смотреть как на инсценированное праздничное зрелище, что, конечно, придавало последнему, в особенности в тяжкие дни страды, достаточно ирреальный облик.

Впрочем созерцание сельских красот могло сочетаться с искренней заботой об улучшении жизни простолюдинов, – не только в плане грамотности, но и в плане самого труда. Просветителей крайне заботили идеи совершенствования ремесел. Энциклопедия Дидро и д'Аламбера (полный титул которой – «Энциклопедия или толковый словарь наук и ремесел») порою смотрится, из-за картинок с инструментами, в том числе и садовыми, как пособие «сделай сам», а Екатерина, заводя в Царском Селе школу ткацкого рукоделия, вполне возможно, руководствовалась примером Вольтера, активно поощрявшего развитие ремесел в своем фернейском имении. Смыкаясь с любовью к красивым видам, эти начинания тем самым обретали еще более масштабный и несравнимо более серьезный, чем в увлечении «живыми картинками», характер.

Распахиваясь все шире, «окно в Эдем» порождало все больше социальных проектов, причем проектов, которые можно было тут же воплощать, не впадая в прекраснотушный утопизм. Княгиня Е.Р. Дашкова, отметив, что она развела (в 1770-е гг.) в своем Троицком-на-Протве «цветники – совершенный Рай, по крайней мере для меня» («Записки», 25) (1805), вслед за этим с гордостью упомянула и рай-для-других, «счастливое положение крестьян» как главное достоинство своего имения. Образцовая Новая деревня, заложенная в 1770 при перепланировке королевского Уяздова в Польше, ознаменовала уже широкомасштабную европейскую моду. В 1774 в парке Хохенхайм близ Штутгарта Карлом II Эугеном, великим герцогом Вюртембергским, была заложена «Английская деревушка», опять-таки образцовая (хоть и условно-миниатюрная) и к тому же скомпонованная, ради вящей живописности, с имитациями античных руин. В 1789 поблизости от огромного дворца неаполитанских королей в Казерте, – с самой большой в Италии «версальской» садовой перспективой, к которой позже прибавился еще и английский парк с руинами, – вырос Фердинандополь (Сан-Леучо), рабочий поселок, чьи обитатели «обязаны были быть счастливыми», причем первый набросок идеального городка нарисовал сам король Фердинанд IV. Собственно, два важнейших этапа истории Казерты, этап Карла III и этап Фердинанда IV, великолепно иллюстрируют две разные стадии европейской парковой эволюции: монархически-триумфальную, гордо замкнутую в себе, и монархически-просветительскую, нацеленную на окультуривание не только придворцовой природы, но и окружающего социума\*.

---

\* Ось регулярной, «старшей» части парка всецело подчинена дворцу, как и ось версальская, однако в отличие от последней уходит от дворца круто вверх, на огромный холм, – со скульптурными фонтанами, расположенными ступенчато друг за другом. Если читать эти символические многофигурные «ступени» сверху вниз, к парковому фасаду дворца, то Природа там, – в чередовании мифов о Диане и Актеоне, Венере и Адонисе, Церере, а также Юноне с Эолом (последняя группа осталась незавершенной

В России же по воле Екатерины II начали строить (с 1780) Софию (Софиевку), порубежный к Царскому Селу городок, лучше всего обозримый с Камероновой галереи, где императрица восседала в висячем саду, оправдывая свое прозвище «северной Семирамиды». Екатерина даже явно преувеличивала эту обозримость, подчеркивая в письме к Вольтеру (после 1786), что ей отсюда видно не только Пеллу (дворец в устье Невы, ближе к Петербургу), «хотя отсюда до нее по крайней мере 35 верст», но и, «кроме Пеллы», «около 100 верст вокруг»\*. Если в первое из этих утверждений еще можно поверить, то вторая дистанция, в несколько раз превышающая пределы мало-мальски ясного зрения, явно навеяна виртуальным восторгом. Правда, не следует забывать и о возможностях оптики: современный письму рисунок с придворным, рассматривающим с Камероновой галереи окрестность в подзорную трубу, весьма в данном плане показателен. Многие дворцы того века со «сверхчеловечески»-протяженными перспективами их парков строились в определенной мере с расчетом именно на такого рода «телескопические» ракурсы: один из дворцов петровского Екатерингофа получил даже имя «Подзорного», ибо включал в себя башню, откуда император наблюдал в подзорную трубу за подъезжающими к устью Невы кораблями. Задуманный же Екатериной идеальный городок с улицами, расходящимися веером таким образом, чтобы, согласно указу об основании Софии, «делать вид аллеям парка», имел даже невиданное в тогдашней России уличное освещение, которое зажигалось, однако же, лишь при появлении императрицы, подобно тому, как вся система версальских фонтанов начинала действовать лишь при появлении «короля-солнце». Предусматривалось, что Софиевка частично заполнит территорию между Царским Селом и Павловском, будучи окруженной селениями «с изрядно обработанными садами и огородами» и став, таким образом, самой большой в России «украшенной фермой». К тому же и весь комплекс павловских садов, разбитых, как и сады Версаля, в местно-

после того, как Карл III покинул Казерту ради того, чтобы занять престол в Мадриде), – переходит от изначальной жестокой дикости к гармоническому изобилию и полной власти над стихиями, к Изобилию и Власти, знаменательно приближенных к резиденции короля или, в ином, обратном ракурсе, зримо от него исходящих (см.: *Hersey G.I. Architecture, Poetry and Number in the Royal Palace at Caserta*, 1983, гл. 5). Позднее, при Фердинанде IV дворцовый комплекс был дополнен совсем иным, мечтательным по настроению пейзажным парком с псевдоантичными руинами. Тогда же (с 1789) произведены были и социально-благотворительные преобразования в окрестностях Казерты. Слова об «обязанности быть счастливыми», иронически оценивающие эти преобразования, принадлежат Ф. Грегоровиусу, одному из крупнейших историков-краеведов XIX века [цит. по: *Kruft H.-W. Städte in Utopia. Die Idealstadt vom XV bis XVIII Jhh zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit* (гл. «Die Kolonie von San Leucio bei Kaserta als Idealstadt»), 1989]. Рабочий городок (расположенный выше Казерты, перед Бельведером, небольшим охотничьим дворцом, из которого открывается великолепный вид на сам Сан-Леучо и его окружение) был сосредоточен вокруг шелкоткацкой мануфактуры и в проекте имел, как и подобает идеальному городу, круглую форму, однако осуществлен был лишь один его сегмент. В том же 1789 году вышли в свет и статуты («Происхождение населения Сан-Леучо, его развитие до нынешнего дня вкупе с законами, соответствующими доброму правлению Фердинанда IV, короля Сицилий»), регулирующие важнейшие аспекты жизни его обитателей, которые обязывались, в частности, ничем не отличаться друг от друга в одежде и строго избегать всякой роскоши (Op. cit. P. XX–XIV), причем им было присвоено гордое имя «художников», ведь они призваны были возродить своей продукцией, подобной «цветам на зеленом лугу», тот «блеск и великолепие, которым завидовала вся Европа» (там же. P. LVI).

\* Цит. по: *Швидковский Д.О.* Указ. соч. С. 195, 241, 308.

сти, изначально весьма безликой и унылой, в свою очередь, утверждал пафос великих и прекрасных преобразований.

Видовой оптоцентризм уже сам по себе преображал общество. И это, нисходя из высших сфер власти к интеллигенции, обретало характер умственного навыка. И.Г. Георги отмечал, говоря о Павловске, в своем «Описании столичного города Санкт-Петербурга» (1794): «Положение дворца (имелся в виду великокняжеский Замок в Английском саду) дает прекрасный вид на многие сельские перемены сея страны\*». Слово «вид» обрело тут уже не топографическое, а полноценно историческое значение.

Что же касается аналогичного рода придворных свершений, то тут особым своим размахом выделялось Грузино графа А.А. Аракчеева, возведенное (с 1799) на берегу Волхова как малый, но величественный город, с гранитной набережной и каменными домами, рассчитанными на несколько семей каждый и совершенно необычными для традиционного уклада русской сельской жизни (илл. 51)\*\*. В том же десятилетии сформировался и барочно-готический облик приокской Выксы, где всеильные заводчики братья Андрей и Иван Баташевы устроили при поместье с обширным регулярным парком, а, по сути, прямо в нем, на хозяйском присмотре, собственную «столицу» с двухэтажными домами для служащих, выведенными по красной линии. Еще до этого аналогичного рода регулярные жилища, также выстроенные как в настоящем городе, по красной линии, вошли, в качестве т.н. «связей», в состав Авдотьино, принадлежавшего знаменитому издателю и литератору Н.И. Новикову\*\*\*. В целом наиболее богатые из русских дореформенных усадеб (скромное Авдотьино – исключение) значительно опережали по темпам ландшафтных обновлений уездные города: в частности, аллеи вдоль дорог впервые появились в России как развитие планировочных осей крупных «дворянских гнезд». При этом совокупные архитектурно-социальные новации обычно осуществлялись так, чтобы их удобно было обозревать из главного усадебного дома в качестве успешно реализованной цели: так, в тверских Грузинах целая улица образцовых, тоже по-своему «городских» домов

\* Цит. по: *Ананьева А.В.* Культура России в научной и художественной прозе А.К.Шторха // «XVIII век», 25, 2008. С. 247.

\*\* *Кириченко Е.И.* Грузино А.А. Аракчеева. Усадьба как социальная утопия // «Русское искусство нового времени», 8, 2004. А.Ф. Малиновский, государственный деятель и поэт-любитель, отметил в своем письме Аракчееву (1818), что Грузино – «поместьям образец» («Крестьянам нет нужды мечтать там о равенстве»). Здешнее «приволье» (приволье, стало быть, в двойном, природном и социальном смыслах), по Малиновскому, «искусством обновясь», «во всем щедро» (цит. по: Аракчеев: свидетельства современника, 2000. С. 339). Еще более примечательно датированное тем же годом свидетельство П.П. Свиньина, в котором можно даже усмотреть и несомненный сарказм: «Из бельведера или, лучше сказать, из обсерватории (!) представляются бесподобные виды на все стороны. Двадцать две деревни, принадлежащие графу, как на блюдечке; в телескоп видно даже, что в них делается; глаз помещика блюдет всегда над ними, подобно как в паноптике – одним взором управляет их действиями» (цит. по: *Врангель Н.Н.* Свойства века. Статьи по истории русского искусства Н.Н. Врангеля. СПб., 2001. С. 135). Наиболее саркастично здесь слово «паноптика», отсылающее к «паноптикону» (от греч. «πανοπτήσ», «всевидающий»), – как называл английский философ Дж. Бентам свою идею идеальной тюрьмы (1785), где можно было бы следить сразу за всеми заключенными в широком поле внутреннего обзора.

\*\*\* Об Авдотьино см.: *Новиков В.И.* Массонские усадьбы Подмосковья // РУ, 1999, 5.

для крестьян (1810-е гг.) была фронтально развернута перед барским домом, составляя основное содержание видового обзора.

Масштабно преобразовывались не только усадьбы с их подъездными путями, но и целые регионы. Значительная часть петербургских приморских окрестностей получила, по аналогии с рубежами Царского Села, «образцовый» вид, являя дворцы и парки, перемежающиеся чинными рощами, ухоженными лугами и добротными селами. На Петергофской дороге (или Петергофской перспективе, как ее тогда называли) к концу века Просвещения осуществилось то, чем путешественники ранее восхищались в Голландии, – благоустроенность округи, обеспеченная протяженной «цепью поместий», объединивших «великолепие и вкус, затраты и искусство, чтобы создать из пустыни рай», – по словам А.К. Шторха\*. Русско-немецкие династические связи способствовали международному резонансу этих реальных утопий, как в случае с русской колонией Александровка, выстроенной в 1830-е годы в Потсдаме\*\*. Но, пожалуй, самой компактной страной-садом, где фактически не осталось, в отличие от «имперского берега» Финского залива уже ни одной пустоши, пребывало маленькое княжество Анхальт-Дессау, – там в годы правления князя Франца (1764–1805) сложилась, помимо парка в Вёрлице, целая парковая зона, протянувшаяся на 25 километров по берегу Эльбы и вошедшая в историю под именем «Садового государства» (Gartenreich). Упорядочение ландшафта сопровождалось здесь передовыми политическими реформами, нацеленными на всеобщее благосостояние и веротерпимость\*\*\*. Свободный допуск княжеских подданных в парк служил наглядным знаменем успеха данных реформ или, по крайней мере, владычного упования на данный успех. Столь же смешанный, княжески-общественный и потенциально-реформаторский характер принимали лучшие парки Шветцингена, Веймара (т.н. Парк-на-Ильме) и некоторых других германских центров. Впрочем, иной раз эти садовые мини-городки или мини-государства так и оставались лишь частным капризом, – подобно миниатюрной Английской деревушке Хохенхайма.

Новое паркостроение постоянно возбуждало поэтический энтузиазм, о чем красноречиво свидетельствует хотя бы тот же Делиль и его русский пе-

\* Прелесть этого рая, по словам Шторха, «возрастает от многообразия композиций», а «удивленный путешественник, видящий себя внезапно перенесенным из болотистых ижорских лесов на эту дорогу, думает, что оказался в мире фей, где природа и искусство танцуют вокруг его повозки в волшебном хороводе». Цитата из шторховского «Изображения Санкт-Петербурга» (1793) дана по: *Ананьева А.В.* Указ. соч. С. 247–248.

\*\* *Борисова Е.* «Русские избы» эпохи романтизма в Германии и России // «Пинакотекa», 2000, 10/11.

\*\*\* For the Friends of Nature and Art: the Garden Kingdom of Prince Franz von Anhalt-Dessau in Age of Enlightenment (сб.), 1994; *Швидковский Д.О.* «Gartenreich» в Анхальт-Дессау и в Петербургской губернии // «Пинакотекa», 2000, 10/11. Социальный прагматизм паркостроительной деятельности князя Леопольда III (с его лозунгом «прекрасное с полезным») рассматривался даже и в плане историко-перспективных параллелей с социалистическими общественными идеалами (см.: *Hirsch E.* Das Schöne mit dem Nützlichen. Das «weltweite Bedeutung» der Dessau-Wörlitzer Kulturlandschaft und ihre Rolle in unserer sozialistischen Gesellschaftsordnung // Zwischen Wörlitz und Mosigkau: Schriftenreihe zur Geschichte der Stadt Dessau und Umgebung, 11, 1974).

реводчик Александр Воейков, не раз побуждающие своего читателя к мечтам о стране-саде. Мечтам, уже в значительной мере, как явствовало из стихов, реализованным усилиями великих государей и мужей искусства. Карамзин, задумавшись о том, как можно было бы преобразовать в парк центр Москвы, сломав Кремлевскую стену и устроив на ее месте цветники и галереи («уступы» с «крыльцами»), спускающиеся к набережной аллее, добавил к этой воображаемой композиции дальние «Воробьевы горы, леса, поля» и воскликнул в итоге: «Вот картина! Вот гульбище, достойное великого народа!»\* Принц де Линь, сочинивший, среди прочего, «Утопию о Сельрахсингиле», благоустроенное царство которого «походило на вертоград», привык прилагать ту же мерку к своим путевым впечатлениям. Так, он воспел Крым, куда приехал по приглашению Екатерины, как великий «сад, протянувшийся на 20 лье от Евпатории до Феодосии», как «страну-сад», идеально отвечающую его максиме: «L'art ne pas en faire» [«Искусство его (т.е. искусство) не делать!», – ибо оно должно рождаться, как в пейзажном парке, само собою\*\*]. Но еще чаще облик великого вертограда принимала Италия, этот, по словам из байроновского «Чайльд-Гарольда», «вселенной сад» («the garden of the world») и «приют все-му, что даровано Искусством и учреждено Природой» («the home / Of all Art yields and Nature can decree» (песнь 26) (1818). К тому же идеалу увлеченно стремилась и Британия. Капабилити Браун, шутя, отказывался от работы в Ирландии, говоря, что «еще не доделал Англию», и, создав массу «обретенных парадизов»\*\*\* (в общей сложности 170 парков), он, конечно, имел весьма резонные основания для подобной шутки.

«Геополитическое» понимание сада и его духовных потенций приводило к тому историческому романтизму, который в той же мере описывал, в какой и «изобретал» различные регионы. Сама нация, если принять типическое для современной науки отождествление понятия нации с понятием государства, в определенной мере постигалась через семантику парка и усадьбы. Это происходило и до и в особенности после Французской революции и наполеоновских войн, выдвинувших идею нации на авансцену исторического сознания\*\*\*\*.

\* Цит. по кн.: Карамзин Н.М. Записки старого московского жителя, 1988. С. 262–263.

\*\* См.: Свирида И.И. Метаморфозы в пространстве культуры (раздел 3, гл. 3 – «Принц эпохи Просвещения: Шарль Жозеф де Линь»), 2009.

\*\*\* «Геополитически-парковая» фраза Брауна известна по «Заметкам об Англии» Ф. де Ларошфуко, посетившего страну в 1784; работы мастера «Ле Брюна» произвели на него весьма сильное впечатление. Название же поэмы Мильтона «Обретенный рай» включено в виде скрытой цитаты в эпитафию мастера в письме Х. Уолпола У. Мейсону (1783): «и вечно будет славен Браун наш / За то, что многим обретенный рай явил» (цит. по: Brown J. The Omnipotent Magician. Lancelot «Capability» Brown, 2011. P. 4–5).

\*\*\*\* Weltman-Aron B. On Other Grounds: Landscape Gardening and Nationalism in XVIIIth Century England and France, 2000; Gartenkultur und nationale Identität. Strategien nationaler und regionaler Identitätsstiftung in der deutschen Gartenkultur (сб.), 2001. Поиски этой идентичности в рамках парка породили немало мифов, – к примеру, французские авторы не раз заявляли о приоритете своей страны в изобретении пейзажной, неформальной манеры, ссылаясь на деятельность писателя и паркостроителя Шарля Дюффрени в конце XVII – начале XVIII века, но современный критический обзор исторических источников показывает, что данное новаторство, якобы опередившее новаторство англичан, по-прежнему остается недоказанным и относимым скорее к сфере давней молвы и слухов [см.: Mosser M. Dufresny de la Rivière, Charles // Allgemeines Künstlerlexikon (Saur-Lexikon), 30, 2001]. Важнейшим предварением садового

Прежняя воля монарха или князя, желающего пребывать в садовом «золотом веке», все чаще сменялась «волей народа» или, во всяком случае, идеальным о ней представлением. Рене-Луи де Жирарден посвятил в своем «Сочинении пейзажей» специальную главу «воздействию (паркового) ландшафта на наши чувства и душу», – воздействию, которое призвано служить «обновлению моральных принципов нации». Едва ли не самой яркой парадигмой могут служить в данном случае польские Пулавы (с 1784), в особенности после утраты Польшей независимости (1795), когда прекрасная пулавская «Аркадия» стала землей эпических воспоминаний о былой государственности и упований на ее возрождение\*. Что же касается Германии, то здесь в число парковых монументов в ту же эпоху вошел «дуб Германа», уподобляющий все свое садово-лесное окружение тевтонской священной роще\*\*, а Хиршфельд призывал в 3-м томе своей «Теории садоводства» не ограничиваться лишь подражанием иноземным образцам, но вносить в сады «часть нашего национального характера», предлагая (в 1-м томе) возводить в «народных садах» особые дидактические постройки с изображениями и надписями на различные исторические темы; все это и призвано было оказывать «нужное впечатление на толпу». И.Я. Атцель же в эссе «Идеал немецкого сада» (1783) даже обозначил наиболее существенную, патриотически значимую часть такого сада гордым именем «Paradies»\*\*\*.

При этом садовый утопизм, равно и национальный и наднациональный, не оставался лишь в виде ментального облака, но обычно, хотя бы частично, осуществлялся в натуре. Так, к примеру, случилось с Леду, когда тот проектировал в 1780-е годы свой образцовый город при солеварнях в Арк-э-Сенан, предполагая окружить его садами, которые «могли бы соперничать с Эдемом»

---

патриотизма были реконструкции ландшафтов Святой Земли, однако их мы в нашей книге, как было заявлено в предисловии, не рассматриваем. Ведь в них еще всецело главенствовал сугубо средневековый Образ – образ незримого и лишь префигуративно намеченного в природе небесного отечества, тогда как сакральные локусы романтизма постоянно сливались с земными отчими краями, причем порою до полной «небесно-земной» неразличимости.

\* «Аркадией» называла Пулавы принцесса Изабелла Чарторыска, внесшая в сложение романтической концепции данного парка основополагающий вклад. Главным средоточием патриотической символики стал храм Сивиллы, возведенный по образцу храма Весты в Тиволи, – с вечным огнем, знаменующим на этот раз уже не римскую, а польскую, точнее польско-литовскую государственность. Собранные здесь исторические реликвии Речи Посполитой сделали эту изящную ротонду на высоком цоколе первым польским музеем. Надпись на ключе храма гласила «Открываю святилище памяти», а на самом храме «Прошедшее – будущему» (*Свирида ИИ. Сады века философов в Польше, 1994. С. 72–74*). Этот садовый локус вдохновил Болеслава Пруса (обучавшегося в молодые годы в местной агрономо-лесоводческой школе) на написание маленькой притчи «Плесень мира» (1884), где замшелый валун близ храма Весты символизирует земной шар, а плесень на нем – национальные сообщества, яростно сражающиеся друг с другом за место на земле.

\*\* Речь идет о «дубе Германа» (древнегерманский вождь, одержавший победу над римлянами в Тевтобургском лесу) в поместье графов фон Брюль в Зайфендорфской долине близ Дрездена. Здесь (с 1781) был создан один из первых немецких пейзажных парков, – дуб же символически маркировали каменным алтарем под ним, а также боевыми щитом и стягом на его ветвях.

\*\*\* По мысли Атцеля этот нордический рай должен был включать в себя густую чащу с могилой Германа, храмы языческих богов, гробницу Карла Великого, а также грот и готический мавзолей, посвященные памяти немецких героев.

(«Архитектура, рассмотренная в ее отношении к искусству, нравам и законодательству», 1, 1) (1804). Основная часть проекта, в том числе и «эдемические» сады, которые, судя по фонам графических эскизов, призваны были производить впечатление безбрежной и вольной природы, так и осталась на бумаге. Однако параллельно тем же Леду был создан дворцово-парковый комплекс в Мопертюи, хотя и несопоставимый по масштабу с Шо, но тоже решенный в духе т.н. «революционного» (т.е. особенно сурового и лапидарного) классицизма и, в отличие от города при солеварнях, доведенный до конца с целым рядом хитроумных затей\*. Различие, помимо завершенности и незавершенности, состояло также в том, что Мопертюи строился для графа А.-П. де Монтескью-Фезензака, а образцовый город – для рабочей массы, однако Шо вполне можно считать «большим Мопертюи», а Мопертюи «малым Шо», тем паче что граф Фезензак постарался, параллельно усадебному строительству, архитектурно усовершенствовать и соседнюю деревню, тоже придав ей вид образцовой (правда, этим занимался уже не Леду, а его преемник Т. Броньяр). Важно было бы попутно отметить, что Александр Витберг, архитектор, из всех русских зодчих наиболее близкий по стилю и духу к Леду, так же предполагал, реализуя свой важнейший проект, храм Христа Спасителя на Воробьевых горах, «обратить в сад косогор, что одушевит здание и будет служить местом отдохновения». Эта идея, высказанная в беседе с Александром I, наглядно прочитывается в чертежах, вскоре императору представленных (1817). Так что «великие призраки, именуемые государством», активно воплощались в садовой среде, которую Альберти, высказавший эти слова в своих суждениях о вилле («О семье», 2, 120), считал совершенно для данной роли непригодной: его реальные утопии должны были вырабатываться, прежде всего, в самом городе и его мастерских. Теперь же передовые социальные идеи постоянно продуцировались в русле садоустройства, прочерчивая в истории весьма выразительный, но в то же время и весьма противоречивый след\*\*.

\* Леду не раз обращался к проектированию садов и садовых зданий, разработав в этом русле целый ряд важных новаций (см.: *Langner J. Ledoux und die «Fabriques». Voraussetzungen der Revolutionsarchitektur im Landschaftsgarten // «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 26, 1963*). Будучи приверженцем пейзажного стиля, он дружил с Делилем, придумав для него садовый «Дом поэта» (эскиз 1806-го года).

\*\* С одной стороны, образцовые поселения, приусадебные или парковые, зачастую выделялись мелочной регламентацией быта, который тоже призван был стать целиком идеальным. Например, жителям аракчеевского Грузино запрещалось петь светские песни, а для жителей Шо предполагалось построить, дабы упорядочить их половую жизнь, образцовый публичный дом фаллической формы. Строгая регламентация порою резко нарушала привычный народный уклад жизни: так, каждый из новиковских «домов-связей» был рассчитан на две-три семьи, что вводило весьма странную для тогдашней русской деревни «многоквартирность». Поэтому самые благие намерения не раз приводили, в особенности в дореформенной, да и в послереформенной России, к анархическому протесту. В 1848 крестьяне сожгли образцовое поселение, устроенное М.В. Петрашевским в деревне Светлана близ Старой Ладogi, причем сожгли за день до намечавшегося переселения. Альтруистические же усилия орловского помещика Н.А. Всеволожского, который (в начале 1850-х годов) вывез село Райское (!) на новые земли в нижнем Поволжье и отстроил там для крестьян добротные, одинаковой величины каменные дома рядом с прекрасным бором, привели к тому, что мужики, твердо решив, что «в камени» жить нельзя, наскоро приткнули «на задах» малые избушки, а в дома, подаренные барином, стали «ходить до ветру» (*Лесков Н.С. «Загон», 1893*).

Х. Уолпол, склонный к чистым формам пейзажного искусства, нашел в этих социальных грезах подходящий предмет для насмешки\*. Однако само искусство порою брало верх над философским прожектерством, вольно или невольно освобождаясь, в процессе своего эпохального раскрепощения, и от него. В высшей степени знаменательно, что самыми экспрессивными стали как раз самые фантастические архитектурные проекты Леду для Шо, такие как Дом полевых сторожей в виде шара (совершенно невероятное преобразование традиционной полевой хижины) или Дом смотрителя источников в виде трубы с пропущенным через нее водопадом, – проекты, которые, несомненно, и вообще невозможно было бы полномасштабно осуществить в те годы при отсутствии железобетонных конструкций. Сама невозможность художественной идеи, блистающей на фоне достаточно унылых народных домов в образцовых усадебных поселениях, утверждала ее достоинство, игриво стряхивая утопические претензии. Державин в своей знаменитой «Жизни званской», лучшей русской усадебной поэме века Просвещения, вроде бы намекнул на стойкий навык новомодного прожектерства («Иль в стекла оптики картинные места / Смотрю моих усадеб; на свитках среди царства / Моря, леса, – лежит вся мира красота / В глазах, искусств через коварства»), но последней строчкой, где явно имеются в виду картинки «волшебного фонаря», то есть нечто заведомо ирреальное, тут же этот намек перечеркнул. Коварства искусства, и порою коварства совершенно непредсказуемые и тем паче утопически не программируемые, претворялись в неотъемлемую часть новых элизимуов, немало способствуя их красоте.

Эта красота «через коварства» щедро сияет в Джиннистане, волшебной стране-саде из «Крошки Цахес» Гофмана (1819), повести, которую принято толковать как пародию на княжество Анхальт-Дессау. Тут, в «маленькой стране» Гофмана, случалось столько «приятнейших чудес», «что всякий, плененный восторгом и блаженством, непоколебимо верил во все чудесное и, сам того не ведая, как раз по этой причине был веселым и, следовательно, хорошим гражданином», живущим под постоянной опекой добрых фей (глава 1). Но изысканная словесная живопись Гофмана выходит далеко за пределы са-

\* В особом примечании к своему очерку «О современном садоводстве» Уолпол останавливается на некоем «недавнем объемистом трактате» одного французского автора, где последний предлагает возвести вместо всяческих парковых затей (типа китайской пагоды, готической башни и т.д.) «на первой остановке (т.е. первой остановке садового пути) школу, чуть подальше – академию, на третьей дистанции – мануфактуру, а в конце парка – лечебницу [явно имеется в виду «Опыт о садах» Ш.-А. Ватле (см. с. 675), но преподанный в пародийно-преувеличенном виде]. Таким образом, пишет Уолпол, «владелец сможет поразмыслить на прогулке о различных аспектах человеческого бытия, и его расходы вкупе с его думами будут двигаться в ногу с общим прогрессом патриотических дел и чаяний. Распланировав столь великолепную, благотворительную и философскую Утопическую виллу, легко будет добавить к ней еще также приют для подкидышей, ратушу и кладбище». Заметив, что такого рода доброднейя – лишь дань моде, Уолпол затем вспоминает о другом «французском джентльмене», который посетил его в Струобери-хилл и, одоббив тамошний парк в целом, посоветовал прибавить «видовые точки с чем-то реально движущимся: здесь бы я, к примеру, поместил (я забыл что именно), а там – водопой». «Это не столь уж просто, – возразил я, – вы не сможете принудить людей собираться в том или ином месте лишь ради того, чтобы кого-то развлечь».



тиры, как и сами сады Вёрлица близ Дессау за пределы политической утопии. Джиннистан – это блаженный край искусства, куда (в последней, 8-й главе), после изумительного праздника в парке, с «огненными радугами» и «сверкающими птицами и насекомыми», составлявшими «различные прелестные фигуры», удаляются поэт Циннобер с красавицей Кандидой (значимое имя!), дабы жить в «чудесной усадьбе» (концовка очень напоминает концовку «Мастера и Маргариты» Булгакова). Княжеский парк по Гофману – это прежде всего стихия творчества, многократно напоминающая о себе и в романе «Житейские воззрения кота Мурра» (1822), где гениальный музыкант Крейслер всецело ей сопричастен, тогда как поэт-обыватель Мурр, сочиняющий свои графоманские вирши на городской крыше, напротив, начисто ее лишен\*.

Живая стихия мысли с ее смысловой зыбкостью и подвижностью накладывает на парки, по мере их развития от рококо к романтизму, все более заметный отпечаток, если говорить уже о парках не вербальных, а визуально-пространственных. Именно в этом направлении, от репрезентации к мечте, исторические реминисценции украшенного ландшафта в первую очередь и изменяются. Широко распространившись в ренессансных вертоградах, реминисценции эти, выраженные мифологически и эмблематически, были прописаны сперва весьма четко. Стихия мысли проявлялась все же в рамках строгих риторических правил. Правда, для зрителя была насущно необходима помощь специального проводника либо путеводителя-энкомиума либо, наконец, специальных надписей, дабы уяснить, что, скажем, декор виллы д'Эсте иллюстрирует папские амбиции герцога Ипполито, а сады Изола Белла – триумф рода Борромеев. Однако в целом исторические сюжеты и даже исторические грезы излагались хоть и с массой символических хитростей, но достаточно последовательно – с помощью геральдических намеков и скульптурных ссылок на античную историю и мифологию. Парковые сценарии рационально продумывались до последних деталей, к примеру, в Версале 1670-х годов, где даже скрыто-символические мотивы, – такие как противостояние Людовика XIV фронде (парламентской оппозиции), зашифрованное в версальском Бассейне Латоны в виде мифа о ликийских крестьянах, обращенных Зевсом в лягушек по просьбе Латоны (крестьяне не пропускали ее с детьми к пруду), – были при должном объяснении вполне понятны и придворному кругу и допущенным в парк обывателям. Тамшний Боскет Энсе-

\* Создавая и в «Коте Мурре» совершенно очевидную пародию на германские «садовые государства» (Анхальт-Дессау был лишь самым компактным, но далеко не единственным их образчиком), Гофман писал, что князь Ириней, любитель наук и искусств, превратил всю придворную жизнь «в сладкий сон», причем владения его были настолько «игрушечными», что он мог обозревать все их с бельведера своего дворца при помощи подзорной трубы. Сама власть Ириней была химеричной, ибо ему лишь из милости разрешили жить в пределах более крупной страны, так что весь его парк был территорией, подпадавшей под определение из «Крошки Цахес» («Для целой страны не может приключиться ничего худшего, как не существовать вообще»). Однако именно эта ненастоящая страна свободно перетекает в творчество Крейслера, наполняя его музыку своими звуками, – одним из символов этой волшебной связи служит садовая «эолова арфа», ловящая ветер своими струнами.

лада (низверженного титана) еще раз напоминал о посрамлении фронды «королем-солнцем», а Боскет триумфальной арки уже впрямую славил его победы в войнах с Испанией и Австрией. «Парковые триумфы» Петра, срежиссированные Бидло в проекте яузских садов, а затем достигшие особого размаха в северной столице и ее окрестностях, в том числе в знаменитых петергофских каскадах, воздействовали столь же героико-патетически, как музыка военных оркестров, которые при Петре впервые обрели вид особых подразделений.

Воспоминание о военных победах нередко служило смысловым базисом парков, иной раз определяя не только их символику (как, в частности, в петровских парках), но даже и само их расположение. Екатерингоф, к примеру, специально заложили в 1711 близ устья Фонтанки, т.е. близ того места, где в 1703 была одержана первая русская победа в Северной войне. Победа англичан под предводительством герцога Мальборо в битве при баварском городке Блиндхайм (1704), во время Войны за испанское наследство, послужила главным стимулом для строительства (уже со следующего, 1705-го года) огромного дворцово-паркового комплекса, перенесшего память об этом сражении с баварской на британскую почву, в том числе и благодаря повторению топонима (англизированный Бленейм вместо Блиндхайма). Даже вязы, насаженные здесь вдоль главной парковой перспективы – от дворца к Колонне победы – повторыли своей компоновкой диспозицию английских войск.

С годами же, по мере нарастания пейзажности, эти визуальные триумфы насыщались все более зыбкими и даже непредсказуемыми настроениями, то интимно-лирическими и задушевыми, то взвившимися до явной мегаломании. В собственно английских парках проступают черты некоего историко-политического раздумья, крайне неоднородного по своим пластическим проявлениям. Не довольствуясь воздвижением монументальных знаков верноподданного чувства, – колонн во славу Британии, трофеев и традиционных обелисков в честь монархов, в особенности тех из них, которые лично данный парк посетили, – хозяева и строители охотно совмещают политическую патетику с общефилософскими просветительскими идеями, что несколько эту патетику размывает, пусть даже знаменательным событиям посвящаются теперь (в условиях протестантской Англии, разумеется, уже без всякой отсылки к церковному календарю) даже целые храмы. Так, лорд Кобэм сперва, в начале строительства (1746) именуется самый большой садовый храм Стоу «храмом Согласия», что было почти синонимичным Дружбе, которой строения новых парков особенно часто посвящались, – как добродетели, особенно в «Век светов» популярной и тесно сопряженной с идеей «Элизияма высоких душ». Однако затем лорд, решив придать зданию (скорее всего, лично им спроектированному) еще большую актуальность, добавляет к его имени «... и Победы», подразумевая сразу две победы, над североамериканскими колонистами и в европейской Семилетней войне. Так что в итоге остается не совсем ясным, чему же в конце концов этот изящный коринф-

ский храм посвящен. Личностный оттенок усиливается тут и за счет монумента самому Уильяму Темплу, лорду Кобэмскому, установленному поблизости от Храма Согласия и Победы его вдовой после кончины известнейшего из владельцев Стоу в 1779. Портретная статуя лорда, первоначально венчавшая эту шестигранную колонну (самый высокий здешний объект), была впоследствии уничтожена молнией. Аналогичным образом самым высоким монументом в поместье Уэст-Уикомб оказался открытый семейный мавзолей (с 1764), тоже шестигранный по плану и, благодаря своему выгодному расположению на крутом холме, возвысившийся даже над здешней колонной в честь Британии. Представим себе статую Лоренцо Медичи в виде высотного ориентира одного из его поместий или, что тоже совершенно немыслимо, столь же высотную статую Людовика XIV в Версале, – и капризное своеобразие Просвещения проступит с еще большей очевидностью. Пейзажный стиль действительно обнаруживал в своем гармоничном великолепии нечто «сверхчеловеческое» (если вспомнить слова Сен-Пре в «Новой Элоизе»).

В России триумфальное начало не размывалось, но тоже заметно видоизменялось, все в большей мере напоминая «театральную феерию», как Ключевский обозначил годы правления Екатерины II в целом. Причем феерию ярко личностной, и в какой-то мере тоже «сверхчеловечески» личностной окраски. Любовники императрицы, безмерно ею облагодетельствованные, воскурляли ей фимиам, причем порою в буквальном смысле: такой ритуал сложился в юсуповском Архангельском, где статую Екатерины регулярно окуривали благовониями. Чувственный темперамент русской императрицы сыграл в истории отечественного паркостроения в высшей степени позитивную роль, ибо фавориты, осыпанные невероятно щедрыми дарами, изо всех сил старались своей повелительнице эстетически угождать. Угождать если и не в масштабах всей страны, то, по крайней мере, в масштабах весьма значительной ее части. «Потемкинские деревни», которые сооружались по приказу «светлейшего князя» по маршруту поездки Екатерины в новозавоеванные земли, в Причерноморье и Тавриду (1787), сами по себе, в чисто типологическом отношении ничего необычного для Европы не представляли. Еще в западном Средневековье полюдья монархов, в отличие от тоже красочных, но несравнимо более скромных царских выездов на Руси, обставлялись с феерически-яркой пышностью, в том числе и посредством окказиональной архитектуры. Пресловутый «праздничный крестьянский стол», казавшийся в потемкинских деревнях верхом фальши, издавна входил в подобного рода триумфальные въезды как одна из важных деталей, причем еда, обильно поглощаемая народом во славу монарха, обычно была отнюдь не бутафорской, а настоящей. Усилиями Потемкина «деревни, расписанные так, что они казались волшебными созданными замками с великолепными садами» (по словам из мемуаров графа Ф. де Сегюра, входившего в состав свиты), обрели невероятный размах, охватив гигантскую территорию, зримо преображающуюся «из степей бесплодных» «в обильный

вертоград»\*. «Театр его был край Эвксина», – писал о Потемкине Державин («Водопад», 1794). Мнения же иностранных современников разделились. Одни из них, явно завидовавшие России, увидели тут грандиозный политический блеф, другие же, настроенные более позитивно, отвергали желчный критицизм как «нелепую басню». Знаменательно, что на стороне Екатерины и Потемкина оказался и принц де Линь, столь увлеченный, как мы знаем, мотивом «страны-сада»\*\*. Воейков, упомянув (в своих добавлениях к делилевским «Садам») «потешные дворцы», что «искусства нового суть лучши образцы», затем сразу же перешел к «волшебством созданным чертогу и саду Тавриды», так что праздничная архитектура слилась с полуостровом в некое рукотворное, чуть ли не всецело сотворенное по воле Потемкина единство.

В любом случае титанические деяния Екатерины и ее фаворитов, вдохновленных как просветительскими идеями, так и пылким любовным чувством, продуцировали столь мощное обаяние и удивление, что миф и вымысел представляли естественным развитием артефактов. Фантазия с трудом отделялась от реальности, образуя квинтэссенцию, «пятый элемент» чисто эстетических восторгов, – еще одним славным примером может служить торжество, устроенное тем же Потемкиным в Таврическом дворце по случаю взятия Измаила (1791) и известное, в первую очередь, по описанию Державина\*\*\*. Все здесь достигало максимальной, «райской» красоты-во-впе-

\* О «степях» и «вертограде» писал сам Потемкин в письме Екатерине об основании Екатеринослава (Собственноручные бумаги князя Потемкина-Таврического // «Русский архив», 1–3, 1865. С. 393).

\*\* См.: *Панченко А.М.* «Потемкинские деревни» как культурный миф // В его кн.: Русская история и культура, 1999. Что же касается конкретно де Линя, то он высказал свои соображения по этому поводу в письме Гримму (1787). «Пустынные просторы», «украшенные великолепными шатрами в духе праздника, который следовал за нами повсюду, как на воде, так и на земле», составили, по мнению принца, «в высшей степени воинственный спектакль». Но все это, продолжил он, не должно беспокоить «газетчиков», ибо и эти пустыни «вскоре покроются нивами, лесами и селениями», а военные превратятся в крестьян (цит. по: *Mansel P.* Prince of Europe. The Life of Charles-Joseph de Ligne, 2003. P. 321). Глядя на будущее России оптимистически, принц-плантоман расценивал потемкинские деяния как умелый, разумно организованный пиар.

\*\*\* Державинская дескрипция – это развернутый экфразис, перемежающийся созданными к данному случаю стихами и в целом написанный в давней традиции «оживающих картин». Границы архитектуры, живописи, сценографии и садового искусства намеренно здесь смещены. Весьма важную поэтическую функцию исполняют «стены, представляющие отдаленные виды, освященные мерцающим светом», – светом, источающим «некий священный ужас». «Кажется, что исполинскими силами вмещена в ней (в огромной зале» Таврического дворца) вся природа. Сквозь оных столпов виден обширный сад и возвышенные на немалом пространстве здания (зрителю, следовательно, изначально предлагалась загадка – живопись это или реальный вид?). С первого взгляда усомнишься и помыслишь, что сие есть действие очарования или, по крайней мере, живописи и оптики, но, приступив ближе, увидишь живые лавры, мирты и другие благоарастворенных климатов древа, не токмо растущие, но иные цветами и другими плодами обремененные». Далее говорится о «дорогах», «холмах», «долинах», «просеках» и «водоемах», о «зеркальной пещере на зеленом лугу», также вошедших в эту величавую инсталляцию. «Везде царствует весна, и искусство спорит с прелестями природы. Плавает дух в удовольствии». В центре же размещен пышный алтарь с «образом божества (т.е.Екатерины), щедротами которого воздвигнут дом сей». «Притом сладкогласное пение птиц, приятное благовоние ароматов, соделывая сие жилище некоей новой поднебесностию или волшебною страною, заставляют каждого в восторге самого себя вопрошать: не се ли Эдем?» Разнообразные цветосветовые эффекты («тенистые радуги», лесное «заревое», «звезды» на пальмах) усиливают внутреннее великолепие «ароматных роц», а наружным продолжением театрализованного зимнего сада служит дворцовый парк, где празднеству не помешала даже ненастная погода. Песнопения во славу победы над турками (в том числе песнь «Гром победы раздавайся»,

чатлении, причем во впечатлении массовом, а затем исчезало, во всяком случае исчезало материально. Ведь самые затейливые и порою и самые грандиозные затеи, изготовлявшиеся для царского полюдья или дворцового праздника из эфемерных тканей и столярки, лучше всего сохранились в виде воспоминаний, в свою очередь подверженных искусству фантазии. Искусство, таким образом, лучше всего самим искусством и поддерживалось.

Фантазия и грезы налагали свой оттенок даже и на вполне конкретные исторические факты. Ренессансные мечты о золотом веке превратились, по мере усложнения дворцовых празднеств (в особенности парковых празднеств), происходящих не в ограниченном, а в широко распахнутом пространстве, в волнуящие виртуальности, где мечта представляла если и не оптимально реализованной, то во всяком случае близящейся к реализации. Особо знаменательны турецкие мотивы, запестревшие в парках Европы во 2-й половине XVIII века. Во-первых, они служили, подобно Чесменской колонне в Павловске и Чесменскому обелиску в Гатчине, мемориями военных побед, в первую очередь в России, добившейся на Черном море выдающихся стратегических успехов. Во-вторых, они выражали геополитическую мечту об овладении проливами и Константинополем. Так, в Павловске Храм Памяти (1770-е гг.; не сохранился) служил специальным «глазехватом», направляющим взоры к целому «Босфорскому пейзажу» на берегу озера и протоков. Пейзажу, состоящему, среди прочего, из Турецкой бани и Турецкого каскада вкупе с дальней перспективой, знаменательно нацеленной на храм, освященный во имя святой Софии, как и главный храм византийского Константинополя. Подобная мечта, особенно сильная в России, где успешные войны с османами вновь оживили идею «третьего Рима» (аллюзии эти витали и в Царском Селе с его образцовым селением, носящим имя «София»), была весьма актуальна и для Англии, тоже озабоченной тем, чтобы Османская империя продолжала слабеть и чахнуть. Наконец, в-третьих, туда же, к Босфору, вслед за Вольтером, разместившим свой философский садик именно на его берегу, устремлялись мысленные взоры просветителей, ищущих в «тюркуазри», да и во всем восточном, некое позитивное зерно, которое можно было бы противопоставить европейским предрассудкам. К примеру, в «Персидских письмах» Монтескье (1721) иронические суждения о мусульманском мире служат

---

впервые здесь исполненная и служившая в конце XVIII – начале XIX века неофициальным русским гимном), дары со всех концов империи, соединенные на пиршественном столе, толпы восторженных подданных за пределами парка, – все это довершает панораму грандиозного триумфа, устроители которого (как мнится древним властителям с оживших картин) демонстрируют свое умение «владеть вселенной». Правда, велеречивое «Описание торжества в доме князя Потемкина» (которое цитируется по изданию: *Державин Г.Р.* Сочинения, 1, 1864. С. 377–491) создано как откровенный панегирик «светлейшему», и поэтому полно гипербол, абсолютизирующих испытанное удовольствие, на деле не столь уж идеальное, – ибо, как признавался один из современников, из-за массы светильников в главном зале Таврического дворца тогда царил «несносная духота». Однако поставленная Потемкиным «эдемическая» цель была, так или иначе, зафиксирована Державиным с исключительной точностью.

базой для острой критики французских порядков. Так что декоративная «туретчина» породила целый спектр упований, причем, упований взаимопротиворечивых, то триумфальных, то критических. И, конечно, далеко не случайно, что в Пейнсхилле (с 1738) павильон «Турецкий шатер» был размещен в самой возвышенной точке, откуда открывался, поверх луга «Елисейские поля», наилучший вид на барский дом.

В конечном счете, исторические мемории все чаще претворялись в поэтические сочинения, в чисто зрелищные инсценировки, переводящие ужас войны в разряд эстетических усад\*. Сам барский дом мог уподобляться затейливой крепостной декорации, как в Троицком-Кайнарджи (с 1775), где победы графа П.А. Румянцева-Задунайского в Пруссии и в Первой турецкой кампании, в том числе победы при Кагуле и Кайнарджи, нашли отражение и в самих названиях имени и дворца («Кагула»), и во внешнем облике дворца, украшенного ненастоящими, «потешными» зубцами и бойницами. Позднее граф М.Ф. Каменский, суворовский генерал, разгромивший турок при Козлудже, повелел выстроить в орловском имении в память о своей военной карьере хотя и тоже «потешную», но весьма солидную крепость (с 1799), сопоставимую по своей площади с городским кремлем. При этом вся Сабуровская крепость (за ней закрепилось имя последующих владельцев) была всецело подчинена именно зрелищно-садовой функции, ибо ее главная внутренняя перспектива охватывала большой регулярный парк, проходя от театра, размещенного в одной из стен, к барскому дому, со стороны которого стены вообще не было, так что собственно «заключенным в крепость» пребывал один лишь сад с театром. Уникальность сей увеселительной цитадели породила, вкуче с фактом убийства графа его холопом, целую волну слухов и легенд\*\*.

Навыки военного строительства издавна сказывались в планировке парков, хотя бы в тех же «ха-ха», родственных крепостным рвам. Теперь же, с умалением стратегического значения крепостей традиционного, средневекового типа (на смену сомкнутой стены-ограды в XVIII веке пришел вынесенный вперед форт), идея о «низведении (reducing) фортификаций в садоводство», которую высказывал Свитцер («Сельская ихнография», 2), все чаще внедрялась в жизнь. Садовые укрепления могли, как мы убедились, служить и театром как таковым и просто красивым зрелищем. Что же касается такого рода потешных, «игрушечных» цитаделей, одной из которых был павловский Бип

\* Эта трансформация великолепно выражена в словах из письма Екатерины II: «Когда война сия (первая турецкая кампания 1768–1774) продолжится, этот царскоесельский мой сад будет походить на игрушечку. После каждого воинского деяния воздвигается в нем приличный памятник» (цит. по: Шукина Е.П. Указ. соч. С. 270).

\*\* Из подобных легенд родился рассказ Лескова «Тупейный художник» (1883). Отец и сын Каменские были, как показывает историческая фактология, отнюдь не «зверьями», пытавшими своих крепостных (как в рассказе), а, прежде всего, страстными театроманами. Каменский-старший был убит (дружком его наложницы) явно не за «зверства», а за обычные помещичьи шалости. Однако недобрая память об эксцентричном барине крепко в крестьянском сознании засела: после Октябрьской революции мужики долго и старательно уничтожали большой мемориальный валун, воздвигнутый на месте убийства, вбивая в него колья и поливая трещины водой.

(впрочем, входивший в официальный список крепостей Российской империи и даже иной раз использовавшийся как вполне реальная гауптвахта), то их традицию сатирически зафиксировал Лоуренс Стерн. В его «Тристраме Шенди» (1767; глава 6) дядя Тоби и капрал Трим расставляют на примыкающем к огороду «клочке земли в треть акра» (0,13 га) миниатюрные фортификации с макетами городов и даже устраивают специальную обзорную эспланаду. Таким, совершенно вроде бы непостижимым, по-своему магическим, образом они стремились обеспечить победу Англии в Войне за испанское наследство.

Исторические идеалы наглядно выражались или опять-таки сочинялись в парке, исходя из симпатий и антипатий его создателей. Исконный смысл объектов свободно варьировался в зависимости от меняющихся парковых сценариев. В пулавском храме-ротонде дух сивиллы начал, как мы видим, пророчествовать согласно парковому сценарию уже не о древнеримской или общехристианской, но именно о польской истории. Владелец же сугубо вотчинной, более приватной, не столь официально-репрезентативной усадьбы вообще был волен творить с прошлым, настоящим и будущим все, что угодно, порою достигая в этом творении уникальных результатов. Так «бриллиантовый князь» Александр Куракин, с одной стороны, выразил в своем Надеждине симпатии к недавно казненной Марии-Антуанетте, с которой был лично знаком (в парке имелся павильон французской королевы с ее мраморным бюстом), а с другой, будучи недовольным Екатериной, подвергшей его опале, всячески выражал свои надежды на наследника Павла Петровича, назвав главную аллею «просекой Цесаревича». То же упование звучало и в самом имени роскошнейшей куракинской усадьбы, сменившем прежний, традиционно-церковный топоним (Борисоглебское). В целом Надеждино представляло в годы своего расцвета удивительный пространственный дневник, некое зрелище «обнаженной души», где все аллеи и павильоны были номинативно размечены по личным мемориям и симпатиям, – так, если бы все улицы, площади и дома некоего малого городка были поименованы «биографически», причем исходя из биографии лишь одного-единственного человека\*. В конце концов, именно Искусство, а не историческая фактология утвердилась в качестве главного аккумулятора и, самое главное, трансформатора политической памяти и упований. Знаменательно,

\* Слова о Надеждине как зрелище «обнаженной души» взяты из письма А.Б. Куракина будущему императору Павлу I (1794), – письма, к которому был приложен план сада. Здесь же Куракин подчеркивал, что (уникальные по своему числу) таблички с названиями «храмов, просек и дорожек» парка «указуют на природу моих чувств и представляют имена персон, покоривших мое сердце» (цит. по: *Дмитриева Е.Е., Кушцова О.Н.* Указ. соч. С. 455). По-своему уникальным явилось и издание (в 1790-е гг.) перечня этих названий в виде отдельной книжки («Надписи в стихах к просекам, дорогам и храмам в Английском саду его сиятельства князя Александра Борисовича Куракина в вотчине его, в селе Надеждине»; опубликовано в виде приложения к указ соч. Дмитриевой и Кушцовой). Перечислим лишь некоторые садовые имена, размечающие усадьбу именно как картину «обнаженной души», – просеки Твердости, Ожидаемого благоденствия, Приятного наслаждения, Отрады, храмы Славы, Терпения, Благодарности, Вместителя чувствий вечных, дороги и дорожки Удовольствия, Неожиданного утешения, Истинного разума, Воспоминания прошедших утех, Спокойствия душевного, Веселой мысли, Задумчивости, Размышления, Восторга.

что монументы в память войн с Наполеоном уже отнюдь не задавали в парках пластический и сюжетный тон, переместившись в основном в городское и храмовое строительство. Скорее можно говорить об отдельных исключениях, таких как огромная колонна Веллингтона в поместье Мотевиот на границе с Шотландией (1817), практически не уступающая по величине аналогичным Нельсоновским колоннам в Лондоне и Дублине.

В целом же в парках воцарилась Поэзия, а не историография (в т.ч. батальная), которая теперь, так или иначе, к поэзии подверстывалась. Тут, разумеется, легче всего вспомнить парки Павловска и Царского Села, ставшие при императрице Марии Федоровне, вдове Павла I, истинным приютом муз. Лучшие из новых эдемов пребывали тем «зеленым кабинетом», что «К размышлению влечет невольно нас» (В.А. Жуковский, «Славянка», 1815), тем заповедным уголком, где оживают «и слава нашей старины / И сердца трепетные сны» (А.С. Пушкин, «Евгений Онегин», 8, 1; 1831). Садовые храмы в свою очередь представляли средоточием «трепетных снов», иной раз значительно расходящихся с действительностью, подобно павловскому Храму дружбы (1782), посвященному примирению Екатерины с Павлом, но на деле несколько не отражавшего, как прекрасно известно, реальных чувств наследника и его супруги к безмерно властной матери и свекрови. Однако на фоне прекрасного парка вся сложность обратилась в мягкую и печальную элегию, растворившись в мемориальном настроении.

Заметим, что в «Славянке», одной из самых проникновенных парковых поэм, не названо поименно ни одного строения, все они, на языке того же творения Жуковского, «преобразились в ничто» или, иным словом, в то инобытие, что не столько видится непосредственно, сколько смутно прозревается – как оккультный или оккультно-поэтический «Элизиум», даже настоящий Элизиум без кавычек, где можно общаться с душами умерших. И общаться именно потому, что данный парк или сад столь прекрасен\*. Выразительным иконографическим свидетельством может служить семейный портрет работы Г. фон Кюгельгена (1800; **илл. 52**), где Павел, Мария Федоровна и окружающая их родня представлены в павловском парке вместе с умершими членами рода, изображенными в виде скульптурных бюстов (это Петр I слева и скончавшаяся совсем маленькой дочь Ольга в центре, – ее бюстик вставлен в дупло исполинского дерева-руины).

\* Императрица Мария Федоровна, для которой Павловск стал истинной духовной отчиной, несомненно разделила бы убежденность Болотова в том, что парковые красоты, если они достигли высшего, максимально психологически-созвучного совершенства, способствуют прочувствованному общению как с высшими силами, так и с душами умерших родных и близких людей. У Марии Федоровны этой убежденности способствовала, в частности, переписка с И.К. Лафатером (с 1798), который доказывал ей возможность общения с душами умерших, а в одном из писем напомнил, что именно в саду Христос явился Марии Магдалине («О, императрица, подобно тому, как Он явился Марии Магдалине в кладбищенском саду, так некогда Он должен предстать пред Вами, пред Вашим светлым духом») [цит. по: *Савицкий С.* Повторение прогулки: «Славянка» В.А. Жуковского в контексте литературы отдыха / «Ruthenia. Studia Russica Helsingensia et Tartuensia» (web), 2006, 1. С. 8].



Весьма распространенным мемориальным обычаем было высаживание деревьев, посвященных предкам и потомкам. Наиболее подходящими для этой цели традиционно считались вечнозеленые породы, зримо олицетворяющие Вечность. «Растите же в местах, которые священны, / Деревья, что зимой и летом неизменны» (подобно, как добавлено ниже, сосне и кипарису), – советовал Делиль («Сады», 4, С. 151–152). Эта древнейшая традиция, восходящая к родовым деревьям-тотемам, хорошо известна, в частности, по павловской же Семейной роще, где деревья высаживались в честь родственников Павла I вокруг центральной Урны судьбы, – кстати, в только что помянутой «семейной картине» посередине возвышается дерево [правда, представленное противоестественно (в сравнении с деревьями реального парка) огромным и старым, но это как раз и может акцентировать его особую, символично-«генеалогическую» роль в композиции]. Пейзажированная натура активно вбирала в себя историю, фактически поглощая ее и делая соответствующими эмблемами уже не специальные монументы, а вещи природы. Примерами таких чисто природных меморий, – а общее число их огромно! – могут служить Аллея испанских каштанов в имении Крофт (с 1760-х гг.), план которой воспроизводит строй испанской «Великой армады» (разгромленной англичанами в 1588), а также Кутузовская горка и «Дерево декабристов» в усадьбе Прямухино. Последнее было посажено в 1816 братьями А.М. и Н.М. Муравьевыми как обычный знак дружеской приязни к хозяину и обрело свое дерзкое прозвище после восстания. Саму же прямухинскую усадьбу любовно обустроил в 1810–1820-е годы ее тогдашний владелец А.М. Бакунин (отец основоположника анархизма Михаила Бакунина), написавший к тому же и едва ли не рекордную по размеру усадебную поэму «Осуга»\*. Определенные сорта деревьев к тому же все чаще обретали значение национальных символов, ассоциативно-пейзажных или связанных с региональным фольклором, который в ту пору все более активно осваивался писателями – и философами-романтиками. Так, садовая пиния напоминала об Италии, дуб (в особенности увечный, как бы расщепленный молнией, но вновь «героически» зеленеющий) о Германии, а береза – о России.

Садовый Аполлон всегда брал верх над музой истории Клио, претворяя все по своему усмотрению, буквально по смотрению, по прихотям зрелищной перспективы. К тому же вся садовая литература, и художественная

\* Завершенная в 1830-е годы «Осуга» (название местной речки) впечатляет не только самим размером (1276 строк!), но и проникновенной обстоятельностью. Между чисто пейзажными зачином («Красуясь, тихая Осуга, / Душа прямухинских полей») и концовкой («Пойдемте, дети, сыро стало, / Туман над теплою волной / Колеблется, как одеяло, / И старику пора домой») тут развернута подробнейшая роспись усадебного быта и семейной жизни с детальным экскурсом в историю русской литературы. При этом тихое созерцание переходит в финале к типическому (для усадебной и садовой поэзии) восприятию природы как храма, сулящего вечное блаженство («Бессмертье радости духовной! / Не вознесусь ли я нему?... «И храма Божьего святая / Объемлет душу тишина»... «Премудрости небесной дщери / Надежда, вера и любовь / Отвернут райские нам двери, / Святая нас омыла кровью!»). Мысленно уйдя в поэтически обожествленную природу, Бакунин, тем не менее, сохраняет и ступо религиозную образность «святой крови».

и теоретическая, всегда была переполнена явными и скрытыми цитатами, будучи плотно замкнутой в единой теме: уже прекрасно известной нам теме искусства-в-природе и природы-в-искусстве. Эти тексты неизменно отсылали к первым главам книги Бытия и весьма ограниченному кругу античных и новоевропейских авторов (Гомер, Вергилий, Овидий, Тассо, Спенсер, Мильтон, Поуп, Руссо). Система этих ссылок многое дополнительно поясняет. Так, Делиль, если взять только один крайне знаменательный пример, в своей насквозь центонной, т.е. цитатной поэме, вероятно, вспоминает Эдмунда Спенсера, указывая на Изменчивость-Фортуны как главное, хотя и незримое божество садов\*. Та же центонность, только уже визуальнопластическая, присуща и самим новоевропейским паркам, возрастая в зависимости от поэтического энтузиазма их создателей и владельцев.

Все новые «эдемы» можно считать полноправно «фабульными (фабольными) рощами», хотя в русском обиходе подобным именем (от лат. «fabula», «басня») была наречена лишь одна вполне конкретная садовая роща, а именно лабиринт Летнего сада, украшенный скульптурами на сюжеты басен Эзопа (смытыми наводнением 1777-го года). Поэзии всегда отдавали предпочтение перед хроникой: к примеру, пластических ссылок на «Жизнеописания» Плутарха (II в.), оказавших основополагающее воздействие на европейскую историческую мысль, в садах совсем не много, тогда как, исходя из овидиевых «Метаморфоз», можно при желании составить целую энциклопедию парковой скульптуры и декора. Вечные темы Античности, в особенности темы странствия из «Одиссеи» и «Энеиды», подавались либо впрямую либо в более современном варианте. Так, если «Энеида» парка Стоу, т.е. соответствующий круг ассоциаций, визуально прочитывается по первоисточнику, то «Одиссея» парка Санпарей близ Байрейта, созданного в те же 1770-е годы по замыслу маркграфини Вильгельмины, сестры Фридриха II Прусского, отсылает зрителя, в том числе своим островом Цирцеи и гротом Калипсо, к «Телемахиде» или «Приключениям Телемака» (1699) Фенелона, модному сочинению о странствиях сына Одиссея, написанному в жанре «романа воспитания». В России же блестящим примером садовой «Одиссеи по первоисточнику» некогда служил сад Строгановской дачи-бельведера в устье Невы (с 1773), где среди соответствующих реминисценций, таких как пещера Калипсо, размещался и римский саркофаг III века, почитавшийся как «гробница Гомера»\*\*.

\* «Разнообразие здесь определяет вкус. / Богиня эта, нас влекущая соблазном, / Являясь в облике изменчивом и разном, / Сверкающий кристалл подняв над головой, / В свечение радужном меняет облик свой, / Так следуйте же ей!...» (песнь 2, 154–159). Фортуна-Изменчивость, появляющаяся у Делиля под возможным влиянием «Королевы фей» Эдмунда Спенсера (тоже именовавшего Фортуны «Изменчивостью», «Mutabilitie») – хороший пример того, как садовое божество сохраняет свое незримое присутствие, практически целиком «растворяясь» в ландшафте, в парковых видах. Этот зыбкий баланс фигуры и ландшафта всплывает и в последующих строках, где речь заходит об изображении некоей красавицы, явно персонифицирующей ту же Изменчивость, а затем «разнообразие форм и их непостоянство» вновь излагаются не антропоморфно, а по садово-парковой канве.

\*\* Күзнецов С. Строгановская дача «Одиссея» на Черной речке // «Наше наследие», 2002, 61.

Приближение романтизма с его более свободной исторической палитрой сказалось в том, что за пределами Италии, т.е. страны, где античность была своей, родной, новые «эдемы» начинали оснащать национальными, «почвенными» эпическими интригами. К примеру, королевский «собственный сад» в Ричмонде, с его Пещерой Мерлина, оформили в духе сказаний о короле Артуре, что и вызвало вышепомянутые критические нарекания городской публики, милостиво допущенной сюда, но недоумевавшей перед непонятными ей «иероглифами». Причем переместившись из словесности в парк, Пещера Мерлина тут же вновь вернулась в словесность в новом метафорическом качестве\*. Среди бесчисленных капризов куракинского Надеждина имелся и храм славянской богини Лады, а Львов разработал (в 1782) декоративную программу Александровой дачи в Павловске, исходя из славянски-ориентальной сказки о царевиче Хлоре, которая была написана Екатериной II и предназначалась, как некогда и Эзоповский боскет Версаля, для воспитания дофина\*\*. Наиболее же причудливые и даже буйные фантазии такого рода наполнили книгу М.Д. Чулкова «Пересмешник, или Славянские сказки» (1789), написанную в значительной мере как славяно-античная пародия на «Сон Полифила», с дворцом и садом любви, претворенными в некую протосюрреалистическую фантазмагорию. Позднее поэт Ф.Н. Глинка составил, напротив, уже вполне рациональную и продуманную программу украшения парков «изваяниями древних славянских богов» вместо богов греческих, которыми «загромождены все сады». Правда, иные из богов Глинки были скорее эстетически, нежели археологически, оправданными фигурами, подобно «Усладу, богу веселия и жизненных наслаждений», выражавшему скорее век Просвещения, чем родоплеменную архаику\*\*\*. Но в целом подобные «по-

\* Colton J. Merlin's Cave and Queen Caroline: Garden Art as Political Propaganda / ECS, 10, 1976/77, 1; Meixell A.S. Queen's Caroline's Merlin Grotto and the 1738 Lord Carteret Edition of Don Quijote: The Matter of Britain and Spain's Arthurian Tradition // «Cervantes Bulletin of the Cervantes Society of America», 2005, September. Под «возвращением в словесность» мы имеем в виду тот факт, что вскоре после его публичного открытия ричмондский Грот Мерлина с его восковыми фигурами был воспроизведен на фронтисписе роскошного английского издания «Дон Кихота», став уже неким новым подобием пещеры Монтесинос.

\*\* Анянцьева А. «Услада мысли и зренья» – поэтическое описание Александровой дачи в контексте дискуссии о рациональном и сенсуальном восприятии пейзажного сада // Тени вкуса: Н.А. Львов. Материалы и исследования, 3, 2003. Эдемичен уже лейтмотив сказки (поиски розы без шипов). С.С. Джунковский в поэме «Александрова дача» (1793) восславил талант Екатерины-паркостроительницы («Фелицы мудрая рука небесна / Все обращает в сад и строит рай»), поставив павловские красоты в прямую связь с волшебным обновлением прилегающей сельской природы («Явления новые в глазах пестреют, / Жилища сельские, леса вокруг; / Там нивы вспаханы, стада тучнеют; / Все вокруг чувствительный питает дух»). В одной из последних строф поэмы весь императорский парк изображен, по сути дела, воспаряющим в небеса: «Так Елисейские поля священны / От древних нам представлены веков. / Душевная меня питает сладость, / Животный свет (т.е. свет жизни) открылся предо мной: / Уже не сад, мне мнится зрети радость, / Небесных дел награду и покой». В реальном локусе кульминацией садового сценария был Храм розы без шипов с «райским» цветком в сосуде на центральном алтаре и плафоном с Петром I, как бы взлетающим свыше на этот растительный символ российского благоденствия.

\*\*\* Рязанцев И.В. Указ. соч. С. 451. Русский век Просвещения стремился канонизировать перечень славянских богов, сделав их сообщество адекватным греко-римскому пантеону. Ср. у Державина: «Богат, коль Лель и Лада / Мне дружны и Услад» («Деревенская жизнь»), – триада местных, «почвенных» покровителей усадебной жизни заменяет здесь традиционных Амура, Венеры и Вакха. На гравюре, воспроизводящей затей куракинского Надеждина надпись «храм Лады» переведена как «Temple de Venus».

чвенные» идеи, проявившись в разных странах Европы достаточно заметно, широкого арт-воплощения, если иметь в виду именно сады, не нашли. В пейзажированную природу лучше вписывались, как мы увидим ниже, более аутентичные родные древности.

Впрочем, сады уже активно освобождались от любых «кумиров», от фигурных композиций в целом. Подчинив себе историю-в-природе и саму природу как таковую, поэзия и поэтизированная философия стремились соблюсти пластическую и видовую чистоту, оставшись один на один или, если угодно, лицом к лицу с воспринимающим сознанием. Все или почти все, чем гордились ренессансно-барочные плантомены, казалось досадной помехой для этого диалога. Едва ли не наиболее решительный шаг от мифологии «садовых богов» к чистой поэзии предпринял в 1730–1740-е годы Уильям Шенстон в своем поместье Лисоус. Главным украшением прогулочной тропы, проходящей через т.н. Вергилиеву рощу, стали здесь латинские и английские надписи на скамьях, обращенные к друзьям, именитым гостям и, наконец, просто к «гению места». Парки издревле украшались пояснительными или, что началось в основном с эпохи Ренессанса, нарочито загадочными письменами, вовлекающими в ученую игру. Бомарцо, в частности, лишилось бы без вербальных загадок немалой доли своего драматического шарма. В Санпарее перед Гротом Калипсо к дереву была прикреплена табличка, сообщающая, в порядке комментария, о бегстве Телемаха из грота. Иной раз словесная информация сводилась лишь к одному знаменитому имени, которое в особых пояснениях уже не нуждалось. Так, в соседнем с Лисоусом поместье Хагли (с 1747) имелись скамья Мильтона и скамья Томсона, поэта, прославившегося своими «Временами года» (1730), которые тоже оказали на садовое искусство весьма значительное влияние. Томсон, заметим попутно, в свою очередь посвятил Хэгли немало строк в «Весне» (из «Времен года»), именуя это поместье «британской Темпе» (т.е. Темпейской долиной) и «философским краем» («Philosophic World»). Однако лишь благодаря Шенстону ученая игра в садовые надписи предстала максимально свободной и вариативной, напрямую связующей поэзию с натурой. Выбор Геркулеса (мотив, весьма важный для Шенстона как паркостроителя и поэта) был, таким образом, окончательно сделан в пользу «Елисейских куш радости» и изысканного вкуса. Вкуса, однако же, одобренного (как бывало и в поэзии Поупа) и толикой иронии\*.

Однако эти символотворческие увлечения основывались на крайне недостоверных источниках (типа Густынской летописи XVII века), выражаясь в чисто поэтическом мифописании, не имеющем историко-археологической базы. К такому мифописанию принадлежат, в частности, Лада и в еще большей степени Улад (имя Лады крепко укоренилось в фольклоре): они аллегорически выражают не столько память о древних верованиях, сколько просветительский вкус к изящному и приятному (благодарим В.Я. Петрухина, уточнившего наши сведения о славянском пантеоне). Сам Ф.Н. Глинка, предлагая свою национально-почвенную программу, оговаривался, что воплотить ее в жизнь было бы делом весьма трудным, ибо «до сих пор нет еще и форм для славянских богов».

\* В шенстоновском «Выборе Геркулеса» (1741) Алкид (одно из имен античного героя) представлен как образ мечтательного садового странника. Вдохновленный весенними «Елисейскими красотоми», он следует «по загадочному лабиринту Воображения», сочетающему «раздельные услады

К разнообразным фабулам, проступающим в боскетах и гротах, к фабулам старым и обновленным, прибавлялись, согласно давней античной традиции, и портреты авторов. Так, лорд Кобэм отвел в своем Стоу целые уголки Поупу и популярному комедиографу Конгриву, хотя последний, в отличие от Поупа, видевшего поместье во всей его красе, умер до того, как были созданы главные здешние затеи. Впрочем, дата кончины не играла в данных ситуациях существенной роли. Умирая, именитые авторы присоединялись к числу бессмертных душ, населявшему воспетый еще Данте особый, литературный Элизиум, куда отныне вполне мог войти и простой, но должным образом просвещенный смертный. В Стоу подобным Элизиумом был Храм английских знаменитостей, – собственно не храм-здание, а совокупность портретных бюстов (того же Поупа, Шекспира, Мильтона, а также философов и государственных деятелей, включая Локка, Ньютона, Бэкона, королеву Елизавету Тюдор и др.; пластические же искусства тут представляет один Иниго Джонс). Расставленные полукругом бюсты расположены на самой границе участка по имени «Елисейские поля», фактически данную границу размечая.

На тыльной же стороне сего малого пантеона красуется монументик «сеньору Фидо», любимой левретке лорда Кобэма\*, что вносит в этот национальный мемориал неожиданный оттенок семейного анекдота. Так что и здесь без иронии дело не обошлось. Иной раз парковый юмор претворялся в нечто совсем уже странное и маниакальное, ведь в малом социуме усадьбы возможен был чуть ли не любой каприз. Так, Роберт Уотсон, владелец усадьбы Ларч-хилл прославился среди соседей (в 1810-е гг.) рассказами о том, что после смерти он, страстный охотник на лис, сам обязательно перевоплотится в лиса. В придачу к этим рассказам демонстрировались три выстроенные им на будущее большие норы, точнее, «берлоги для хозяина», – одна даже в виде готической руины\*\*.

Однако все загробные парковые фантазии, свидетельствующие о просвещенном вкусе или лишь о вздорном самодурстве, блекнут перед славой Эрменонвиля (с 1766). Жирарден, долгое время состоявший на службе Станислава Лещинского, польского короля в изгнании, «царствовавшего» в своем фран-

Удовольствия и Славы», – и ему, как и следовало ожидать, являются аллегорические фигуры Порока и Добродетели. Первая вещает ему о «Елисейских куцах (или беседках) радости» («Elysean bowers of joy»), а вторая – о торной тропе среди скал. В итоге лирический герой убеждается, что оба, вроде бы альтернативных, пейзажа в равной мере хороши, ведь один вид «переносит свое обаяние» («transfers his charm») в другой и «каждая из сцен способна умилить» («every scene can please»). К концу же возглашается традиционная хвала естественному, пейзажному стилю («Природа – прелесть, / А искусство – бремя!»). Так Выбор Геркулеса окончательно лишается своего этического контраста, и все сводится лишь к разнообразным модусам мирозерцания. Что же касается шенстоновского иронического дара, то его специально отметил Шопенгауэр («Мир как воля и представление», 2, 7), приведя одно из его стихотворений, – которое тоже вполне могло быть и садовой надписью («Эпитафия о справедливости миролюбия»), – как пример эквивокации, т. е. поэтической двусмысленности, которая при надлежащем прочтении обращается в дерзкое неприличие.

\* Память любимых собак была увековечена во многих парках, в том числе в Царском Селе и Арачсеевском Грузино. О распространенности садового культа умерших животных свидетельствуют строки Делиля, резко осуждающего этот обычай («Кошунствен монумент иль урна – символ слез, – / Коль похоронен там ваш попугай иль пес» («Сады», 4, 141–142).

\*\* *Mowl T. Folly // GDA.*

цузском имении в Люневиле (с 1736), занялся после смерти суверена разбивкой собственного садового «королевства». Там он постарался по возможности «высказать все», – подобно Монтеню, который, по убеждению Жирардена, «omnia dixit» («сказал все») и чье имя поэтому заняло, вместе с данным девизом, особо почетное место среди посвящений здешнего Храма философии. При чем этот девиз выразился не столько в различных садовых капризах, призванных представить «памятники всех веков» и, в конечном счете, «весь мир» (в архитектурном отношении Эрменонвиль отнюдь не универсален), но, прежде всего, в атмосфере всепонимающего, меланхоличного созерцания, чьей кульминацией стал знаменитый Тополиный остров с надгробием самого Руссо, который провел в Эрменонвиле свои последние месяцы и умер здесь во время утренней прогулки. Не был забыт и Шенстон, которому Жирарден посвятил особый обелиск. Что же касается Тополиного острова, то он вызвал немало подражаний, в том числе в Вёрлице, а также в Савинском И.В. Лопухина (нач. XIX в.), этом «русском Эрменонвиле», где остров с урной, посвященной одновременно и Руссо и Фенелону, был, правда, назван в честь Эдуарда Юнга (Янга), английского поэта, тоже среди приверженцев пейзажной плантомании весьма популярного\*. Многие знаменитости, включая императора Иосифа II Австрийского, короля Густава III Шведского, а также Франклина, Робеспьера, Дантона и Наполеона, специально приезжали в Эрменонвиль, чтобы, миновав Аркадский луг, который тоже здесь имеется, благоговейно поклониться праху Руссо (позднее перенесенному в парижский Пантеон) и мысленно приобщиться к тому Элизиуму, где пребывал великий писатель и философ. Аналогичным образом гость Стоу мог пересечь тамошний «Стикс» и войти на «Елисейские поля» вслед за славными британскими мужами, представленными в скульптурном пантеоне. Каждый такой «паломник» мог затем жить в уверенности, что и он «побывал в Аркадии», загробной и в то же время очаровательно-земной, лишь тронутой нежной печалью. Таким образом начавшийся еще в ренессансных садах Италии «эксперимент по бессмертию» получил стойкий общеевропейский резонанс. Возможно, именно поэтому такую популярность среди европейских интеллектуалов вскоре после «Парка Руссо» (как ныне именуют эрменонвильское поместье) обрела «Ретцкая пустынь» (Désert de Retz; с 1774), усадьба Франсуа Расина де Монвиля, граничащая с садами Марли. Тут не было могил и кенотафов каких-либо славных мужей, зато имелось около 20 причудливых архитектурных капризов или «fabriques» («поделок»), как их еще именовали во Франции, в том числе китайский домик, один из первых в Европе, а также свой Остров счастья (с Татарским шатром), где тоже побывали многие выдающиеся плантоманы, в том числе тот же Густав III Шведский, принц де Линь, герцог Луи-Филипп Шартрский и Томас Джефферсон. Благодаря Эрменонвилю и Ретцу английский или, если угодно, предромантический вкус прочно укоренился и во французском ландшафте.

\* Гаврюшин Н.К. Юнгов остров, 2001.

В результате интригующее двусмыслие слов «Et in Arcadia ego» («И я в Аркадии»), – слов, еще в живописи Пуссена таинственно соединивших упоение пасторали с идеей бренности, – получило в пространстве парка особую актуальность, позволяя гуляющим хозяевам и гостям «умирать», не пересекая роковой черты, «умирать» в чувствительном переживании. И хотя сама по себе эта надпись все же не являлась каким-то общеобязательным девизом, Хиршфельд, рекомендовавший ее в качестве весьма подходящего элемента садового декора («Теория садового искусства», 5) верно угадал тенденцию времени\*. Из пространственно развернутой меланхолической элегии нарождалось таинство перехода в мир иной. Причем таинство это было в первую очередь художественно-перформативным, происходящим в рамках произведения.

«Англизированная», улучшенная искусством природа все в большей степени «становилась мыслью», мыслью восторженной, умиротворенной или печальной, запечатленной как в отдельных храмах Философии, так и в целых философских уголках, развивающих идею «зеленого кабинета»\*\*. Однако существенней всего неизменно оказывались не какие-то умозрительные концепты, а та трепетная «чувство-мысль», что, собственно, и делала новый, реально-ирреальный Эдем предромантически-сентиментальным. Впрочем, при же-

\* «Теория садового искусства», 5 (здесь и в других местах сочинение Хиршфельда цитируется по сокращенному английскому переводу: *Theory of Garden Art*, 2001). Аналогичный совет подразумевается и у Делиля, когда он восхваляет Пуссена за то, что тот изобразил в данном сюжете «жизнь и смерть одновременно», соединив «с весельем праздников торжественность могил»; затем Делиль переходит к собственно садовым мемориальным мотивам, призванным эти идеи Пуссена воплотить («Сады», 4, 135 и сл.).

\*\* Так, в Вильгельмсхёэ обозначилась целая Долина философов, – небольшая низина, расположенная под строением, носящим имя Эрмитаж Сократа (Хиршфельд особо отмечает эту ландшафтную композицию в 5-м томе своей «Теории садового искусства»). Крайней сложностью отличался аналогичного рода «зеленый кабинет» в Белёе принца де Линя. Он подробно пишет, что с «кабинетом философа» (понимаемым как целый ландшафтный локус) граничит в Белёе участок Возрастов жизни с жанровыми скульптурами. В этом «кабинете» журчит ручей-серпантин, протекающий «по цветочным эмальям и золоченому гравиию серебряной гальки» (вновь, как и в ренессансном эпосе, прециозное искусство «инкрустируется» в природу). Здесь красуются статуя Вольтера (в «трельяже из зимних роз»), а также скульптурные портреты Лафонтена, Мольера, Монтескье, Руссо, Гельвеция и Делиля. Поблизости виднеются фигуры Фортуны и Плутона рядом с некоей «бездной небытия». Собственно же «философская сцена» на небольшой береговой поляне включает в себя несколько «хижин»-эрмитажей, Храм Истины из массивных каменных блоков и Храм Иллюзии, украшенный стеклышками и «новым металлом, имитирующим серебро» (видимо, речь идет о цинке), – этот ансамбль призван был явить контраст «слишком суровой истины» с «ложными блестками иллюзии», наглядно убеждая, что «для того, чтобы быть счастливым, необходимо пользоваться понемногу то одним, то другим» (*Ligne Cb.-J. de Op. cit.* P. 61–63). В итоге этот пространственный «зеленый кабинет» уподобляется чистому концепту, тем паче что прочувствованные дескрипции принца зачастую сообщали не столько о том, что в его Белёе действительно имелось, сколько о том, что было им лишь задумано. Но дело не только лишь в чисто феноменологическом различии реальности и мечты. Первостепенную ценность для де Линя как для типического интеллектуала эпохи Просвещения (такими же в данном плане были и гуманисты Возрождения-барокко) получает та садовая интроспекция, та жизнь разума и души, что являлась в пору Ренессанса то как «услада блаженных душ», то как ощущение неких «витающих в атмосфере духов». Сады открывали для де Линя (в своем идеальном, отвечающим его искусственному вкусу состоянии) зеркальную «панораму души», – именно такой он увидел Мулен-Жоли, усадьбу Ш.-А. Ватле, известную нам в ее статусе «украшенной фермы» («печали, радости, желания, – все тут способно ринуться на вас одним мигом»). Здесь живо вспоминается парк Надеждино как подробно детализованная картина «обнаженной души» князя А.Б. Куракина, только в мечтах, задумках и импрессирах де Линя все выглядит еще более легким, непринужденным, не требующим столь подробного реестра.

лании таким предромантизмом можно считать и Ренессанс, когда Альберти писал о «радости и сиянии», присущими идеальной вилле, а участники философского диспута выходили мечтательно полюбоваться ландшафтом – как зримым итогом своих доводов и интуиций. Другое дело, что этот ментальный навык еще не стал привычкой, второй натурой, точнее неотъемлемой частью преобразенной «третьей природы». В просветительской России крупнейшим теоретиком и практиком такого рода парка явился Болотов, занявший, по сути, историческую нишу, вполне сопоставимую с историческими позициями Капабилити Брауна и Шенстона, его старших современников, – причем Болотов, в отличие от последних, был также еще и ученым, основоположником русской агрономии\*. Правда сам он, если говорить о зарубежных авторитетах, ориентировался в первую очередь на Хиршфельда. Болотов шел к чистому пейзажному впечатлению, к чистой фабуле природы, используя в качестве ландшафтного «кабинета» свою вотчину Дворяниново. Великолепно зная различные садовые кунштюки, в том числе методику устройства хитроумных зеркальных гротов, он также вводил в пейзаж и различные поэтические комментарии в виде надписей на «сиделках» или даже просто на дереве. «Оживотворяя, – по словам Болотова, – воображительную силу», надписи призваны были поддерживать «смеющееся», лирическое либо грустное настроение и, что самое существенное, указывать на самые важные, воистину сакральные видовые точки\*\*. Однако кунштюки и надписи все же решающего значения для Болотова не имели, играя роль частных указателей. Характерно, что, подробно расписывая «приятные положения мест» в проекте Богородицкого и бегло поминая необходимые скульптуры и монументы, он ни разу не останавливается на их сюжетах\*\*\*. Особо ценимый им принцип «натурального сада»\*\*\*\* должен был говорить не через другие искусства, а сам за себя, будучи тактично организованным в виде последовательных «кулиг», как говаривал он, придавая новый смысл традиционному именованию поляны или лужка, и «картин». Необходимые сюжеты

\* Основой для суждений об искусстве А.Т. Болотова послужили его собственные сочинения (прежде всего, по изданиям: Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им для своих потомков, 1–3, 1993; Избранное, 1993). Большую помощь нам оказала также сотрудница музея-усадьбы Дворяниново О.В. Понкрашова.

\*\* Приведем строки из едва ли не наиболее пространной надписи, «изображенной на прекрасной вечерней сиделке... на подошве горы на берегу озера, украшенного водостоком и островками, и в воде которого видна гора, покрытая садом», – отсюда виден был «сад сей весь», особенно прекрасный в вечерние часы, «как солнечны лучи начнут свою игру» («Восторгом вся душа пленяется тогда, – пишет Болотов к концу надписи, – / И... радость чувствует невинную всегда»); цит. по: Лазарев В., Толмачев А. Звезда полей, или усадебная жизнь бедного дворянина // «Наше наследие», 1994, № 29). Эта «невинная радость» – уже то эдемическое состояние, что вполне адекватно «самым возвышенным понятиям» Уотли, выраженным у последнего более сухим и рациональным языком.

\*\*\* Болотов А.Т. Описание, служащее в объяснение плана села Богородицкого // Русская культура последней трети XVIII века – времени Екатерины Второй (сб.), 1997.

\*\*\*\* Это понятие (которое специально акцентируется как основополагающее для русского парко-строительства в кн.: Щужина Е.П. Указ.соч.) имеет и очень важный наднациональный смысл. Тяга к «натуральному саду» обозначила ранний этап перехода от Просвещения к романтизму с его самозабвенным поклонением не искусственно пейзажированной, а первозданной природе. Напомним, что Болотов, отдавший принципу пейзажности немалую дань, все же корил английские парки за их «излишность».



создавала сама природа, как в случае с деревом, проросшим сквозь развилку другого дерева (что отмечено в его записках) и сохранившимся в таком состоянии по сей день. Даже весенний «брюм», т.е. туман, это средоточие «курений земных», выступает у него в качестве «мастера великолепнейших живописей», слагающихся в целые «галереи» (отметим попутно, что в ту пору садовый туман порою даже создавался искусственно, ради вящей романтики)\*. Мастеру «брюму» Болотов посвящает первую главу или «пьесу» одного из самых проникновенных своих сочинений («Живописатель природы», 1798).

Он имел обыкновение размечать будущие садовые композиции на стекле, сквозь которое разглядывал ландшафт, но, вероятно, еще чаще осуществлял чисто умственный дизайн, мысленно прогуливаясь в «некоем лабиринте» («Прогулка в саду не сходя с места» в том же «Живописателе»), причем под «лабиринтом» имелся в виду не какой-то хитрый «дедал», а просто извилистая тропа. В результате самый скромный мотив мог обрести особую значительность, как случилось с видом, открывающимся с холма, где стоял барский дом, на другой берег речушки Скниги. Эта возвышенность, совсем небольшая, 18-метровая, превратилась под пером Болотова в «мой Геликон», за которым распростерлась «великая плоскость, усеянная селениями и лесами», а также «водопадами, гремящими внизу», – как в настоящих «горах Альпийских», о которых поэт-агроном к слову тут вспоминает («Прогулка осенняя в августе», там же).

Воображение зримо соревновалось с реальностью, причем несколько последнюю не насилуя, свято соблюдая «свойства места». Так что постоянно повторяющееся слово «увеселительный», характерное даже для названий трудов Болотова («Продолжение практических замечаний об английских или новых натуральных увеселительных садах», 1789), означало в данном случае не просто некую приятность, но ту высшую, «эдемически»-радостную степень художественного энтузиазма, где различие между субъектом и объектом творчества сходит на нет. Болотову довелось слушать академические лекции в Кёнигсберге, но Кант показался ему «бестолковым»\*\*, и он вряд ли принял бы его строгие антиномии, а тем паче сомнения в возможности сделать чувственное трансцендентным. Естественное легко переходило для него в сверхесте-

\* Нам известны два бесспорных казуса. Первый – это т.н. Стан углежого (Charcoal burner's camp) в английском имении Хестеркомб (1770-е гг.), в свои лучшие времена обычно окутанный дымкой. Примерно к тому же периоду относится и грот в шотландском поместье Ньюхейлз, где источником «тумана» служили два дымохода, со стороны не заметные (благодарим М. Ливерседжа и Дж. Лаузен-Хиггинс, сообщивших нам эти сведения). Иного рода туманности, бывшие не продуктом горения, а сгущением водных паров, придавали особое очарование другим садовым гротам (тем, которые не использовались в качестве эрмитажей и поэтому могли сохранять повышенную влажность). Наконец, уже целиком натуральными, хотя все же и эстетически инспирированными были туманы над искусственными водоемами.

\*\* Правда, столь уничижительная оценка (в письме к Н.С. Арцыбашеву; 1809) была вызвана в основном не теоретическими, а административно-бытовыми обстоятельствами: Болотов считал, что другие кенигсбергские профессора заслуживают не менее, если не более почетного положения в университетской иерархии.

ственное, – когда наступали минуты уединения в «маленьком моем элизиуме», чьими «вратами» служил цветник, на «священной поляне» или в «священной сени» горы (точнее, просто садового холма, ставшего для него средоточием «неописанной красоты»). Эти «наиблаженнейшие минуты», по словам из его трактата «О душах умерших людей», и обеспечивали поэту-агроному «блаженство на земле», составленное из умственных «увеселений», которые «назначены самим Творцом». Именно об этом он и возносил благодарственные молитвы. Речь тут идет об определенных, особо ценимых пунктах садовой прогулки, но все выглядит как путь к храму. И существовал ли такой храмик Природы в Дворянинове или нет (есть, по крайней мере, один болотовский набросок с неким ордерным сооружением), не суть важно, – ему достаточно было полянки и холма или, быть может, нескольких таких священных полян и холмов. К тому же «храмом» Болотов называл и деревянную беседку, совершенно, по сути, обычную, но поставленную на насыпном холме, в выгодной видовой точке дворяниновского «гуляльного сада» (или сада «Низок») с живописными прудами и островками прихотливо-«иррациональной» формы (напомним, что это слово, как и слово «романтический», укоренилось в русском языке как раз благодаря Болотову). Таким образом, сакральность нарождалась здесь из чисто пейзажной среды и в этой среде была постоянно сосредоточена.

Именно в данном, болотовском хронотопе формируется национальное парковое самосознание России, прежде проступавшее в первую очередь в историко-батальных мемориях. Хозяин Дворянинова полагал, что необходимы сады, сообразные «с главнейшими чертами нашего национального характера», «сады ни Англии, ни Франции, а наши собственные», – так, чтобы «мы называть их стали российскими» («Некоторые замечания о садах в России», 1786). Аналогичное национальное размежевание парковых стилей идет тогда и в тех же Англии с Францией, однако Россия, полномасштабно постигшая новые, несредневековые элизиумы лишь в петровскую эпоху, отдается садовому самопознанию с пылом неопита. Александр Бакунин, Бакунин-отец гордо заявляет о своем Прямухине (в письме Львову; 1804): «Будет у меня сад не стриженный, не выюрчатый (это явное переложение английского «serpentine»), не аглицкий, а будет сад русский», – и продолжает ландшафтную традицию Болотова, размечая природу в основном вещами самой же природы с тем, чтобы «усовершенствовать и образовать красоту, каждому месту свойственную» («Об отделке Прямухина и его окрестностей», 1810)\*. Эти бакунинские слова созвучны знаменитому совету Брауна, но, скорее всего, лишь созвучны, будучи явно независимыми и выражая доминирующее умонастроение парковой Европы, переходившей от Просвещения к романтизму. Ведь под пером того же Львова не то что паркостроение, но простая ботаническая экскурсия претворялась в хоть и иронический,

\* Агамалян Л.Г. «Первым моим учителем будет дружба, вторым природа» (Н.А. Львов и А.М. Бакунин в Прямухине) // Н.А. Львов. К 150-летию со дня рождения (сб.), 2001

но полный агрикультурного энтузиазма рассказ об украшении дикой природы «поясом» разумно подобранных насаждений\*.

Весь художественный реквизит в ту пору последовательно сливается со «свойствами места» и, по крайней мере в идеале, растворяется в них. Фабула слагается не из эмблем и скульптурных фигур, если и остающихся, то в виде все более редких реликтов, но из картинно переосмысленных элементов натуры. Живопись предстает все более важным источником паркостроительного вдохновения, гораздо активнее, чем в ренессансно-барочные века, соперничая с литературой. В качестве идеального стандарта постоянно используется барочно-классический пейзаж Клода Лоррена и его подражателей, где *ars* и *natura* заключают между собою гармонический союз на просторах римской Кампании. Пусть Уильям Мейсон велеречиво пишет об английских «сыновьях Клода», которые, подобно «царю Творения», возвращают родной земле «проблеск первозданного счастья», созидавая «новые Тиволи» («Английский сад», 2) (1783), все равно речь идет в той же мере о прекрасном идеале, сколько и об умножающемся модном стандарте. В одной лишь Англии было в XVIII веке построено более 20 копий храма Сивиллы в Тиволи\*\*, обычно композиционно восходящих к барочно-классицистским, прежде всего лорреновским пейзажам римской Кампании, позднее же на смену одних стереотипов просто пришли иные. Вкусу к живописно-разнообразному, а тем паче к возвышенно-тревожному начали больше импонировать авантюрные и меланхоличные пейзажи Сальватора Розы. В извилистое русло настроений, переходящих от пасторальной идиллии к тоске об утраченной Аркадии великолепно вписался Гюбер Робер, не только украшавший своими пейзажами интерьеры дворцов, в том числе и садовых павильонов, но и непосредственно занимавшийся парковым дизайном\*\*\* (в частности, по его рисункам были созданы надгробие Руссо в Эрменонвиле и, вполне возможно, некоторые «археологические» уголки Строгановской дачи). Наконец, облик «украшенной фермы» достиг

\* Мы имеем в виду «Ботаническое путешествие на Дудорову гору» (1792), созданное Львовым под впечатлением прогулки на Дудергофские высоты под Петербургом. Природа представлена тут в гротескном облике огромной женщины с «лицом плоским и глупым» и фижмами, покрывающими весь видимый горизонт. «Развернув связки древесных и цветных семян, положили мы украсить великолепным нарядом чухонскую химеру и от востока к западу препоясать всю гору черным поясом», на котором принесенные семена будут посажены «вместо драгоценных камней».

\*\* Собственно, наиболее популярными в исторической, в том числе в садово-парковой традиции были два храма на акрополе этрусского Тибура (Тиволи) – один прямоугольный в плане, а другой, еще более знаменитый – круглый [см.: *Thacker C. The Temple of The Sibyl // Park und Gärten im XVIII Jh* (сб.), 1978]. Первый был, возможно, посвящен Тибуру, а второй Весте (это до сих пор точно не установлено), однако ассоциации с Тибуртинской сивиллой (Албунеей), няней-прорицательницей, жившей, по преданию, в местном источнике, укрепились благодаря одной из од Горация (имевшего здесь скромную виллу), где упомянут «Албуней чертог говорливой» («*domus Albunae resonatis*»; «Оды», 1, 7, 12), – что может ассоциироваться в равной мере и с пророческим даром, и с шумом водопада, тем более что далее сразу говорится о здешней реке Анио (Тевероне). В Средние века круглый храм был обращен в церковь Санта-Мария-делла-Ротонда, к тому же Тибуртинская сивилла обрела и христианский авторитет благодаря приписанному ей (в IV в.) апокрифическому пророчеству о Втором пришествии Христовом.

\*\*\* С 1778 и до самой революции он состоял в должности «рисовальщика королевских садов». См.: *Herzog G. Op. cit.*

максимальной, причем синхронной наглядности в пейзажах Франсуа Буше и практической деятельности его друга Ватле, который, к тому же, писал статьи о живописи и гравюре для «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера.

Если прежде эскиз будущего сада преподносился в виде плана и набросков отдельных деталей, а картина следовала постфактум, как парковая ведута, то теперь и здесь изначально возобладали картина и рама, моделирующие необходимый видовой створ. Уже в XVII столетии художники начали постоянно работать с камерой-обскурой, восходящей к перспективным «гляделкам» Брунеллески либо просто с дизайнерской рамкой, закрепленной на штативе (как работает злосчастный герой гринуэвского «Контракта рисовальщика»). Плантоманы века Просвещения добавили немало усовершенствований. Вошел в моду волшебный фонарь, в том числе и с садовыми диапроекторами, делающими «подвижные картины» реально движущимися, а также видовые камеры нового типа\*. Существовали и более простые, хотя и по-своему остроумные приемы видовой «съемки». Болотов, к примеру, чертил начальную висту на стекле, сквозь которое разглядывал ландшафт, добавляя затем к чертежу макетики деревьев, кустарников и архитектуры. В начале же XIX столетия Хэмфри Рептон обратил такого рода сквозное проектирование в серийное клише, составляя для потенциальных заказчиков т.н. «красные книги», переплетенные в красный сафьян, с различными сельскими и городскими уголками, представленными в состояниях «до» (на тонком покровном листе, который Рептон, что знаменательно, называл «слайдом») и «после» садового улучшения (на более плотной нижней странице).

Картина так или иначе парком руководила, предопределяя его программные сюжеты, – как в случае с Выбором Геркулеса, одним из важнейших парковых лейтмотивов или своего рода фабульных ключей, которые размещались как вовне, так и внутри главного усадебного дома. В качестве интерьерного примера можно привести соответствующую картину Пуссена (1637) в барском доме Стурхеда\*\*. То же касается картин и панно с Пиром богов, как бы ви-

\* **Камера обскура** (от лат. «camera obscura», «темная комната») являлась более архаичным и громоздким оптическим прибором, требующим специальной подсветки. В 1807 была запатентована **камера люцида** (от лат. «camera lucida», «светлая комната»), более легкая и мобильная, – в ней перенос внешнего мотива на плоскость обеспечивался не зеркальцами, а призмой. Аддисон пишет в одном из своих эссе для «Спектейтора» (№ 414): «Самый красивый пейзаж из всех, которые я когда-либо видел, был нарисован на стенах темной комнаты, которая одной стороной была обращена к судовой реке, а другой к парку. Это – хорошо известный оптический эксперимент. Так можно увидеть волны и колебания воды в ярких и подлинных тонах, образ корабля, всплывающего с одной стороны и постепенно продвигающегося сквозь всю картину. Напротив виднелись зеленые тени колеблемых ветром деревьев, а среди них – миниатюрные стада оленей, прыгающих по стене (т.е. по стене-экрану). Признаюсь, что, быть может, новизна подобного зрелища – в том удовольствии, которое оно доставляет изображению. Но, скорее, главная суть – в его верности натуре, ибо оно, в отличие от других картин, передает не только цвет и форму, но и движение представленных здесь вещей». Поскольку пейзаж видится тут «в ярких и подлинных тонах», речь идет не о диапроекции (с изображением, переведенным на прозрачный носитель), но о прямой проекции ландшафта на стены, т.е. тоже о видовой камере, но разросшейся из малой гляделки до размера целой комнаты (как в гроте Поупа в его имении Твикенем, – см. с. 679).

\*\* См.: *Charlesworth M.* On Meeting Hercules in Stourhead Garden // JGH, 9, 1989, 2. Среди других примеров подобной иконографии именно в ее дворцово-парковом контексте можно упомянуть картину

тающих над садами. Однако ничего существенно нового в таких подсказках не было, – ими широко пользовался и Ренессанс. Новым являлась скорее та воля, с которой отпускался сюжетный поводок от архитектуры и живописи к природе, связанными теперь не столько сюжетом, сколько настроением. Парадигматичны в данном плане серии Времен дня и Времен года (в том числе и губер-роберовские), тактично подстраивающиеся к плавному природному круговороту снаружи. Наконец, связь с парком и «прозрачность» стен могли быть обеспечены, помимо картинных, орнаментальных и архитектурных соответствий, максимально простым путем. Так, Джефферсон, не мудрствуя лукаво, просто велел художнику Г. Стюарту покрасить пол парадного зала в Монтиселло в зеленый цвет – в тон фронтальной зеленой лужайке.

Рамки картины и архитектурный дизайн отныне несколько не стесняли природной свободы, в отличие от Средних веков, когда никаких проектных рамок не было, но зато сама садовая натура неизменно напоминала смиренный огород. Игра природных первостихий выглядит все натуральнее, хотя и в пределах тонкого театрального этикета, артистически подстраивающего ландшафт к человеку. Сравним записку Петра I о «диком лесе», который следовало насадить при т. н. Головинском дворце на Язуе (предполагалось, стало быть, что и у природы «дикость» является артистически-игровым, программируемым свойством) со словами Уолпола, называвшего лес «диким садом», или с фразой Болотова об «увеселительном домашнем леске, за изобретение которого столь многим обязаны мы англичанам» («Письма о красотах природы», 7), мы уясним возросшую сентиментальность природно-человеческих отношений. Правда, нарочитая «дикость» леса или камня отнюдь не была изобретена Просвещением. Новые «сильвии» восходят к ренессансно-барочным *boschi* (декоративным рощам), а «дикий камень», т. е. нарочито скальный, грубый руст (к примеру, под Камероновой галереей) – к аналогичным приемам маньеризма. Ключевым словом становилась скорее «естественность», которая призвана была чрезмерную «дикость» или чрезмерную композиционную сложность плавно подменять. Точнее всего это можно проследить по игре первоэлементов Огня или Огня-Света, и Воды, точнее, по новым приемам данной игры, а в том что касается пяти чувств – по чувству Слуха (о новациях в сфере Зрения мы уже отчасти осведомлены).

«Век светов» значительно усложнил палитру и сюжетику огневых картин, так что Ломоносов мог теперь проектировать целый светящийся сад с деревьями, фонтанами и раскрывающимися венчиками цветов, а Якоб Штелин – озаренное цветными сполохами «Здание счастья России»\*. Но в поэзии не

П. Батони (1765) во дворце в Архангельском (ныне она хранится в собрании петербургского Эрмитажа), а также плафон с Геркулесом на распутье (или Выбором Геркулеса) на плафоне Белого зала (1796) Гатчинского дворца.

\* Ломоносов задумал свой проект таким образом, чтобы «иллюминации» (т. е. освещенные факелами декорации) изображали «прекрасное селение Российского покоя», состоящее «из великолепного строения и цветущих садов» с «Гениями», собирающими плоды с деревьев – и все это сочеталось бы в перспективе с настоящей аллеей из «ильмовых деревьев», увитых виноградными лозами, и дополнитель-

меньшую красочную силу обретали вполне естественные цветосветовые эффекты. «Сребром сверкают воды, / Рубином облака, / Багряным золотом кровы; / Как огненна река», – так описывает Державин свою прогулку в Царском Селе в одноименном стихотворении (1791). В новых же «эдемах» постепенно научились ценить не эти «рубины», близкие к цветовым экстазам фейерверка, а, скорее, нюансы, свойственные разным временам дня (в тех «утренних», «дневных» и «вечерних» садах, о которых пишет Уотли) и, наконец, сумрачный полусвет (на который обращает особое внимание Хиршфельд). Теоретиков и практиков нередко вдохновлял все тот же Мильгон, воспевший, в частности, в своем «Penseroso» «сводчатые аллеи сумрачных рощ». Световые и цветотональности времени суток все проникновеннее учитывались в парковой планировке, к чему призывал, в числе прочих, и Жирарден, создатель Эрменонвиля, посвятивший в своей «Композиции ландшафтов» специальную (14-ю) главу проблеме «подбора ландшафта к различным часам дня». Строились особые павильоны, призванные выгодно подчеркнуть поэтическое обаяние этих часов, – упомянем хотя бы Утреннюю залу (близ грота у главной плотины) и Вечернюю залу (в Собственном садике Александровского парка) в Царском Селе. Причем все цветосветовые гаммы все чаще воспринимались и как внутренний душевный свет, озаряющий равным образом и ландшафт и увлеченное им сознание. Таким «внешне-внутренним» постоянно становилось и само слово «свет» в пейзажной поэзии: вспомним хотя бы Поупа с его «светом души», интуитивно пронизывающем пространство парка\*.

Что же касается элемента Воды, то сложные фонтаны и каскады сменялись теперь уже не водными партерами, в свою очередь достаточно манерными, а, в «брауновский период», покоем протоков и озер, регулируемых плотинами, перемычками и скважинами, деликатно завуалированными в ландшафте. При этом общий эстетизм лишь возрос. Ведь в южной и жаркой Италии фонтаны обеспечивали, при всей своей манерности, необходимый приток живительной влаги, приток подлинно ирригационный, тогда как северные пейзажные плотины и пруды создавались (если учесть и без того очень влажный климат Британии, в данном случае «законодательной»)

---

но озарялось бы вспышками «витых ракет» («Проект фейерверка и иллюминации к торжественному дню тезоименитства ее императорского величества сентября к 5 дню 1753»; *Ломоносов МВ. Полное собрание сочинений*, 8, 1959. С. 527). Цитируется также кн.: *Записки Я.Штелина об изящных искусствах в России*, 1, 1990. С. 265.

\* Крайне красноречивым примером могут служить «Времена года» Томсона, поэта, оказавшего на паркостроительство своей эпохи не менее заметное влияние, чем Поуп. Слово «light» в данной поэме является воистину ключевым, связующим между собою небо, землю и посредническую между ними стихию творчества. «Первозданному свету», свету Творения здесь вторят меняющиеся атмосферические оттенки четырех сезонов, а «чистый свет ума» или «задумчивого разума» в свою очередь озаряет мир «с тобой, о Философия, с тобой...». В результате все три люминисценции, божественная, природная и интеллектуально-творческая, составляют некое пульсирующее единство, что, собственно, происходит и в садоводческих теориях эпохи, где свет (например, в суждении Уотли о том, что подлинный мастер должен уметь «представить свой пейзаж в любом удобном ему свете») обозначает в равной мере и оформляемую натуру и оформляющее ее сознание, а деистическое понимание природы как храма добавляет к этому и небесные откровения.

не ради ирригации, а в основном ради красоты. Причем красоты весьма трудоемкой – в силу необходимости строгого сезонного контроля за всей водной системой. При наличии же такого контроля пруды сохраняли ту безупречную зеркальность, значение которой мы уже отмечали. И отныне в зеркале этом отражалась уже не столько пластическая игра скульптур, как в Версале или «малых Версаях», где в «водный кадр» все время попадают фигуры, а чистая природа. Аналогичного рода сдвиг произошел и в арт-акустике, где научились не просто ценить звуки природы, – поэтическая связь ветра с пастушеской флейтой обыгрывалась в пасторали издревле, – но и тонко учитывать эту ценность в сценариях парковых пространств. К пению птиц, традиционно усаждавшему слух в «приятных уголках», добавилась новая чуткость к звукам ветра, лишней раз сопрягавшая пастораль с реальным ландшафтом. Если для века Просвещения были более характерны садовые «эоловы арфы», с ветром, звучащим в металлических струнах\*, то для XIX столетия – просто деревья, которым искусственно придавалась форма арфы, т.е. деревья, способные звучать лишь в мечтательном воображении\*\*. Специально конструируемые локусы с искусственным туманом или искусственным эхом сменились красивыми туманами и реверберациями чисто природного свойства. Наконец, даже кваканье лягушек научились воспринимать и вспоминать как чарующую музыку\*\*\*.

Собственно, вся пейзажная поэзия романтизма детально показывает, как парковая художественная идея уходит в природу, в ее формы, краски и звуки, в ее естественную фактуру. Недаром в процессе эволюции от Ренессанса к романтизму квазиокультурные рассуждения о витающих в воздухе «духах» сменились беседами о полезности для здоровья сельской атмосферы, равно как и – в ином, земном регистре – на смену тому магическому отношению к тайным силам земли, которым руководствовались Парацельс и Бэкон, пришли рекомендации по поводу компоста и навоза, переполняющие агротехнические руководства. И дело отнюдь не в том, что искусство с его собственной «магией» от всех этих житейских забот отделилось, – просто оно уже могло обеспечить себя всем тематически необходимым, почти не сообщаясь с практикой или полностью переводя эту практику в свою чисто художественную вотчину.

По мере исчезновения рокайльных излишеств декор парков предстает все более естественным, – дабы всеблагая Природа смогла отразиться в их

\* Этот природно-художественный инструмент был сконструирован в середине XVII века ученым-иезуитом А. Кирхером. «Эоловы арфы» имелись во многих усадьбах, в том числе и в усадьбе Я.В. Брюса в Глинках.

\*\* На подобный прием любезно обратила наше внимание Н.А. Филиппова, изучившая его в усадьбе Юрьино или т.н. Юрьинском замке (с. 1874).

\*\*\* Хорошо известна «Долина эха» в Щельково, рассказы о которой прочно вошли в число местных топографических преданий (правда, по мнению О.Н. Купцовой, при А.Н. Островском, с именем которого Щельково в первую очередь связано, этого предания еще не существовало). Романтический уход в акустику чистой природы, где «эолова арфа» в виде флюгера на беседке закономерно сменяется «оркестром стрижей», вылетающих из гнезд под окнами господского дома, и «оркестром лягушек» в садебном пруду, великолепно описан (отчасти по мемуарам князя Е.Н. Трубецкого) в ст.: *Турчин В.С.* Ахтырка // Дворянские гнезда России... С. 42–43.

формах с максимальной непринужденностью. Если нимфа Эгерия в гроте Шёнбрунна (1780) выглядит не столько как мифологическая «душа места», сколько просто как утомленная натурщица, которой, из уважения к традиции, сунули в руки кувшин и рог изобилия, то царскосельская «Девушка с разбитым кувшином» (1816) обретает уже чисто жанровый, пусть и элегически-просветленный облик, да и кувшин превращается в свою очередь из атрибута речной нимфы в нечто сугубо жанровое по смыслу\*. Сложные ренессансно-барочные арт-хронотопы, детально размеченные разного рода эмблематикой, кажутся образцами «дурного вкуса» и заменяются, говоря языком новейшего арт-концептуализма, «системами реального времени» (real time systems). Тут уже доминируют чисто натурные хроноциклы, не нуждающиеся в специальном декоративно-мифологическом оформлении. Недаром павловские «часы Аполлона» (в Старой Сильвии), где фигура солнечного бога служила также и гномоном, отбрасывающим тень-«стрелку», сравнительно быстро оказались совершенно нетипичной архаикой. Для паркового романтизма куда более характерны простые солнечные часы древнейшего типа, с сугубо утилитарным стержнем, а также разнообразные «натурные часы», использующие как древние, так и новые хронометрические приемы (деревья-гномоны и цветочные часы)\*\*.

«Садовые боги» уходят. Поэтому «Прощание нимф Павловска» (разыгранное там в 1795) с танцами «жительниц» здешних роц выглядит в исторической перспективе спектаклем глубоко символичным. Пройдет время – и эти боги и гении присоединятся к тому же массовому китчу, что и бессмертные гномы. Но в любом случае было бы наивным полагать, что чистая природа в определенный исторический момент безраздельно восторжествовала. Подвергаемая несравнимо более мягкой режиссуре, она отнюдь не освободилась от искусства, по-прежнему составляя неотъемлемую часть паркового арт-произведения, с той лишь разницей, что теперь казалось, будто это произведение частично или даже полностью исчезло, уступив место той «истине Натуры», о которой, так или иначе, писали все теоретики садоводства.

Эта мягкая режиссура прослеживается в принципе «театрализованной посадки», восходящей к мильтоновским строкам о «лесной сцене» со ступенчато вздымающимися друг над другом деревьями разных пород\*\*\*. Что же касается

\* Посредническим звеном между мифологией и жанром служит в данном случае басня Ж.Лафонтена «Молочница, или Кувшин с молоком» и эмблематика разбитого кувшина как намек на утраченную девичью честь (*Zick G. Der zerbrochene Krug als Bildmotiv des XVIII Jh. // «Werner-Richartz Jahrbuch», 31, 1969*). Но в царскосельской статуе эротические ассоциации практически сходят на нет, это именно опростившаяся «нимфа источника». Такой ее и воспринимает Пушкин, подчеркивая, что «не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой» («Царскосельская статуя», 1830).

\*\* Интересно отметить, что и подобные часы (с растениями, зацветающими и раскрывающими лепестки в разные месяцы и разное время суток) тоже, как и столь многое в садах, были предугаданы поэзией. Еще Эндрю Марвелл в XVII веке писал в уже известном нам «Саде» о «циферблате из цветов и трав».

\*\*\* «Потерянный рай», 4 [«...пышный зал / Природный, где уступами ряды / Тенистых крон вставали друг за другом, / Образовав амфитеатр (в оригинале «theater») лесной»]. См.: *Laird M. The Flowering of the Landscape Garden. English Pleasure Grounds, 1720–1800* (гл. 1 – «The Origins of Theatrical Planting»), 1999.



садового театра как такового, то он теперь все старательнее оправдывает имя «воздушного» или «зеленого», всячески маскируясь под натуральный ландшафт. Располагаясь на холме, на скрытых субструктурах или даже вообще без всяких субструктур, он к тому же еще прикрывается дерном и стриженным кустарником, так что скамьи остаются чуть ли не единственным его рукотворным элементом. Но даже если зримая архитектурная основа сохраняется, то все равно главным сценическим фактором, тем фактором, что всю эту сцену, собственно, и создает, пребывает тщательно рассчитанный вид, расстилающийся позади в виде «воздушного» задника и являющийся неотъемлемой частью представления. К тому же не следует забывать, что и сами садовые дворцы, причем сплошь и рядом наиболее художественно-значительные дворцы, от Берлингтон-хауса в Чизуике до шереметевского Останкино и юсуповского Архангельского, создавались не как жилье, а как своего рода театральные стационары для праздничных представлений и приемов. Таким нежилым «стационаром» мог пребывать и весь парк, куда хозяева с гостями лишь время от времени наезжали полюбоваться его чудесами, как в Софиевке в Умани (с 1796), где вообще не было никакого дворца для постоянного проживания. Так и природа и архитектура в равной мере насыщались духом сценической виртуальности.

Идеальным примером может служить поместье Кливден, принадлежавшее большую часть своей истории английскому королевскому дому и расположенное на высоком берегу Темзы. Это самая топографически-возвышенная усадьба на всем протяжении реки от Лондона до Оксфорда, усадьба, впечатляющая своими видами, недаром Джон Ивлин назвал ее ландшафт «романтическим» задолго до того, как сложилось само понятие романтизма\*. По завершении здешнего придворного спектакля, поставленного по случаю восшествия на престол Георга I (1740) и посвященного победе Альфреда Великого над датчанами (IX в.) грянул гимн «Правь, Британия!», впервые исполненный именно тут и ставший затем национальным гимном Соединенного Королевства. Кстати, автором его был тот же Джеймс Томсон, написавший знаменитые «Времена года». И величавый заречный пейзаж за сценическим павильоном, оформленным в виде храма природного изобилия с бутфорскими цветами и фруктами, явно запомнился избранной публике как живописная развертка патриотических томсоновских строф. В том числе и строки о «благословенном острове, увенчанном несравненной красотой». Позднее подобные «национальные видения», примером которых может служить пассаж из «Эммы» Шарлотты Бронте (1816)\*\*, прочно вписались в литературный контекст романтизма.

\* «It is a romantic object» (фраза из его дневниковой записи о Кливдене, относящейся к 1679). Благодарим Дж. Маршалла, архитектурного куратора Кливдена, за исчерпывающие дополнения к нашим сведениям об усадьбе.

\*\* Речь там идет о героинях, собирающих садовую землянику (т.е. «пищу Золотого века»), а затем просто прогуливающих в парке усадьбы Донуэлл. Они останавливаются над «величественным обрывом» (как в Кливдене!), «в укромном и живописном уголке, красиво обрамленном речной излучиной», с видом «на заливные луга» и «ферму Эбби-милл». «Вид был чудесный, ласкающий глаз и ум. Английская зелень, английская культура («culture» в данном случае означает «возделанный ландшафт»), английский уют (comfort) под лучами яркого, но не слишком палящего солнца» («Эмма», 3, 6).

Великолепным предлогом для такого рода патриотических перспектив служили «украшенные фермы», вокруг которых инсценировались, как при визите Екатерины к Орлову в Гатчину, целые панорамы сельских трудов и дней. Аналогичны по духу своему работы Гонзаго в Павловске, адресованные уже не только венценосной особе, но и более широкому кругу зрителей\*. Сценограф-итальянец тонко прочувствовал русскую натуру и сумел создать рядом с долиной Славянки (где уже до него существовал «воздушный» амфитеатр, сооруженный в 1792 В. Бренной) впечатляющие зрелища, где сцена как таковая плавно сменялась землей, зеленью и небесами. С одной стороны, Гонзаго умел придать театральным декорациям, в особенности декорациям празднеств, широко развернутым в пространстве, под вольным небосводом, такую натуральность, что иллюзию легко было счесть вполне реальной средой. Средой, что существует сама по себе, а не сочинена декоратором. Если безымянный автор восторженных стихов в павловском альбоме для гостей остановился как бы на грани этой иллюзии, восторгаясь «призраками сельских хижинок, / Кистью чудною живописанных», то писатель и издатель С.Н. Глинка, писавший о декорациях, подготовленных к празднествам по случаю окончания войны с Францией и заключения Парижского мира (1814), признавался, что он в какой-то момент принял смакетированный пейзаж за действительность, «уверенный в существенности того», что ему «представлялось»\*\*. С другой стороны, Гонзаго получил в Павловске в тот же период счастливую возможность продвижения своей «музыки для глаз» (как он именовал арт-преобразования и театрального, и ландшафтного пространства) в природный пейзаж, постепенно переводя последний «от регулярного (принципа) к свободному», т.е. пейзажному. Таким образом был создан ряд лучших павловских видов, в том числе знаменитая поляна «Белая береза» ставшая композиционным ядром одноименного паркового района.

Тот же безымянный альбомный поэт не преминул воспользоваться привычной садовой метафорой («Мы Эдем второй воображаем тут»). Словесные аналогии этому находятся очень легко, они – повсюду. Так, Джеймс Томсон писал в своих «Временах года», что весной «сад сияет», «пока обетный плод / Живет как эмбриончик невидим», а летом «творящая (т.е. божественная) лю-

\* Эфрос А.М. Гонзаго в Павловске (1948) // В его сб.: Мастера разных эпох, 1979.

\*\* «Я прошел до Розового павильона, – пишет Глинка, – и увидел прекрасную деревню с церковью, господским домом и сельским трактиром», с крестьянскими избами, грядками, садиками, «только людей не было видно, может быть, думаю я, они на работе. Уверенный в существенности того», что ему «представляли», он шел далее. «Но вдруг в глазах моих начало делаться какое-то странное изменение: казалось, что какая-то невидимая завеса спускалась на все предметы и поглощала их от взора. Чем ближе я подходил, тем более исчезало очарование; все, что видно было выдавшимся вперед, поспешно отодвигалось назад; выпуклости исчезали, цветы бледнели, тени редели, оттенки сглаживались, еще несколько шагов – и я увидел натянутый холст, на котором Гонзаго нарисовал деревню». Иллюзия повторилась, когда Глинка отступил. «Наконец я рассорился со своими глазами, голова моя закружилась, и я спешил уйти из этой области очарования и волшебства». Это было написано, по всей видимости, задолго до представления, которое состоялось в июле, после чего сельские декорации оставались несколько лет на прежнем месте, пребывая органической частью парка (*Семевский М.И.* Указ. соч. С. 148–149, 156).

бовь / Еще Эдем весельем наполняет». Причем речь тут шла отнюдь не о библейском «саде радости», но о том его подобии, которое могло произрастать, по сути, в любом поместье, а тем паче в поместье богатом и художественно-изысканном. Наблюдение Александра Бенуа о тогдашнем «стремлении людей водворить хотя бы для некоторых своих представителей истинный рай на земле»<sup>\*</sup> подтверждается вполне документально. Владелец созданного в 1740-е годы Стурхеда Генри Хоар выражал в письме своему племяннику сожаление, что тот побывал там без дамы сердца и поэтому, как опасается Хоар, не смог «зрительно насладиться всеми удобствами, хотя и ступал по волшебным тропам Рая». И имелся в виду, можно смело предположить, самый настоящий рай, пусть и созданный не божественной волей, а тонким вкусом и интеллектом. О том же, хотя и с оговоркой сообщает и надпись на надгробии лорда Хоара в местной церкви: «Создал он славный полурай (Demi-Paradise)», ибо «был обучен Небесами, как найти сладчайший (т. е. более совершенный) Эдем в Щедром Уме»<sup>\*\*</sup>. Если Н.Коттон, славящий лорда Кобэма, якобы доказавшего, что «без сомнений, парадиз – это Стоу» (поэма «О саде лорда Кобэма», 1791) следует стандартам обычного садового энкомиума, то Уильям Гилпин прибегает к более сложной риторике, рассчитанной на ученую медитацию. В его «Диалоге о садах в Стоу» (1748) спорят Каллифон, прокламирующий принципы Искусства, и Полифон, защищающий чистую Природу и ее «изящные виды (т. е. ландшафтные зрелища)», причем Полифон в итоге признает, что уходит из Стоу с неохотой, «как Дьявол из Рая», – и приводит подобную цитату из Мильгона<sup>\*\*\*</sup>. Таким образом, рай интеллекта, причем рай вполне ощутимый, как форма, а не отвлеченный как формула, предстает в качестве непреложной данности. Причем данности, многократно подтверждаемой и конкретно-топографически, благодаря Елисейским полям (в Стоу, Пейнхилле, Эрменонвиле и т. д.), ставшим столь же характерным уголком просветительских эдемов, как аллегории золотого века в садах Ренессанса. И загробное блаженство вовсе не обязательно было обозначать архитектурными и скульпторными знаками, порою достаточно было одного пейзажа, – настолько прочно его значимые топоры осели в сознании. Один лишь парковый лесок мог служить, словно «некая подземная местность» – эффектным символическим проходом «на тот свет»<sup>\*\*\*\*</sup>. Так, в Пейнхилле на возвышенную «Елисейскую равнину» с газоном выходили из «дикого» леса в низине.

\* Бенуа А. Петергоф в XVIII веке // «Художественные сокровища России», 1902, 7/8. С. 139. Интересно отметить, что сам Бенуа несколькими годами позже выразил надежду на грядущее осуществление эстетического рая на земле («...и засияет небо над головами людей еще более ярким светом, нежели даже в дни счастливой Эллады. И времени тогда не станет, ибо не станет нужды оглядываться, вспоминать – все сущее будет довольствоваться с избытком» («В ожидании гимна Аполлону» // «Аполлон», 1909, 1. С. 5–11).

\*\* Woodbridge K. Henry Hoare's Paradise // AB, 47, 1965.

\*\*\* Это строки о «Враге», который взирал «без радости на все сие блаженство» («Потерянный рай», 4).

\*\*\*\* С «подземной местностью» сравнил лес в западной части шенстоновского имения Лисоус Р. Додсли, друг и издатель Шенстона (цит. по: Richardson T. Op. cit. P. 448).

Эдемические идеи и настроения уже всюду вращались в массовом сознании того времени в виде рекламных слоганов, сулящих блаженство с обложек достаточно простых и прагматичных учебников, не обремененных слишком сложными поэтико-философскими экскурсами. Помянем хотя бы «Сад Эдем, или Полный свод садоводства» Дж. Хилла (1757) или «Современный Эдем или Универсальный справочник садовода» К. Дэниэла (1769). В усадебной же поэзии эдемическая лексика перерождалась в навязчивый, а с течением времени почти китчевый рефрен\*.

Однако та восторженность или, по крайней мере, тихая умиленность чувств, которые идеальные сады призваны были возбуждать, не слишком активно поддерживалась ближайшими по смыслу изо-мотивами. Ведь если расположить последние по рангу их популярности, то Адам и Ева займут далеко не первое место. Некоторые ренессансные прецеденты нам уже известны, – в целом же они (если говорить именно о садовой скульптуре) весьма редки. Правда, в барочной усадебной поэзии можно встретить слова об избраниях прародителей и фауны Творения в садовом раю, но слова, вполне возможно, не описательные, а чисто метафорические\*\*. В XVIII веке список действующих лиц по-прежнему возглавляли Аполлон, Венера и Геркулес, не говоря уже об аллегориях, чаще всего аллегориях женского рода. Правда, некоторый сдвиг все же явно намечается. Аддисон высмеивал преискурант, где значились «Адам и Ева из тиса», а в самом конце века Львов эту остроту повторил\*\*\*. Хорошо известны петергофские фонтаны «Адам» и «Ева» с соответствующими фигурами (1718), причем каждый из прародителей держит по яблоку, так что Грехопадение как бы раздваивается на два последовательных кадра. Изначально их скульптуры имелись и в петербургском Летнем саду. Лорд Кобэм предполагал даже поместить в Стоу, на границе Елисейских полей фигуры Каина и Авеля, но затем отказался от этого намерения. В парке

\* К примеру, в стихотворении А.П. Буниной «На дачу его превосходительства И.И. Кушелева» (1811) после слов о даче как «царстве Флоры», «саде Киприды» и «области бывша рая» трижды с незначительной вариацией повторяется рефрен «То рай, то рай, в котором жил Адам!» Однако к концу своего энкомиума поэтесса, словно устыдившись чрезмерного пафоса, вводит осторожную сослагательность («Таков был рай, но он потерян!»). Заметим попутно, что даже берег здесь уподобляется золоченой картинной раме («Лежат как рамы бреги злачны»).

\*\* Так, в стихотворном послании графа Милдмея Фэйна (1651), посвященном лондонской усадьбе Кемпден-хаус, в «раю», родившемся, как подчеркивает автор, из счастливого союза природы с искусством, нарисованы («pictured») Адам с Евой, звери, птицы и рыбы, но непонятно, идет ли речь о фактическом изображении, либо об аллегорическом восхвалении усадьбы, где первозданная «дикость» (присущая, впрочем, по замечанию Фэйна, вещам «не диким, а ручным») соседствует с «малым парком, огражденном для утех». Цит. по: *Fowler A. Op. cit. P. 240.*

\*\*\* Данный пассаж в этапном аддисоновском эссе «О садах», опубликованном в «Гардиан» (1713), носит характер чисто фельетонного приема, где существующая практика не только спародирована, но и изрядно преобразована авторской фантазией. За словами о фигурах следует уточнение и продолжение: «Адам слегка поврежден Древом познания, упавшим в сильную бурю, Ева же со змеем в превосходном (буквально «цветущем») состоянии». Затем поминаются, среди прочего, «видные современные поэты из лавра, немного поврежденные паразитами», «Вавилонская башня, еще не достроенная» и «святой Георгий в кадке, с рукою еще не достаточно длинной, – но к следующему апрелю он уже будет в состоянии поразить дракона». Львов дословно повторяет значительную часть шутки Аддисона в своей записке о парке Безбородко (*Рязанцев И.В. Указ. соч. С. 397.*)

уэльского имения Хафод (с 1786) фигуры Адама и Евы украшали портал, ведущий в нижнюю, лесную часть, именуемую «Эдемом». Томас Джонс, владелец Хафода, создал здесь образцовое хозяйство, радикально преобразовав каменистое бесплодие, чем вызвал восторг Уильяма Блейка, помянувшего хафодские «горные дворцы Эдема» в своем «Иерусалиме» (1820). Но в любом случае число таких иконографических примеров весьма ограничено.

Чаще в ход шли намеки и нюансы. Простая местная яблоня или экзотическое драконово дерево\* могли намекать на Древо познания добра и зла, с которым все драконье-змеиное неотвратно ассоциировалось. Правда, дракона, уже вполне предметного, а не ассоциативно-смутного, могли заимствовать и из числа античных хтонических страшилищ (как в версальском Фонтане дракона, символически противостоящем аполлоническим, солнечным мотивам) либо, с распространением «шинуазри», из китайского искусства. Кусково, этот, по словам поэта Ивана Долгорукого «Эдема сколок сокращенный» («Прогулка в Кускове»)\*\*, первоначально числило среди своих затей, помимо большого павильона «Грот», еще один грот с «огнедышащим драконом, обвившим дерево». «Драконова пещера» (или «гнездо») имелась и в Остафьево. Сейчас можно только догадываться, какие это были рептилии, библейские, античные или китайские, и как обеспечивался эффект пламени из пасти, – скорее всего, это был факел, зажигающийся при приближении гостей.

Самым же распространенным намеком становилась, вольно или невольно, система «змеевидных» (serpentine) дорожек и извилистых речек и стоков, частью естественных, частью (в мощеных стоках) целиком искусственных, – система, столь для зрелого пейзажного сада характерная\*\*\*. Эти извилистые тропы породили даже целую паркостроительную тенденцию, зафиксированную как в теории, в том числе у Свитцера и Уотли, писавших о «serpentine style», так и в типологии названий. Наиболее известна речка Серпентайн, протекающая через лондонский Гайд-парк. Свитцер, в частности, полагал, что «криволинейная, иррегулярная, змеевидная» композиция высвобождает природу, тогда как французский формальный стиль «тиранически подавляет» ее

\* *Mason P. A Dragon Tree in the Garden of Eden // «Journal of the History of Collections», 18, 2006, 2.* Правда, данная статья исследует европейскую рецепцию «драконова дерева» чисто феноменологически. Символика же этой ботанической особи, «сочетающей» в рисунке своих ветвей растение со зловещим животным, первоначально сформировалась в изо-искусстве, в том числе у Босха («драконово дерево» произрастает в сцене Творения Евы на левой створке его триптиха с «Садом земных наслаждений», слева от Адама [см.: *Paz-Sanchez M. de. Un drago en El Jardin de las Delicias // Flandres y Canarias (сб.), 1, 2004]*, а затем вполне могла быть перенесена и в парковый дизайн.

\*\* В «Прогулке в Кускове», написанной после смерти П.Б. Шереметева (1788) и последовавшим вслед за тем быстрым упадком усадьбы, данный мотив поминается и еще один раз («Цари, царицы, посещая / Москву-старушку иногда, / Как боги в самом недре рая, / В Кускове тешились всегда»). Здесь, как мы видим, роскошное шереметевское имение ассоциируется не столько с библейским Эдемом, сколько с пирами олимпийских богов.

\*\*\* Такого рода дорожки были впервые упомянуты, вероятно, в усадебном стихотворении М. Фэйна [«Сэру Джону Уэнтворту – о достопамятностях и светских досугах в Саммерли на (острове) Лавингленд», 1648]. «Дорожками земля увита здесь, / Одни прямые, прочие как змеи / Иль черви, ждущие, когда их кто / Подкормит досыта, как в Елизее». Понятно, что «Elysium» подставлен здесь вместо Эдема, быть может, для того, чтобы несколько смягчить саркастический намек (цит. по: *Fowler A. Op. cit. P. 228*).

искусством. А Лэнгли в своих «Новых принципах садоводства» даже придал этому приему эдемическую конкретизацию, связав его с «милым фруктовым садом или Райскими Стволами (Paradise Stocks)\*. Уильям Хогарт восславил в своем «Анализе красоты» (1753) изящество криволинейных форм, в том числе «извилистых аллей» и «змеевидных речек», предпослав всему трактату красноречивый эпиграф из Мильтона\*\*. Эта витиеватая и лукавая красота сказывалась даже в мелких деталях. Хогарт пишет, среди прочего, о раковинах как таковых, но к ним можно добавить и аммониты, окаменелости, рисунком своим похожие на свернувшуюся змейку (наряду с раковинами, их постоянно использовали для оформления гротов)\*\*\*. Но если вернуться к более крупным приметам, к тем же змеящимся дорожкам, то следует все же учесть, что их коварные извивы, как правило, подчинялись циклически-замкнутому маршруту, предполагающему восстановление райской, космически-круглой целостности\*\*\*\*. Идеальная прогулка осуществлялась, условно говоря, по кругу, лишь отдельными сегментами которого были змеевидные тропы. В любом случае пейзажный сад, даже избегавший соответствующей фигурной сюжетики, был всегда открыт к драме Грехопадения, воспринимаемой чувственно или более философически, зачастую лишь в русле настроения, полного меланхолической скорби об утрате. Правда, со временем и садовая меланхолия делалась все более неопределенной, следуя общему круговороту бытия, чередующему осеннюю грусть с весенней надеждой.

Иной раз хозяин сада даже сам начинал разыгрывать вторую главу Книги Бытия, почти как в радикальном сектанстве, где каждая достаточно пассионарная личность могла объявить себя Христом, Саваофом, а тем паче Адамом или Евой. В период своей жизни в Ламбете (1790-е гг.) поэт Уильям Блейк как-то поразил своего почитателя Томаса Баттса, когда тот, явившись в его летний домик в саду, застал поэта с женою в костюме прародителей. «Это, знаете ли, просто Адам и Ева», – промолвил Блейк, занимавшийся в тот момент с супругой декламированием мильтоновского «Рая». Но речь шла не только о литературных досугах: создавая именно в те годы свои эмблемати-

\* «В этих змеевидных меандрах следует размещать, на должных дистанциях друг от друга, большие проемы, к которым вы бы неожиданно приближались, и первым среди них вас утешил бы милый фруктовый сад или Райские Стволы с затейливым фонтаном... Эти прелестные и неожиданные развлечения на пути сквозь Глушь (т. е. сквозь парковый лес) будут, несомненно, радовать вновь и вновь с каждым поворотом» (цит. по: *The Genius of the Place...* P. 181).

\*\* «Так точно изменял / Движенья Змий, свиваясь и опять / Упруго развиваясь, и клубясь / Затейливо на Евиных глазах...» («Потерянный Рай», 9, 516–519). Таким образом, важнейший, по Хогарту, художественный принцип, напрямую связывается с Грехопадением, а «извилистая» красота оказывается в высшей степени саморазоблачительной, критически разрушающей самое себя, что характерно для рокайльного стиля Хогарта в целом. Стиля, крайне чуткого к окружающему миру, но в то же время непрерывно заключающего этот мир в кавычки язвительного сомнения.

\*\*\* «Змеевидные камни» (или «офиты»), порою действительно являющиеся окаменелостями, фигурируют в ряде житий (например, в Житии Хильды Саксонской) в образе змей, окаменевших по святой молитве.

\*\*\*\* См.: *Schulz MF. The Circuit Walk of the XVIIIth Century Landscape Garden and the Pilgrim's Circuitous Progress* // *ECS*, 15, 1981/82, 1.

ческие «Врата Рая», Блейк утверждал таким образом свой поэтический сад любви, восстанавливающий, по его мнению, достоинство целостного, «адамического» человека\*.

В целом в европейской истории неотвратимо слагалась совершенно новая, по-своему эксцентрическая духовная ситуация, резко смещавшая традиционные ориентиры, а вместе с ними и традиционное соотношение красоты и веры. Поэтому нисколько не удивительно, что оказываясь в парке, церковное здание должно было занять и занимало среди его визуальных за-тей и парадоксов особое и непривычное место. Церковь-в-саду окружалась, с одной стороны, атмосферой пылкой эстетизации, а с другой – атмосферой явного или тайного отчуждения. Это вполне естественно для новоевропейского ментального пространства XVIII – начала XIX века. Того пространства, где, по словам Герцена, «христианская вера борется с сомнением», а «духовная святыня – со свободой совести» («Былое и думы», 1, 16). Недаром в качестве нового покровителя садоводства теперь иногда выступал, вместо святых Фоки, Фиакра или Харлампия, император Юлиан Отступник, любивший отдыхать «в бабушкином саду» и, как мы помним, «криптографически» упомянутый Вольтером. Уолпол, восхваляя поместье Рушем, писал, что здесь «все в целом выглядит настолько элегантно и античным, что кажется, будто это император Юлиан выбрал приятнейшее уединенное местечко где-то близ Дафны, дабы предаваться в нем философским досугам» («История современного садоводства»)\*\*.

Тогда как Средневековые сурово порицало «очищение в рощах», новая Европа, напротив, такое «очищение» всячески восхваляла, теоретически причисляя его к самым благородным и возвышенным удовольствиям. Однако историко-художественная практика, а порою даже и сама теория то и дело выдвигали контраргументы, опровергающие чрезмерное прекраснодушие.

Стихия любви, в высшей степени созвучная поэзии садов и в то же время в высшей степени амбивалентная, породила здесь, «в рощах» самые яркие и красноречивые свидетельства такого рода, – свидетельства весьма разнородные, либо вполне созвучные пылким апологиям садовых добродетелей либо ставящие эти апологии под сомнение. Дворцово-садовые комплексы нередко являлись монументальными матримониальными дарами, подобно «Прекрасному острову» (Изола Белла), роскошно украшенному Карлом III Борромеем для своей жены, Изабеллы д'Адда (первоначально остров-парк даже носил ее имя), или, если брать примеры более близкие по времени, подобно Екатерингофу, «двору Екатерины», который Петр I подарил своей молодой

\* Особое стихотворение посвящено саду любви в блейковских «Песнях невинности» (1789), где он предстает воплощением плотских радостей, веселая «зелень» которых обращается в «шпы и колючки», когда ей навязывают строгое воздержание, воздвигая на ее месте «часовню».

\*\* Правда, Уолпол допускает географическую ошибку. «Философским досугам» император Юлиан предавался на константинопольском берегу Босфора (на который намекал и Вольтер), «Дафна» же – это предместье Антиохии-на-Оронте, в Малой Азии, где находился сгоревший при Юлиане храм Аполлона, в сожжении которого император обвинил христиан.

супруге. Дворец и парк Луизенлунд в Шлезвиг-Гольштейне («земля Луизы»; с 1722) были преподнесены ландграфом Карлом Гессенским своей невесте, принцессе Луизе Датской. Великий герцог Вюртембергский Карл Эуген обновил родовой парк в Хохенхайме (ныне район Штутгарта) специально для своей возлюбленной Франциски фон Лейтрум, которая вступила с ним в брак в 1785, как раз в самый разгар этой вдохновенной реконструкции. Мемориями их пылкой любви стали павильон-ротонда, вошедшая в историю под именем Будуар, и известная уже нам Английская деревушка из 60 домиков в четверть натуральной величины. Круг примеров легко расширить: роскошными матримониальными дарами, – соответственно, от Н.П. Шереметева Прасковье Ковалевой-Жемчуговой и от Станислава Потоцкого Софии Витт-Глявоне, были, как известно, Останкино и Софиевка (на вратах последней было начертано «Любимый дарит Софии», да и праздничное открытие его в мае 1802-го было приурочено ко дню ее именин).

С другой стороны, немало дворцово-парковых комплексов, причем не менее роскошных, строились как парки любовниц и любовников, а вовсе не как свадебно-семейные святилища. Такими садами эротической прихоти прирастал Версаль. Правда, границы, отделяющие Любовь небесную от Любви земной все-таки нередко стремились как-то иконографически обозначить. Примером этого порубежья может, в частности, служить оформление паркового леса Рэйвуд близ замка Хоуард (1705), где храмик Богини любви со статуей Венеры Медичи (или Венеры Стыдливой) был символически сопоставлен с храмиком целомудренной Дианы, а специальный поэтический комментарий утверждал, что «сей лес / Дурную гонит мысль, а добрую лелеет»\*. Чуть позже Аддисон развернул в одном из своих газетных эссе подробную аллегорию, делящую пейзаж сада любви, точнее пространный парка любви на две, дурную и добрую, части\*\*. Однако виртуально-реальная парковая действительность развивалась по законам собственной любовной диалектики, далеко не всегда отвечавшим благим сентенциям. Как известно, в России существенной принадлежностью «увеселительных дворцов» порою становились целые крепостные «гаремы», сотворенные «по праву власти» «из слабых жертв»\*\*\*. Н.Б. Юсупов, блиставший в своем Архангельском, даже выстроил для

\* Стихи леди Ирвин, дочери владельца Хоуарда графа Карлейля цит. по: *Fritih W. Sexuality and Politics in the Gardens of West Wycombe and Medmenham Abbey // Bourgeois and Aristocratic Cultural Encounters in Garden Art, 1550–1850 (сб.), 2002. P. 293.*

\*\* Данное эссе или, точнее, своеобразная притча-фельетон была опубликована в газете «Татлер» в 1810. Автор описывает тут сон, герой которого попадает («через запутанные заросли и лабиринты») в царство низменной страсти, где предается было плотской любви (сопровождающейся сюрреальными кошмарами), замечая, однако же, что в саду есть два разных святилища – Храм Похоти и Храм Гимена (Гименея). В итоге его прибежищем становится последний храм и его непосредственное окружение, украшенное нравоучительными монументами, в том числе статуями великих героев, законодателей, философов и поэтов.

\*\*\* Эти слова взяты из стихотворения Владимира Раевского «Смеюсь и плачу (Подражание Вольгереу)», написанного до 1822, когда поэт, которого именуют «первым декабристом», был заключен в крепость за свою антиправительственную деятельность. Очень характерно, что, резко осуждая усадебное распутство как социальный порок, Раевский, как истинный сын века Просвещения, постоянно обращал



бывшей любовной обслуги особую усадьбу Воронки, как бы еще один «олений парк», только сосредоточенный уже в прошедшем, а не будущем временном измерении. Величайшим же виртуозом усадебно-садовой эротики был Фрэнсис Дэшвуд, сочетавший тонкий неоклассический вкус с особым талантом к устройству в своем поместье Уэст-Уикомб (илл. 50) и поблизости от него причудливо-театрализованных блудилищ, молва о которых взбудоражила всю просвещенную Англию<sup>8</sup>.

Не надо, впрочем, забывать, что новые эдемы с их разнообразными затеями, даже затеями совершенно невинными и действительно благородными, быстро обрастали волной слухов, в которых сейчас очень трудно разобраться. Ведь даже рассказ С.Н. Глинки о павловской «области очарования и чудес» был журнальным репортажем, и, создавая его для «Русского вестника», который он же и издавал, автор, конечно, стремился к максимальной сенсационности материала. В случае же с явно скандальными сюжетами фантазия активизировалась еще пуще. Весьма характерно, что самые пикантные и порою совершенно невероятные подробности о досугах Дэшвуда известны по фельетонной повестушке «Похождения гиней» (1764), сочиненной журналистом Джоном Сайксом, его другом, а затем заклятым врагом (он же предал бульварной гласности и архитектурно-художественные секреты дэшвудовского имения). Сенсационность проникала и в высокую литературу. Так, графы Каменские, эти чудаки-театроманы, превратились под пером Лескова в свирепых самодуров. Аналогичным образом стущал краски и устный фольклор, создавая такие топонимы, как «Злодеев верх» (в Спасском-Лутовинове). К примеру, поместье одного из всемогущих заводчиков братьев Баташевых (имение А.Р. Баташева в Гусь-Железном, т. н. Орлиное гнездо; 1790-е гг.) вошло в традицию как «страшный сад», хотя его потайные помещения предназначались, по всей видимости, отнюдь не для истязаний крепостных, как долгое время полагали, а для сокрытия фальшивомонетных дел, в которых Андрея Баташева не без оснований подозревала и сама Екатерина II\*. Порою возводились чисто зрелищные, фиктивные «тюрьмы», как в парке Яропольца, где одной из башен, выстроенных в готическом вкусе, присвоили имя «Карцера», снабдив ее зубчатым «крепостным» карнизом и кирпичными решетками на окнах. Впрочем, усадебные жестокости зачастую могли иметь и вполне реальную, а не легендарно-«фольклорную» или «игровую» подоплеку. Так, в Ру-

---

ся к пасторально-садовому топосу как идеалу свободной любви и свободы как таковой. Недаром вслед за строкою о крепостном гареме следует иронический автопортрет самого поэта, который нежится «в Армидиных садах», вкушая «рай на груди белоснежной».

\* Впрочем, вполне возможно, что разветвленных подземелий тут вообще не было, и они явились таким же усадебным мифом, как и «мощные крепостные стены с башнями». Стоило лишь обо всем этом, в порядке разоблачения «ужасов крепостничества», написать, как тут же вскрылась фиктивность подобных описаний (ср. очерки, один «страшный», а другой более объективный, напечатанные в 1928 году в виде приложения к касимовской газете «Красный восход», а затем переизданные в кн.: Орлиное гнездо, 1990). В любом случае истина детально не установлена, ибо скрупулезных архивных и археологических изысканий по поводу «страшного сада» не производилось (ср.: *Мишаков А.М.* Гусь-Железный. Вторая половина XVIII – начало XX в., 2000).

заевке Н.Е. Струйского в число построек входило каменное здание тюрьмы для нерадивых крестьян, слуг и даже мелких чиновников\*, – но гораздо чаще подобную функцию исполнял погреб.

Еще до этого сад ужасов и тайн, – правда, уже не исторический или, по крайней мере, претендующий на историческую реальность в молве, – а эстетический, громко заявил о себе в теории и, программно наметившись, взбудоражил всех плантоманов, включая ту же Екатерину. Обозначилась решительная реформа, противостоящая тенденции «эдемически» сглаживать слишком неординарные темы, заменяя их чисто природными зрелищами [как в случае с реконструкцией Уэст-Уикомба (с 1795), производя которую Х. Рептон многое убрал, тем самым несколько облагородив память о лорде-либертине]. Воистину революционными или, точнее, потенциально-революционными стали для нового паркостроительства 1757–1773 годы, когда архитектор Уильям Чеймберс опубликовал три своих эссе о китайских садах. Дважды побывав в Китае в качестве служащего Ост-Индской компании, он ошеломил просвещенную публику экзотическими чудесами, полагая, что именно они способны оживить современные ему европейские сады, избавив их от стандартного пейзажного стиля (т.е. от стиля Брауна), слишком, по мнению Чеймберса, «пресного» («insipid»), снимающего сколько-нибудь существенные различия между парком и окружающими полями, – так что посетитель просто «помирает (там) от недостатка развлечений». На самом же деле здесь должно царить живописное «разнообразие» (принцип живописности, присущий всему XVIII веку вплоть до романтизма, Чеймберсом признавался), но разнообразие особого рода, сочетающее три типа зрелищ или «сцен». Сцен «приятных», «очаровательных» (или «волшебных», «enchanted»), т.е. приятных вдвойне, и «ужасных» («terrible»)\*\*. Соответствующие эффекты, сочетающие «ужасное»

\* Жестокость в отношении к крепостным сочеталась в личности Н.Е.Струйского с просвещенным и тонким вкусом (он основал одну из первых в России усадебных типографий), равно как и с сентиментальной мечтательностью. Будучи небесталанным поэтом, он воспевал в своих стихах любовь и естественную природу, снимающую всякое различие между парком и лесом [«Научи, бог муз, любезну (возлюбленную) / – обращается он к Аполлону в одноименном стихотворении, – о полднях ходити в рощи... / Близ долин тех украшенных, / В те кустарники приятны, / В коих пеночка вспеваает, / В коих зяблик мой порхает, / Соловей где свищет сладко»] (см.: *Васильев ИЛ. Жизнь и деяния Николая Струйского, российского дворянина, поэта и верноподданного*, 2003, особенно с. 125, 129, 161). А.Г. Морозов, по сути открывший Струйского для современности, склонен оправдывать его жестокости, вызванные, прежде всего реальными преступлениями мужиков, разграбивших в его отсутствие амбары. Однако и Морозов признает, что он «действовал в согласии с нравами своего времени» (см.: *Морозов А.Г. Из тьмы былого // Струйский Н.Е. Еротоиды. Анакреонтические оды*, 2003. С. 40).

\*\* Все это подчеркивается в начале главного сочинения Чеймберса («Трактат о восточном садоводстве»). Аналогом к «enchanted» служит у Чеймберса слово «surprising» («удивительный»). Слишком строгих разграничений между всеми этими понятиями нет, тем паче что сами слова «terrible» или «terrific» звучат в английском словоупотреблении не столь грозно, как русское «ужасный», означая не только состояние страха как такового, но высшую степень удивления. «Terrific view» означает по-английски, прежде всего, не «ужасный», а «поразительный вид». Так что речь идет скорее именно о степенях удивления, а не о непримиримых контрастах. Шенстон, заметим, строит еще более плавную шкалу садовой психологии, различая в ней градации «величавого, дикого» («savage»), оживленного, меланхолического, жуткого, прекрасного». Проступающая здесь тенденция к стиранию субъектно-объектных, человеко-ландшафтных разграничений сильнее всего выражена у Дж. Дэлримпла,

с «возвышенным», нарастают у Чеймберса в ритме крещендо, выходя далеко за уютные рамки рокайльного шинуазри. Начиная в «Рисунках китайских строений» (1757) с вещей не столь уж страшных (пещеры, гроты, мхи, высеченные в скалах ступени), он всю расходится в «Трактате о восточном садоводстве» (1772), живописуя там целую вереницу стрессов и кошмаров, обрушивающихся чуть ли не на все органы чувств (вой диких зверей, крики истязуемых жертв, порывы ветра, струи искусственного ливня, пожары, молнии, подземные реки, погруженные в непроницаемую тьму, клубы дыма и пламени, испускаемые горными печами для обжига извести и мастерскими по производству стекла, – в результате чего горы принимают подобие вулканов, – наконец, каменные колонны, установленные в память о страшных преступлениях былых времен, и лобные места с орудиями пыток и казней). Идя в ногу с научно-техническим прогрессом, Чеймберс вносит в свой, якобы китайский, реестр ужасов даже «шоки электрических импульсов». Все это призвано «разом и направлять, и изумлять проходящего». Там же, где речь заходит об «очаровательных» сценах, автор возвращается в привычное русло красивых иллюзий и искусственных перспектив, которые должны «варьироваться с каждой переменной места».

Повествуя о восточных чудесах, Чеймберс идет на явную фальсификацию, преподнося читателю свои фантазии, лишь весьма опосредованно связанные с китайской исторической реальностью\*, как совокупность невероятно-очевидных фактов, – так, если бы автор «Полифила» представил свои феерии как документальный отчет о поездке на остров Кипр. Впрочем, и самого Чеймберса буйные порывы собственного воображения порою смущали: в письме, сопровождавшем посылку его сочинений Вольтеру (1772), он предостерегал фернейского мудреца, что в основном это, мол, «куча всякой ерунды», а интересны тут, прежде всего, лишь красивые гравюры. Однако в любом случае, Чеймберс (кстати друг Пиранези) смоделировал свой, особый жанр «ужасной архитектуры», вполне адекватной пиранезиевским «Темницам» (1745–1761), но, в отличие от последних, не наглухо отъединенный от пейзажной природы, а, напротив, привольно расположившийся среди ее

---

который выделил среди природных и природно-парковых локусов «нагорные», «романтические», «плавные» и «плоские», – с последовательным понижением рельефа, сопутствующим снижению эстетического интереса («Эссе о пейзажном садоводстве», 1760). Подобная система модусов восходит к жанровой триаде Витрувия и «Вергилиеву колесу», являясь, по сути, их еще более тонко пейзажированным, пространственно-опосредованным вариантом (см.: *Morawinska A.* XVIIIth Century «Paysages moralisés» // *JHI*, 38, 1977, 3).

\* Почти все у Чеймберса имеет отдаленные аналоги, даже «места для пыток и казней» в парке. Дело в том, что в императорских пекинских парках династии Цин (XVII – нач. XX в.) принято было воспроизводить обширные участки садов более архаического типа, а наряду с ними – и старинные городские улицы и площади, закономерной деталью которых были и лобные места (кстати, и в средневековой Москве казни постоянно совершались на Болотной площади, рядом с Государевыми садами). Так что и в данном случае речь не идет о чистой фантазии (благодарим Н.А. Виноградову, любезно поделившуюся с нами сведениями о китайских садах). Что же касается «электрических шоков», то они связаны не с Китаем, а с современной Чеймберсу европейской жизнью, где электрические опыты нередко превращались в модное светское развлечение.

живописных перспектив\*. Сочетание приятного (или «сладкого») с полезным сменился здесь соседством приятного с ужасным. Иначе говоря, сменился тем принципом «негативного удовольствия», что был основополагающим критерием эстетики возвышенного. Тем самым квазирайская идиличность новых садов подверглась решительной деконструкции, недаром в лексике главного трактата Чеймберса («Рассуждение о восточном садоводстве») практически отсутствуют не только слова «парадиз» и «эдем», но и несравнимо более нейтральные «элизиум» и «пастораль».

Пейзажные провозвестия категории возвышенного, равно как и параллели к ней, можно найти, что мы уже отчасти знаем, еще у Порфирия, чья Пещера нимф «одновременно приятна и мрачна», а много позднее у просветительских теоретиков, в т. ч. у лорда Шефтсбери, славившего «ужасные изыски дикой природы». Александр Поуп, этот рокайльный классицист, отмечал, что художественный эффект «тем лучше, чем (он) более дик и экзотичен»\*\*. Шенстон, переходя уже на собственно садовую почву, связывал категорию возвышенного с «внезапными и угловатыми изломами» («Разрозненные мысли о садоводстве»). Об «ужасных скалах» пишет и Уотли. Даже Хиршфельд, чуждый эстетического экстремизма, тоже задумывается о подобных эффектах, замечая, в частности (в 1-м томе своей «Теории»), что лес более всего трогает и удивляет душу тогда, когда ему, т. е. лесу, «помогает внезапная свирепая буря». Чеймберс, по сути, лишь дал максимально экспрессивный и почти карикатурный субстрат категории возвышенного, весьма у его современников популярной. По-своему симптоматично и то, что бодряя «версальская» тональность «увеселительного сада» и сама по себе сменялась в ту пору романтической модой на меланхолическую тень и туман. Чеймберс лишь довел эту моду до предела, почти до абсурда, заменив элегическую грусть шокирующим аттракционом. В любом случае садовая сцена драматически усложнилась настолько, что слова Гримма (известного, в частности, своими записками о русском искусстве), высказанные во время его визита в Англию (1771), – слова о том, что «душа неизменно испытывает в английском саду такой эффект, что выходишь из сада словно из трагедии», – кажутся, быть может, на первый взгляд и странными, но в целом вполне закономерными\*\*\*. Ведь

\* Письмо Чеймберса Вольгеру цит. по: *Quaintance R.* Op. cit. P. 27; об «ужасной архитектуре» в парковом контексте см.: *Wiebenson D.* «L'architecture terrible» and the «jardin anglo-chinois» // «Journal of the Society of Architectural Historians», 27, 1968. Собственно, первоначально данный термин («architecture terrible»), восходящий к архитектурной теории Ф. Блонделя, не имел никакого отношения к паркостроительству, однако совокупное воздействие «революционного классицизма», фантазий Чеймберса и концепции возвышенного у Бёрка сделало его и термином садово-пейзажным. Что же касается собственно Пиранези, то и его «Темницы» нашли в садовом искусстве вполне конкретное отражение, – именно так, как циклопическое подземелье, оформлен вход в Ретцкую пустынь со стороны Марли (вход, совмещенный с гротом, открывающим проход в парк). См.: *Ketcham D.* Le Désert de Retz: A Late XVIII Century French Folly Garden, 1993.

\*\* Краткий обзор такого рода настроений и мотивов у Поупа см. в кн.: *Hunt J.D.* The Figure in the Landscape... P. 75–76.

\*\*\* Фраза из английских наблюдений Гримма цит. по: *Mannwaring E.W.* Italian Landscape in XVIIIth Century England, 1965. P. 163.

даже знаменитая Каталная горка в Ораниенбауме (1769) была выстроена прежде всего для того, чтобы «приятно ужасать»\*.

18

По сути же, если обратиться от теории к исторической практике, то окажется, что Чеймберс не столько изобрел нечто совершенно новое, сколько довел до логического завершения изобретения своих предшественников. Воем диких животных можно было вдоволь насладиться еще в средневековом зверинце. Драконы и «другие ужасающие формы, высеченные в скалах», встречались, как мы знаем, и в ренессансно-барочных «садах чудес» – от Бомарцо до Четинале. В богатых барочных поместьях появились «искусственные ливни», т.е. водные шутихи, которые так любил и Петр I. К ним можно добавить искусственные пещеры-гrotты или узенькие «чертовы мосты» над искусственными же пропастями. Огнедышащие вулканы фигурировали в фейерверках и среди садовых затей, в Вёрлице же в 1770-е годы соорудили даже стационарный вулкан, который время от времени оживлялся особого рода светотехническими игрищами, извергая пламя и «потоки лавы» подобно Везувию (лаву изображала вода, стекавшая по красным стеклам, озаренным изнутри мощными факелами)\*\*.

Список прецедентов и независимых параллелей легко продолжить: так, в Хохенхайме, этом «свадебном подарке», имелись, помимо милой Английской деревушки, злоеющие «гробница Нерона» и Римская темница. И даже деликатнейший Болотов внес в поэтику страха или, по крайней мере, поэтику тревоги свой скромный вклад, рекомендуя садовникам оставлять участки «густейшего, непроходимейшего леса».

Но, разумеется, самыми распространенными затеями, ознаменовавшими постепенный переход от гедонистического рококо к возвышенному, а порой даже «ужасному» романтизму или, иным словом, от позитивного к негативному удовольствию, точнее, к игровому балансу позитива с негативом, явились садовые гrotты<sup>9</sup>, (их особой и достаточно редкой разновидностью

\* Приведем строки из латинского стихотворения англичанина Фр. Калверта (1769), выразившего ощущения, испытанные на ораниенбаумском прототипе «русских (или «американских») гор» следующим образом: «Члены телесные шок ледяной оковал. / То мы взмывали стремглав вверх, в эфирные выси, / То нас машина во адские доли (per infernas valles) несла» (цит. по: Хейден П. Указ. соч. С. 99). Примечательно (в плане тогдашнего стремления к «прогулочному» многообразию парковых впечатлений), что в конструкции Каталной горки крутые «горы» сочетались с открытой галереей, по которой все сооружение можно было неторопливо и спокойно обойти.

\*\* О **садовых вулканах** см.: Thacker C. The Volcano: Culmination of the Landscape Garden // British and American Gardens in the XVIIIth Century (сб.), 1984. «Огнедышащий Везувий» входил и в число визуальных чудес, которыми Потёмкин украсил путь Екатерины II в только что завоеванный Крым. Аналогичного рода вулканический фейерверк с тем же Везувием (устроенный на Петергофской дороге, самом престижном «усадебном проспекте» России) упоминается Ж. де Местром в «Петербургских вечерах» (финал 4-й беседы) (1809). Вулканы к тому времени, благодаря вкусу к возвышенному, прочно вошли в число природных достопримечательностей, воспринимаясь как феномен в равной мере пугающий и прекрасный. Так, Ш. Дюпати в своих «Письмах об Италии» (1788) воспевае окрестности Неаполя как прелестную, «достойную кисти (!) Делия картину», которую «природа написала» «мерцающим золотом звезд, живой эмалью цветов, яростным пламенем вулканов, яркой лазурью морей...» (причем в оригинале все эпитеты даны в превосходной степени, еще убедительнее приравнивающей «вулканы» к «цветам») (цит. по: Assunto R. Op. cit. P. 75).

можно считать «подземные пассажи»<sup>\*</sup>), и руины<sup>\*\*</sup>. Они превратились по мере своего исторического развития из редкого каприза в феномен воистину массовый, без которого трудно себе представить полноценный старинный парк. Разрекламированные же Чеймберсом искусственные, точнее, композитные, натурально-искусственные скалы тоже обозначились еще до него, в тех же гротах, а также в крутых водных каскадах. Позднее особой разновидностью «художественных скал» становились романтические «хаосы», нарочито беспорядочные нагромождения каменных глыб (как в Большом каскаде в Павловске, 1799), а с другой стороны, мирные альпийские горки, где категория возвышенного пребывала совершенно уже одомашненной и уютной. Однако, так или иначе, некий «возвышенный излом» ощущался по мере формирования романтизма в массе «приятных уголков». Даже некоторые деревья начали особо цениться за свой «руинированный», т.е. дуплистый или иссохший облик, тогда как садовники Ренессанса, которых деревья-солитеры (т.е. обособленно стоящие деревья) и в целом не слишком занимали, сочли бы подобные особи больными и подлежащими удалению, – также и в силу их ассоциаций с брэнностью и грехом<sup>\*\*\*</sup>.

Наступающий же романтизм последовательно лишал постренессанский культ брэнности негативной окраски, рассматривая ее скорее вегетативно, как одну из бессмертных ипостасей великой и загадочной Природы-Изиды. При этом пресловутое возвышенное постоянно окутывалось зыбкой стихией чувств, то обнажающих приятно-ужасный вызов, то вновь его скрадывающих.

\* «**Подземным пассажем**» можно назвать грот и пещеру, которые предполагают маршрут достаточно протяженной прогулки. Такие «эстетические туннели», обычно создававшиеся путем соединения естественных каверн, расщелин или заброшенных каменоломен, встречаются значительно реже обычных гротов. Среди примечательных их образцов можно назвать систему пещер в Уэст-Уикомбе и подземную реку в Софиевке. Уникальный подземный пассаж был проложен (в 1770-е гг.) в поместье Хоукстон, близ границы с Уэльсом: он состоял из целой серии галерей (включаящую галерею с восковой фигурой отшельника) и завершился эффектным «тупиком», – с выходом на площадку (т.н. Воронью полку) над обрывом, никуда уже не ведущую, но открывающую великолепный далекий вид. Известный литератор и лексикограф Сэмюэл Джонсон, посетивший Хоукстон в 1774 (и в целом настроенный к пейзажным паркам весьма критически), писал под впечатлением подземной прогулки и ее «тупика»: «Здесь в сознание неодолимо вторгаются идеи возвышенного, ужасного и безбрежно-огромного. Вверху – недостижимая высота, а внизу – устрашающая глубина», так что в итоге «удивляешься, как ты сюда добрался, и сомневаешься, удастся ли вернуться обратно» [см.: *Andrews M. The Sublime as Paradigm: Hafod and Hawkstone // Architecture of Western Gardens* (сб.), 1991]. В целом же разного рода подземные ходы, иногда восходящие к реальным ландшафтам, но еще чаще вымышленные, составили важную составную часть садово-усадебной мифологии.

\*\* Предполагая посвятить этому топосу особое исследование, пока мы отсылаем читателя к вышеуказанной кн.: Тема руин в культуре и искусстве...

\*\*\* Садоводческую историю **мертвого дерева** принято начинать с У. Кента, который, согласно Уолполу («Заметки о новом садоводстве») «посадил (planted) в (лондонском) Кенсингтонском саду (в 1730-е гг.) мертвые деревья, дабы придать сцене большее правдоподобие, но вскоре его за эту выходку подняли на смех». Заметим, что сам Уолпол принцип правдоподобия нарушает, поскольку говорит именно о «посадке», тогда как усохшее дерево можно, в строгом смысле, лишь перенести и вкопать либо же оставить «посмертно» на прежнем месте. Распространению моды способствовала архитектура садовых эрмитажей, в которую часто вводили пни, коряги и старые стволы. В XIX веке укоренился английский термин «**дерево-феникс**» («phoenix tree»), обозначающее ожившую дерево-руину. Соответствующая иконология тесно связана с иконологией пня, мертвого или процветающего (см. о ней: *Соколов М.Н. Время и место... С. 290–291*).

И если Чеймберс склонялся к сенсации и фантастике, то другой теоретик, Кристиан Хиршфельд, оперировал гораздо более умеренными концептами, благодаря чему его пятитомная «Теория садоводства» оказалась в итоге самой влиятельной экспозицией предромантического паркостроения. Но все же весьма знаменательно, что хотя, в отличие от Чеймберса, Хиршфельд понятие «рая» употребляет (называя в 3-м томе усадебный ландшафт «трогательной картиной невинности, единственной, оставшейся нам от райского блаженства»), он целиком переводит его в сферу эстетизации, в сферу чувств, на этот раз не возбужденных, а вдумчиво-созерцательных. Но в любом случае чувств, полноценно проявляющихся не статически, а в динамическом чередовании зрелищных ракурсов: он, к примеру, указывает, что усадебный дом воспринимается гораздо лучше, когда мы сперва видим его издали, полускрытым листвою.

Несколько позднее философ К. Хейденрайх писал: «Садовый художник должен объединять прекрасные и приятные виды таким образом, чтобы они слагались в воображении прогуливающегося наблюдателя в прекрасную и приятную целостную картину (Totalbild)\*». И эта «тотальная картина» принимала характер динамического континуума с чередующимися видами-кадрами, которые нанизывались на некую единую ось. Так что фактор движения наделялся и для Хиршфельда и для Хейденрайха особым, во всех смыслах путеводным смыслом. Смыслом, который мы вправе назвать «протокинематографическим\*\*». Причем пейзажный парк с его извилистыми маршрутами заметно выигрывал в «метраже» динамических зрелищ по сравнению с регулярными садами: к примеру общая протяженность усадебного парка в Мошне (одного из самых больших пейзажных парков Украины, разбитого в 1820-е гг.) составила 8 километров, тогда как общая длина его аллей или, точнее, просек для прогулок в экипаже – 50 километров

\* Фраза Хейденрайха о «Totalbild» из его кн. «Оригинальные идеи критической философии» (гл. «Философские основы подражания ландшафтной природе в садах») (1793) цит. по: *Gamper M.* Op. cit.

\*\* Проблемы *движения в парке* и парка в его функции протокинематографа тесно взаимосвязаны, Движение в данном случае, в особенности в пейзажном парке, является не только лишь желательным (как в архитектуре или крутой скульптуре), но обязательным условием полноценного арт-восприятия» [*Hunt J.D.* «Lordship of the Feet»: Towards a Poetics of Movement in the Garden // *Landscape Design and the Experience of Motion* (сб.), 2003]. В сравнении с ритмами средневековых религиозных процессов садовая прогулка, хоть внешне и несравнимо более свободная, тоже стала, в силу сюжетно-символических обстоятельств, по-своему «ритуальной». И если здесь движение осуществляется собственными двигательными усилиями, то в кинематографе оно демонстрируется нам в виде готовой динамической модели. Однако в обоих случаях необходимым медиумом изображения является «движущаяся картина», кадрируемая глазом (уже Р.-Л. де Жирарден в своей «Композиции пейзажей» порою употребляет слово «cadre», имея в виду живописную картину), а также вспомогательными устройствами (такими как – в их простейшем виде – рамки, используемые рисовальщиком для определения поля композиции). Разного рода «световые (т.е. искусственно подсвеченные) картины», – типа диапроекций, а также диорам, которые тоже требуют искусственного освещения ради своего полноценного восприятия, – при изучении истории парков Просвещения и романтизма то и дело встречаются. Приведем хотя бы строку из воспоминаний Д. Каргашева о куракинском Надеждино, где сельский вид открывался в конце одной из аллей «будто в диораме» (цит. по: *Рассказова Л.В.* Мадонский сад князя А.Б. Куракина в усадьбе Надеждино // *РВ*, 16, 2011). Вдумчивая прогулка приводила все эти живописные «проекции», в равной мере материальные и ментальные, в движение. Так в парке происходила та «динамизация пространства» и «специализация времени» (т.е. пространственная трансформация последнего), которые Панофски называл в качестве важнейших свойств кинематографа (*Panofsky E.* Style and Medium in the Motion Pictures).

При этом все не ограничивалось лишь «приятными» видами-«кадрами». Ведь «парадиз» предстал теперь лишь позитивным пределом чувственной шкалы, имеющей в негативе своем пусть и развлекательный, но все же ужас. И без возвышенного с его субверсивностью уже трудно было обойтись, ибо эта категория действительно способствовала вожделенному разнообразию, активно обеспечивая зрелищную интригу, – вместо тех фигурных «кумиров», которые казались уже старомодными. Зрителей отныне призывали не просто к наслаждению и восторгу, но к восторгу отчужденному и по-своему критическому. Пусть даже это было только лишь печальное, а не панически-смятенное отчуждение. Так, Жуковский пишет в своем очерке о Савинском (1809), что это имение «склоняет вас к какому-то унылому, приятному размышлению», – со словами «унылый» и «приятный» звучащими как сентиментально-смягченный вариант «ужасного и приятного». И художественно преображенная природа, активно резонировала этим вариациям, оборачиваясь к зрителю то более гармоническим и «классическим», то более мрачным и «романтическим» своим ликом.

Ее, природы, постоянный, говоря пушкинским слогом, «оборот кругообразный» делал и смерть чем-то вполне естественным и обратимым, – в отличие от времени Средневековья, придающего физической смерти значение непреложного последнего предела. Для того чтобы считаться красивой, всякая парковая вещь или эмблема должна была приобщиться к смерти, подобно тому как постройка должна была разрушиться, превратившись, хотя бы частично, в руину, с тем чтобы стать не просто частным случаем живописного, а его эталоном. Разумеется, и здесь играли свою роль литературные импульсы, в том числе память о загробном странствии Энея, но общая тенденция к пейзажному аниконизму и в данном случае вела к той сюжетной неопределенности, где главная тема звучала тем сильнее, чем меньше в ней было литературности или той фигурной и эмблематической риторики, что столь почиталась во времена Ренессанса-барокко. Поэтому-то и девиз «Et in Arcadia ego» [«Я (был) в Аркадии» или «Я (Смерть, присутствую) в Аркадии»?], равно как и вся связанная с ним духовная аура, ценились именно в силу своего двусмыслия, помещающего зрителя то на этот, то на тот берег реки смерти. Парковые элизиумы, в особенности к концу XVIII века, изобиловали, даже при общем снижении интереса к эмблеме в целом, знаками инобытия, от типологически многообразных надгробий, чаще фиктивных, но также и настоящих (Хиршфельд специально рекомендовал включать последние в садовый дизайн)\* до костей, устилавших полы некоторых английских садовых эрмидажей (речь, правда, шла не о человеческих, но об овечьих костях). И зритель-путник волен был воспринимать все это с обеих сторон смертной,

\* *Buttler A. von.* Das Grab im Garten: Zur naturreligiösen Deutung eines arkadischen Gartenmotivs // «Landschaft» und Landschaften in XVIIIen Jh. (сб.), 1995; *Winter S.* «Wo der Tod wirkt, lachelt das Leben». Gräber von Freimaurern und Rosenkreuzer in Garten um 1800 // Symbolism in XVIIIth Century Gardens: The Influence of Intellectual and Esoteric Currents, such as Freemasonry (сб.), 2006.



разумеется, сценически-смертной, черты. Ведь в любом случае зритель «обмирал» не всерьез, а в произведении, внутри эстетического предмета.

Тот же Хиршфельд написал о Стоу как одним из первых современных садов, посвященных памяти умерших. Действительно, вместо собственно кладбищенских садов (при церквях и монастырях) теперь все чаще встречались сады-«кладбища», где порою вообще не было реальных захоронений, но зато была тщательно создана и стойко держалась соответствующая атмосфера. Большие и самые «меланхолические» участки отводились под «Елисейские поля», отграниченные искусственным протоком-«Стиксом» или даже, при надлежащем символическом позиционировании, натуральной рекой, роль Стикса исполняющей, например, Славянкой в Павловске, где в западной части парка тоже имелись свои Елисейские поля, или Москвою-рекой в Кунцево\*. В Софиевке графа Станислава Потоцкого под Елисейскими полями, которые были размечены скалами и валунами, протекала, вполне в духе Чеймберса, целая подземная «река Ахерон», – S-образный тоннель, в определенной, срединной точке которого можно было на миг увидеть сразу два световых зияния в начале и конце таинственного маршрута. Вместо рокайльных островов Любви теперь чаще создавались острова мира иного, как в Эрменонвиле или Савинском с его Юнговым островом. Собственно, весь парк в Савинском обратился в художественно-сценическое кладбище из десятков мемориалов и кенотафов, расставленных среди «елисейских» водоемов и боскетов.

Что же касается мемориальной парковой архитектуры больших форм, то в ней выдающееся место заняли семейные храмы-усыпальницы, которые зачастую, подобно мавзолею близ замка Хоуард (1728), имели центрическую, в том числе круглую в плане структуру и, что не менее важно, ставились на верхнем уровне рельефа. Недаром именно этот верхний уровень с его декоративным лесом поэтически воспринимался в Хоуарде как «paradise»\*\*. Примечательно, что в поместье Кливден, расположенном именно на крутом береговом взгорье, Храм-октагон (1736), изначально возведенный как gazebo, т.е. как чисто смотровой павильон, был в конце того же столетия переделан в семейную часовню-усыпальницу. Таким образом осуществлялась идея «посмертного обзора», присущая представлениям о душе с древнеегипетских времен и детально описанная в преданиях о мытарствах. Только теперь «мытарства души», уподобленной созерцающему глазу, представлялись куда более легкими и приятными. Семейный храм замка Хоуард, откуда «легкая тень» лорда Карлейля должна

\* Догадка о подобной роли Москвы-реки в иконологической системе усадьбы Кунцево была высказана Л.А. Перфильевой в ст.: В «пространстве Цереры»: «виртуальные сады» в реальной жизни первой трети XIX века // РУ, 8, 2002 (благодарим автора за дополнительные сведения). Можно вспомнить и о том, что Эльба обрела близ садов в Вёрлице сценическое подобие древнего Нила – с соответствующими мистериальными ассоциациями [Grimm A. Götterdämmerung an der Elbe. Ein Beitrag zur Ägyptenromantik der Goethezeit // Theatrum Hieroglyphicum (сб.), 1995].

\*\* «Террасой обрамлен передний край. / Идешь по ней – и попадаешь в Рай» (из анонимных виршей середины XVIII в.). См.: *Hautborn L. A Woodland Paradise at Castle Howard* // «Northern Gardener», 1996, Summer.

была «веками любоваться сельским миром»\*, вызвал восторг такого знатока, как Хорас Уолпол, заметившего в письме Дж. Селвину (1772), что он испытывает искушение «быть погребенным здесь заживо». Среди русских же примеров можно упомянуть топографически-возвышенные центрические мавзолеи, выстроенные в 1830-е по проекту Доменико Жилярди в Семеновском-Отраде и Пальне-Михайловке. Нордической романтикой проникнут парк Выборгского имения Монрепо («Мой покой»; с 1798), где храм-усыпальница также главенствует в скальном ландшафте и композиционно и символически, – как совершенный «верхний мир». Во всех этих случаях «мой покой» понимался сразу в обоих, гедонистически-житейском и загробном, смыслах. Причем от одного к другому – и наоборот – крайне легко было перейти, наслаждаясь тем инобытием, особый, эстетический статус которого мог даже (в павловском мавзолее «Супругу-благодетелю», т.е. Павлу I; 1809) специально акцентироваться фризом из трагических театральных масок на фасаде. Поэтому самые лучшие образцы садовой поэзии и полны той трепетной сослагательности, в которой совершенно невозможно различить, где завершается «здесь» и открывается «там», – так что «невидимое дышит» по обоим сторонам роковой черты. «Славянка» Жуковского – лишь один из многих примеров. Но именно Жуковский выписывает скорбный рубеж «другого неба» с особой меланхолической нежностью, в том числе и в конкретных прозаических описаниях\*\*.

Инобытие к тому же время от времени акцентировалось, почти что «апокалиптически», очередным «концом света» в виде прекрасной и по-своему «потусторонней» перспективы, воплощающей эстетику возвышенного, «катастрофические» примеры которой (в виде садовых «вулканов», «хаосов» и т.д.) мы перечисляли. Что же касается кладбищенских садов как таковых, то к тому времени они также превратились в монументальное зрелище. Отделенные от церквей в процессе гигиенических преобразований городской застройки, они все чаще составляли обширные парки, подобные парижскому Пер-Лашезу (с 1804). Парки, иной раз достаточно ландшафтно-возвышенные, как главное генуэзское кладбище Стальено (с 1835), вознесенное над городом, вместе с колоссальным ампирическим Пантеоном, на гребне огромного холма.

Эстетическая жизнь-после-жизни, мечтательно-виртуальная, но в то же время и вполне реальная в своих парковых приметах, закономерно сопрягалась с теми обрядами инициации, которыми руководствовалось масонство.

\* Поэма «Замок Хоуард» приписывается дочери лорда Карлейля, уже известной нам леди Ирвин. Цит. по: *Schutz M.P.* Op. cit. P. 15.

\*\* «И в лоне чистых вод тогда / Другое небо видно было» [«Подробный отчет о луне» (1820), обращенный к императрице Марии Федоровне]. Понятно, что речь идет не только об отражениях в павловском пруде, но и о сферах инобытийных, «гетеротопических». См. также его описание мемориала великой княгине Александре Павловне (работы И.П. Мартоса), установленного в 1815 в павловском парке на месте детского садика покойной (из авторского комментария к «Славянке»). «Вы видите молодую женщину, существо более небесное, чем земное; она готова покинуть сей мир, но еще не улетела»; «душа ее смиренно покорилась призывающему ее гласу», «и уже над ее головой сияет звезда новой жизни». В последней фразе к фигурам памятника (княгине и Гению смерти) присоединяется парковый «пейзаж инобытия», – и благодаря реальному парку оккультная гетеротопия замыкается в чисто эстетической сфере.

Последнее сыграло в истории парков, в особенности пейзажных парков, исключительно важную роль, заслуживающую специального рассмотрения<sup>10</sup>. Вся «протокинематографическая» прогулка совершалась по определенной программе, включающей в себя как риторически-четкие, так и загадочные, а возможно, и планомерно зашифрованные смысловые этапы. «Путник! – взывала надпись на скале у входа в садовый лабиринт Вёрлица, – выбирай свой путь с умом» (mit Vernunft). Строки же из поэмы Долгорукого «Бытие сердца моего» (1817), посвященной Новинскому («Каждый шаг есть поученье, / Каждый шаг – иероглиф»), читаются как сжатая формула паркового оккультизма. Сам прекрасный вид как кульминация «умной прогулки» мог вписываться в тайную символику в высшей степени органично\*. Всюду неизменно предполагалась причастность к неким секретам, приоткрывающимся не сразу и не всякому. «Прочь! Прочь, непосвященные!» – гласит цитата из «Энеиды» над входом в Храм Флоры в Стурхеде, уже известная нам по иному контексту. И здесь явно имелась в виду не только лишь недостаточная литературная эрудиция.

Просветительский парк благоприятствовал как теоретической, так и практической теософии: граф Сен-Жермен, известный своими экстрасенсорными способностями, демонстрировал их герцогу Карлу Гессенскому в садах Луизенлунда. Однако тайны природного сверхпроизведения не раскрываются лишь каким-то одним или даже несколькими криптографическими методами. Парковые секреты все-таки и сохраняют свое непреходящее обаяние именно потому, что являются, прежде всего, секретами не только мифологическими или конспирологическими, а секретами художественными. Колдовские чары, излучаемые именем «чернокнижника» Я.В. Брюса, можно, во всяком случае отчасти, объяснить чисто эстетически\*\*. Древнеегипетские стилизации,

\* Именно так, как прекрасный вид на вольную природу, оформлен живописный задник, замыкающий в парке в Шветцингене т.н. Перспективу (трельяж, известный также под именем «Конец света»); этот пейзаж, изначально рассчитанный, возможно, и на искусственную подсветку, представлен в конце трельяжа как выход из грота, точнее из его бугафорской имитации. Его вполне можно сопоставить с пейзажем на заднем плане картины, изображающей интерьер венской ложи «К коронованной Надежде» (1790, Исторический музей города Вены); полагают, что крайняя правая из сидящих здесь фигур – это Моцарт. Сияющие в данной картине-в картине солнце и радуга зримо разгоняют тьму, явно знаменуя тот свет, который вот-вот должен озарить «брата» с повязкой на глазах, проходящего обряд посвящения на переднем плане. Впрочем, в пейзажном парке особые ритуальные декорации или «задники» сплошь и рядом становились излишними, ибо необходимым (а порою и кульминационным) мистическим этапом вполне мог стать реальный вид, открывающийся при выходе из грота либо при восхождении на башню-бельведер. Архитектуру, в конце концов, могли при этом заменять аллеи, боскеты, равно как и углубления и возвышения паркового рельефа, то «низвергающие», то «возвышающие» зрителя. Порою ритуальные и эстетические моменты переплетались, но все же не сливались окончательно, – в том числе и в дескрипциях иллюзорных видений, завершающих символический променад. К примеру, «Описание княжеского анхальт-дессауского усадебного дворца и английского парка в Вёрлице» А. фон Роде (1788) полно намеков на оккультную инициацию в некие «святые тайны», однако лабиринт с его Элизинумом помянут и как «милая поэтическая фантазия, которая, явив нам череду обманов, находит здесь свое завершение» (цит. по: *Gamper A.* Op. cit. S. 180).

\*\* Речь идет в первую очередь о барском доме в подмосковных Глинках (с 1726), – с нижним ярусом, украшенном крайне выразительными, по смыслу своему явно «вакхическими» маскаронами (всего их 57, причем ни одна не повторяет другие, и есть маскарон, даже меняющийся, в зависимости от

нагнетающие атмосферу таинства, восходили в значительной мере к беллетристическим впечатлениям\*. Огромную роль сыграли музыкальные ассоциации, в первую очередь чарующий резонанс «Волшебной флейты» Моцарта (1791)\*\*. Храм богини Ночи в поместье Шонау был, возможно, масонским, но не в меньшей степени и музыкальным святилищем\*\*\*. Наконец, садовый лебедь многократно умирает в стихах отнюдь не для того или, во всяком случае, не только ради того, чтобы напомнить читателю о своем хозяине Аполлоне или обозначить (кто знает!) очередной градус масонской инициации либо, наконец, имя масонской ложи, – в последнем случае лебедь, как показывает геральдика средневековых «обществ Лебеда», скорее всего изображался бы живым\*\*\*\*.

точки зрения, выражение лица). Гротескно гримасничающие маски, явившиеся для России совершенно непривычным декоративным новшеством, породили предание о том, что Брюс, будучи колдуном, умел эти каменные личины оживлять (ср.: *Филлимон А.Н.* Яков Брюс, 2003. С. 174).

\* **«Египтомания»** сложилась во многом не только на базе расширяющихся историко-архитектурных знаний, но и под воздействием романа Жана Террассона «Сет» (1731), пользовавшегося большой популярностью. Сюжетным средоточием романа, представленного публике как перевод с древнегреческого манускрипта, является рассказ о мистической инициации, в том числе и об испытаниях элементами, которые проходит царевич Сет, причем часть магического маршрута пролегает по «подземному городу», а часть по храмовым садам (1, 4) или по «Елисейским полям» (в литературе того времени не раз высказывалось убеждение, что они находились в Египте). Террассон описывает весьма обширный сад длиной в 3/4 льё (примерно 4 км), универсальный по своему ботаническому составу, внутренние же растительные росписи прилегающего дворца эту универсальность выразительно дополняют. Благоговение перед тайнами седой древности сочетается в романе с фразами, выдающимися, что дело идет отнюдь не о «греческом манускрипте», но о тексте, впитавшем в себя трепетный пейзажный сентиментализм Просвещения. Так, садовый Элизим украшен здесь «всем, что может изобрести человеческое воображение, возвысившееся до поэтических идей», а тень деревьев «умеряет силу света, способствуя тихим думам».

\*\* Об архитектурных и садово-парковых реминисценциях «Волшебной флейты», реминисценциях как обрядово-масонских, так и неотъемлемых от истории музыкального театра в его «садовом», точнее дворцово-усадебном варианте, см.: *Olausson M.* Op. cit.; *Assman J.* Hieroglyphische Gärten. Ägypten in den romantische Gartenkunst // *Eginnern und Vergessen in der europäischen Romantik* (сб.), 2001.

\*\*\* Первоначально главным святилищем этого парка в окрестностях Вены был грот: принц де Линь вспоминает, как он вычитывал при свете факелов загадочные надписи на его стенах. Затем (с 1794) важнейшим сооружением и даже важнейшим аттракционом (поскольку парк открылся для публики) стал Храм Ночи или богини Ночи. Он представлял собой ротонду, куда вел проход из грота в толще холма так что создавалось впечатление подземелья, хотя храм и возвышался над своим окружением. В его интерьере взгляд очаровывала восковая фигура богини Ночи на колеснице, а слух – «ангельские арфы» и «музыка сфер», звучащие из музыкального автомата, размещенного за «ночным» куполом (со звездами и луной). Будучи, весьма вероятно, местом масонских собраний, он в то же время притягивал в XIX веке массу любопытствующих, т.е. функционировал параллельно в ритуальном и «туристическом» режимах (*Rice J.A.* The Temple of Night at Schonau. Architecture, Music and Theater in a Late XVIIIth-Century Viennese Garden, 2006).

\*\*\*\* Изначально **лебедь** – как птица-атрибут Аполлона – обозначал его связь с космическим порядком природы, чьи метаморфозы запечатлены и в мифе о Леде, которую Зевс соблазняет, приняв образ лебеда. Это – одно из массы звеньев, магически соединяющих человека или божество с небом. Предание о том, что лебедь поет перед смертью, зафиксированное в «Агамемноне» Эсхила (1445) и в одной из басен Эзопа, а затем популярное Цицероном («Об ораторе», 3, 2, 6–8), который пишет также, что птицы эти «умирают с песней и в наслаждении» («Тускуланские беседы», 1, 73), породило сугубо поэтическую традицию толкования. Правда, еще в гомеровском «Гимне Аполлону» птица, поющая о боге «звонким голосом под хлопанье крыл», составляет с божеством некое «протоэстетическое» единство. В Средние века возникает мотив рыцаря-лебедя, вошедший в сказание о Лоэнгрине и в новую геральдику городских братств, постоянно подражавших старой, рыцарской геральдике (членом «Братства Лебеда» в своем родном Схертогенбосе был и Иероним Босх); иконографические отзвуки этого мотива встречаются, в частности, в маргиналиях готико-ренессансных манускриптов. В новоевропейской лирике лебедь – это почти всегда символ творчества, хотя распространено и более житейское понимание «лебединой песни» как завершающего и самого совершенного (тоже по-своему творческого) деяния. Среди русских

Он умирает ради того, чтобы жила Поэзия. Поэзия в ее интеллектуально-чувственных медитациях, призванных достигать на грани этой символической смерти предельной остроты откровения, «обнаженного движения самой Идеи» (Малларме). В конце концов само искусство, а не только тайные обряды, постоянно стремилось (если вспомнить рекомендации Чеймберса) «направлять и изумлять», заменяя четкие аллегории зыбкими грезами\*.

Последовательное расширение новых эдемов до статуса «усадебной вселенной» как раз и показывает, что природно-художественная тотальность прирастала отнюдь не только за счет ритуальных тонкостей. Тонкостей, которые к тому же теперь, вольно или невольно, дезавуируются пародией, как в страшилках Чеймберса с его подземными реками и электрошоками. Приrost идет, прежде всего, за счет моды и подражания. Паркостроители, несмотря на общее тяготение к аниконически-чистой природе, а отчасти и на волне этой тяги, неизбежно чреватой композиционными пустотами, по-прежнему ищут разнообразия. Известнейшие законодатели вкуса, приходящие на смену Брауну, лишь частично эту тягу удовлетворяют, ибо Чеймберс ставит во многом совершенно неосуществимые и фантастические задания (не известен ни один предромантический парк с электрическими шутихами), а Рептон, хотя и стремится к живописной вариативности, напротив, полеты фантазии слишком ревностно сдерживает, укладывая все в стандартные модули своих «красных книг». Так что воистину архетипическим, в смысле выражения воли времени, становится сад Монсо (с 1774), созданный на окраине Парижа по проекту Луи Кармонтеля. Причем необходимо иметь в виду, что последний был человеком весьма разносторонним, – не только архитектором, но также живописцем, драматургом и, что особенно существенно, энтузиастом транспарантных «подвижных картин», этого «кинематографа века Просвещения»\*\*.

Изначально Монсо был задуман, вполне возможно, как своеобразная сумма мировой истории, достигающей, точнее призванной достичь идеального, «геометрического» порядка благодаря усилиям «вольных каменщиков», – от-

---

поэтических примеров наиболее известны «Лебедь» Державина и «Царскосельский лебедь» Жуковского, а также строки из «Евгения Онегина» («Весной, при кликах лебединых, / Близ вод, сиявших в тишине, / Являться муза стала мне»; 8, 1). Слова же об «обнаженном движении самой Идеи» высказаны Малларме, автором стихотворения «Лебедь», в письме А. Барбюсу (1895). См.: *Wagner A.R. The Swan Badge and Swan Knight // «Archaeologia», 42, 1959; Lobner E. Das Bild der Schwans in der neueren Lyrik // Festschrift für V.Blume, 1967; Arnott W.D. Swan songs // «Greece and Rome», 24, 1977, 2.* Со временем поэтический архетип прекрасной умирающей (или прекрасно умирающей) птицы мог даже осмыслиться как олицетворение русских усадеб, «белых среди темной зелени», лежащихся «на лоно вод, как белый лебедь» (*Иванов ДД. Искусство в русской усадьбе // РУ, 4, 1998*). Уточним, что написано это было в 1920-е годы, когда умирали сами эти усадьбы.

\* Ср.: *Gamper M. Zwischen allegorischer Entzifferung und Schwärmerei. Imagination und Bedeutungsproduktion im deutsche Gartendiskussion des 18 Jhs. // Der imaginierte Garten (сб.), 2001.*

\*\* *Cbatel de Brancion L. Carmontelle's Landscape Transparencies: Cinema of the Enlightenment (кат.), 2007.* Чередуя проекции (под сопровождение музыки и собственных комментариев), Кармонтель добивался эффекта движения «гуляющих» в парковом пейзаже фигурок. Таким образом «протокинематографичность» парка стала таковой уже в полном, а не переносном смысле.

куда и особое разнообразие здешних «капризов»\*. Владелец парка, герцог Луи-Филипп Шартрский, отец будущего французского короля Луи-Филиппа, носил звание Великого магистра масонских лож. Встав на сторону революции, он демонстративно добавил к своему имени слово «Равенство», однако это не спасло Филиппа-Эгалите от гильотины\*\*. После его казни (1793) «Шартрский каприз», как парк называли парижане, национализировали, сделав из аристократического публичным или «народным». Но суть не в социологии. В объяснении к соответствующим гравюрным ведутам Кармонтель написал: «Если из живописного парка можно сделать страну иллюзий, то зачем же отказываться от этого? Давайте перенесем в наши сады меняющиеся декорации оперной сцены и позволим здесь увидеть в реальности то, что искуснейшие из художников могут показать в декорациях – все времена и все страны». Тут мы угадываем нечто уже знакомое, и видим, что позднее Гонзаго фактически повторил эту декларацию, размышляя о полезности арт-иллюзий в своей «Музыке для глаз». Причем подобно тому как Чеймберс, пытаясь спроектировать парк будущего, во многом подытожил уже накопленный опыт, Кармонтель лишь сконцентрировал в Монсо то, что осуществлялось задолго до него. О «всех временах и всех странах» рассуждали лучшие масонские умы, стремясь к оптимальному мироустройству, – но Кармонтель, возможно, имел в виду прежде всего не оккультный подтекст, а зрелищные эффекты.

Хотя сами художники барочно-рокайльного театра, влиявшие на Кармонтеля и Гонзаго, все же стремились, несмотря на всю игровую фиктивность своих образов, к некоему, пусть даже и фантастическому единству места и времени, в реальных парках воцарился, как того и хотел Кармонтель, симульгантный принцип, где «все времена и страны» прозрачно друг на друга наслаивались. Или, иными словами все тот же принцип «variety», который выдвигал и Чеймберс, ссылаясь уже не на современный театр, а на виллу Адриана, где были, мол, представлены и Египет и другие края. Причем народилась эта вариативность изнутри садового здания, подобно тому как некоторые новации «эдемов» народились из грота. Подлинной риторгой для переплавки стилей пребывали павильоны-эрмитажи, такие как Пагоденбург («Замок-пагода», 1719) в мюнхенском Нимфенбурге, его одноименное повторение в Раштатте (1722) или, как Китайский домик в Сансуси (1755) – с их криволинейно-центрическими рокайльными планами и начинкой из визионерски-сказочного шинуазри. Садово-павильонный привкус присущ и Чесменской (Иоанно-Предтеченской) церкви (с 1747), выстроенной в пригороде Петербурга, среди сельской природы и представляющей собой манерную готико-турецкую фантазию. К тому же

\* Эта гипотеза изложена в ст.: *Hayes D. Carmontelle's Design for the Jardin de Monceau: A Freemason Garden in Late XVIIIth Century France / ECS, 32, 1998/99.*

\*\* Однако по-своему знаменательно, что в том же году фонтан Изиды-Природы в садовой пирамиде Монсо был скопирован Жаком-Луи Давидом в т.н. Фонтане Возрождения (Fontaine de la Régénération), возведенном на площади Бастилии. Так преемственность левого, якобинского масонства, приверженцем которого был злополучный Филипп Шартрский, обозначилась и через ключевой мотив садового искусства.

данный храм был выстроен при псевдоготическом дворце, носившем первоначально имя «Ла Гренуйер» («Лягушачье болото»), – имя, на первый взгляд, несколько не символическое, являющееся просто переводом звукоподражательного финского топонима («Кекерекеннен»), но в то же время великолепно вписывающееся в систему парковой мифологии\*.

Главной стилистической осью, разумеется, оставалась античная ордерная система, как в ее ренессансно-барочно-рокайльных вариациях, так и в неоклассической чистоте. Огромным авторитетом обладала пользующаяся особым уважением среди масонов «античность» палладианская, послужившая элегантно балансом между эксцессами рококо и строгостью неоклассики, а затем уступившая свое историческое место последней. Однако в романтизме антично-ордерный принцип уже все чаще занимал позицию первого среди равных, если вообще не отступал куда-то на задний план. Второй и все чаще ведущей осью представляла готика, та новая, театрализованная готика, которая, получив в России приставку «псевдо», а в Англии эпитеты «георгианская» (реже «рокайльная»), имела эпицентром своего развития уже не церковное зодчество, как было прежде, а усадебные дома и садовые капризы. Подлинным архетипом такого рода псевдосредневековой архитектуры можно считать усадебный дом в Стробери-хилл, имени Хораса Уолпола, соседнем к имению Поупа в Твикенеме. Спроектированный (с 1748) самим писателем-плантоманом, этот «малый готический замок» сочетал в своем декоре средневековые имитации и откровенные фантазии, обретающие порою лукаво-пародийный тонус\*\*. Поэтому отнюдь не удивительно, что анало-

\* *Лягушка* (которая в иконографии постоянно контаминировала с жабой) – это исконно хтоническое существо, входившее в число атрибутов Земли, как в негативно-религиозном, так и позитивно-магическом смысле. Она может символизировать как порок Похоти и Смерть (в скульптуре соборов и надгробий), так и рождение (благодаря использованию ее в амулетах, связанных с беременностью и родами) [см.: *Kris E. Die Venus auf dem Frosch. Antikische und naturalistische Gesinnung der Spätrenaissance // «Cicerone», 18, 1926; ego же, Das Gebärmuttervotiv, 1929; Failing J. Frosch und Kröte als Symbolgestalten in der kirchlichen Kunst (diss.), 2002]. Сексуально-прокреативный ее смысл усиливался и за счет мифологических ассоциаций с Афродитой, – считалось, что обе родились из пены. Среди «парковых лягушек» наиболее известны те, что вошли в декор версальского Фонтана Латоны [которая превратилась в них, согласно «Метаморфозам» Овидия (6, 317–381), рассердивших ее крестьян], – здесь, как мы уже знаем, доминирует сатирическая интенция (=посрамление Фронды). Позднее это земноводное затерялось в числе прочих художественных вещей природы, зрительно утверждающих (в духе романтического почитания Природы) ее таинственную вездесущность. Редкий поздний пример – скульптура «огромной, величиной с собачку» лягушки из зеленой глины, крайне удивившая Фета в 1860-е годы в «Пустыньке», имени А.К. Толстого в Ингерманландии (Приладожье). «Так я до конца и не проник в тайный смысл высокой мистерии», – пишет Фет («Мои воспоминания», 2, 1890. С. 25–26). Если же вернуться к Чесменскому дворцу, то там особый знаковый статус малого болотного существа был подчеркнут знаменитым праздничным сервизом «Зеленая лягушка» (1774), созданном для данного дворца и украшенном огромным числом английских парковых пейзажей, неизменно сопровождавшихся все тем же анималистическим изображением.*

\*\* Речь идет о придании старинным архитектурным мотивам новой функции, иронически контрастирующей с функцией первоначальной (как в случае с каминными, повторяющимися у Уолпола рисунком средневековых гробниц, в том числе гробницы короля Эдуарда Исповедника). Видимо, именно поэтому данный стиль получил название «шуточной» (или «притворной») готики («mock gothic»). Важно также не забывать, что инициатор этого стиля Хорас Уолпол был также и писателем, автором первого «готического романа» («Замок Отранто», 1765), где Средневековье, в том числе и его архитектура, представлено как средоточие зловещих тайн, – и оттенок этого отчуждения явно наложился на художествен-

ги «стиля Стробери-хилл» воспринимались именно как нечто театральное и фиктивное, недаром в Сабуровской крепости встроенный в стену театр, точнее, его портал, был оформлен именно в псевдоготическом вкусе. Сменивший «туретчину» мавританский стиль, ориентиром которому служило уже искусство не Османской империи и Персии, а мавританской Испании, также сложился в русле паркостроения, в архитектуре садовых павильонов, и тоже, как и «туретчина», носил откровенно декорационный, театральный характер. При этом кое-что в парковой полифонии (например, египтома-ния) восходило к искусству Ренессанса, но только теперь, в эпоху Просвещения и предромантизма «экстракт вселенной всей» (Долгорукий о Савинском), прежде сосредоточенный в основном в закрытых кунсткамерах, развернулся в широко распахнутых пространствах\*.

В самом Монсо имелись и итальянский виноградник, и экзотический дендрарий, и действующая ферма (более реалистичная, чем «fermes ornées»), и готические руины, и беломраморный античный храм, и «татарский шатёр» (слова «турецкий» и «татарский» часто употреблялись в ту пору синонимически), не считая египетских, китайских и прочих капризов или «поделок», причем располагалось все в сутубо иррегулярном, «змеевидном» порядке. При этом, если говорить о тогдашнем паркостроении в целом, зачастую сюрреально соединялись стилистические приметы, совершенно чуждые друг другу, чуждые и регионально и исторически: к примеру, китайщина вступала в игривое соседство с готикой или даже с «московским (т.е. русским) вкусом» (в последнем случае речь шла о садовых домиках в форме бревенчатого сруба, увенчанного «китайским» дымоходом). В результате формировалась крайне своеобразная «карнавальная архитектура», полная гротесков, – природных и исторических\*\*.

Вскоре стилистические цитаты и вставки обрели даже несколько рутинный характер, захватив новые «эдемы» целиком, так что мотивы возвышенные, овеванные духом глубокой древности, вошли в повседневный быт гротескно, почти пародийно преобразованными. Появились, к примеру, кладовые-ледники в форме египетской пирамиды (в частности, в «Ретцской пустыни» и Сабуровой крепости), внешне неотличимые от аналогичных по облику пирамид явно

ные инвенции Уолпола, но принял в них более игривый и гротескный характер. Напомним также, что в предисловии к «Замку Отранто» применяется (весьма рано!) слово «романтический», означающее здесь «чисто воображаемый».

\* В «Дворянине-философе» Ф.И. Дмитриева-Мамонова (1769) выведен эксцентричный помещик, осуществивший такого рода «экстракт» самым непосредственным образом: в его усадьбе на пропорциональных расстояниях от барского дома («замка») были выделены специальные участки для планет [Меркурия, Венеры, Земли (с Луною), Марса, Юпитера и Сатурна], а остров посреди озера исполнял роль звезды Сириус. На каждой из «планет» жили особые существа (муравьи на Земле, лебеди на Сатурне, страусы на Сириусе и т.д.) (цит. по: *Егоров Б.Ф.* Российские утопии. Исторический путеводитель, 2007. С. 80–81). Сказочные детали сочинения Дмитриева-Мамонова, написанного в жанре «сказки для взрослых», отнюдь не отменяют возможности того, что нечто подобное вполне могло быть реализовано в натуре, в русле хорошо уже известного нам «космического дискурса» (вспомним «звездные клумбы» Тихо Браге!).

\*\* О понятии «карнавальная архитектура», а также о «русско-китайских» садовых капризах см.: *Швидковский Д.О.* Указ. соч. С. 127–131.



ритуального назначения\*. В египетском вкусе оформлялись иной раз даже кухни (Кузьминки, 1810-е гг.), а готические конюшни стали расхожим стереотипом. Все, собственно, и развивалось от театра к хозяйственной рутине. Рутине, однако же, по-своему игровой. Перечислим, хотя бы, известный уже нам «Турецкий шатер» с кирпичной стенкой, свинцовой крышей и плиточным полом (Пейнскилл; 1761), «Китайскую деревню» в Царском Селе, временно переделанную в Бахчирасай по случаю торжеств в связи с присоединением Крыма к России (1777), мечеть-придворный театр в Шветцингене (с 1700) и мечеть-баню (Турецкую баню) в Царском Селе (1853). Принц де Линь специально и не без бахвальства отмечал, что у него в Белёе имеются (или появятся в скором будущем) и индусский храм-молочня («для вкушения сливок»), и китайский храм-голубятня, и мечеть-ледник, и русская баня в виде «tente a la turque» (турецкого шатра). Ему хотелось бы иметь у себя в идеале «сады всех наций», которые можно было бы разом окинуть взором с высокого холма.

Параллельно стилизовались, пусть иной раз только мысленно, целые куски ландшафта, малые и большие. Все рассчитывалось сценически, как система видов, недаром одновременно с царскосельской Китайской деревней напротив нее была выстроена и особая беседка-«миловзор» с башенкой и бельведером (т. н. скрипучая беседка, получившая свое имя от скрипучего флюгера). В Яропольце вокруг садовой мечети было в 1770-е годы устроено целое экзотическое кладбище из надгробий, вывезенных графом З.Г. Чернышевым из покоренного Крыма. Турецкий же домик, т. н. Мекка, в Архангельском дал имя прилегающему «Магометову лесу». Большие участки поместий обретали, после специально проведенных земельных работ и возведения террас, «итальянскую» крутизну. К центральному ядру парка присовокуплялись особые «региональные» дополнения, к примеру, голландский садик при Голландском домике и итальянский при Итальянском в Кусково (1754). Сложенный из циклопических валунов остров Штейн («Камень») в Вёрилице, с храмами-гротами Ночи и Дня, Колумбарием и малым подобием Везувия, строился как

---

\* **Садовая пирамида** прочно вошла в число архитектурно-ландшафтных затей с середины XVIII века. Ее ранние образцы были возведены в парижском парке Монсо (ритуальная пирамида) и в Ретцкой пустыни (пирамида-ледник; 1780-е гг.). О том, что «египетский каприз» в Монсо имел именно ритуально-масонское, а не хозяйственное назначение, свидетельствовал ее внутренний реквизит, явно символизирующий испытание водой и огнем (фигура Изиды-Природы, источающей водные струйки из груди, и фланкирующие ее чашеобразные светильники). Эти архитектурные свидетельства египтомании, в том числе и в Монсо, нередко принимали не столько египетский, сколько античный облик, дублируя остроугольную римскую Пирамиду Цестия (I в.). Они исполняли также роль фамильных склепов или усыпальниц, но усыпальниц особого рода, наделенных программным возвышенно-историческим смыслом. Так, в пирамиде Мопертюи покоились останки адмирала Колины, вождя гугенотов, убитого в Варфоломеевскую ночь (просветители почитали его как фигуру, олицетворяющую религиозное свободомыслие и веротерпимость). В парке же поместья Мускау для его владельца барона Пюклера была возведена земляная пирамида, где барон через несколько лет обрел свой вечный покой. См.: *Assman, J.* Op. cit. (раздел «Die Pyramide im Landschaftsgarten»). В последнем случае сугубо природный материал озаменовал тот возраставший перевес натурального начала над архитектурой, что был столь характерен для предромантического и романтического («натурального») парка в целом. Можно упомянуть также остров в Покровском-Рубцове (1740-е гг.), имевший форму усеченной земляной пирамиды, засаженной березовыми боскетами.

своеобразный экстракт Неаполитанского залива. Вышепомянутая Китайская деревня в Царском Селе представляла собой целую улицу с восьмиугольной площадью, пагодой в ее центре и фоновыми искусственными горами на Большом и Малом Каскадах. Прусско-французские вкусы Павла I проявились в 1790-е годы в Гатчине, где типические немецкие здания, в том числе ратуша, сочетались с копиями отдельных построек Шантйи. Вырастали или задумывались целые экзотические ансамбли: та же Китайская деревня в Царском Селе (кон. 1760-х гг.) или Татарский лагерь, который Густав III Шведский начал строить в своем Дротнингхольме (1790-е гг.), видимо, для напоминания об «угрозе с Востока». Отдельных античных храмов и развалин было явно недостаточно. Строители Хохенхайма близ Штутгарта постарались создать впечатление уже целого античного городка, хотя и руинированного, но простирающегося единым ступенчатым массивом среди боскетов. Что же касается садового мини-полиса графа Луи Кастильского, аристократа-реформатора, примкнувшего к Французской революции, то он носил уже не только игровой, но и реально-утопический характер. В имении Луи Кастильского, расположенном близ знаменитого римского акведука Пон-дю-Гар, античные пантеон, башня и круглые в плане храмы (восходящие уже не к античности, а к площади святого Петра в Риме) обозначили (с 1812) центр обширной округи, где граф стремился осуществить свои передовые агрокультурные идеи.

Порою садовые мечты устремлялись в совсем уж отдаленные экзотические края: так, в Хоукстоне имелся даже малый «рай южных морей», таитянский ландшафтик (смоделированный по иллюстрациям к «Путешествиям» Дж. Кука), а в Четсуорте – свой «Тиниан», напоминающей о тихоокеанском островке, которым ностальгически восхищается Сен-Пре в «Новой Элоизе». Правда, этот английский Тиниан – явление уже достаточно позднее (1845), и к тому времени куда четче обозначилась иная, противоположная тенденция. Предромантический и романтический историзм все активнее обращал свои интересы к родной почве, выискивая там (если, конечно, дело не происходило в Италии, где Античность всегда была собственной, родной) автохтонные, неантичные древности, от дольменов до каменных баб. При отсутствии же «родных антиков» на месте или неподалеку они охотно имитировались, что порождало особый, «доисторический» жанр садовых капризов\*. Наиболее же масштабным свидетельством садово-паркового «почвен-

\* *«Доисторическая» мода* не пришла на смену антично-классицистической, готической и восточной, но явилась, скорее, параллельной линией развития, поскольку уже в XVII веке Ивлин и Джон Бил полагали, что особую символическую значимость ландшафту имения Бэкбери придает тот факт, что на здешнем холме некогда располагалось укрепленное селение древних бриттов. В конце того же века шведский канцлер Б. Оксенштерн устроил в своем имении Розенберг «рунический холм», обсадив соснами настоящий древний курган. В Грангеме (с 1720-х гг.), усадьбе Уильяма Стюкли, страстного археолога-любителя, имелся природный Храм друидов, – в виде роши, в центре которой росла «райская» яблоня, обросшая омелой (священным друидическим растением). В число достопримечательностей знаменитого Стоу первоначально входил Саксонский (или Лесной) храм, также представлявший собой открытую площадку (с алтарем в центре и изгородью вместо стен). Жирарден возвел в своем Эрменонвиле «доисторический» дольмен, а в английском поместье Темпл-комб настоящий древнеязы-

ничества» стала мода на «оссианические пейзажи», полные возвышенного и хмурого великолепия\*.

Дворцово-усадебные сады, в чьих «зеленых кабинетах» так удобно было уединяться от посторонних глаз, порою служили местом оккультных алхимических экспериментов: такого рода лаборатории имелись, в частности, в Ретцской пустыни и парке Монсо. В последней, возведенной в готическом стиле неподалеку от входа в парк, герцог Шартрский пытался, как судачили в Париже, получить золото из костей Паскаля. Однако новая плантомания плодила в парках не только оккультные фантомы, но и передовые научные свершения. Размеченные табличками большие дендрарии, равно как и малые участки растительных экзотов и гибридов, все чаще преодолевали «кунсткамерную» обособленность и сливались с пространством парка, знаменуя прогресс ботаники. Последней в Шветцингене был посвящен даже специальный храм (1779), увенчанный импозантным куполом. Сама структура ботанических садов науки, этих, по словам Карла Линнея, «уменьшенных парадизов», ощутимо менялась, воплощая уже не столько космические схемы или, иным словом, величие космоса, сколько новые естествоведческие теории и величие науки\*\*. Оранжереи, эти лаборатории природы, иной раз становились едва ли не самым заметным помещением дворцово-паркового комплекса, как было, к примеру, в обновленном замке Менар на берегу Луары (с 1764), где оранжерея получила гордое имя «храма Изобилия» (статую Изобилия, находившуюся в ее центре, позднее заменили на копию Венеры Медичи, что тоже по-своему знаменательно). В холодное время года, по сути, в огромную, фронтальную по отношению ко дворцу оранжерею превращался (с 1773) террасный виноградник Сансуси. Наконец, цветочные часы, научно обоснованные Карлом Линнеем в его «Ботанической философии» (1751), начали появляться в 1800-е годы и в садах.

ческий круг камней (кромлех), перевезенных в 1785 с острова Джерси, стал основой для своего «сада друидов». В Луизенлунде аналогичный круг окаймлял подлинные древние камни с руническими надписями. В Фонтхилле кромлеху был уподоблен Грот отшельника. Романтизм мощно активизировал влечение к «родным», национальным антикам, и в связи с этим наступил расцвет т.н. «усадебной археологии», с раскопками, осуществлявшимися на территории усадеб или неподалеку от них. Порою именно эти древности, материально обозначившиеся или бытующие лишь в местном предании, знаменательно совпадали в поместье с наиболее эффектными видами. Так, в замке Крофт близ границы с Уэльсом на северном рубеже пейзажного парка, в конце его главной аллеи, расположен Крофт-Эмбри, холм с остатками древних укреплений, – и оттуда же открывается замечательная панорама уэльских предгорий. Однако наличие реальных археологических локусов все же не исключало их соседства с национально-романтическими фантазиями, как в заложенном М.С. Воронцовым парке в Мошне, где историческая реальность (остатки городища) сочеталась с местным преданием (о том, что именно здесь был убит половцами князь Святослав I), – преданием, которое послужило стимулом для строительства здесь неоготической «Башни Святослава».

\* См.: *Лихачев Д.С.* Указ. соч. С. 312. Источником «оссианизма» была поэзия шотландца Дж. Макферсона, издавшего свои творения как «Сочинения Оссиана» (1765), легендарного барда нордической Древности.

\*\* К. Линней («Виды растений», 5) цит. по: *Müller-Wille S.* Paradies, Akademie, Ökonomie. Zur Transformation botanischer Garten im XVIII Jh. // *Der andere Garten...* S. 245). См. также: *Robin N.* The Influence of Scientific Theories on the Design of Botanical Gardens around 1800 // «Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes», 28, 2008, 3/4.

Техника-в-саду, что лучше всего видно на примере водных насосов, долгое время стыдливо вуалировалась: ее выносили подальше, размещая вне поля зрения (как «машину Марли») или же всячески маскируя. В Кью мощную Водную машину (1761), весьма существенную для понимания здешней патриотической программы, укрыли в павильончике с соломенной крышей, словно речь шла о простом сельском колодце, а гидравлический механизм парка при замке Менар спрятали в трельяжном «кабинете». Благодаря потсдамской насосной станции (1842) впервые забили на полную мощность фонтаны Сансуси, чего не могли добиться при Фридрихе II, – однако саму станцию выстроили в виде большой Турецкой мечети с трубой-«минаретом». Но все же параллельно этому учились ценить и обнаженную красоту новых конструкций. Так, первый чугунный мост в Коалбруксдейле (1779), ставший одним из символов английской промышленной революции, был в 1791 воспроизведен в виде уменьшенной копии в Вёрлице; береговые же нагромождения циклопических валунов придали ему вящую живописность. Аналогичная копия имелаась и на Строгановской даче. Николай Львов испытал в Гатчинском парке свою новаторскую систему экономичного землебитного строительства, создав таким образом Приоратский дворец (1798), и это лишь одна, известнейшая из его парковых построек такого рода. Позже именно садовники, Джон Пакстон и Луи Монье, заложили основы зодчества XX века, разработав стеклометаллическую конструкцию (оранжереи Пакстона; с 1832) и создав железобетон (горшки и вазоны Монье; с 1867). Изобретатель манометра И.Мельцель сконструировал для Храма Ночи в Шонау один из самых хитроумных своих музыкальных автоматов. Парки, в особенности публичные, охотно использовались для технических шоу. К примеру, первый общедоступный телескоп («перспективное стекло») был установлен в 1780-е годы в лондонском парке Сент-Джеймс, а первый прыжок с легким шелковым и, следовательно, вполне современным парашютом был осуществлен, при огромном стечении публики, с воздушного шара Монгольфье в парижских садах Монсо (1797). Наконец, пригородные *prati*, луга для массовых гуляний, становились со временем местами ранних триумфов авиации.

Таким образом, новый парк иногда воплощал будущее даже сюжетно, футурологически. Весь он, вне зависимости от того, имелись в нем технические новинки или нет, был в какой-то мере тем, что Константин Эрберг называл «*natura naturanda*», натурой, которую еще только предстоит создать, – в отличие от божественной «*natura naturans*» и человеческой «*natura naturata*» (по Спинозе)\*. Причем это «предстоит создать» буквально складывалось в воздухе на глазах у зрителя, развертывая перед ним живые проекты и концепты.

\* Т.е. «природы природствующей» (творящей) и «природы оприроденной» (сотворенной). О «*natura naturanda*» Эрберг писал в своей кн.: «Цели творчества» (3, 17) (1919), – и эта идея, на наш взгляд, в высшей степени садово-парковому искусству созвучна.

Габриэль Туэн, младший соотечественник Кармонтеля, подвел итог этого живописного многообразия, изложив его в виде каталога планов с комментариями, в виде «plans raisonnées» («Комментированные планы всевозможных садов», 1820). Проект Туэна имел целевую привязку, ему хотелось осуществить свой «экстракт вселенной», по площади в три раза превышающий Версаль, к юго-западу от бывшей резиденции «короля-солнца». Предполагалось, что здесь будут разбиты сады английский (трехчастный: с лесной, пасторальной, – т.е. смешанной, с лугами и рощами, – а также сельской секциями), французский и китайский, а над всем будет возвышаться обзорная башня в виде Родосского колосса. В сравнении с этой мегаломанией полистилистический сад в Биддульф-Грендж в Англии (с 1840) кажется несравнимо более компактным, но в то же время и еще более интригующим: таинственные туннели ведут здесь, словно в некоей сюрреальной кругосветке, из египетской гробницы в швейцарское шале, а затем в китайский павильон.

Гегель, предпочитавший гармоничную архитектонику регулярных (древних и новых, версальского типа) садов, осудил эти «противные», по его мнению, зрелища, где «все сжато в тесном пространстве, чтобы выступить как единое целое», причем лживое целое, где господствуют «явная, преднамеренная непреднамеренность» и «искусственная безыскусственность» («Лекции по эстетике», 2, 1, 3, 3с) (1820-е гг.). Незадолго до Гегеля саркастически-уничжительный обзор современной плантомании дал Томас Лав Пикок в романе «Хидлонг-холл» (1816), где в 6-й главе герои дискутируют по данному поводу в имении «лорда Малоума (Littlebrain)», а сам лорд Littlebrain маячит вдали в виде фигурки, разглядывающей в телескоп окрестности с вершины павильона. Еще более злую сатиру на садовый романтизм написал позднее Флобер. Его Бювар и Пекюше (в одноименном романе; 1874), два простака, страстно увлеченные модными трендами, попытались сделать свой садик максимально разнообразным, – с меланхолически-романтическим, возвышенно-ужасным, экзотическим, торжественным, таинственным и фантастическим разделами. Они оснастили его сгоревшими дотла хижинами (пример ужасного), Храмом Философии, «как в Эрменонвиле» (пример торжественного), софой, внезапно испускавшей струи воды (пример фантастического). Еще они попытались устроить боскетный лабиринт, особый арочный проем в стене, который бы «открывал перспективу», и декоративный пруд, выложив его берега раковинами. Имелись там также подсобка, превращенная в «украшенную ферму» с помощью цветных стеклышек в окнах, «этрусская гробница», похожая на собачью конуру, и куча кусков гранита на газоне, напоминающая гигантскую картофелину.

По сути, Флобер подвел саркастический итог полуторавековой садово-парковой истории, продемонстрировав ее стилистический тупик. Наступило время, когда категории возвышенного и живописно-разнообразного устремились в то русло, из которого в будущем народился «тематический

парк». И чем больше хитроумных затей включали в себя новые эдемы, тем неотвратимее они, во многом под влиянием Чеймберса, указывали на грядущий Диснейленд с его «прекрасно-ужасными», в смысле сильных эмоциональных ощущений, аттракционами. В целом же хотя дворцовых, усадебных и городских парков создавалось все больше и больше, причем порою парков совершенно изумительных, садостроение в определенный момент, наступивший в эпоху романтизма, сошло с магистрального пути художественного развития. Точнее с того пути, – необходима все же существенная оговорка, – который прокладывался традиционной историей искусства. Вдумаемся в непреложный факт: в то время как мы не вправе излагать арт-историю барокко и Просвещения без разговора о французском и английском парках, да и Ренессанс будет выглядеть ущербным без его садов, художественная история XIX–XX веков вполне может без этой темы целиком обойтись либо ограничиться лишь одним-двумя исключениями (вроде эпохальных садов Гауди и Бурле-Маркса). Все остальное вполне можно опустить.

Это, наверное, несправедливо, но глубоко закономерно. Романтические сады растворились в собственных преданиях. Происходило «превращение сада в “поэзию”»\*, в смысле не только энкомиума или дескрипции, но в смысле живого переживания, пронизывающего и наполняющего собою пространство. «Бог поэзии правит парком», – писал Э. де Сен-Мор о Павловске в своей «Русской антологии» (1823). Писал, когда эти слова вполне можно было бы применить уже в качестве всевропейского девиза, идеально подходящего для размещения на входных воротах. И именно поэтические мифы и создали в основном то прозрачное сверхпроизведение, для верного понимания которого требуется особый инструментарий, традиционным искусствоведением не разработанный. Достаточно произнести слова «русская усадьба», и невещественное, живущее в основном за счет собственных преданий, предстанет в высшей степени реальным. В «железном» XIX столетии материальный парк стусевался, уступив свое место парковой легенде. Легенде гротескной как у Флобера или лиричной как у Тургенева. И именно ее необходимо в первую очередь изучать.

Поэтический парк оказался в конечном счете несравнимо более влиятельным и непреложно-актуальным, нежели предметные вертограды. Недаром, Царское Село – это теперь, в первую очередь, пушкинский парк, «приют муз», а не воплощенная мечта императоров. То же касается многих других садов и усадеб, известных не за счет тех, кто их сотворил, а за счет тех, кто там творил. В разговоре с Павсанием или средневековым монахом касательно преданий, скопившихся вокруг той или иной священной рощи, слово «вымысел», несомненно, вызвало бы протест. Помяная же «аллею Пушкина» в русском, «аллею Шевченко» в украинском или «аллею Бёрнса» в шотланд-

\* *Gamper M. Vom kartographischen Blick zur Perception des Subjekts. Der Garten und seine Darstellungsmedien im XVII und XVIII Jhh. // Text-Bild-Karte. Kartographien der Vormoderne, 2007. S. 432.*

ском парке, мы вовсе не обязательно предполагаем, что великие национальные поэты бывали здесь, тут вымысел вполне уместен. Куда важнее тот факт, что память об их стихах придает данному уголку его непреходящее очарование. И даже безусловная подлинность неизбежно воспринимается сквозь поэтическую дымку и, собственно, значительно эту дымку усиливает. Глубоко символично, что первым памятником Пушкину стала, согласно укоренившейся царскосельской традиции, каменная глыба с высеченными на ней словами «genio loci» («гению места»)\*. Глыба, установленная в 1817 его лицейскими друзьями, причем установленная тайно, с безымянным посвящением, ибо общественный памятник был тогда в России делом еще неслыханным, – а много позже, уже в 1898, первый памятник Шевченко пришлось разместить в усадьбе Алчеевских, хотя он предназначался для Харькова.

Развернувшись в убедительной и, самое главное, очаровательной «подвижной картине», ландшафтная фабула постоянно приумножалась. Раз уже плантоманы давно перестали удивляться «гроту Калипсо», «павильону Армиды» или инсценированной «гробнице Руссо», то что же странного в том, что позднее репертуар садовых преданий пополнялся и «памятником Вяйнемуунену» (мифическому творцу «Калевалы») в Выборге, и «домиком Лариных» (даже во множественном числе) или «домиком Лизы Калитиной»\*\*? Ведь зародившись несколько веков назад в поэзии, новый Эдем предстал совершенно неотделимым от стихии творчества, прирастая своими собственными мифами. Восприятие, достигшее в садах необходимого уровня вкуса, научилось не только познавать, но и творить свой виртуальный мир. Мир, столь крепко сотканный из воображения и реальности, что, разрывая эту ткань, мы неизбежно разорвали бы всю «подвижную картину».

Мы решили, в силу заявленной уже во введении невозможности объять необъятное, наметить XIX век лишь отдельными штрихами, а XX и вовсе, за некоторыми исключениями, опустить. Подробно обозначив наши аргументы, мы не считаем обязательным их чисто хронологически или регионально умножать, ведь все равно самым главным, основополагающим остается ренессансный рубеж Нового времени, к которому все остальное – от барокко до постмодерна – лишь прилагается. Однако, дабы завершить разом разговор и о рае, и о художественном саде как таковом, необходимо будет коснуться нескольких факторов и фактов его «исчезновения». Исчезновения тоже, как и сам сад, виртуального (т.е. неабсолютного), которому и будет посвящено заключение, неизбежно неполное и несовершенное, – отсюда и слово «вместо» в его заглавии.

\* *Латина М.* «Гению места», или первый памятник А.С. Пушкину // «Наука и жизнь», 1999, 11.

\*\* О стилизациях под «усадьбу Лариных» см. в ст.: *Нащокина М.В.* Усадьба пушкинского времени в русской культуре эпохи символизма // РУ, 2000, 6. Бедный же «Домик Лизы Калитиной» в исторической части Орла, на речной круче, по всей видимости, обречен и должен пасть жертвой «точной застройки». Это весьма печально, ибо, несмотря на неизбежную фиктивность своего имени, он все же остается (или уже был?) последним старинным фрагментом «Дворянского гнезда», – как весь этот район, в целом совершенно новый, гордо называется. Так усадебные мифы приходят в город, становясь там еще более эфемерными.

## Вместо заключения

В начале XIX века Август Шлейермахер, ставший, в исторической перспективе, одним из величайших авторитетов протестантской теологии, заявил: «Мы не в состоянии нарисовать картину рая, наше чувственное воображение к этому неспособно» («Христианская вера», 159, 2). Но ничего нового в данном случае не прозвучало: Шлейермахер лишь еще раз выразил ту средневековую фигуру умолчания, что обозначилась несколько позже и в словах Феофана Затворника о «закрытой для нас стране». Лишь в другом, более частном высказывании Шлейермахер допустил, что кое-что может быть все же приоткрыто, но в иной, не богословской духовной сфере. Утешая одну молодую вдову, он написал ей о посмертном бытии: «Мы не в силах точно представить его (буквально «представить в концепции»), мы можем лишь творить поэтические видения»\*.

И «поэтические видения» нарождались в изобилии. Их и прежде было немало, но скорее в виде наслоений на библейскую основу, наслоений свободно-, иной раз даже дерзко-вариативных, но все же пасующих перед верховным авторитетом земного Эдема и небесного Царства Божия. Романтическое же мировидение, уверенно обживающееся в собственном эстетическом царстве, сделало обоснование своих эдемических прав едва ли не важнейшим путеводным принципом. Слова о том, что люди творчества открывают «земной рай» или «сады Гесперид на счастливых островах», настолько глубоко укоренились в тогдашнем сознании, что заголовок «Земной рай», который носит одна из лучших книг об искусстве XIX века, кажется вполне закономерным итогом романтико-символистского, в его основных стилистических веках, столетия\*\*. То, что лишь смутно грезилось в жизни, казалось наступившим или, по крайней мере, наступающим в искусстве. Причем, тяготея к заветному трансцендентному рубежу, поэзия и философия, как это нередко случалось и раньше, сливались воедино, претендуя на высший уровень универсального понимания вещей земных и небесных. «Сокровища небес» – это «реальности интеллекта», – писал Уильям Блейк\*\*\*.

\* Письмо Шлейермахера к Генриетте фон Виллих (1807) цит. по: McDonnell C., Lang B. Op. cit. P. 324.

\*\* Hofmann W. Das irdische Paradies. Motive und Ideen des XIX Jh, 1974; Слова же о писателях современности, что «плывут впереди других» «к берегам грядущего, которые наша эпоха считает садами Гесперид на счастливых островах», взяты из «Эстетических кампаний» немецкого литератора Л. Винбарга (1834), видного участника движения «Молодая Германия» (цит. по: ПМЭМ, 3, 420).

\*\*\* Цит. по: William Blake's Writings, 2, 1978. P. 1024. Фраза взята из авторского комментария к картине «Видение Страшного суда» (1808), утраченной и известной лишь по эскизу. Почти веком позже нечто сходное заявил Ницше («Рай всегда там, где стоит Древо познания...»), но тут же подверг свое утверждение столь привычной для него автодеструкции («– вот, что заявляет древнейший и новейший змей») («Воля к власти», 4, афоризм 152). При этом Ницше декларативно противопоставлял свой «эдем» христи-



В самом конце «Века светов» Новалис выдвинул термин «парадизы идей» (именно «парадизы» во множественном числе – *Ideenparadiese*), стремясь собственным своим творчеством доказать, что именно в этих умственных заповедниках формируются идеалы, призванные восполнить и, собственно, уже восполняющие утраченный рай. Из проникновенной поэтической любви к миру, когда «каждый возлюбленный нами предмет» оказывается «средоточием рая», из упоения природой, в чьем лоне (если вспомнить еще и Гёльдерлина) «улыбается Элизиум», нарождается «цветущая страна – художественное творение, более достойное королей, нежели парк». Именно такое государство художников могло бы стать, по Новалису, еще более важным изобретением, чем английский парк, научивший нас высокому вкусу в отношениях с природой\*.

Гёте и Шиллер еще непосредственнее связали эти идеалы с современным им паркостроительством\*\*. Для Гёте искусство являлось особого рода сверхрациональным наглядным мышлением, позволяющим (как он пояснял в беседах с Эккерманом в 1831) воочию видеть «внутренние связи» вещей, и садовое искусство не раз ему эти внутренние связи подсказывало, демонстрируя гармоническую связь природы с художественной идеей. Сады не только постоянно входили в фабулу его произведений, подобно простому сельскому садику, почти что огороду, ставшему символом «чувствительного сердца» в «Страданиях молодого Вертера» (1774). Они нередко были и непосредственной средой его творчества, преображая внешний ландшафт в творческую интроспекцию. Так, комическая опера «Триумф просвещения» (1787) сочинялась в садах виллы Боргезе, а роман «Избирательные сродства» (1809), где из прекрасного вида, подобного «разнообразному ряду картин, словно вставленных в рамы», рождается целый благоустроенный микрокосм, генетически связан с княжеским парком Вёрлиц. Обозревая последний, Гёте был особенно очарован тем, как славно «художественно организованная местность» вписывается здесь в «добротню управляемую и одновременно великолепно украшенную округу». Попутно ему удалось

---

анству: «Царство Небесное» есть состояние сердца, а не что-либо, что «выше земли» или приходит «после смерти», «Царство Божие» ... не приходит через «тысячу лет» – это есть опыт сердца; оно повсюду, оно нигде» («Антихрист», 34). Определенный словесный параллелизм (о райском «опыте сердца» писали практически и все отцы церкви) лишь обнажает здесь резкий метаисторический разрыв.

\* Строка Гёльдерлина взята из финала его «Гимна красоте» [...Natur, in deine Schosse / Lächelt ihm Elysium] – «...Природа, в твоём лоне / Ему (человеку) улыбается Элизиум». Что же касается Новалиса, то наряду с его афоризмами цитируется (о «цветущей стране») его «Вера и любовь» (6, 1). В одном из своих фрагментов Новалис назвал английский парк «подражанием раю», но подражанием далеко не полным, ибо рай, который раздробился, рассеялся по всей земле (и поэтому больше не распознается), надлежит собирать, соединяя его «разрозненные частицы», – с тем чтобы «заполнился его остов». Далее в тексте стоят слова «Воспроизведение рая» («Regeneration des Paradieses») (цит. по: *Gamper M.* Op. cit. S. 1).

\*\* *Hellinger E.* Das Motiv des Gartenraumes in Goethes Dichtung // «Deutsche Vierteljahrschrift für Literatur und Geistesgeschichte», 35, 1961; *Benn S.* Friedrich Schiller and the English Garden. «Über das Gartenkalender auf das Jahr 1795» // *GH*, 19, 1991, 1; *Gross E. J.W.* Goethe und seine Kritik am sentimentalischen Garten // «Tabula Rasa. Jenenser Zeitschrift für kritisches Denken» (web), 2003, 20; *ego же.* Friedrich Schiller und die Gartenkunst // там же.

и практически испробовать свои силы на аналогичном «административно-садовом» поприще. С 1770-х годов Гёте не раз принимал непосредственное участие в ландшафтостроительстве Веймара, ставшего, как и Вёрлиц, одним из тех «парковых государств», точнее, государств с парком в качестве своего идеального средоточия, что были для тогдашней Германии, как мы уже убедились, столь характерны. Благодаря Гёте в здешнем Парке-на-Ильме появились, в частности, малые садовые монументы Доброй судьбе, т. е. Фортуне и Гению здешнего места\*. Но еще существеннее тот факт, что здесь же находился и дом самого поэта, дополнительно придавший парку облик музея под открытым небом, где «Гением места» безусловно был, причем еще при жизни, сам Гёте. Шиллер же, проявлявший к современному садоводству не менее острый, хотя, быть может, и менее практический, чем у Гёте, интерес, сравнивал разные, «реальный» и «идеальный» модусы поэтического стиля с различными методами природоустройства, более прагматичного либо, напротив, обеспечивающего максимальную природную свободу. И соответствующие наблюдения, несомненно, во многом обусловили заветную шиллеровскую идею «государства прекрасной видимости» («das Reich des schönen Scheins»), существующего «в каждой тонко настроенной душе»\*\*. Су-

\* Neutsch B. Genio huius loci. Ein Pompeianisches Motiv im Goethe-Park zu Weimar // Festschrift für K. Lankheit, 1973.

\*\* Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании (26) (1795). Шиллер поясняет, что тогда как обычное государство базируется на принуждении, неизбежно связанном с соблюдением прав человека, «в прекрасном окружении эстетического государства они (т. е. права человека) являются лишь в виде формы (nur als Gestalt), сочетаясь друг с другом лишь как предметы свободной игры». Это «веселое царство игры и видимости» свободно от всякого принуждения, «как физического, так и морального». Кантовская свобода вкуса обретает здесь уже отчетливо политический, пусть и мечтательно-политический, оттенок, ведь по Шиллеру, как явствует из того же текста, именно «вкус вносит в общество гармонию, порождая гармонию в индивидууме». Тем самым «государство прекрасной видимости расширяется», связывая души «сетью изящества» («Netz der Anmut»), хотя пока что, как гласит последняя фраза данного письма, государство это «вынуждено существовать (лишь) в каждой тонко чувствующей душе» или же в «некоторых избранных кружках (auserlesenen Zirkeln)», где «нормы диктуются прекрасной природой». Такого рода «прекрасное государство» могло явственно вырисовываться для Шиллера в «садовых княжествах» тогдашней Германии (если иметь в виду в первую очередь не сами княжества, а составлявшие их сердцевину дворцовые сады) – как в Аугустенбурге герцога Фридриха Кристиана II Шлезвиг-Гольштейнского (которому посвящены «Письма об эстетическом воспитании»), так и в Хохенхайме Карла Эугена Вюртембергского. Последний парк произвел на поэта особенно сильное впечатление. Выдвинув (в очерке «О садовом календаре 1795 года») идею «эстетического садоводства», которое воспитывало бы совершенного, цельного человека, избегая при этом изъянов французского и английского стилей, он тут же спроецировал свои мысли на конкретный ландшафт, открывшийся ему по пути из Штутгарта в Хохенхайм. Ныне Хохенхайм непосредственно примыкает к Штутгарту как один из его районов, но тогда их разделяла хоть и сравнительно небольшая, но все же заметная путевая дистанция. И Шиллер истолковал эту дорогу (в том же очерке) как наглядную историю эстетического усовершенствования природы – от придорожных садов, виноградников и ферм («первые, физические начала садового искусства») к «долгим, четким рядам тополей» (воплощающим вторую, «французскую» стадию) и, наконец, к «Английской деревне» хохенхаймского парка [третья стадия, соответствующая пейзажному стилю и являющая взорам «оживленную духом и возвышенную (буквально «экзальтированную») искусством природу»]. Таким образом, рассуждение о красоте созерцательно вписалось в обширный ландшафт, сделав последний вполне реальным «государством прекрасной видимости», – тем, что намечено в знаменитых «Письмах» лишь в виде абстрактной формулы. В любом случае эта формула оказалась исторически-этапной. По словам Г. Маркузе (в его «Эросе и цивилизации»), 26-е письмо Шиллера «ставит своей целью переделку действительности с помощью освобождающей силы эстетической функции, оно, по замыслу автора, заключает в себе возможность принципиально новой реальности».

ществующего, иным словом, в виде тех же ментальных «парадизов идей», о которых писал Новалис.

Эти парадизы-в-уме могли внушать по отношению к раю Средневековья чувства диаметрально противоположные – от благодушной или даже благочестивой приязни до резкой антипатии. «Золотой серединой» можно считать пейзажную лирику Вордсворта, который, подобно энтузиастам английского парка, открывал «счастливые Елисейские поля» и «рай предо мною» в своих любимых сельских уголках\*. К гармоническому компромиссу с религией постоянно тяготел Жуковский: в финале его «Камозенса» (1839) умирающему португальскому поэту является дева, «увенчанная лаврами, с сияющим крестом на груди», – светлая вестница, наглядно подтверждающая, что «поэзия небесной религии сестра земная». Напротив, Шелли, избравший эпиграфом для своей «Королевы Маб» (1812) вольтеровский лозунг «Раздавите гадину!», противопоставляет в этой поэме лживой «басне об Эдеме» идею грядущего обновления природы, которое можно поэтически прочувствовать уже сейчас. «Блаженная земля! Реальность неба!» – звучит в самом начале 9-й части «Королевы Маб», словно это светлое будущее уже приблизилось вплотную.

Пушкин же, как правило, избегал патетических мелодекламаций, смягчив свое напоминание об Эдеме, если говорить о едва ли не самой значительной его ссылке на 3-ю главу Книги Бытия, легкой иронией: «О люди, как похожи вы / На прародительницу Эву: /... Запретный плод вам подавай, / А без того вам рай не рай!» («Евгений Онегин», 8, 27). Пушкинская поэзия содержит в себе богатейшую россыпь садово-усадебных мотивов, которые составляют в совокупности не просто фоновый орнамент, а глубоко прочувствованный символический узор, знаково уплотняющий и даже в значительной мере организующий содержание. В этом отношении пушкинские, т.е. запечатленные Пушкиным сады и усадьбы, – а список их, начинающийся, по степени важности, с Царского Села, Михайловского и Болдина, весьма, как известно, велик, – вполне сопоставимы с «божественным лесом» и райским садом Данте, без которых поэма зияла бы вопиющими пустотами. Приведем лишь четыре примера. В уже поминавшейся «Деревне» (1819) привычные для просветительской пейзажности «подвижные картины» столь резко обостряются изнанкой сельской нищеты, что традиционная пасторальная иллюзия исчезает буквально у нас на глазах, а искусство предстает вопиюще обманчивым и, самое главное, бессильным (ибо рабство может реально «пасть» лишь «по манию царя»). В «Дубровском» (1833) Пушкин, напротив, задумывается о социальных потенциях разумного природоустройства уже достаточно благосклонно, политически разграничивая различные парковые стили: у деспота Троекурова сад регулярный, тогда как у просвещенного помещика Верейского он устроен в английском вкусе, и его достойно дополня-

\* Тут цитируются его «Затворник» («Elysian, fortunate fields...») и «Домой в Грасмор» («With paradise before me...»).

ют не только «прелестный вид» на Волгу, но и «веселые избы крестьян», так что тут предлагается нечто вроде реформистской альтернативы отчаянному анархизму главного героя (правда, в созданной несколькими годами раньше «Барышне-крестьянке» аналогичного рода передовая усадьба помещика Муромского, где «конюхи были одеты английскими жокеями», преподана с очевидной иронией). «Осень» (1833), созданная под явным воздействием «Времен года» Томсона, живописует усадьбу как истинное святилище искусства, открывающее путь к «тончайшим понятиям» (если вспомнить еще и Уотли), причем у Пушкина все выражено гораздо более емко, чем у крайне велеречивого Томсона, и к тому же, благодаря открытому концу, и несравнимо более свободно. Причем поэтическая свобода утверждает себя в «Осени» как максимум неопределенности и даже внутренней смуты, в особенности на фоне бодрого просветительского деизма (присущего, скажем, таким авторам, как Болотов). Наконец, в «Евгении Онегине» верховные права искусства параллельно провозглашаются и дезавуируются, причем опять-таки в русле садовых меморий и интуиций. Именно в царскосельских садах автору в пору его лицейской юности начала «являться муза», однако судьба Ленского, прекраснодушного поэта-романтика (чья трагическая смерть, наравне с неразделенной любовью не менее романтически-прекраснодушной Татьяны, завершает весь усадебный цикл поэмы), свидетельствует о том, что искусство и жизнь пребывают далеко не в идеальной взаимосвязи, а природа при всем своем неравнодушном лиризме не в состоянии эти идеалы реализовать. Изнанка сельских «картин» обнаруживается здесь не мгновенно, как в ранней «Деревне», а в массе нюансов и полутонов, отражающих различные модусы усадебного пространства. Пространства то идиллически-пасторального, то образцово-хозяйственного (в нововведениях Онегина), то хозяйственного, но с оттенком авторской иронии (со ссылкой на Левшина), то помянутого, опять-таки иронично, в качестве «философической пустыни» (усадьба Зарецкого), то меланхолически-возвышенного (могила Ленского в виде «каменя гробового» в пейзажном парке, «меж гор, лежащих полукругом»), то ужасного (сон Татьяны), то невольным намеком воплощающего Россию\*.

Достигая зрелости, романтизм неизбежно должен был породить «сады поэтов», создаваемые уже не только вербально, но и трехмерно-пространственно. Точнее, не породить из ничего, – все же веком раньше был

\* Имеется в виду эпиграф из 2-й сатиры Горация, предваряющий 2-ю главу «Евгения Онегина», начинающуюся со строк о «деревне, где скучал Евгений». Следующая строка (о том, что она была «прелестный уголок») – это, по сути, тоже чисто горацианское речение. Однако у римского поэта возглас «O, rus» («O, деревня!») лишь открывает длинную ностальгическую фразу, проникнутую тоской о сельских пенатах. У Пушкина же эти пенаты представлены в качестве пейзажной данности, актуального места действия, и к тому же цитата, усеченная до одного слова, читается, в силу неизбежного фонетического созвучия, как возглас «O Русь», – так что усадьба превращается в символ России. При этом «Словарь языка Пушкина» показывает, что другие сопряжения определенного ландшафта или ландшафтного типа со словом «Русь», – сопряжения, столь популярные в последующей литературной традиции, – в наследии поэта отсутствуют.

Александр Поуп с его Твикенемом, а позже Шенстон с его Лисоусом и Болотов, этот удивительный поэт-агроном, с его Дворяниновым, – но довести до особого великолепия. Пусть Гегель настаивал в своей критике пейзажного парка, что «сад не должен претендовать на самостоятельное значение». На деле он по-прежнему на такое значение активно претендовал. И первая четверть «железного века» была отмечена в этом отношении предприятиями беспрецедентными и по-своему рекордными. Писатель Уильям Бекфорд превратил родовое поместье Фонтхилл (с 1793) в один из самых больших пейзажных парков Англии, возведя в нем к тому же и барский дом невероятных размеров и роскоши\*. Если либертин или, говоря пушкинским слогом, «парнасский афеист» Бекфорд явно хотел, как и Шелли в своей поэзии, бросить гордый вызов небесам, создав свой огромный «эдем с вавилонской башней» в пику библейским архетипам, то другой «рекордсмен» был, напротив, убежденным охранителем устоев. В 1815 барон Герман фон Пюклер-Мускау, родо-витый прусский аристократ, начал преобразовывать свое имение на Нейссе, задумав устроить обширную систему ландшафтов, которые в совокупности стали бы самым большим в мире парком, занимающим площадь более 600 гектаров. Все в целом должно было стать воплощением идеи сословно-корпоративного государства, чьи зоны (горнорудная, научная, военная, сельская и пейзажная) группировались бы вокруг центрального дворянского

\* Все поместье охватывало 2400 гектаров, но парк, хотя и весьма большой, занимал лишь часть этой площади. Барский дом сохранил старинное имя поместья, связанное с названием находившегося здесь некогда монастыря («Аббатство Фонтхилл»). В стилистике нового здания английская, «перпендикулярная» готика сочеталась с элементами португальского мануэлино. Это огромное сооружение, где хранилось и богатое художественное собрание, было увенчано стофутовой (примерно 30 м) башней, и явно призвано было соперничать с расположенным на обозримой дистанции собором в Солсбери, башня которого традиционно считается высочайшей в Англии. В своем «аббатстве», Бекфорд жил крайне уединенно, окружив себя не только художественными, но и религиозными образами, сосредоточенными в Капелле Страшного суда, украшенной эсхатологическими картинами Б.Уэста. Обширный же фонтхилльский парк создался им как парк «натурный», где природа не столько преобразовывалась, сколько, в духе Руссо, сохранялась бы с минимальными коррекциями, рассчитанными на улучшение видовых аспектов. Поэтому высохшие или упавшие деревья здесь в большинстве случаев не удалялись, главная аллея напоминала лесную просеку, а всякого рода архитектурные капризы и вовсе отсутствовали, если не считать особым «капризом» весьма протяженную стену, парк ограждавшую. Будучи постройкой, для классического пейзажного парка совсем нетипичной, она, вполне вероятно, генетически восходила к береговой стене, окружающей пейзажный идеал Бекфорда, остров Сен-Пьер, некогда воспетый Руссо. Именно естественная, не перегруженная искусством природа вызвала у Бекфорда эдемические ассоциации, – так, в молодости он испытал особый восторг в португальской долине Коларес с ее простыми апельсиновыми садами («Эта местность, – писал он, – настоящий Элизиум, способный служить достойным приютом блаженных душ»; цит. по: *Alexander B. The Journal of William Beckford in Portugal and Spain 1787–1788*, 2006. P. 42). В фонтхилльском же поместье подобные ассоциации усиливались за счет контраста внешней «лесопарковой» идиллии с внутренним, интерьерным Страшным судом (в образах капеллы). После того как башня его «аббатства» дважды разрушалась, он потерял к имению интерес и продал его, причем вскоре после этого башня рухнула в третий раз. Своеобразным автокомментарием к его (еще не отстроеному тогда) Фонтхиллу может считаться известнейшее его сочинение, «арабская сказка» «Ватек» (1782). Всесильный калиф Ватек, живущий в фантастически роскошном пятичастном дворце (каждая из частей которого создана для максимального удовлетворения одного из пяти чувств) мечтает возвести здесь еще и «башню до небес», для чего заключает договор с духом зла Иблисом. Однако он терпит полное фиаско, что служит предлогом для итогового авторского морализаторства по поводу «необузданных страстей».

ядра, т.е. вокруг замка, обрамленного затейливыми цветниками, один из которых был распланирован по-«райски», в форме павлиньих перьев. Причем и этот суперпарк, осуществленный лишь частично и в итоге разоривший его владельца, вполне можно считать «садом поэта», ведь барон Пюклер-Мускау был одаренным писателем, оставившим, помимо «Соображений о пейзажном садоводстве», 4-томный роман «Письма покойника» (1831), составленный из его реальных писем супруге. Там он особо останавливается на садах английского замка Уорвик. «Живой», не руинированный норманнский замок в окружении прекрасной природы (руин барон терпеть не мог) показался ему, несомненно, достойным примером для подражания, и, преобразуя Мускау и окрестности, он попытался наглядно породнить представления о старинной рыцарской чести с современностью.

Удивительные деяния Бекфорда и барона Пюклера нашли свое отражение в рассказе Эдгара По «Поместье Арнейм» (или «Пейзажный сад»; опубликован посмертно, в 1850), который по праву можно считать едва ли не самой экспрессивной и к тому же самой грандиозной парковой фантазией XIX столетия\*. Большую часть своей творческой жизни бесприютный, По не был причастен к реальному садоводству, но, подобно Канту, умел блестяще восполнять недостаток зрительного опыта живым воображением. Необъятный и в то же время отрешенный от мира «Арнеймский рай» создается как реальная ландшафтная трансценденция, как «ангельское рукоделие», постигаемое в идеале потусторонним взором, как бы «с небес» или, по крайней мере, в предчувствии небес. Хотя здесь, как подчеркивается, были приложены все усилия, чтобы искусство осталось незаметным, все пункты пейзажного маршрута все же рассчитаны так, чтобы атмосфера непостижимого волшебства последовательно сгущалась по мере того, как каноэ скользит мимо садов, «напоминающих грезы фей какой-то совершенно новой породы». Кульминацией в высшей степени естественного, но в то же время фантастического пейзажа (По увлечен идеей именно такого сочетания) явно служит, при всей недоговоренности, уже не этот, а тот свет, – так же как в незавершенном, писавшемся в тот же период романе «Приключения Артура Гордона Пима», где «рай тропических морей», волшебным сместившийся к южному полюсу, завершается гигантским «апокалиптическим» водопадом. В статье «Поэтический принцип» (1848), где, кстати, поминается и особое искусство «компоновки пейзажного сада», По связывал высшую радость, даруемую искусством, с печальным сознанием того, что это лишь «отблески» тех «божественных, упоительных радостей», что на земле недоступны, – и в «Поместье Арнейм» он всячески стремился эти «отблески» максимально, почти галлюцинозно сгустить.

\* В «Поместье Арнейм» упоминается Фонтхилл (широко известный по журнальным публикациям того времени) и цитируются «Записки покойника» Пюклера-Мускау (последние, правда, не в прямом парковом контексте).

Вполне возможно, что это были запечатленные на бумаге «искусственные парадизы» (по терминологии Бодлера, имевшего в виду наркотические видения)\*. Де Куинси писал в своей «Исповеди курильщика опиума» (1821), что один лишь опиум «владеет ключами от рая», и признавался, что оглядывается на эти «врата» как «прародители после Грехопадения». Но это, в конце концов, частный фактор. В искусстве к середине века и в целом вставала прозрачная трансцендентная стена, являющая «врата рая», хотя последний мог принимать и иные имена. Комплекс самодостаточного «земного рая» сближался с комплексом «неведомого шедевра», т.е. с уверенностью в сверхъестественных, всеохватных потенциях произведения\*\*. Самые честолюбивые и этапные картины таких мастеров, как Рунге или Тернер, внушают зрителю своеобразное чувство порога. Того порога, что приоткрывает «закрытую страну», куда искусство все-таки способно нас провести, «конструируя утраченный рай»\*\*\*. Для Тернера таким порогом и окном становились не только его апокалиптические видения, но и вполне натурные, внешне не визионерские мотивы, подобно «Утру в Конистонских полях» (1798), которое мнилось ему «первым утром прародителей», согласно присоединенной к названию цитате из Мильтона\*\*\*\*. Зачастую эдемические реминисценции принимали национально-романтическую окраску, как в случае с «наивным живописцем» Эдвардом Хиксом, который уподобил начальные годы американского государства библейскому «мирному царству»; в его одноименной картине (илл. 55) мы видим Джорджа Вашингтона, заключающего договор с индейцами.

Даже простая натура (в русле сближения и даже отождествления «земного рая» с «неведомым шедевром» или, иным словом, абсолютным произведением) принимала облик начального откровения, которое должно завершиться «преображением всей Земли», – таковы пейзажные и жанровые этюды к «Явлению Христа народу» Александра Иванова (1858), если следовать именно исконному, авторскому пониманию этой итоговой, причем «апокалиптически»-итоговой картины, а также и ивановских библейских эскизов\*\*\*\*\*.

\* Имеется в виду знаменитое эссе Бодлера «Искусственные парадизы», опубликованное (вместе с его переводом «Исповеди английского курильщика опиума» Де Куинси) в 1860. Правда, у Эдгара По, в отличие от Де Куинси и Бодлера, «искусственные парадизы» с их необычайно яркими, «светящимися» пейзажными видениями были, скорее всего, связаны не с гашишем, но (как, возможно, и у Э.Т.А. Гофмана) с алкоголем, которому американский поэт в поздние свои годы был весьма привержен.

\*\* О романтической концепции «неведомого шедевра» (или «абсолютного произведения»), приходящей на смену прежним методам художественного подражания и повествования, см.: *Belting H. The Invisible Masterpiece*, 2003.

\*\*\* Слова из письма Brentano к Рунге (1810) о том, что истинный художник способен «во времена утраты оглянуться внутри себя с тем, чтобы сконструировать утраченный рай, исходя из своих потребностей» цит. по: Clemens Brentano Briefe, 2, 1951. S. 14. С этим идеалом тесно связан созданный Рунге цикл «Времен года», – его наиболее значительным художественным звеном является картина «Утро» (илл. 56).

\*\*\*\* «Пары, туманы от холмов и вод, / Плывущие угрюмой, серой мглой / Покуда солнце не позолотит / Кайму шерстистую, – вздымайтесь в честь / Творца вселенной!» («Потерянный Рай», 5).

\*\*\*\*\* Идея «абсолютного произведения» (это не ивановское, а общеромантическое понятие) наиболее отчетливо выражена в его «Мыслях, приходящих при чтении Библии» (1847), где такое произ-

И особенно легко это откровение наступало в «Италии золотой», куда устремлялись как на родину искусства, как в тот райский край, где, как казалось Гоголю и Иванову, «человек ближе к Богу»\*. Ведь именно здесь, в Италии произведения искусства – в силу их изобилия и величайшего совершенства – внушали не просто восторг, а «небесные чувства»\*\*.

Реальное садоводство и паркостроение того времени внешне казалось далеким от запредельных чаяний, и удивительные «парадизы», нами упомянутые, выглядят в данном случае исключениями, причем исключениями достаточно странными, – тогда как самые роскошные и изысканные сады XVI–XVIII являются, напротив, в высшей степени типическими для своих эпох. Теперь все-таки тон задавали уже не эксцентричные оригиналы-заказчики, а методичные паркостроители-профессионалы. Так или иначе, элитарное и массовое в романтизме активно сосуществовали, – в форме дружелюбной, как в усадебной поэзии Пушкина, или весьма злой, как в «Бюваре и Пекюше» Флобера (приватно, в черновых заметках называвшего своих Бювара и Пекюше «мокрицами»), но в любом случае в форме, учитывающей широчайший спектр общественных вкусов. В самих садах эти вкусы не то чтобы совсем смешались, но, во всяком случае, скоординировались. Богатые «эдемы» всячески имитировались в малых садиках, и промышленно-коммерческий объем этих имитаций, от поэтических надписей на деревянных и керамических табличках до китчевых «антиков» и монументиков, со временем валобразно возрастал. И наоборот – сугубо элитарные парки нередко включали в себя «народные уголки», уже не пасторально-стилизированные, а вполне аутентичные по своему облику, такие, к примеру, как «альпийский садик» в германоязычных землях или «малороссийский палисадник» в России. Важнее, впрочем, даже не это. Хотя и стилистически отесненное в системе искусств на второй план, садоводство, точнее ландшафтная архитектура в целом приобрела столь грандиозный размах, что непосредственно вошла в жизнь миллионов людей, как в социальном, так и в собственно эстетическом плане.

Масскультурный резонанс получили и многие садово-эдемические атрибуты. «Язык цветов» в первой половине XIX века закрепился, в том числе в викторианской Англии или николаевской России, в качестве уже не только лишь

ведение или совокупность произведений (Иванов размышлял параллельно и о своем «Явлении Мессии» и о библейском цикле) рассматривается как тот великий духовный стимул, благодаря которому русский государь сможет исполнить свою историческую миссию, – и тогда всеобщий мир и благоденствие станут «результатом всей планеты». См.: Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях, 2001.

\* Из письма Гоголя А.С.Данилевскому (1838): «О Италия... Что за небо! Что за воздух! Пью – не напьюсь, гляжу – не нагляжусь. В душе небо и рай... Нет лучшей участи, чем умереть в Риме, целой верстой здесь человек ближе к Богу».

\*\* Прочитируем знаменитый пассаж Стендаля, записанный им (в 1817) под впечатлением художественных красот флорентийской церкви Санта-Кроче: «Я достиг того эмоционального пика, где встречаются небесные ощущения (sensations célestes), внушенные изящными искусствами и любовным чувством» («Неаполь и Флоренция»). На основе именно этого переживания позднее сложилось понятие «синдрома Стендаля», обозначающее нервный шок, обусловленный особенно сильными, «запредельными» эстетическими импрессиями.



элитарной, великосветской, но и широкой обывательской моды. С другой стороны, оккультная вегетация алхимического «сада науки» все более поэтизировалась, приумножая свое загадочное обаяние, – в идее «перворастения» Гёте-натуралиста или в легендарном «голубом цветке» Новалиса\*. Романтизм в равной мере удовлетворял и духовидение избранных «высоких душ», и naive грезы, подобные грезам флюберовской Эммы Бовари (которая мечтала в девичестве о «бамбуковой хижине» из «Поля и Виргинии», о «дамах, обмирающих в уединенных беседках», о «соловьином пении в рощах» и о «хижинах поселян»), или тех же Бювара и Пекюше\*\*.

Градостроительная «экспансия рая» достигла такой мощности, что начала тотально преобразовывать уже не отдельные фрагменты старых городов, но всю их структуру от центра до предместьев. Бульвары и парки, устраиваемые на месте средневековых укреплений и старых кварталов, сперва оттеснили бедноту на окраины, но затем, к концу века, уделили и ей определенную «долю эдема», сперва в виде крошечных участков земли в городской черте (немецкие «сады Шребера», английские allotments)\*\*\*, а позднее в виде идеи «города-сада». Идеи, призванной умерить социальные стрессы путем сочетания новой жилой застройки с квазиприродной, обрамляюще-парковой средой. Впрочем, еще более эффективным гарантом классового мира на всем протяжении столетия оставался городской парк, «парк-променад», умиротворяющий низшие сословия (как было в Париже, где система широких бульваров призвана была исключить возможность постройки баррикад) и сводящий их с буржуазией в общей сфере массовых развлечений и красивых ландшафтов. Видовая беседка, этот немудреный «миловзор», взятый из частного сада и вынесенный на прогулочную набережную (в том числе ампириная волжская беседка), может служить прекрасным символом эстетического мира между сословиями.

Идея сада и парка как святилища природы неизменно витала в воздухе, хотя парк традиционного типа, даже парк пейзажный, уже вовсе не обязательно осмыслился как архетип натурной первозданности. Напротив, ино-

\* В николаевской России мода на эротический флоризм значительно усилилась благодаря выходу книги Д.П. Ознобишина «Селам, или Язык цветов» (1830) (о семантике русского флоризма того времени см.: *Шарафадина КИ. Алфавит Флоры в художественном языке русской литературы пушкинской эпохи*, 2004). Поэт-полиглот, великолепно знакомый с восточными обычаями, Ознобишин остроумно подыграл светским настроениям, сочетая, как в умелой рекламе, иронию с апологией. Посетовав в «Обращении к красавицам», что «поклонницы блестящей моды» забывают заветы родной старины, он тут же возвал: «Селам свивайте в неге сладкой!» О более эзотеричных растительно-биоморфных стилистических линиях, связывающих «перворастение» и «голубой цветок» с символическими садами модерна, см.: *Wainerberg A. Urpflanze und Ornament. Pflanzenmorphologische Anregungen in der Kunsttheorie und Kunst von Goethe bis zum Jugendstil*, 1992.

\*\* О характерной для романтизма поэтике запредельных, несбыточных желаний, поэтике, в историческом своем резонансе масскультурной, см.: *Campbell C. The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, 1987.

\*\*\* «Сады Шребера» («Schrobergärten»), названные в честь лейпцигского врача-гигиениста Морица Шребера, стали одной из наглядных форм движения за оздоровление городской жизни, интенсивно развернувшегося в Германии с середины XIX века. В Британии аналогом этих крошечных (в 2–4 сотки) участков земли для выращивания овощей, фруктов и цветов были т. н. allotments.

гда эту первозданность начинали усиленно защищать не только от индустриальных вторжений (что само собой разумеется), но иной раз именно от паркостроительства, – как показала общественная борьба за Хэмпстедские луга, хорошо известные по полотнам Констебля\*. Однако со временем даже и совершенно «дикий» ландшафт закономерно обретал садовое и по-своему тоже искусственное обрамление, свою картинную раму, теперь уже не только в усадебных вистах, все же достаточно элитарных, но и в демократической концепции национальных парков, размечающих нетронутую живописную глухомань в виде системы грандиозных пейзажей. Обоснованные романтически-элитарно (в поэтике гор, пещер, непроходимых лесов, мощных водопадов, необозримых степей и пустынь), эти очаги дикой природы стали объектами массового туризма, к концу XIX века ставшего уже совершенно обыденным. И «рай» в данном случае попутно изобретался произвольно, обрастая легендами по мере развития зрительского интереса\*\*. Аристократические же «гран-туры» сделались народным развлечением, – с системой прекрасных и «прекрасно-ужасных» видов в качестве обязательных для зрительного наслаждения местных достопримечательностей\*\*\*.

Природная среда, как первозданная, так и обустроенная в садах и парках, все острее обнаруживала свой живой социальный потенциал, непрерывно проявлявшийся в виде разнообразных реальных утопий. Одним из самых удивительных примеров садового реал-утопизма явилась система террас-хаусов, ставшая в XIX веке самой популярной и, по контрасту с трущобами, вполне благопристойной, по-своему даже идиллической формой британского городского расселения. Возникшая отнюдь не концептуально-философски, а в процессе поиска оптимальных методов недорогой и в то же время комфортной жилой застройки, данная система соединила «приятные

\* Природоохранная борьба за этот локус (в юго-восточных предместьях Лондона) развернулась после того, как местный землевладелец объявил (в 1829) о своем намерении превратить часть их в пейзажный парк с живописными прогулочными маршрутами. В итоге решимость сберечь «естественный вид лугов» завершилась принятием официального «Акта о Хэмпстедских лугах» (1871), закрепившего ландшафтный status quo (*Farmer A. Hampstead Heath*, 1984. P. 104).

\*\* Замечательным ранним примером подобного туристического «рая» явилась пещера Барадлы, собственно целая огромная, величайшая в Европе по протяженности система сталактитовых пещер у местечка Агтелек, на границе Венгрии со Словакией (словацкая ее часть носит имя «Домица»). Стоянка первобытных людей, часовня XIII века и кладбище – вот главные вехи исторического освоения Барадлы. Но пещеры прославились не этим: к началу XIX века массу путешественников начали притягивать тамошние сталактитовые образования, сказочно мерцавшие при факельном освещении. И их фантазия вкупе с фантазией проводников открывала тут «реку Стикс» (по которой можно было, при желании, проехать на лодке), «чистилище», «собор», «храм», «статую ангела» и, наконец, «рай» (куда вел вход из «чистилища»). Барадлу, в частности, посетил поэт Ф.Н. Глинка, описавший эти природные анаморфозы в своих «Письмах русского офицера» (I. С. 154–166) » (1815). См. также: *Benický V., Čaplovič V. Domica, jaskyňa pravekých tajov*, 1953.

\*\*\* Эта система фиксации или даже «фабрикация» живописных натуральных ландшафтов в виде необходимых пунктов туристического маршрута особенно четко прослеживается на примере альпийских предгорий и озер Пьемонта и Ломбардии, которые стали предметом массового интереса после строительства (на рубеже XIX–XX веков) Симплонского туннеля, проложенного по вектору Гран-тура и максимально облегчившего сообщение между Швейцарией и Италией (см.: *Ferrata Cl. La fabbricazione del paesaggio dei laghi*, 2008).

уголки» (слагающиеся из палисадника и заднего садика) в единые протяженные цепочки. Это, с одной стороны, обеспечило огромную экономию отопительных и строительных материалов (благодаря тому, что несущие стены были общими для двух соседних домов), а с другой стороны, оказалось совершенно, по сути, неожиданной реализацией садово-урбанистического проекта Томаса Мора, хотя и без претензий на государствообразующую тотальность\*. И в итоге судьба террас-хауса оказалась несравнимо более благополучной, чем судьба города-сада, чья история не раз заходила в социальный тупик, безнадежно запутавшись между урбанизмом и дезурбанизмом.

Всемерно возраставшая социально-регулятивная значимость малых и больших садов компенсировала тот стилистический разброд, который придавал «эдемам» «железного века» их невиданное многообразие, но с другой – тормозил эпохальные новации, ибо казалось, что раз «экстракт вселенной» уже получен, то остается лишь продумывать различные его составы и дозировки. В рамках романтического историцизма, введением в который стали т.н. «питтореск» и «гарденеск»\*\*, садовые стили обретали значение отдельных ячеек, которые можно было целиком переносить на новую почву (как в случае со «стилем итальянской виллы» в США) или вкомпоновывать в общую полистилистическую мозаику – с «альпийской горкой», а также «итальянским» (с обязательными кипарисами и террасами), «мавританским», «китайским» и прочими уголками. Недаром так распространились совмещенные стилистические эпитеты («франко-английский», «голландско-английский»,

\* Данная градостроительная система воплотила идею Мора о «саде с задней стороны зданий по всей длине улицы», саде, «загороженном отовсюду внутренней стороной квартала» («Утопия», 2). При этом воплощение это произошло без сколько-нибудь программных заимствований из Мора, – в процессе достаточно рутинной строительно-технической эволюции, что любезно сообщил Дж. Кэрл, один из авторитетнейших английских историков архитектуры. Такой же нечаянно реализовавшейся утопией-в-действии стали и народные конкурсы по наилучшему уходу за садом, тоже «изобретенные» Мором и широко распространенные с XIX века. Однако социально-утопический момент при этом сошел на нет, ибо из данной идеи, сохраненной в архитектурно-пространственном отношении, исчезло важнейшее для Мора положение о коммунальном характере данных садов, не только расположенных внутри квартала, но и всему этому кварталу принадлежащих.

\*\* Стиль «**питтореск**», укоренившийся уже в предромантическом искусстве, восходит (на что указывает само его название, происходящее от итал. «pittresco») к общеэстетической категории живописного, будучи ее конкретным применением в садово-парковой среде; в целом термин этот в историческом отношении весьма расплывчат, ибо, по сути дела, живописным является, так или иначе, всякий сад. Будучи неудовлетворенным этой понятийной неопределенностью, М. Вуд недавно предложил ввести новый термин «**натуреск**» (naturesque), маркирующей не просто живописность, но то стремление к сильному сохранению чистой, первозданной природы, что было характерно для Руссо и многих представителей романтизма (см.: Wood M. Op. cit.). Что же касается «**гарденеска**» (от англ. «gardenesque»), то он относится уже всецело к XIX столетию и несравнимо более конкретен. Зачинатель этого стиля, садовод Джон Лаудон [изложивший свои принципы в «Наблюдениях... о декоративных посадках», 1804; позднее вышла его первая в своем роде «Энциклопедия садоводства» (1822)] в целом придерживался живописного направления, уделяя, однако же, особое внимание не видовым перспективам и символическим программам, но красоте цветов и декоративных растений, которые он старался расположить с максимальным изяществом и с особым вниманием к разнообразным экзотам. При этом Лаудон с недоверием относился к принципу «чисто природного» сада в духе Руссо, полагая, что от «дикой природы» следует решительно отмежеваться. Сосредоточенность на чисто ботаническом узорочье, достигимом, в отличие от красивого дальнего вида, в садах любого, в том числе и весьма скромного масштаба, сделала «гарденеск» наиболее массовым и «демократическим» из парковых стилей новейшего времени.

«англо-китайский»), подразумевающие не просто обновление старого путем прибавления пейзажности к регулярности или «шинуазри» к пейзажности, а моделирование разных пространств, той же «вселенной» (которую предусматривал еще Кармонтель) уже в начальном плане. Замечательным примером историцизма, уже не внешне-декоративного, а программно-философского, можно считать Мшатку, сравнительно скромную по размерам и оформлению, но крайне своеобразную крымскую усадьбу Н.Я. Данилевского (с 1864), которую он, вполне возможно, обустроивал, наглядно фиксируя свою теорию культурно-исторических типов\*.

Выпестованный Просвещением проект «садового государства» или даже «садовой вселенной» постоянно маячил перед глазами, убеждая в потенциальной реальности земного рая. Романтическая философия, сделавшая эстетизм универсальным «органом» познания, всячески этому убеждению способствовала. Так, Фихте полагал, что искусство «делает трансцендентную точку зрения обычной», возвращая нас к тому, «как мир сотворен», и тем самым вводя человечество в «рай», в «высшие сферы вечности»\*\*. И вполне естественно, что именно сад и парк, где этот «ввод» вроде бы осуществлялся воочию, притягивал внимание политических мыслителей как консервативного, так и революционного толка. Н.П.Огарев развернул было в 1840-е годы реформы в своем пензенском имении Старое Актено с целью посеять «зерно ума и просвещения», но, потерпев неудачу и почти разорившись, эмигрировал и занялся уже чисто идеологической пропагандой. Н.Г.Чернышевский, вдохновившись «Хрустальным дворцом» Пакстона, сделал прекрасную оранжерею, воплотившую мечту о «вечной весне и лете», средоточием знаменитого «Четвертого сна Веры Павловны» в романе «Что делать?» (1863), – и наглядным примером того, как можно «приближать будущее». Наконец, Уильям Моррис выдвинул в «Вестях ниоткуда, или Эпохе счастья» (1891) идеал социально-благодевающей страны-сада. Идеал, генетически связанный как с его поэтическим сборником «Земной рай» (1870), так и с его агрикультурными занятиями в поместье Келмскот, а также с разработанной им цветущей растительной орнаментикой, явившейся одним из зачинов стиля модерн. Таким образом, словесный, натурный и декоративный «эдемы» составили у Морриса нерасторжимое реально-виртуальное единство, подкрепляющее его деятельность политика-социалиста.

И эстетическое начало непрерывно примеры подобной слитности умножало, наполняя свой «третий мир» жизненными артефактами, совершенно не уместающимися в пределах традиционного произведения, как не уместается в них идеальный парк с его вечной тягой к горизонту и даже за горизонт. Одним из таких артефактов (наравне с национальным природным парком,

\* Галиченко А. Мшатка // Дворянские гнезда России...

\*\* Первая половина фразы составлена из цитат из «Системы учения о нравственности», а слова о «вечности» и «рае» взяты из «Основных черт современной эпохи» (1806).

городским бульваром или нарождающимся «тематическим парком», – как явлениями наднациональными, хотя и имеющими массу почвенных привязок, подобно природному парку, изобретенному в основных своих чертах в США) стал удивительный феномен русской усадьбы. Феномен сугубо национальный и исторически-конкретный, но живший во многом особой, эстетически обусловленной судьбой. Коснувшись его просветительских прецедентов, мы предполагаем здесь очертить лишь контур проблемы, ибо русскую усадьбу лучше исследовать отдельно, как уникальный геокультурный организм, чья мифология с годами сливалась с самой усадьбой в единое целое, даже несколько «размывая» ее поместную социальную реальность\*.

Намечая финальные исторические контуры, нам, в первую очередь, хотелось бы коснуться того резкого иконологического сдвига во взаимоотношениях жизни и искусства, точнее, природы, жизни и искусства, который произошел в середине XIX века, обусловив формирование символизма. Именно этот сдвиг необходимо учитывать, выходя за пределы историко-социальных выкладок, очень важных, но недостаточных. В целом в России 2-й половины XIX – начала XX века усадеб стало, в сопоставлении с «Веком светов», в сотни раз больше. Пусть лишь десятки самых роскошных из них выдерживают (да и выдерживают ли?) сравнение с великолепными «версальями» молодой Российской империи, – если подобное сравнение вообще сколько-нибудь существенно (ведь и во всех прочих странах историцистские дворцы и парки стилистически проигрывают в сравнении с «эдемами» барокко и рококо). Пусть их умножение, тем паче в постреформенное время, неотвратимо сопрягалось с измельчением масштаба усадеб, нисходящих на уровень летней дачи. Скромный, почти «дачный» облик уже и до этого был присущ небольшим, в особенности деревянным барским домам, и в этом отношении Дворяниново не слишком отличается от Абрамцева, хотя их золотые дни разделены между собою дистанцией в целый век. Несмотря на внешнее измельчение и все стилистические пертурбации, эстетический авторитет усадьбы и ее сада неизмеримо возрос, став массовым в самом благородном и «просвещенном» значении этого слова. В период между Великой реформой и Октябрьской революцией русская усадьба завоевала полное право называться «очами России», – если чуть переиначить афористическое восклицание Цицерона.

Однако стоило лишь сельскому «приюту муз» утвердиться в этой роли и обрасти своими реалиями и легендами, как стремительно (стремительно, конечно, с точки зрения вечности, ведь процесс занял не менее полувека) менялась метаисторическая диспозиция. Обособившееся искусство начало обнаруживать иную свою, далеко уже не гармонически-уживчивую сторону, излучая ту тревогу и беспокойство, что обозначились уже в категории возвы-

---

\* *Стернин Г.Ю.* Об изучении культурного наследия русской усадьбы // РУ, 1996, 2. С. 13. Весьма поучителен в данном плане материал, собранный в кн.: *Дмитриева Е.Е., Кутцова О.Н.* Указ. соч.

шенного с ее «приятными ужасами». Новоевропейский сад, вроде бы мирно совместившийся и с древним Элизиумом и со средневековым Эдемом в виде стабильной идиллии просвещенного ума, покрылся зияющими духовными пустотами, распадаясь и буквально обращаясь в темное Ничто. Разумеется распасться и исчезнуть мог только лишь литературный топос, эмпирическое же садо- и ландшафтоустройство ветвилось и процветало. Но именно литературный топос оказался – «искусств через коварства» – наиболее выразительным и интересным. Недаром стихи Баратынского или Фета несравнимо интереснее лучших парков их времен, тогда как стихи Александра Поупа или Державина совершенно дворцово-парковому строительству их столетия адекватны.

Ключевым для вербального «исчезновения» или по крайней мере «размывания» темы явился мотив обветшавшей усадьбы и, соответственно, заросшего сада, мотив особенно характерный для России. Воейков, переводчик делилевских «Садов» с их цветущим пейзажным великолепием, делает тем не менее (в мемуарном стихотворении 1801-го года) именно «ветхий дом» и «сад глухой» средоточием лучших, глубоко личных поэтических воспоминаний\*. Конечно, с умножением «дворянских гнезд», в значительной мере поменявших на протяжении XIX века свой социальный статус (и поэтому потерявших право на это гордое имя), умножилось и число разорившихся или совсем заброшенных поместий, в особенности после Великой реформы, сделавшей интенсивное сельское меценатство делом весьма затруднительным. Однако экономический фактор объясняет лишь привходящие обстоятельства, но не суть дела. Ведь существовало и большое число процветающих усадеб, только что отстроенных по последней европейской моде и не обнаруживающих никаких примет упадка, но они оказались неинтересными для поэзии. К примеру, никто толком не воспел юсуповское Архангельское последних предреволюционных лет. Немногим помогает и обращение к предшествовавшей литературной традиции. Просветительская парковая меланхолия с ее искусственными руинами, эрмитажами, кенотафами, густыми зарослями и тихими вечерними грезами вписывалась в деистический культ вечно обновляющейся природы и не содержала в себе, как правило, ничего неотвратимо-фатального. Она была лишь одним из многих оттенков паркового эстетизма с его «пустынными» наслаждениями, не имеющими ничего общего с реальным небрежением и запустением. У Делиля заросший сад «судит блаженство», не нарушая общего бодрого тона поэмы. Таковы же меланхолические «уголки», уголки в сугубо топическом смысле уютного укрома, во «Временах года» Томсона. Дескрипции же действительно запущенных и ветхих садов и усадеб (как в очерках И.Ф. Вернета о екатерининских усадьбах, публиковавшихся в 1810-е в «Украинском вестнике») носили не столько поэ-

\* Топоров В.Н. Ветхий дом и дикий сад: образ утраченного счастья // Облик слова. Сборник статей памяти Д.Н. Шмелева, 1997.

тический, сколько историко-археологический характер. Лишь в отдельных романтических строках о саде, нарисованном на стене (за которой никакого сада нет), или об умирающем лебеде звучали новые ноты и настроения, великолепно соркестрованные в пейзажах Эдгара По.

Еще до По переходное, почти загробное состояние сада (не столь панорамичного, как в «Поместье Арнейм», но еще более обаятельного) замечательно обозначилось в «Запустении» Баратынского (1834). Заброшенный осенний парк в родовом имении Мара живописуется тут как прекрасный «заглохший Элизей», где поэт предчувствует встречу со «священной тенью» (умершего отца), но состояться она должна уже в иной стране. Стране «несрочной весны», «невянущих дубрав» и «нескудеющих ручьев», «где разрушения следов я не примечу». Элизий был привычным топомос просветительской эпохи, когда ему, как мы хорошо знаем, даже отводили особые уголки садов, получавшие имя «Елисейских полей», однако этот загробный флёр отнюдь не предполагал разрушения и заброшенности. У Баратынского же «запустение», вынесенное в заглавие, является поэтически-насушным модусом усадебной природы. Ведь лишь благодаря ему открывается вход в заветную страну «несрочной», вечной весны. Таким образом, руина, этот весьма популярный садовый артефакт, но лишь один из многих садовых артефактов, вдруг оказался средоточием парка, буквально слившись с барским домом, как, по существу, и происходит в «Падении дома Ашероув» По (1839), причем в тот период, когда мода на архитектурные руины в целом уже прошла.

Это настроение, закодированное уже не в ветхой усадьбе, но в ночном пейзаже, находит величайшего своего певца в лице Афанасия Фета, для которого усадьба к тому же была делом по-своему экзистенциальным. В высшей степени характерно, что экономика и искусство для Фета резко разделились, не предполагая между собой ни малейшей квазиутопической связки. В 1860-е годы, приобретя курскую Воробьевку, он показал себя образцовым помещиком-фермером, который, по его собственным словам, довел «неусыпным трудом миниатюрное хозяйство до степени прелестной табакерочки», не забывая и об устройстве сада, но при этом старательно следя за тем, чтобы усадьба функционировала как полноценное предприятие, не превращаясь лишь в «летний рай»\*. Тогда Фет даже на некоторое время почти оставил поэзию, а когда вновь начал активно писать стихи, центральное место в кругу лейтмотивов занял ночной, т.е. фактически невидимый сад, неразличимо сливающийся с авторской думой. Упадок поэтом не акцентировался, тем более что и в орловской Степановке, где писались «ночные думы», он продолжал быть рачительным хозяином. Однако излюбленный его пейзажный мотив тоже был, подобно дому-руине, художественно-исчезающим и фантомным. Ночной сад, к полноценной оценке которого

\* См.: Кошелев В.А. Усадебная поэзия. III. – А.А. Фет // РУ, 2003, 9.

паркостроительство тогда лишь приближалось\*, у Фета воистину восторжествовал, но опять-таки восторжествовал незримо, если не считать звезд. Садовый вид обратился во внутреннее видение, как в осенне-ночном стихотворении «Устало все кругом, устал и цвет небес, / И ветер, и река, и месяц, что родился, / И ночь, и в зелени потусклой спящий лес...» (1889), – где весь пейзаж строится не аддитивно, прибавлением, как велось испокон веков, но по принципу вычитания, последовательно погружающего все в черное ничто. И именно такое впечатление, впечатление, которое не столько «впечатывает», сколько «стирает», предстает для Фета, отчасти еще до его «степановских» стихов, наиболее совершенным, «райским»: «и я, как первый житель рая, / Один в лицо увидел ночь» («На стоге сена ночью южной...», 1857). Драконтий некогда воспел первый вечер прародителей, а Мильтон – первое утро, тоже увиденное их глазами, и в обоих случаях, при всех нюансах, даже в тревожном контексте грядущего Грехопадения, в поэзии доминировал космический оптимизм начального Творения. Теперь же воспоминание о рае, рае уже всецело эстетическом, переполненном (как и в случае с По) памятью о трагической любви поэта, внушает прямо противоположные чувства. Таким образом, получалось, что высшая художественная выразительность, как и у Шопенгауэра, столь Фетом почитавшегося, высшая грация и вкус не способствуют познанию мира, как полагали романтики прежнего, еще просветительского закала, а, напротив, знаменует его непознаваемость. И прекрасная садово-усадебная перспектива оказывается глухой стеной или, по крайней мере, прозрачной завесой, за которой трудно что-либо определенное разглядеть. Правда, нечто Иное, гетеротопическое ощущается, – смутно в «ночном эдеме», и яснее в ряде других фетовских стихов, в том числе и в том, где он обновляет язык «селама», возвращая цветам средневековый смысл\*\*.

\* Для Ренессанса и барокко эстетический интерес к *ночному саду* был обусловлен прежде всего празднествами с их эффектами искусственного освещения и фейерверков. В XVIII веке натурная темь начинает цениться и сама по себе, в том числе, возможно, и в связи с масонской «ритуализацией» парков. К тому же считается, что подобная затененность благоприятствует сосредоточенному, глубокому раздумью, поэтому Н. Осипов в 1-м томе своего «Нового или совершенного садовника» (1793) указывает, что «низкие и темные аллеи» нередко называются Философическими гульбищами» (цит. по: *Дмитриева Е.Е., Кутицова О.Н.* Указ. соч. С. 56). Все большее внимание уделяется «вечерним сценам»: к примеру, Ш.-А.Ватле в своем «Опыте о садоводстве», полемизируя со страшилками Чеймберса, высказывает убежденность в том, что гораздо лучше не городить в саду всякие ужасы, а тонко учитывать то время суток, когда сумерки «возбуждают воображение», само порождающее «демонов, магов и чудовища». Уотли, описывая различные парковые красоты, останавливается и на «тишайшем ночном часе», когда «луна начинает покрывать своим сиянием густую листву рощи». Однако в целом ландшафтные композиции размечаются именно с расчетом на сияние, пусть и приглушенное, сумеречное или рассветное, но не на то почти полное отсутствие внешнего света, которое, парадоксальным образом, оказывается в ряде лучших стихов Фета вдохновляющим и путеводным.

\*\* «Хоть нельзя говорить, хоть и взор мой поник, / У дыханья цветов есть понятный язык. / Если ночь унесла много грез, много слез, / Окружусь я тогда горькой сладостью роз. / Если тихо у нас и не веет грозой, / Я безмолвно о том намекну резедой, / Если нежно ко мне приласкалась мать, / Я с утра уже буду фиалкой дышать; / Если ж скажет отец: “Не грусти, – я готов”, – / С благовоньем войду апельсинных цветов». В последних двух строках слово «отец», – уже не столько семейно-бытовое, сколько библейское, религиозное по своему звучанию, – особо акцентировано апельсинными, «нездешними» цветами.



Но деструктивная форма в любом случае, мягко, как у Фета, или жестко, как у Флобера и По, разрушает устоявшееся содержание, по инерции еще сохраняющее оттенок пасторальной идиллии. Представим себе, что великолепные «сценографические» пейзажи вдруг сменились озерцом из чеховской «Чайки», призванным, тоже «сценографически», внушать «ужас, ужас, ужас», и тогда смену пейзажной психологии будет легче всего постичь.

От Тургенева и Фета к Анненскому, Чехову и Бунину эта пейзажная деструкция усугублялась, порою даже в пределах творчества одного автора: достаточно сравнить садовую топику «Дворянского гнезда» (1859) с ее смешанным, меланхолически-бодрым обаянием, с тургеневскими же «Призраками» (1863), где сгущается целый рой смутных парковых снов – в диапазоне от Спасского-Лутовинова до Тюильри и Изола Белла. На рубеже веков соответствующие мотивы звучат порою ностальгической скороговоркой («Сердце дома? Сердце радо. А чему? / Тени дома? Тени сада? Не пойму...»; И.Ф. Анненский, «Старая усадьба», 1910-е гг.). В другом же стихотворении Анненского заброшенный сад («А сад заглох... и дверь туда забита») напрямую назван «миражным раем», непонятно, то ли существовавшим, то ли нет. И миражность эта, расширяясь, накладывает свой собственный отпечаток на исторические упования и воспоминания, по-прежнему, как и в более «бодрые» эпохи, снимая существенные различия между реальностью и идеей, между «данным» и «заданным».

При этом не следует забывать, что, если отвлечься от поэзии с ее «сумеречными настроениями», сама садово-пейзажная эмпирия по-прежнему, по крайней мере, в основной своей массе, внушала унаследованный от века Просвещения оптимизм. Оптимизм «прекрасной картины», умиротворяющей и ободряющей зрителя. Причем именно садостроительство пребывало, в сравнении с другими, изобразительными и перформативными, видами творчества, едва ли не самым благодушным и консервативным из искусств. Достаточно еще раз сравнить ту же «Чайку» (точнее, содержащуюся в ней внутреннюю пародию на символистский театр), да и чеховские садовые и сельские мотивы в целом с историческим усадебным фоном, чтобы этот консерватизм ощутимо прочувствовать. Масса поместий и парков продолжали пребывать гармонически-целокупными «храмами Природы и Искусства» или наглядными фрагментами «страны-сада». Фрагментами, живописно романтизирующими национальное прошлое, – как в случае с неорусским «Романовским городком» в царскосельском парке (чья общая площадь разрослась накануне революции до 700 га, превзойдя общую площадь Версаля)\*, – или основанными на ориенталистских стилизациях. Последние получили, во всевозможных региональных разновидностях (от «мавританской» до «индо-персидской» и «китайской») воистину глобальное распро-

\* Кириченко Е.И. Царское Село в начале XX века как выражение идеала народной монархии Николая II // Русское искусство нового времени (сб.), 1999.

странение, прокламируя идею мирного содружества культур, – шла ли речь о русских поместьях в Крыму, о французских усадьбах североафриканского Средиземноморья, о новых городских парках Индии либо о колониальных европейских форпостах Дальнего Востока.

Что же касается изобразительного искусства «прекрасной эпохи» (как называют десятилетия, предшествовавшие Первой мировой войне), то оно, с одной стороны, активно утверждало эту визуальную гармонию, а с другой – мало-помалу ставило ее под сомнение и, по сути, разрушало. Диакритические импульсы проявились уже во внешне-идилличном импрессионизме, начиная с «Завтрака на траве» Эдуарда Мане (1863), этой, по сути, картины-манифеста. Галантное «общество на природе» вырисовывается здесь по канонам классицистской композиции, с некоторыми из персонажей даже уподобленными «кумирам сада» (мужчина справа в позе «речного божества», а девица позади как «нимфа источника»). Но в итоге все, вместо того чтобы патетически развеселить зрителя в виде нового «пира богов», озадачивает его как странный пазл, совместивший гривуазную повседневность с осколками античных форм и нарочито-невнятными символами вроде ладьи и лягушки. Позднее в «Прогулке в Гран-Жатт» Сёра (1886) публичный парк претворился в монументальную карикатуру, хотя карикатуру исключительно элегантную и тоже скомпонованную классицистически.

Модерн культивирует во всех своих разновидностях принцип абсолютного, «тотального» художественного сада, где все непрерывно цветет, ветвится, струится и пламенеет, являя биоморфический синтез природных стихий. Но конструктивно-деконструктивные контрасты лишь усиливаются. Недаром подлинным зачином «прекрасной эпохи» предстают, даже в чисто хронологическом отношении, «Врата ада» Родена (с 1880). Призванные оформить парадный вход в Музей декоративных искусств и задуманные первоначально как «Райские врата» (по образцу одноименных врат Гиберти), они сравнительно быстро преобразились из «эдемического» преддверия в inferнальный тупик, к тому же тупик, реализованный даже и в чисто материальном плане: двери представляют собою огромный глухой блок, монолитную стену, которая если и «приоткрывается», то лишь в арт-пространстве самих скульптур. Адам и Ева вкупе с другими телами и «душами» ввергнуты здесь в пульсирующую «форму потока» (если вспомнить слова Рильке о Родене), замкнутую в безысходной, отчаянной круговерти. Работая над вратами до самой смерти (в 1917) и так и оставив их неоконченными, Роден все же обозначил некоторые «райские» заделы, в первую очередь в фигуре Золотого века, наиболее внутренне-собранный и энергичной. В целом же весь пластический «поток сознания», чей ментально-визионерский статус подчеркнут центральной фигурой Мыслителя, развернулся в густой тени Грехопадения. Причем такого Грехопадения, которое можно по достоинству оценить лишь в эстетических рамках. Многотомным комментарием к этому трансцендент-

ному эстетизму вполне может послужить многотомный роман Марселя Пруста («В поисках утраченного времени»), работа над которым завершилась несколько позже, уже за пределами «прекрасной эпохи». Оперируя не остро-драматическими контрастами, как Роден, а зыбкими нюансами и к тому же сопроводив свою фабулу разнообразными садово-парковыми фонами, прописанными с любовным, истинно импрессионистическим тщанием, Пруст ввел в последнюю книгу («Обретенное время»), вероятно, наиболее емкое суждение о том, что же такое эстетический парадиз и в чем его ценностное своеобразие. «Истинный рай – это потерянный рай»\*. И дискретность времени, несовпадение реальности с блаженной памятью явилось отнюдь не единственным объяснением этого афоризма.

Модерн и модернизм в целом полны «счастливых моментов» (по словам Пруста), «эпифаний» (по слову Джойса) или «ореолов» (по слову Вирджинии Вульф), маркирующих важнейшие художественные интуиции\*\*. Идеалистически озаряя действительность, эти «эпифании» оказываются в высшей степени критическими по отношению к самому искусству, во всяком случае к попыткам искусства эту действительность тотально преобразовать и вобрать в себя. Новое искусство словно берет на себя функцию мудрого змея из 3-й главы Книги Бытия, начинающего свой вопрос с сослагательного абсолюта («подлинно ли?»). И если этот вопрос нерелевантен по отношению к миру Шестоднева, то по отношению к искусству, постоянно стремящему этот мир иллюзорно подменить, он в высшей степени уместен и продуктивен, обращая мучительную амфиболию в необходимую точку отсчета. Стоит лишь должным образом неизбежную «утраченность» художественного рая осознать, как мы начинаем созерцать его полноценно и свободно. Но стоит лишь спутать «третий мир» со «вторым» или тем паче с первым, как начинается неизбежная морока. И в кризисные исторические годы эта морока, символизмом одновременно активизируемая и разоблачаемая (в том числе и в фантомных образах сада, растворяющихся, по курсу от Борисова-Мусатова к Кандинскому, в астральном Ничто)\*\*\*, – давала о себе знать особенно остро. В том числе в попытках княгини Тенишевой сделать свою усадьбу Талашкино «особым мирком», казалось бы, надежно скрепленным «сплош-

\* (Если воспоминание невозможно привязать к настоящему мгновению,) «если ему удалось сохранить свою отдаленность и свою отдельность во впадине долины или на вершине горы (архетипальный контраст «долины скорби» и «горы Эдема!»), вот тогда-то оно вдруг заставляет нас вдохнуть новый воздух как раз потому, что это именно тот воздух, которым мы дышали когда-то, это воздух более чистый, чем тот, каким поэты тщетно пытались наполнить атмосферу рая и который мог подарить это глубокое ощущение возрождения только в том случае, если им уже дышали когда-то, потому что истинный рай – это потерянный рай» (Пруст М. В поисках утраченного времени. Обретенное время, 2006. С. 234).

\*\* Краткий перечень терминов, маркирующих миг счастливого озарения, взят из кн.: Kern S. The Culture of Time and Space. 1880–1918. P. 85.

\*\*\* Это «растворение» с хрестоматийной точностью представлено у Кандинского, эволюционирующего от ранних пейзажей, в том числе садово-усадебных («Ахтырка», 1901), к «Пестрому миру» (1907), мозаично «каталогизирующему» характерные «мирискуснические» мотивы, и, наконец, к беспредметному «Саду любви» (1912), где еще можно угадать отдельные фигуративные детали (холмы, ветхая ограда, заколоченная дверь или окно), хаотически «плавающие» вокруг палитры в центре композиции.

ной цепью» просвещения и искусства, – и в ее же мучительно-драматических наблюдениях над тем, как этот сказочный мирок разрушается ползучим социальным хаосом\*.

Совпав по времени с назревающей революцией, «демиургический» модернизм, вроде бы тоже увлеченный созиданием «апокалиптического» абсолюта, оказался весьма ненадежным попутчиком. Поразивший Малевича цветущий сад, после которого он, по его собственным словам, «начал работать светлую живопись, радостную, солнечную»\*\*, обернулся через несколько лет глухой стеной «Черного квадрата». И какие бы радужные технократические перспективы к «квадрату» затем ни прилагались, его пророчество все равно оставалось крайне мрачным, символизируя тотальное разрушение. Филонов, возможно, искренне верил в то, что его картины способны привести человечество в «рай земной», – во всяком случае в кругу его близких такое убеждение бытовало. Однако ликующе-красочный «Ввод в мировой расцвет» (с 1915; именно «ввод», а не «вход», т.е. нечто пусть и не впрямую насильственное, но все же авторитарно-направляющее) породил своими искрящимися биоморфизмами не слишком веселые, но вполне закономерные ассоциации с «агромодификацией или генной инженерией»\*\*\*. Таким образом, пики модернистской формы, а «Черный квадрат» и «Мировый расцвет», как его именовал автор, именно такими пиками и являются, продемонстрировали то же (если использовать ключевой термин психолингвистической теории Л.С.Выготского) «уничтожение содержания (добавим от себя, – райского или, если угодно, утопического содержания) формой», что проступало, по мере обособления «третьего мира», уже и в более традиционных стилях. Если же никакой деструктивной «изнанки» само произведение не содержало, то его идейный посыл мог получать жестко политизированное развитие. Так, из идиллических мотивов Генриха Фогелера (илл. 57), немецкого живописца-символиста и друга Рильке, народились со временем пейзажи великих общественных преобразований, тоже по-своему идиллические, но в своей реальной потенции грозные и драматичные, в том числе и для самого автора\*\*\*\*. Самыми же счастливыми, эстетически-благополучными изо-садами

\* Тенишева МК. Впечатления моей жизни (1930), 1991. С. 154 и сл.

\*\* Казимир Малевич. 1878–1935 (кат.), 1988. С. 111.

\*\*\* Боулт Дж. Таинственный сад // Павел Филонов. Очевидец незримого (кат.), 2006. С. 77. Попутно приведем слова из дневника жены Филонова Е.А. Серебряковой: «Если бы он говорил не красками, пока еще, к сожалению, недоступными массам, а человеческим языком, он явился бы тем рычагом, который перевернул бы весь мир – и наступил бы рай земной» (цит. по: СИ, 1997, 2. С. 156).

\*\*\*\* Первоначально Фогелер творил в уютном мирке своего сельского дома и сада в Ворпсведе, где вокруг него и Рильке сложился артистический кружок единомышленников. В конце своего очерка «Ворпсведе» (1903) Рильке называет своего друга «художником тихого немецкого Жития девы Марии, которое проходит в маленьком саду». В том же очерке поэт пишет, что тамошний северный пейзаж «лежит непочатый, как в первый день (Творения)». То же первозданно-райское настроение царит и в ранних вещах Фогелера. Позднее художник увлекся революционными идеями и в период Веймарской республики превратил свой дом-студию в политически-конспиративное убежище – со стенами, расписанными в агитационной манере. Наезжая с 1923 в Советский Союз (и окончательно поселившись там в 1931), Фогелер создает т.н. комплексные (т.е. многосоставные по сюжетике)

явились, быть может, композиции Пауля Клее, для которого эта тема явилась сквозной, буквально процветающей и прорастающей сквозь все творчество, – его «Прекрасная садовница» («Призрак бидермейера»; **илл. 58**) лишь один из массы примеров его иконографических «вегетаций». Удивительное, «микроскопическое» декоративное чутье, оказавшее, кстати, и определенное влияние на современное садоводство\*, органически слилось у Клее с изящной деструкцией, неизменно растворяющей предметы в игре природных первостихий, к которой приобщаются у него даже мельчайшие элементы растений, включая семена.

XX век обогатил тезаурус садово-паркового искусства массой интереснейших произведений и приемов, которые, правда, по-прежнему продолжают занимать в общей системе искусств то маргинальное положение, которого мы уже коснулись. Парк уже не диктует универсальных законов вкуса, о чем мечтал, к чему стремился и чего отчасти достиг век Просвещения. Почему так происходит? Для России предположительный ответ напрашивается сравнительно легко. В силу того, что садостроительство здесь долгие десятилетия захлестывалось волнами исторически беспрецедентного садоразрушительства, приведшего к утрате огромного числа (собственно подавляющего большинства) архитектурно-ландшафтных ансамблей, профессия реставратора и исследователя старинных «эдемов» выглядит несравнимо более существенной и креативной, нежели профессия ландшафт-дизайнера. Труднее постичь маргинальность западных «парадизов». Последние как бы застряли на распутье между массовым тематическим «диснейлендом» и стилистически-элитарным парком, который, в силу неотвратимой коммерциализации поставангарда, и сам к «диснейленду» все в большей степени примыкает. Знаменем такой смычки стал фрагмент из «Постоянства памяти» Дали, многократно увеличенный и установленный (в 2001) у Большой оранжереи лондонского парка Кью, подлинной цитадели британского садоводства. Эти монументальные бронзовые часы-экскремент превращают принцип эстетической деструкции в чисто развлекательный аттракцион. Впрочем, новоевропейский парк с самого зарождения своего призван был удивлять и развлекать, а Чеймберс к тому же еще и уточнил, что удивление вполне может быть и шоково-негативным. Так что добавилась лишь новая

---

картины-плакаты, посвященные процессам социалистического переустройства огромной страны – от Карелии до Средней Азии. Цветные «осколки» реального быта слагаются здесь в мажорные агиткомпозиции, демонстрирующие всеобщее преобразование общества и природы. Высланный в начале войны в Казахстан, мастер умер там в колхозе имени С.М. Буденного, в карагандинской степи (1942). См.: *Stenzig B. Worpsswede – Moskau. Das Werk von Heinrich Vogeler* (кат.), 1989 (благодарим К.Бауманн из музея в Ворпсведе, любезно уточнившую наши впечатления о наследии художника и приславшую данный каталог).

\* Один из крупнейших художников-садоводов XX века Джеффри Желликоу не раз указывал на живопись Клее как на замечательный источник композиционного вдохновения, и однажды даже непосредственно скопировал его картину («Плод», 1932) в дизайне розария в Кливленде. См.: *Spens M. The Venerable Art of Moving Mountain: The Complete Landscape Design of Geoffrey Jellicoe*, 1984.

степень, но не новое свойство – в том живописном разнообразии, что старается «быть всем», стремясь все собою в «космическом дискурсе» объять.

А, может быть, дело в том, что представления о рае как первооснове всякого, равно и процветающего и запущенного сада, настолько уже смешались, что «утопия» и «реальная вещь», которые вроде бы четко различал Джон Ивлин, непрерывно совмещаются? К тому же новоевропейская садовая утопия, и по самой природе своей иллюзорно-жизнестроительная, продолжает быть таковой несмотря на все внутренние и внешние деструкции. Как заявил основоположник лэнд-арта Роберт Смитсон, «ясность (certainty) абсолютно-го сада не будет достигнута никогда»\*, но само «земляное искусство» и родственные ему энвайронментальные течения все-таки постоянно стремились создавать именно «абсолютные сады», сады Творения. Впрочем, с усложнением метаисторического соседства, ясности и в самом деле становилось все меньше и меньше. Магически-предметный рай Древности, даруемый человеку в зависимости от его положения в натуроцентрической сакральной иерархии, достаточно ясен. Религиозный рай Средневековья, предметно утраченный, но образно обретаемый, причем всяким, а не только лишь «иерархическим» человеком, уже далеко не столь ясен, его реальность может быть явлена, по апостолу Павлу, принципиально не уточняющему свои слова «не то “в теле”, не то “вне тела”» (2Кор., 12: 22). Третий же рай, эстетический или вкусовой, совершенно уже неясен – в силу своей непреложной сослагательности, непрерывно заключающей мир в художественные кавычки.

Игнорируя достаточно определенную альтернативу – «в теле» или «вне тела», – он виртуально объединяет все в том «новом элементе», той волнующей «квинтэссенции», материальной и в то же время невещественной, которая поражала современников в чудесах Версаля и других парков. Поэтому для рассуждения о его особом роде, «третьей» онтологии пригоднее всего, быть может, зимний сад, наиболее ирреальный и автономный из садов, произрастающий наперекор природному круговороту (сакральному для Древности, не обязательному для Средних веков, и совсем уж не обязательному для Нового времени, чающему собственной «вечной весны»). Вербальной парадигмой такого рода может служить «Зимний сад» Ролана Барта (1980), – эссе, демонстрирующее, что реальность непостижима, но, с другой стороны, существует некая «нить Ариадны», способная предоставить нам в образах «невозможную науку уникального бытия», где всякий «вид» (vue) останется «неисчерпаемым», невыразимым в дискурсе, если он не проходит «эстетический отбор»\*\*. Если выйти уже за пределы бартовского текста, то вполне мож-

\* Из комментария к проекту «Осаждение ума» («Sedimentation of the Brain») (1968). Приведем данное рассуждение Смитсона в развернутом виде: «Деградация рая, возможно, куда хуже, чем деградация ада. Америка изобилует банальными небесами, унылыми “угодьями счастливой охоты”... Бездонная проблема садов порою убеждает в необходимости падения откуда-то или из чего-то. Четкая определенность абсолютного сада не будет обретена никогда».

\*\* «Зимний сад» вошел в книгу Барта «Chambre claire» (1980), посвященную структурной семантике фотонизображения. Собственно, никакого зимнего сада там (речь идет о подглавках 29–30) нет, есть

но предположить, что в парках и садах, причем во всех их, вербальных, изобразительных и ландшафтных модусах, рассеяна масса обрывков этой нити, и остается только лишь их старательно собирать.

Однако рациональная герменевтика умерщвляет живое впечатление, и обрывки, дабы они сохранили свою эстетическую действенность, следует в таком разрозненном состоянии и беречь. Они ведь самоценны и уникальны, и уяснить, хотя бы частично, что разумели под «потерянным раем» Мильтон или Пруст, лучше всего можно лишь из их собственных слов. Замечательным итоговым комментарием может служить внешне немудреная фраза в записной книжке Андрея Платонова: «Как хороша жизнь, когда счастье недостижимо, и о нем лишь шелестят деревья и поет духовая музыка в парке культуры и отдыха»\*. Этой фразой мы и завершим книгу, поставив вместо точки мысленное многоточие. Ведь данный знак препинания всему эстетическому наиболее адекватен, – при разговоре же о старших эдемах без него можно и обойтись.

---

лишь малый намек на него – в виде пальмы на старинном фото матери автора, когда она была еще девочкой. Нет даже и самой фотографии, она дана лишь в вербальном описании. Текст строится в ритмике взаимосвязанных пустот, вроде бы подводящих к определенному выводу, но в то же время этот вывод лабиринтообразно отодвигающих. Что же касается сентенции о «виде», который остается «неисчерпаемым», невыразимым, если не подвергается «эстетическому отбору», то она взята из бартовского эссе «Эффект реального», вошедшего в его сборник «Литература и реальность» (1982).

\* Платонов А. Деревянное растение. Из записных книжек 1927–1950 // «Огонёк», 1989, 33. С. 13 (из записей 1928–1930 гг.). Интересно отметить, что советская цензура исключала эти строки из предыдущих публикаций платоновских записей, – вероятно потому, что идея «недостижимости счастья» казалась недопустимо пессимистической.

## Приложения

<sup>1</sup> Безусловное первенство *Афродиты-Венеры* среди «садовых (а в общем мифологическом контексте райски-садовых) божеств» (об этом термине см. с. 159) объясняется несколькими причинами. Во-первых, Афродита как исконно-хтоническое божество была изначально связана с плодородием почвы, с травами и цветами: согласно Гесиоду («Теогония», 2, 176 и сл.), когда богиня вступила на берег Кипра после своего рождения из морской пены, то «под ее стройной ногою трава выростала». Во-вторых, в своей классической ипостаси богини любви, она властвовала над сексуальными утехами, с садом как идеальным местом для подобных утех, – идеальным как по магически-обрядовым (опять-таки хтонически-обусловленным), так и по бытовым соображениям, отдающим предпочтение цветущему «приятному уголку», который привлекал в условиях жаркого климата своей уютной прохладой. Культ Афродиты-Венеры живописно сочетается с любовным бытом как в вышеприведенных строках Сафо, так и в лирике Тибуллы (I в. до н.э.): в одной из элегий последнего (1, 3, 58) рай счастливых любовников, полный чувственного ликования, – с песнями и плясками среди «блаженных долин с множеством роз», – получает мифологически-триумфальную трактовку, ибо «сама Венера ведет (здесь) в Елисейские поля». В связи со всем этим богиня любви почиталась в Античности и как покровительница садов, о чем пишет Варрон (I в. до н.э.), причем, что знаменательно, в самом начале своего трактата «О сельском хозяйстве», I, I). Поэтому ее святилища нередко располагались среди садовой растительности. Известно было, в частности, афинское святилище Афродиты-в-садах. Ярким поэтическим свидетельством могут служить также строки из «Деяний Диониса» Нонна Панополитанского (V в.), где Вакх, прибывший в либанский (ливанский) край, любуется окружением храма Киприды и, «глядя на лозы и гроздья, на край изобильный, цветущий, / На росистые травы, на рощи разных деревьев», выражает желание стать здешним садовником (42, 274 и сл.). Отсюда и соответствующая иконография, как изобразительно-картинная, так и скульптурно-пространственная (см.: Langlotz E. Aphrodite in den Garten, 1954). Со временем, под влиянием философского дискурса, склонного к аллегорически-естественнонаучному толкованию богов и их функций, Венеру начали осмыслять в виде не только лишь хтонической, но и более универсальной космической силы, тем самым сближая и даже отождествляя ее с Матерью-Природой. «Одна ты в руках держишь кормило природы», – обращается к ней Лукреций («О природе богов», 1, 21), а Апулей называет ее «исконной матерью (prisca parens) всего существующего, начальным истоком элементов, всего мира родительницей» («Метаморфозы», 4, 30) (II в. н.э.). В средневековой схоластике античная богиня иногда предстает как «заместительница» («subvicaria») Природы (Алан Лилльский, «О жалобе Природы», 45) (XIV в.). Связь ее с садами обретает новую значимость в ренессансные века, когда Марсилио Фичино (XV в.) подчеркивает, что она прельщает людей «посредством садов и цветущих лугов» («О достижении небесной жизни», 2, 14), и «прельщение» это выступает у него в качестве всеобщей небезземной симпатии, а Агриппа Неттесгеймский в том же веке пишет, что «Венера владеет и обитает в приятных источниках, садах, наполненных цветами, в украшенных лозах» («Об оккультной философии», 48). В обоих случаях имя богини (и планеты), тесно связываемое с астрологическим учением, вновь начинает означать вездесущую космически-природную энергию. Ту же эволюцию – от древнего магизма к ранненовоевропейской натурфилософской аллегории – претерпевают и другие античные божества и гении, включая столь важных для иконологии сада Аполлона, Диониса, Флоры, Пана и Эрота, однако на их исторически-изменившихся ролях в почитании и понимании природы (природы как божества либо мировой субстанции) мы в данной книге специально не останавливаемся, ограничиваясь лишь отдельными упоминаниями.

<sup>2</sup> Метаисторический статус *образа* (или если учесть собственно средневековую метаисторичность) *Образа* с большой буквы легче уяснить, приняв во внимание коренное различие между магическим и религиозным отношением к предмету и, соответственно, к миру. Тогда как магия основана на вере человека, достигшего необходимого сакрального уровня, в свою способность непосредственно воздействовать на объект, религия всегда, на любом уровне обращается к высшему покровительству, так что главной действующей силой выступает, собственно, не сам человек, а бог, к которому обращаются в молитве и обряде [здесь мы следуем достаточно емким формулировкам Токарева, восходящим к аналогичным дефинициям Фрэзера (*Токарев С.А. Ранние формы религии*, 1990. С. 412, 405)]. Поэтому если магию можно назвать «религией прямого действия», то религия это, условно выражаясь, – «магия посредничества». «Без Меня не можете делать ничего», – говорит Христос в Евангелии от Иоанна (15, 5), и ранние христиане отвергали магическое «волхование», будучи убежденными в том, что все творит бог. Образ и служит необходимой формой данного посредничества, ибо по божественному «обра-



зу и подобию» изначально был создан человек (Быт. 1: 26), а Христос искупил грехи падшего человечества, вновь, в качестве нового Адама, явившись в «образе Бога невидимого» (2 Кор. 4: 4). Образность, следовательно, – если ее понимать религиозно, – предполагает постоянную жизнь-во-Христе («Живем ли – для Господа живем, умираем ли – для Господа умираем»; Рим. 14: 8), и само явление, сам феномен жизни, а тем паче жизни совершенной, вечной и райской, может быть полноценно осмыслен лишь христологически. «Ибо жизнь явилась, и мы видели и свидетельствуем и возвещаем вам сию вечную жизнь, которая была у Отца и явилась нам» (1 Ин. 1: 2), т.е. явилась в образе Христа. Исходя из этого, близкие по смыслу слова, заимствованные из художественного арсенала, – все, связанное с «воображением», «запечатлением» и «написанием», – неизбежно сопрягается в святоотеческой словесности с темой Боговоплощения и его, Боговоплощения, нравственных заветов. Приведем хотя бы строку из «Великого покаянного канона» Андрея Критского (VIII в.), наиболее выразительную в церковнославянском переводе: «Мене ради Бог сый вообразился еси в мя» (т.е. «принял мой образ»; 3, 5). Само лексическое параллели с искусством в данном случае мало чему помогают, приводя, если строго следовать языку церковных канонов, к превратному «самомышлению», ведь истинный образ создается не зримым рукотворением, а верою, которая есть «уверенность в невидимом» (Евр. 11: 1), – и в другом апостольском послании эта актуальная незримость еще раз выразительно утверждается [«Ибо мы ходим верою, а не видением» (это «видение» передано в Вульгате как «per speciem»); 2 Кор. 5: 7]. В таком контексте все художественное, точнее церковно-художественное полноценно проявляется лишь в сопоставлении с Образом, **прообразователем** (или, как обычно говорится по отношению к западно-христианской, католической традиции, **префигуративно**), – проявляется лишь на грани зримого и незримого, как в иконские параллели или Туринской плащанице, основное сакральное содержание которой не видится, а только угадывается [ср.: *Lecerle F. L'infigurable: le corps entre théologie des images et théories de l'art // Le corps à la Renaissance* (сб.), 1990]. Новоевропейский же эстетизм переходит эту зримо-незримую рубежность, компенсируя возможные ущербы (ведь все в любом случае изобразить нельзя!) утверждением той семантической подвижности и нечеткости, которая с интересующим нас понятием отныне ассоциируется. В качестве двух важных смысловых вех можно привести слова Пико делья Мирандолы из его речи «О достоинстве человека» (XV в.), – слова о том, что человек есть «творение неопределенного образа» («indiscretæ orus imaginis»), – и сентенцию Гегеля о том, что подлинная истина «не имеет образа» (раздел «Понятие» в «Науке логики»). Эти фразы радикально противоположны средневековому миропониманию, однако, обобщая их (обобщая потому, что ни Пико ни Гегель не имели в виду искусства), можно утверждать, что только благодаря подобным установкам искусство получает право на свободное и независимое, причем происходящее *per speciem*, внешне обозримое бытие. В свете вышесказанного станет понятным, почему мы стараемся избегать слов «образный» и «образность» (хотя полностью их избежать, разумеется, невозможно) по отношению ко всему ренессансному и постренессансному или, в широком смысле, всему новоевропейскому, – так легче обозначить метаисторические границы. Часть высказанных здесь соображений повторяет в сокращенной форме главу 2 («Образ») в нашей книге «Мистерия соседства».

<sup>3</sup> Первый, «вводный» сад «Романа о Розе» – это манерно-чинный, придворный по всему своему духу и по моде времени «формальный», геометрически распланированный сад, который кажется герою «раем». Ангельски-сладкозвучны, согласно популярной метафорической традиции, и здешние птицы, которые буквально не поют, а «служат», словно в храме («Их служба благозвучна здесь, / Как будто ангельская песнь»; 661–662; здесь и далее мы пользуемся недавним переводом И.Б. Смирновой). Тут царят Праздность, Отдохновение, Куртуазность и Внешняя прелесть (или «Милый вид», *Beau Semblant*), представленные и в виде действующих лиц (мы упоминаем лишь часть этих фигур, а на деле они составляют гораздо более многочисленное светское сообщество). Всевозможные же грехи и беды, как предполагается, должны быть оставлены снаружи, за стенами, поэтому стена сада и расписана извне аллегориями разных бед и пороков (Зависти, Корусти, Старости, Бедности и др.). Однако в любом случае сей светский Эдем крайне обманчив и далеко не идеален (что подчеркивается, – там, где речь заходит о «Романе о Розе», – в кн.: *Lewis C.S. Op. cit.*). Его лживая иллюзорность четче всего ощущается близ тревожаще-двусмысленного Фонтана Нарцисса. Последующие же символические пейзажи уже не воспринимаются героем-рассказчиком непосредственно, но дескриптивно ему излагаются. Еще более коварен и далеко уже не столь милостив сад Фортуны (5917 и сл.), знаменующий превратности мирской жизни. Дом Фортуны стоит «не в раю», а «в проклятом месте», и вся окружающая его среда полна вопиющей дисгармонии: сад расположен на скале среди бурного океана, одни его деревья «шумят листвою», а другие «голые стоят», «трава гигантскою растет, / А кедр – как карлик и урод» (5960–5961) и т.д. Следующим предстает (тоже в дескрипции; 8355 и сл.) пейзаж золотого века с людьми, живущими в единстве с прекрасной первозданной природой. Но и это, так же как и первый, «куртуазный» вертоград, далеко не оптимальный идеал. В качестве высшей цели видится истинный, не отягощенный плотскими иллюзиями парадиз, и дабы подчеркнуть его радикальное отличие от всего раннеизложенного, он именуется не «садом», а «парком». Эти «Прекрасные Поля» или «небесный Парк» описываются (со строки 19946) в духе христианской пасторали: овец там пасет не кто иной, как «Сын Девы». Сравнения с предыдущими пейзажами дополнительно сей парк возвеличивают: солнце здесь значительно светлее, «чем в Веке Золотом»,

а что касается отличий от «куртуазного» сада, то им просто несть числа: самое существенное в данном случае – тот факт, что небесный парк воистину планетарен по своему охвату, о чем свидетельствуют как сама его форма (ведь он «любой окружности круглей»), так и сюжеты росписей на его ограде (где изображены уже не только «все грехи», как на первой, «куртуазной» стене, но и «весь ад» и даже «вся Земля»). Именно здесь, среди этих космических горизонтов, и «был сотворен Адам». Но в смысловом отношении очень важно, от кого герой-сновидец узнает сии эдемические откровения. Рассказчиком выступает Гений, прислужник (буквально «священнослужитель») богини Природы, которая исполняет в подлунном мире функции верховного божества. Природа и Фортуна тут в известной мере замещают начального Творца, – эта схоластическая теория, выраженная в «Романе о Розе» крайне ярко и пластично, по сути, предвосхищает просветительский деизм; см. с. 527). «Всегда Природу почитайте / Труды свои ей посвящайте», – завершает Гений свой рассказ (20635–20636), причем это почитание еще и до этого, в самом начале рассказа о блаженном парке, преподано в качестве неперемennого условия входа «в Прекрасное Поле». Затем начинается штурм Замка Любви (с внутренним садом и святилищем, где и находится вожделенная Роза). Все как бы мигом низвергается с небес на землю, плотская страсть берет верх и сновидец овладевает Розой, лишая ее невинности, – что выражено длинной вереницей нарочито-двусмысленных оценок [к примеру, – «Я куст за талию схватил» (21091), – старофранцузское слово «gains» означает и «ветки» и «поясницу»)]. Так, с пробуждением от эротического сна, роман и завершается [«Сорвал цветок я Розы Красной, / Сияющий в листе прекрасной. / День за окошком наступил, / Меня от сна он пробудил. / Закончен здесь Роман о Розе» (21777–21781)]. Сложная любовная диалектика, развивающаяся то по восходящей, то по нисходящей, сочетается, таким образом, в поэме с не менее сложной диалектикой пространственной, на пять с лишним веков предвосхищающей (прежде всего, в базисной антитезе огражденного сада и безграничного парка) поэтику пейзажного парка эпохи Просвещения.

<sup>4</sup> Название «Рай Альберти» было дано рукописи Джованни ди Герардо ее публикатором А.Н. Веселовским (см. его кн.: *Вилла Альберти*. Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV–XV столетия, 1870). Сопоставляя данное сочинение (близкое в своих вставных новеллах к «Декамерону», но снабженное более сложными философскими экскурсами и представляющее в целом некий разножанровый роман-диалог) с поэмой Герардо «Игра любви» и его же мистико-аллегорическим «Трактатом об ангельском образе, явленном в благочестивейшем видении», Веселовский детально продемонстрировал совершенно особые свойства этого парадиза, сочетающего античные, библейские и фольклорные реминисценции с развитием лейтмотивов «Божественной комедии». В 1-й книге «Рая Альберти» автор совершает воображаемое путешествие на Кипр, подробно остановившись на «палатах богини Венеры», – еще одного Дворца искусства, украшенного натуроподобными изображениями могущества Любви [в поэме «Игра любви» аналогичным экфрастическим стилем описывается роскошный, инкрустированный драгоценными камнями фонтан с фигурами Венеры и эротов, где все настолько «живоподобно», что когда вслед за этим говорится о группе резвящихся юношей и девушек, то кажется, будто они прыгнули с волшебного фонтана. (С. 152; здесь и далее указываются страницы монографии Веселовского)]. В 3-й книге один из участников диалога, Антонио ди Альберти, предлагает совершить прогулку на его виллу под названием «Парадизо», вполне реальную виллу в окрестностях Флоренции, давшую позднее имя всему тексту. Параллельно изложению фабулы главного сочинения Герардо Веселовский подробно останавливается на его пейзажных мотивах, славящих весенне-летнюю природу, чье «райское» цветение сочетается с мажорным волнением любовных чувств. В поэме «Игра любви» (которую мы излагаем по Веселовскому, в контексте главного труда Герардо, но отчасти и по современной интернетовской публикации поэмы) эдемическими предстают и «райские соки» поцелуя, и «железный лик (любимой), вбравший в себя рай», и весь пасторальный пейзаж с «веселой компанией (буквально «табуном»), влюбленной и прекрасной», соделавшей «рай из этой жизни» («paradiso di questa vita»). «Не ведаю иного рая» («non so altro paradiso»), – возглашает лирический герой, – нежели весь этот «блаженный воздух, полный радости» («aer benigno pien de riso», – заметим что этот «aer benigno» представляет собой светскую парафразу церковного «благотворения воздуха»). Именно любовные досуги делают из «прекрасного поля, синего неба и пения птиц / Тот рай, что превыше всего», собственно, «превыше эмпирей» («un paradiso piu ch'Empiro») (С. 83, 149, 151 – по Веселовскому). «Душа моя, ты мне как рай (tu mi se'paradiso), как бьют само», – звучит обращение к любимой. И еще одна проекция в пейзаж – «звон бубенцов, слова и вздохи, поцелуи, смехи первенствуют в раю» («trionfia in paradiso»). К финалу же поэмы утверждается, что, когда мы говорим о рае, перед нами, как в зеркале, отражается любовь. Та любовь, что «изливает нежность / И честь, и грацию, и сумму красоты», сливаясь с обликом любимой. Но вернемся к главному сочинению Герардо. В одном из диалогов романа Антонио (ди Альберти) вводит содержание в богословское русло, рассуждая о том, что «мы – души, сотворенные в раю, дабы обитать в земной темнице», души, «уделом которых являются либо адские муки либо небесное блаженство». Верный жизненный путь, утверждает далее Антонио, можно обрести, «следуя за немыми», но тем курсом, «О котором говорят многие хартии» (С. 107–108). Что это за «хартии», остается непонятным, но наилучшим разъяснением оказывается подражающий Данте «Трактат об ангельском образе» того же Герардо. Его герой выходит из темного леса к «священной поляне», где видит «святую бо-

жественную Поэзию», которую можно именовать также «Беатриче или Теологией, но содержание будет для справедливо мыслящего одно-единственное». Священная поляна, по сути, предстает частью Парнаса (хоть он и не назван, но здесь есть и Геликон, и Пегас) и, возможно, даже средоточием концентрического мироздания, схему которого Герардо попытался графически изобразить на полях рукописи. Вслед за Беатриче-Поэзией являются тени великих мастеров слова (Данте, Петрарки и Боккаччо), и даже первые представленные в столь почетной иерархии тени великих художников (Фидия, Поликлета, Аппеллеса, Джотто, Таддео Гадди и Орканьи). Таким образом, искусство в трактате Герарди увенчивает собою ликующую чувственность и философские медитации «Парадиза» и «Игры любви», представляя высшим плодом человеческого разума.

<sup>5</sup> **Возвышенное** (от лат. «sublimis») – эстетическая категория, радикально видоизменившая (бытовавшие у Платона, отцов церкви и в схоластике, а также среди ренессансных неоплатоников) представления о красоте как свойстве безусловного-благом, и напротив, акцентирующая присущие прекрасному отчуждающие, тревожные и даже ужасные качества. Понятно категория была обоснована уже в трактате «О возвышенном» (I в. до н.э.), первоначально приписываемом Лонгину, однако там она рассматривается лишь общериторически, вне ассоциаций с пейзажем, философский интерес к которому (в том числе в плане тревоги и отчуждения, испытываемого при созерцании природы) намечается, как мы знаем, у Сенеки и Порфирия. Во 2-й половине XVII – начале XVIII века знакомство с текстом Псевдо-Лонгина подкрепляется (в том числе у Шефтсбери, Аддисона и других философов-«моралистов») конкретными ландшафтными впечатлениями, прежде всего, впечатлениями от величественных и грозных альпийских видов, – с горами, внушающими «приятный страх» (Аддисон. «Заметки о нескольких областях Италии», 1699). В «Моралистах» Шефтсбери (1709) перечисляются «грубые скалы, замшелые расщелины, иррегулярные нерукотворные гроты, уступы водопадов», – как те «ужасные изыски (натурной) дикости» («horrid Graces of Wilderness»), которые представляют природу более выразительно, являя то «великолепие (Magnificence, служащее в данном случае аналогом к Sublime), что превосходит формальные дурачества княжеских садов»; таким образом, по контрасту с «княжескими» (т.е. формальными, «французскими» садами) проступает абрис нового, более свободного садового стиля, пусть и намеченный пока лишь в «дикой», неокультуренной природе. Еще до этого Джон Ивлин, не употребляя самого термина «возвышенный», вводит аналогичные «приятно-ужасные» ощущения в сферу паркостроения. Согласно Ивлину, «жуткая глубокая пропасть» (заметки о поместье Бэкбери-хилл), а также скалы, пещеры, горы и пустоши, погружающие зрителя в «благоговейный экстаз» («Британский Элизий»; аналогичные локусы поминаются и в его дневнике за 1644), – суть увлекательные виды, закономерно вписывающиеся в окружение идеального парка. Эдмунд Бёрк в «Философском исследовании о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757) полагает, что возвышенное как нечто беспредельное и непонятное антагонистично прекрасному, однако все же дополняет последнее подобно тому, как тьма дополняет свет; при этом Бёрк, когда речь заходит о природе, обращается, как и Шефтсбери, исключительно к дикому ее статусу (горы, пропасти, вулканы и т.д.), если и поминая сельскую местность, то опять-таки в «более дикой» (wilder), а не обихоженой ее части. Кант, испытывая к теме острый интерес, плотно встраивает ее в свою эстетику, но с садом тоже никоим образом не ассоциирует. Впрочем само искусство и его теория заметно опережают в XVIII веке, как было уже с Ивлином, отвлеченную философию. Шенстон пишет в «Разрозненных мыслях о садовом искусстве» о своей убежденности в том, что «возвышенное оказывает несравнимо более глубокое воздействие, нежели прекрасное», а позднее Чеймберс, не вдаваясь в чисто категориальные рассуждения, излагает конкретные рекомендации по поводу того, как ввести в парк (если использовать лексику Бёрка, что сам Чеймберс не делает) «тьму, дополняющую свет», оттеняя ландшафтные красоты различными ужасами. В целом можно считать, что возвышенное исторически предстает одним из существенных факторов эстетического обособления, тесно сопряженного с предвращениями «проекта модерна» (гносеологический знак равенства между возвышенным и модернизмом ставит Ж.-Ф. Лиотар). По наблюдению Вейскела, «Возвышенное возрождается к дикому ее статусу (после Античности) по мере того, как бог уходит из человеческого опыта, уже непосредственно в нем не участвуя» (Weiskel T. The Romantik Sublime, 1974. P. 42). Если подставить слово «Средневековье» («уходит из человеческого опыта Средневековья»), то данная фраза обретет дополнительную теоретическую четкость.

<sup>6</sup> Это было связано с тем, что тогдашний пасторализм, тематически сосредоточенный на крестьянах, делал, тем не менее, носителем образцового пейзажного чувства не простой «мужицкий» разум, пусть даже и органически-причастный природе, а возвышенный, истинно-просвещенный художественный вкус. Так, Руссо в «Юлии, или новой Элоизе» замечает: «Мирные обитатели сел счастливы, но чтобы воссуществовать свое счастье, надо, чтоб они сознавали его». При фактическом же отсутствии такого сознания они, как подразумевается, неспособны воспринимать природу эстетически, наслаждаясь прекрасными видами: в том же романе иронически поминается швейцарский крестьянин, который «высмеивал тех, кто любит забираться в горы». В более грубой форме эта антигиза просвещенности и непросвещенности была выражена – в рамках парковой парадигмы – Григорием Орловым, когда тот, приглашая (в письме 1766 года) Руссо приехать в Гатчину, восхвалял тамошние ландшафты (которые,

будучи полезными для здоровья, к тому же «образуют уголки, приятные для прогулок и возбуждающие к мечтательности»), попутно отмечая, в качестве еще одной достойной внимания и по-своему милой черты, крайнее невежество местных крестьян. Наиболее тонким и вдумчивым в толковании подобного контраста в целом был, вероятно, Дидро. Будучи глубоко убежденным, что крестьянское хозяйство есть необходимая и наиболее действенная основа экономики и искусства, переходя к эстетическому дискурсу, он, однако же, вырисовывал картины простого и бедного сельского быта [с «пучками колосьев, пробивающимися сквозь расщелины стен фермы», при виде которых можно испытывать даже большее «художественное наслаждение (чем) при виде колоннады»] именно как сугубо картинные, живописные иллюзии, где ощущение счастья куда существенней его реального наличия; к этому подводит все предшествующее рассуждение о «фантазии делать людей счастливыми», выраженной в «изображениях счастья», – наслаждаясь ими «на стенах жилища» или «прогуливаясь в садах», люди, согласно Дидро, «будут уносить с собою спокойствие и ясность» (из авторских комментариев к драме «Отец семейства»; 1758). Пасторальная фикция могла вызывать ироническое отторжение у массы авторов, как, к примеру, у Н.И. Новикова, подтрунивавшего над вымышленными пастухами и пастушками, которые «живут в прекрасных долинах, насажденных благоуханными деревьями, испещренных цветами, орошаемых источниками, протекающими кристалловидными водами» (с этой волшебной «кристалловидностью» мы уже сталкивались не раз!) («Автор самому себе»; 1780-е гг.). Но лучше и острее всех вопиющий контраст прекраснотушной видовой мечты и неприглядной сельской действительности обнажил Пушкин в своей знаменитой «Деревне» (1819), где «подвижные картины» с «темным садом», «светлыми ручьями», «лазурными равнинами» и повсеместные «следами довольства и труда» являют во второй части стихотворения «невежества убийственный позор» и «барство дикое», причем и пейзажный позитив и социальный негатив тут, благодаря тройному повтору слова «езде», в равной мере панорамичны и всеохватны. Так или иначе, этот контраст или эта «пасторальная погрешность», неизбежно проступающая в соприкосновении блаженного otium'a, созерцательного досуга (или, если еще раз процитировать «Деревню», «праздности вольной, подруги размышленья») с сельскими трудовыми реалиями, постоянно давал о себе знать, зачастую усиливая, а не приглушая обаяние усадебно-садового пространства, его «чарь». Так, Уильям Моррис писал в июне 1890-го из своего имения Келмскотт: «Уборка сена спорится как никогда..., деревня – один сплошной букет, ароматы дивные (вновь о «душистых скирдах», как в пушкинской «Деревне!»), жизнь у нас, людей отдыхающих, роскошна до того, что заставляет чувствовать себя точно во власти чар»; цит. по: *Мортон А.* Указ. соч. С. 211).

<sup>7</sup> *«Украшенная ферма»* (от франц. «ferme ornée») – архитектурно-ландшафтный комплекс, идейно восходящий к жанру пасторали и оказавший важное, формирующее воздействие на пейзажную парковую планировку. В такого рода комплекс, стилизованный под крестьянское жилище, мог входить (в сравнительно небольших усадьбах) главный барский дом либо (в больших поместьях) постройки в рубежной зоне парка, нередко рядом с фланкирующими его «диким» леском и полем. В ренессансно-барочном садоводстве служебные, хозяйственные постройки, как правило, не играли существенной композиционной роли, а деревня как таковая не расценивалась в качестве желанного зрелища. Негативное отношение к сельским вистам проявилось у такого автора, как Дезалье д'Арженвиль, который в своей влиятельной «Теории и практике садоводства» писал, что расположенные слишком близко деревни «не составляют приятного вида», поэтому их лучше зрительно прикрывать палисадниками и рощами. Однако по мере развития пейзажного движения, проникнутого специфически-просветительским культом природы, семантические акценты радикально сместились, ибо все сельское теперь понималось как «первозданно-природное», – с пасторалью, приобретающей (даже несмотря на все рокайльные стилизации) все более натурные черты. Так что соответствующие виды стали уже не закрывать, а, наоборот, открывать, максимально усиливая их живописность. Принципу «украшенной фермы» [или «декоративной (ornamental) фермы», как ее именовали по-английски] уделил большое внимание С.Свитцер; в своем «Досуге аристократа, джентльмена и садовника» он, толкуя об идеальном поместье, прибавил к горадианскому сочетанию приятного с полезным третье понятие, понятие прибыли, уверяя читателя, что красоту и доходность вполне можно в образцовой ферме «полюбовно совместить». Свой вклад внесли философы-«моралисты»: Аддисон включил в «Усладах воображения» «поле злаков» в число элементов, составляющих «прелестную пейзажную картину». Б.Лэнгли упомянул «овец, коров, стога сена, штабеля дров» в качестве «милых радостей глаза на приятном пути сквозь дикую природу» (т.е. рубежную по отношению к парку Wilderness) («Новые принципы садоводства», 1728). Таким образом, и скот, и сено, и дрова обрели особую декоративную ценность. В Лисоусе У.Шенстона ухоженные хозяйственные постройки и уголки сочетались с барским домом и парком столь плотно и непринужденно, что, по свидетельству современников, собственника здесь трудно было отличить от арендатора. Всеевропейский резонанс имела книга Шарля-Анри Ватле «Опыт о садах» (1774), базирующаяся на примерах, почерпнутых из усадьбы самого автора (Мулен-Жоли, «Милая мельница» близ Парижа), которая была распланирована как идеальный социум, включающий в себя не только ферму и парк (с продуманной системой аллей, тропинок, видов, скульптурного декора), но даже медицинскую лабораторию и небольшую лечебницу (см. комментарии к англ. пер.: *Watelet C.-H.* Essay on Gardens. A Chapter in the French

Picturesque, 2003). Во 2-й половине XVIII века все большее значение в «пасторальном садостроительстве» обретал придворный и монархический фактор, особенно после того как супруга Людовика XVI Мария-Антуанетта, вдохновенная примером поместья герцогов Конде в Шантийи (с декоративным сельцом в швейцарском вкусе; 1773), сделала своей частной резиденцией т.н. «Деревню королевы» (Hameau de la reine, 1787) близ версальского Малого Трианона (см.: *Szymczyk-Eggert E.* Die Dörfle-Mode in den Gärten des ausgehenden XVIII Jh // «Die Gartenkunst», 1996, 1). Черты сельского зодчества (в данном случае не швейцарского, а нормандского) сочетались здесь с манерной роскошью в духе того пасторального маскарада, что укоренился среди придворных обычаев еще со времен Средневековья; притчей во языках стали доильные сосуды версальского hameau (доение осталось тут практически единственной реальной хозяйственной функцией), – сосуды, изготовленные из севрского фарфора, но расписанные под дерево (как материал более грубый и аутентично-крестьянский). Замечательные украшенные фермы имелись и в российских имперских парках. Здесь тоже причудливо соседствовали роскошь и «простонародность», как в Молочне в Павловске (1782), – с соломенной крышей, стенами из валунов и бульжника и березовым стволом в качестве одной из опор, но с позолоченной мебелью и фарфоровыми сервизами внутри, – сервизами, на которых подавались парное молоко и черный хлеб. В павловском Старом шале (1780) с сельской («швейцарской») внешностью контрастировал интерьер, зрительно расширенный росписью с перспективной колоннадой (кисти Гонзаго), а в Новом шале (1799) на нарочито-грубый, крытый соломой полусвод был поставлен изящный бельведер. Гатчинский Березовый домик (1792) с его зеркальным львовым внешне напоминал штабель дров, а портал под названием «Маска» усиливал пластическое лукавство этой гривуазной архитектуры. Монарший приезд, в особенности во времена Екатерины II, обращал всю парковую «сельскую зону» в пространство своеобразного хеппенинга, где живописно-картинное, сценическое и реально-видовое пространства сливались почти неразличимо. Приведем корреспонденцию из «Санкт-Петербургских ведомостей» о посещении Екатериной Гатчины (1779): когда императрица приехала «в лежащую от дома в двух верстах рощу», «там вдвали, пред некоторым сельским строением, по сторонам представились две хлебные и одна сенная скирды, которые по приближении высочайшей посетительницы вдруг раздвинулись и внутри каждая представила приятную полевую залу. Сии залы убраны были из снопов сделанными лавками и по стенам фестонами. Позади же оных видны были в перспективном расположении сельские жилища и мост», «по которому пастухи гнали стадо» (цит. по: *Макаров В.К., Петров А.Н.* Гатчина, 1974. С. 40). В данном случае явно подразумеваются росписи с «жилищами», «мостом» и «стадом», однако принцип украшенной фермы, да и сам придворный сценарий предполагал наличие и настоящих изб, полей и стад, как было в Александровой даче в Павловске, где павильон, декорированный изображениями российского хозяйственного изобилия, был расположен на фоне реальной нивы. К тому же всему этому зачастую сопутствовало и праздничное действо (см. подглаву «Пусть пляшут добры поселяне» в кн.: *Дмитриева Е.Е., Куцова О.Н.* Указ. соч.), усиливавшее общую эдемическую атмосферу локуса и сопровождавшееся приличествующими моменту песнями. Примером последних может служить стилизованно-народная «Сельская песня», сочиненная придворным поэтом Ю.А. Нелединским-Мелецким к отмечаемому в Павловске дню тезоименитства Павла I (1797) («Ох, сады ль наши сады, / Вы, сады ли преузорочные! / Сторона ль тыном, сторонущка, / Ты сторонущка счастливая. / Сторона, как мать родная, / О, возлюбленная Павловско! / Во тебе ли, воделенный рай, / Мы бедам своим находим край»; цит. по: *Семевский М.И.* Указ. соч. С. 103); ниже тот же автор, описавший и данный праздник в целом, признается: «Наконец я рассорился со своими глазами, голова моя закружилась, и я спешил уйти из этой области очарования и волшебства», – таким образом, феерия на тему «украшенной фермы», захватив значительную часть парка, обратила его в виртуальную презу. В более скромных усадьбах, русских и зарубежных, орнаментальная ферма не достигала подобной всеохватности, оставаясь тем не менее весьма важным парковым компонентом, который придавал даже простейшим хозяйственным функциям подобие спектакля (ср. строки из поэмы Долгорукого «Прогулка в Савинском»: «...иль к поддельному овину / Русский пахарь сноп тащит»). Иконография этого театрализованного быта частично сохранилась в картинах, украшавших барские дома и дублировавших этот быт в интерьере [ср.: *Тарасова М.С.* Произведения А.О. Бруни из собрания Курского краеведческого музея и Курской картинной галереи им. А.А. Дейнеки // Научная и исследовательская работа в художественных музеях СССР (сб.), 1991; на панно «Посев» и «Жатва», написанных для Марьяна, курского имени князя И.И. Барятинского (1820-е гг.), все фигуры изображены в народных русских костюмах, причем и владельцы усадьбы принимают частичное, «празднично-ритуальное» участие в работах, – например, сын хозяина пашет плугом]. Так что поэтизированная сельская жизнь служила организующим началом всего усадебного ансамбля. Еще одним художественным документом могут служить пейзажи (или, точнее, пейзажные жанровые сцены), написанные Бенджамином Уэстом во время его работ по украшению королевского Виндзорского замка (1790-е гг.): в «Виндзорской жатве» поселяне трудятся на первом плане, сам же замок виднеется вдаль, а в «Лесорубах в Виндзорском парке» крестьяне валят деревья для того чтобы открылась видовая перспектива от изображенного здесь Домика королевы; парк, таким образом, буквально зарождается из живописно-идеализированной сельской жизни, являясь ее естественным, пусть и «естественным» в кавычках (с учетом «пасторальной погрешности»), продолжением. Высказыва-

лись, правда, и критические суждения по поводу подобного паркового идеализма: Ф.К. Гижицки, польский теоретик паркостроения, полагал, что не стоит включать в садовую композицию виды на обрабатываемые поля (ибо реальные картины крестьянского труда вызывают из-за «никчемности польского сельского хозяйства больше неприятных чувств, чем удовольствия») и делал исключение лишь для пастбищ со стадами, создающими «идиллическую картину» [«Об украшении сельских жилищ» Гижицки (1827) цит. по: *Свирида И.И.* Сады века философов в Польше, 1994. С. 65]. Зазор между идиллией и реальностью мог быть, разумеется, различным: одно дело – рядовая польская деревня и совсем другое – села вокруг королевской резиденции. Но зазор этот в более или менее завуалированном виде, так или иначе, всегда оставался.

<sup>8</sup> Основные сооружения Уэст-Уикомба были возведены в 1740–1760-е годы. Неоклассический барский дом был украшен, среди прочего, изображениями «Пира богов» и других олимпийских триумфов на плафонах. Западный, позднейший по времени портик дома, получил имя «храм Вакха», и по случаю его завершения (1771) была устроена костюмированная дионисийская процессия. Следует также особо отметить и несохранившийся комплекс Острова Венеры с ее храмиком и т.н. Гостиной Венеры (Venus' Parlour) в виде грота, украшенного, среди прочего, статуей Меркурия, проводящего через «Дверь жизни» «души людей в Рай» (согласно описанию Дж. Уилкса, опубликованному в газете «Паблик Адвертайзер» в 1763). Параллельно строительству усадьбы Дэшвуд создал шутовской «Орден рыцарей святого Франциска Уикомбского» или т.н. «Клуб адского пламени» (как его окрестила молва) и начал устраивать тайные собрания его членов к югу от имения, в аббатстве Медменем, которое уже давно, в период закрытия монастырей в XVI веке, стало частным владением. В число членов ордена входил и Уильям Хогарт, написавший картину «Сэр Фрэнсис Дэшвуд на молитве» (1758), – с хозяином Уикомба, изображенным в гроте, перед аналоем со скульптуркой обнаженной девицы. Декор шутовского «аббатства» включал в себя, наряду с лозунгом Телемской обители из романа Рабле («Делай, что хочешь»), множество вербальных и визуальных шуток грубовато-скабреного толка (последующими владельцами все они были уничтожены). К примеру, один из архитектурных капризов сада Медменем-эбби именовался храмом Венеры Клоацины, – по ассоциации с древнеримской Большой Клоакой, главным стоком нечистот Вечного города. Собрания клуба заканчивались веселыми пирушками с участием дам полусвета. Позднее местом для ритуально-развлекательных собраний стали пещеры на территории поместья, под большим холмом, на котором находятся церковь святого Лаврентия и семейный мавзолей Дэшвудов. Пустоты, образовавшиеся в процессе выемки строительных материалов, составили здесь целую систему подземелий, вход же в них был оформлен эффектным готическим портиком. Вопрос о том, преследовал ли Дэшвуд, этот явный либертин (но в то же время и влиятельный политик, друг Бенджамена Франклина и человек высшего света) какие-то оккультные цели или просто увлеченно, с выдумкой, веселился, до сих пор остается открытым. Так, его нынешний тезка, справедливо подчеркивающий в личности своего предка позитивные, культурустроительные черты, пишет, что последний просто любил широко пожить, как и масса его богатых современников (*Dashwood F. The Dashwoods of West Wycombe*, 1987). В то же время как символическая конфигурация пещер, так и первоначальная планировка паркового участка с островом Венеры, содержат в себе явные ассоциации с женским лоном, связанные, вполне возможно, с культом богини Любви как Матери-Природы, пусть даже и с культом, осуществлявшимся в гротескно-игровой, «карнаваловой» форме (ср.: *Fritth W.* Op. cit.). Важно также отметить, что при всем своем либертинизме «адский Фрэнсис», как и многие деятели Просвещения, считал религию весьма полезным, социально-дисциплинирующим делом, и поэтому отдал немало сил редактированию англиканского катехизиса (*The Book of Common Prayer*), однако подготовленная им версия в церковный обиход не вошла. Источником для данной ссылки послужила нам также кн.: *West Wycombe Park, Buckinghamshire*, 2001.

<sup>9</sup> **Грот** (от итал. grotto) – один из наиболее древних компонентов садовой архитектуры, непосредственное всего раскрывающий присущую ей тесную взаимосвязь между чисто природными и рукотворными феноменами (материал данного примечания дополняют сведения о гротах, приведенные на с. 448–449). Эту органическую взаимосвязь акцентирует Овидий в «Метаморфозах», когда пишет о пещере в роще Дианы: «Не достижение искусства, но в ней подражала искусству / Дивно природа сама» (3, 158–159). Изначально существовал в виде пещеры с источником, – как жилище гениев места (нимф) и локус культовых практик, в том числе прорицаний. В своем сакральном статусе постоянно служил ритуальным либо (в литературе) фабульным проходом в мир иной, о чем свидетельствуют известные нам тексты Порфирия и Плутарха (см. с. 43, 33); у последнего пещера выглядит именно как грот, будучи «цветущей», т.е. открытой к свету солнца. В эллинистическом и римском искусстве художественная оспастка этих подземелий значительно усложняется, а естественные фактура и окраска, вызванные взаимодействием воды и камня, становятся предметом специальных имитаций, – как в гротах родосского акрополя (*Rice E.E. Grottoes on the Acropolis of Hellenistic Rhodes // «Annual of British School of Athens», 90, 1995*); вводится также скульптурный декор, как в гроте виллы Тиверия в Сперлонге (на берегу Неаполитанского залива), давшем имя всему данному месту (топоним Sperlunga происходит от лат. «spelunca», «пещера»), – здесь размещались целые инсталляции на темы «Одиссеи», в т.ч. группа Ослепление Полифема с пещерой в качестве естественной среды действия. Для Средних веков подземные каверны по-прежнему оста-

ются таинственным входом на тот свет, зачастую пребывая также и местом религиозного отшельничества; изредка натурные образы таких святых убежищ включаются и в пространство садов (так было, как мы знаем, в садах короля Рене Анжуйского в Провансе, где имелось подобие Сен-Бомы, почитавшегося как место упокоения Марии Магдалины). Традиция средневековых святых пещер переходит в паломнические, в том числе и паломнически-парковые ландшафты более позднего времени; параллельно развивается тип «отшельнического грота» как разновидности светского садового эрмитажа. Собственно парковые гроты достоверно известны с XV века (они упоминаются в описаниях бургундского Эдена). Придавая особое значение их натурфилософской символике, Ренессанс вместе с тем интенсиивно анимирует и рекреативную функцию прохладного «приятного уголка», которая высоко ценилась еще в римскую эпоху. К примеру, подземная Лоджия Тибра (1511) при римской вилле Фарнезина, расположенная на уровне реки, представляла собой обширную купальню с примыкающими к ней банкетным залом и рыбным прудом-«серваторием». При этом прочно удерживались и потусторонние, даже впрямую inferнальные ассоциации [на вилле делла Торре в Вероне (1550-е гг.) вход в садовую каверну был оформлен в виде огромной звериной пасти, типической для иконографии ада]. Однако первостепенной для Возрождения-барокко оставалась все же не рекреативная или назидательная, но познавательная польза. Грот неизбежно ассоциировался со знаменитой пещерой в платоновском «Государстве» (514а–520а); «своей Платоновой пещерой» называет его, в частности, А. Поуп (см. ниже). Но если у Платона подразумевается образ ложного сознания, погруженного, за исключением смутных теней истины, во тьму невежества (потому и сама пещера столь мрачна и безвидна), то новые субструктуры, пластически-затейливые и поэтичные, являлись, напротив, картину сознания, которое просветляется (в идеале) при созерцании чудес Природы-Матери, творящей в своем естественном окружении, среди первоэлементов Земли, Воды и (если учесть эффекты освещения) Огня. Для художественной демонстрации этого творения или, иным словом, для создания полноценно-сюжетной арт-пещеры были первостепенно-важны, во-первых, принцип гротеска (т.е. биоморфически-многоставного, охватывающего все царства природы орнамента, который как бы непосредственно народился «из гротов», из недр земли, открывшись среди руин «Золотого дома» Нерона), а во-вторых, – то, что можно назвать «минералогическим декором» [с искусным подбором и, еще чаще, имитацией различных, в особенности анаморфически-причудливых геологических образований, а также искрящихся кристаллических пород и полудрагоценных камней, которые навевали бы стойкое впечатление «подземных сокровищ»]. Совмещение грота с кунсткамерой (характерное для многих дворцово-садовых резиденций XVI–XVII веков) придает данным мотивам более строгую, естественно-научную системность.

Важным типологическим фактором явился в тот же период выход арт-пещеры на поверхность, сперва в виде дворцового интерьера, а затем и в форме отдельного паркового сооружения. Век Просвещения еще теснее связал грот с его ландшафтным окружением, ибо особую эстетическую, равно как и символотворческую ценность обрело не только погружение в земные недра, но и зрительный выход из них, – с каменным проемом, образующим «раму», с которой координировался определенный вид. Поэтому пещерный (естественный, искусственный или, чаще всего, естественно-искусственный, композитный) грот теперь вполне мог исполнять роль бельведера и иной раз даже занимать доминирующую позицию в парке, возвышаясь на том же уровне, что и верхний этаж барского дома, как в имении Поточких в Корсуни (с 1782), – с парком, скомпонованном по обе стороны скалистого русла реки Рось. Его сюжетно-мифологические черты во многих случаях сохраняются: так, в «скальном парке» Санпарей, разбитом в Верхней Франконии (с 1744) под эгидой маркграфа Фридриха Байрейтского, в местный каменистый (как и в Корсуни) рельеф органично вписался большой Грот Калипсо (этот мотив из «Одиссеи» был в данном контексте весьма популярен), а в парковом подземелье в Стурхеде особое место, наряду с типическим изваянием нимфы источника, заняла статуя божества реки Тибр, напоминающая, как и другие ключевые символы здешнего парка, об истории Энея. Однако еще чаще он все же воспринимался как чисто природное откровение, недаром теоретики (в том числе Шефтсбери в «Моралистах») охотно упоминают его, рассуждая о мрачных и пугающих, но, в то же время, и волнующих воображение аспектах пейзажа; к тому же слова «грот» и «пещера» постоянно употребляются синонимически, как в «Теории садового искусства» П. Мобилиа (1801), который, излагая историю гротов, фактически пишет краткую историю пещер. В силу этого геоморфные «минералогические орнаменты» играют в их облике не менее значительную смысловую роль, чем изобразительный декор, а порою и вообще солируют в пространственной драме, сосредоточенной на тонкой игре светотеневых и фактурных эффектов. Эффекты эти усиливались за счет все более широкого применения, наряду со стеклом и естественными кристаллами, зеркала и зеркальных осколков, активизирующих (вкупе с водной стихией) динамику светоотражений, – в результате то, что создавалось в основном из недорогих материалов, казалось почти целиком драгоценным. Именно об этом пишет княгиня Е.Р.Дашкова, вспоминая грот в английском поместье Пейнсхилл (1767), где все стены, по ее словам, были составлены «из драгоценных хрусталей и разных окаменелостей, как то кораллы всякого рода, аметисты, топазы и янтари, которые вместе так кстати собраны, что самую натуру бы обмануть могли» («Путешествие одной российской знатной госпожи по некоторым английским провинциям», 1775). Наиболее же известным примером подобных чудес, – чу-

дес в равной мере естественнонаучных и поэтических, – стал грот в усадьбе Александра Поупа в Твикенеме, совместивший в себе черты эрмитажа, лаборатории, кунсткамеры и даже большой камеры-обскуры, оптически воспроизводившей на стенах, при наглухо закрытых дверях, внешние виды (именно такого рода «протокинематографическое» устройство описывает Аддисон, – см. с. 611). К тому же игра бликов достигала здесь максимальной сложности за счет особого фонаря, предвосхитившего аналогичные устройства современных дискотек. Этот «вдумчивый (pensive) грот» (как его называет сам Поуп в письме к Э.Блаунту; 1725) словно проецировал мысли поэта на таинства природы, порождая, как и в случае с «одушевленными водами» ренессансных эпосов, единую виртуальную стихию, где воображение неразлично сливалось с реальностью, – что достаточно тонко подмечено в журнальной корреспонденции, опубликованной в «Дженерал мэгэзин» в 1747 («Эпистолярное описание дома и сада покойного м-ра Поупа в Твикенеме») («Для вящего удовольствия поэтический гений мистера Поупа ввел особого рода машинерию, производящую в гроте то, что сверхъестественные силы и бестелесные духи производят в героическом жанре поэзии. Это удалось сделать, поместив в различные укромные уголки крыши и пещерные скважины оптические стекла»; цит. по: Genius of the Place... P. 249). Позднее – и, скорее всего, не без влияния Поупа – хитроумные «гrotты чудес», где особую роль играли зеркальные отражения, сконструировал Болотов в Богородицком и Дворянинове. Необходимо отметить, что на всем протяжении своей новоевропейской истории арт-пещеры постоянно включали в себя пластику руин, – «природных руин», лишь дополнительно отформатированных путем обработки скал и расщелин, либо руин всецело художественных, архитектурных. Иногда грот даже целиком складывали из старых архитектурных обломков: так в имени Олд-Вардур соответствующим материалом (в 1792) послужили фрагменты находившегося рядом средневекового замка, разрушенного при Оливере Кромвеле. Грот как естественная (а еще чаще искусственная) садовая пещера возможно использовался и как место масонских инициаций. Географическим архетипом служили, скорее всего, Пещеры (или Каменоломни) Соломона в иерусалимском Старом городе, из которых, по преданию брали камень для строительства Соломонова храма, – в этих пещерах в XVIII веке проводились посвящения в «вольные каменщики» (Святая Земля. Исторический путеводитель, 2000. С. 22).

<sup>10</sup> **Масонство** – организационная система, базирующаяся на идеях деизма – с Богом как «Великим Архитектором вселенной» и Природой как главным средоточием божественных откровений. Она впитала также традиции более ранних эзотерических учений (гностицизма, теоретической алхимии, розенкрейцера и др.), равно как и обычаи предпросветительских литературных обществ и обществ любви (с их ритуализованными празднествами). Главным же образцом масонских ритуалов явились обряды и символика средневековых строительных артелей («лож каменщиков»), но символика тоже, как и в случае с алхимией, переведенная из ремесленно-практического в теоретико-философский план. Генеральные статуты «вольных каменщиков», учрежденные в Англии (1717), постулировались как основа для объединения многообразных мистических, этических и богословских течений того времени, но объединение это так и осталось в виде проекта, ибо со временем нарождалось все больше национальных и социальных толков и тенденций, использующих сходную масонскую фразеологию, но значительно различающихся по своим политическим задачам. Однако в любом случае воля к всеохватному единству «искателей истины» была заявлена, и причастными к ломам оказались, так или иначе, практически все сколько-нибудь значительные деятели просветительской культуры, а «Век светов» стал «золотым веком масонства». Несмотря на то что ложи постоянно обязывали «братьев» никоим способом не изображать предметы их учения (или «тайны»), «ни писать, ни печатать, ни вырезать, ни рисовать, ни красить (т.е. не писать кистью) или гравировать, ни подавать повода к тому чтобы это случилось», – так, чтобы тайна «могла быть прочитана или понята» (*Пытин АИ. Русское масонство, 1916. С. 52*), это установление постоянно нарушалось, точнее, не было строго обязательным. Масонская иконография интенсивно распространялась в виде визуальных знаков и композиций, свидетельствующих о том, что «работа идет» и «незримый храм» строится. Имелись в виду усилия по умственному созиданию Соломонова храма, черты которого могли проступать и в отдельных фактических сооружениях – до наступления той «полноты времен», когда идеальный храм человеческого всеединства будет осуществлен во всем своем величии. Б.Лэнгли в своем обширном своде архитектурных образцов, вышедшем под названием «Ancient Masonry» (1736), – что можно перевести двояко, и как «Древнее камнестроительство» и как «Древнее масонство», – включает в контекст этого «соломонического» созидания и парки, выражая при этом предпочтение пейзажному стилю. Символика этого оккультного строительства охватила все художественные стили XVIII столетия, в наибольшей мере сказавшись в неоклассицизме палладианского толка (проекты идеального Соломонова храма, обычно центрического, чаще всего принимали именно такой, палладианско-неоклассический облик), в т.н. египетском возрождении [древнеегипетские мотивы и символы (пирамида, сфинкс, «всевидящее око» и др.) постоянно использовались в дизайне лож], а также в неоготических тенденциях, напоминавших о средневековых каменщиках и проявившихся, в частности, в книге Лэнгли (о специфически «масонских» архитектурных стилях см.: *Curl/J.S. The Art and Architecture of Freemasonry, 2002*). Такого рода иконография в большинстве случаев была сугубо интерьерной, сосредоточенной в помещениях («внутренних храмах») для заседаний лож, однако уже вскоре после



принятия первых статуты «вольных каменщиков» появились и отдельные масонские сооружения или «внешние храмы», каким был, в частности, палладианский дом поместья Чизуик лорда Берлингтона, т. н. Чизуик-хаус (см.: *Clarke J. Palladianism and the Divine Right of the Kings // «Apollo», 1992, April*). Поскольку такого рода здания жили, прежде всего, ритуалом, то с исчезновением надлежащих атрибутов и конкретной памяти о них их исконное назначение во многих случаях остается неясным. К примеру, если дом садовника «в форме молотка» в Белёе принца де Линя или т. н. «кузница» (1778) в Семеновском-Отраде, усадьбе графа В.Г.Орлова, являются зданиями явно знаковыми (для архитектуры «каменщиков» вообще характерны такого рода жанровые маскировки, – под ту же кузницу или «дом угольщика», с ковкой и пережиганием металла и угля как символами духовного перерождения), то т. н. Тополь (храм Орла) в Гатчине (1792), – в виде изящной беседки-полуротонды, – может быть назван «масонским» лишь гипотетически, а, скажем, круглое храмовидное здание в усадьбе Головчино (с 1798), построенное при владении О.И. Хорвате и не сохранившее никакого эмблематического декора, остается совсем уж непонятным и до сих пор исчерпывающе не разъясненным (ср.: *Холодова Е.В. Кинь-Грусть. Храм Солнца и космический квадрат // РУ, 2002, 8*). С продвижением масонской атрибутики в парковое пространство подобная двусмысленность лишь усиливалась. С одной стороны, это продвижение, сопряженное с «выносом» пути посвящения в открытый ландшафт и выходом «масонского дизайнера во внешнюю среду зданий» [Vidler A. *The Writing of the Walls. Architectural Theory of the Late Enlightenment* (гл. «The Architecture of the Lodges»), 1989. P. 99; *Curl J.S. Op. cit. P. 171*], пребывало весьма активным, позволяя видеть в нем лейтмотив просветительского паркостроительства, приведшего в итоге к формированию особых «масонских садов» [см.: *Свиридова И.И. Сады века философов ...* (гл. «В поисках тайных смыслов»); *Wegener F. Der Freimaurergarten. Die geheimen Gärten der Freimaurer des XVIII Jh*, 2008], – тогда как по отношению к Ренессансу-барокко мы вряд ли можем говорить о каких-то особых «неоплатонических» или «алхимических» садах, но лишь об их отдельных мотивах. Выходу таинства в парк способствовал тот факт, что сам обряд постоянно воспевался как потенциальное восстановление утраченного райского всеединства. К тому же и садостроение в целом рассматривалось братьями-«каменщиками», в духе общепросветительской традиции, как надежный путь к этому всеединству. На столь возвышенную роль «благородных занятий агрикультурой и садоводством» указывал, помянув пророка Исайю (с его топосом сада земли обетованной), Эндриу Рэмзи, один из влиятельнейших деятелей английского и французского масонства («Философские принципы религии природы и откровения, развернутые в геометрическом порядке», 2. 1749. P. 258). Приведем и некоторые масонско-«эдемические» цитаты из русской словесности: «Она (природа) внутри нас ощутится, / Небесным хором повторится / И землю с небом соединит. / Тьма будет светом поглощена / И сущность райская нетленна / В лучах краснейших возблестит»; «Да чрез сне создание храма / Воздвигнем падшего Адама / И воскресим здесь век золотой»; гимн П.И. Голицына-Кутузова (1809) и ода Н.Ф. Остолопова (1821) цит. по: *Сахаров В. Иероглифы вольных каменщиков. Масонство и русская литература XVIII – начала XIX века*, 2000. С. 197, 200; см. также гл. 5-ю (о масонстве) в кн.: *Baehr S.J. The Paradise Myth in XVIIIth-Century Russia*, 1991]. О том, что наиболее мудрые из «братьев» пребывают в «невозмутимом уже пристанище райского существа блаженствующих», а также о том, что этот «малый избранный народ» восстанавливает в себе золотой век и препровождается в «райские обители возобновленного Едема», писал И.В. Лопухин [«Знѣлософ» («Искатель премудрости»), 1791. С. 10–11]. Подобное «эдемическое» пространство размечалось и визуальными эмблемами, такими как оба райских дерева, иногда изображавшиеся на запоне (ритуальном фартуке). Парковые «элизимы» непосредственно этому умонастроению способствовали, – со специальными сооружениями (особыми храмами и разного рода сакральными объектами, в первую очередь гротами и руинами) в качестве необходимых связующих звеньев обряда. Важную роль играли тема «инициации элементами», в том числе водой и огнем (такую инициацию проходит принц Таминьо в «Волшебной флейте»), – с соответствующей зрительной оркестровкой первостихий: Земли, Воды, Огня и Воздуха, – а также мотивы «грубого камня» и «дикой природы», которые «преображались» в процессе испытаний, переходных к «новой жизни». Свою символическую партию исполняли растительный (в густой чаще) или подземный сумрак и последующий выход к свету через «адскую тьму». Если же масон был также поэтом и плантоманом, то две, точнее, три символотворческие линии (масонская, поэтическая и садостроительная) органично сливались, – как в Твикенеме, поместье А.Поупа (см.: *Mack M. The Garden and the City. Retirement and Politics in the Later Poetry of Pope. 1731–1743*, 1969). В Англии образовался даже особый «Древний орден вольных садоводов», т.е. садоводов-профессионалов, получивший в 1840-е годы статус «великой ложи» (прибавившей в своих инсигниях к традиционным строительно-архитектурным эмблемам, т.е. к циркулю и наугольнику, прививочный нож). Нередко «садово-ритуальные» мотивы принимали в поэзии характер полускрытых аллюзий («Ищу красивых мест между лилей и роз, / Среди сада храм железом чертяще»; *Державин Г.Р. «Евгению. Жизнь званская»; «Туда (в свой сад) зарею поспеваю / С смиренным заступом в руках, / В лугах тропинку извиваю, Тюльпан и розу поливаю – / И счастлив в избранных трудах»; *Пушкин А.С. «Послание к Юдину», 1815*). Но еще чаще специфическая символика сменялась чистым созерцанием природы как открытого храма, где «вся натура шлет куренья вверх» (согласно последней строке «Вселенской молитвы» А. Поупа; 1738), точнее, храма, открытого лишь тем посвященным, что умеют*

самозабвенно внимать ее таинственной жизни (см.: *Турчин В.С.* «Взгляд русского масона на природу...»). Причем этот натурный мистицизм, тесно связанный с искусством пейзажного парка и характерный, в частности, для Болотова, становился по мере развития романтических тенденций все в большей степени мистицизмом художественным, а не обрядовым. К тому же сама практика «инициации» постоянно принимала шутовское обличье (в водных шутихах или разных «страшилках», в том числе и тех, что предлагал Чеймберс), что в свою очередь усиливало эстетический, по-своему игровой момент, распространенный и в смежной тематике в целом [на что обращает внимание Ю.М. Лотман, резонно полагавший, что вовсе не обязательно воспринимать «Вакхическую песню» Пушкина (1825) как масонский текст, ибо здесь сама «радость возвышается до уровня культа» (Беседы о русской культуре, 1994. С. 374–375)]. В «вакхическом» пиршестве, которым завершались собрания «братьев» после принятия в их ряды нового члена, игровые интонации усиливались до максимума, и именно в празднике ложа смыкалась с садом наиболее органично. Недаром едва ли не самым ранним прямым свидетельством о «масонском саде» явился французский полицейский протокол об обнаружении (в 1744) тайной группы из 36 человек, которая пиновала в маленьком, квадратном в плане садике, тщательно скрытом за занавесом (*Vidler A.* Op. cit. P. 86). Суровый «революционный классицизм» последних десятилетий XVIII века (с масоном Леду в качестве главного своего представителя) стал, по сути, последним стилем «масонского сада» в пору его относительного идейно-художественного единства. Последнее нарушилось с разделением масонства на либеральную и консервативную ветви (разделением, усилившимся из-за весьма неоднозначной реакции «братьев» разных стран на Французскую революцию), а также в связи с дальнейшим усилением самостоятельного эстетизма, полного своих собственных оккультных переживаний и чайний, независимых от нормативных уставов. О связи парков, в первую очередь пейзажных (совпавших с «золотым веком» лож и чисто хронологически), с масонством см. также: *Olausson M.* Op. cit.; *Hajos G.* Romantische Garten der Aufklärung: Englische Landskultur des XVIII Jh. in und um Wien, 1989; *Хачатуров С.В.* «Готический вкус» в русской художественной культуре XVIII века (гл. «Масонские темы в готической архитектурной иконографии Просвещения»), 1999; *Tosi A.* Stages of Knowledge, Settings for Brotherhood: Gardens and Freemasonry in Tuscany during the First Half of the XIX Century // Performance and Appropriation. Profane Rituals in Gardens and Landscapes (сб.), 2007. К концу экскурсии о «вольных каменщиках» следует еще раз отметить, что собственно художественное начало и здесь, как и в протомасонском оккультизме, часто примешивалось к ритуалу, нарушая его строгость. Так, рассказывая в письме великому князю Павлу Петровичу, будущему императору, о переименовании дорожек в своем Надеждине (переименовании, обусловленном в первую очередь именно масонской программой парка), А.Б. Куракин подчеркивает, что он установил многочисленные указатели с тем, чтобы «все прохожие (т.е. все, без различия градусов и вообще при полном отсутствии оных) могли тотчас проникнуться идеями и чувствами, которые здесь вызывают ассоциации» (цит. по: *Рассказова Л.В.* Указ. соч.). И подобные «идеи, чувства и ассоциации» неизбежно обретали вольно-поэтическую тональность. К тому же до сих пор «не известны какие либо первичные источники, с бесспорной убедительностью подтверждающие, что какой-то из эзотерических садов когда-либо использовался для ритуальных практик» (*Curl J.S.* Symbolism in XVIIIth Century Gardens: Some Observations // Symbolism in XVIIIth Century Gardens. The Influence of Intellectual and Esoteric Trends such as Freemasonry, 2006. P. 17), - поэтому, если речь идет об открытой парковой среде, лучше всего говорить именно о «чувствах и ассоциациях» (стимулируемых мнемоническими символами).

# PRINCIPLE OF PARADISE. CHAPTERS ON THE ICONOLOGY OF GARDEN, PARK AND BEAUTIFUL VIEW (SUMMARY)

## INTRODUCTION

Iconology (or interpretational iconography) of paradise is so diverse that it is not possible to define it through a single theme or a single topos. That is why we may speak only about «the principle of paradise», reflecting in some ways the title of the monumental work by Ernst Bloch who had attempted to specify utopian ideas through their artistic (and so quite real, not purely theoretical) implementations\*. However we are striving in our book to exclude the word «utopia» from edenic contexts where various ideas and phaenomena come forth as integral part of actual being, not as a sort of schematic draft for future. It is for good reason that John Evelyn, renowned park designer of 17th century and great progenitor of «horticultural (or “hortulan”) philosophy», once had proudly declared that an ideal garden envisaged by him is «no phantasticall utopia but a reall place»\*\*.

The principle of paradise is ternary in its inner structure and must be perceived in three heterogeneous metahistoric perspectives – in compliance with those hyperepochs\*\*\* into which the history is being generally divided, the European history at least. Magic (i.e. magically operative) Antiquity (not only classic Antiquity but all pre-Christian civilizations), religious Middle Ages and that Modernity whose essence is so vague that one must always redefine it (sometimes aptly colouring such definition with panaesthetic hue)\*\*\*\*, provide both for noun «paradise» and adjective «paradisal» those radical differences which can not be reduced to a common denominator. The earthly, naturocentric paradise of Antiquity, heavenly, theocentric paradise of the Middle Ages (in its double stance of primeval Eden and final apocalyptic Kingdom) and, finally, the aesthetic paradise of Modernity that highly needs new hermeneutic efforts – these are three iconologic realms interrelated through subsequently more and more complex, double magic-religious and then triple magic-religious-aesthetic links. Hyper-epochal meanings do not rework and annihilate each other in dialectical way but coexist in persistent dialogue or “diacrisis” (as all sorts of reciprocal antagonisms may be called).

\* Bloch E. Das Prinzip Hoffnung, 1–3, 1985 (from the aesthetic point of view the second volume of this work is the most significant one).

\*\* *Goodchild P.H.* «No Phantasticall Utopia, but a Reall Place». J. Evelyn, J. Beale and Backbury Hill, Herefordshire // GH, 19, 1991, 2.

\*\*\* The term «*hyperepoch*» had been introduced by us in the book: *Misteriya sosledstva. K metamorfologii iskusstva Vozrozhdeniya* (Mystery of the Neighbourhood. Toward the Metamorphology of Renaissance Art), 1999. The prefix «meta» (for instance, in the word «metahistoric») is being used when we speak about the interrelations between these great chronoquantities.

\*\*\*\* As had been done in: *Ferry L.* Homo Aestheticus: L'invention du goût à l'âge démocratique, 1990.

Such peaceful or warlike contacts as well as everything marked by them can be defined in different ways. Advancing general, «surprisingly simple» laws of art history Ortega y Gasset declared in his «Dehumanization of Art» that «at first, the objects are being represented, then – feelings and, finally, ideas». The general sequence is outlined here most consistently, only we may switch «feelings» for «soul», pointing also to the evident fact that art had learnt to «represent ideas» long before modernism (about which Ortega y Gasset was speaking). «Idea» by E. Panofsky\*, one of the best art-theoretic books written in the 20th century, is still an indispensable guide in this field. And in the long epistemologic run the self-manifestation of Idea (in its traditional, Hegelian sense) proved to be identic with self-manifestation of Art.

This very autonomization (embracing not only artistic creativity but all *Aesthesis*, all sphere of sensual perceptions) seems to be the main inner drive of European Modernity beginning at the times of Dante and Petrarch, i.e. in 13th–14th centuries and including the epochs of Renaissance, Baroque, Enlightenment and Romanticism, not to mention other, more recent periods up to Postmodern decennia. The history of this autonomization had been the main topic of our preceding works acting in this sense as three precincts to this one\*\*. This conceptual frame allows to perceive the clear metahistoric shape of the «aesthetic object»,\*\*\* that is the artwork-in-life with its form disclosing both initial idea and its final effects, both author's challenge and public's response. And the emergence of such «aesthetic object» (also in its edenic connotations) had been the vital source of new other-worldliness, – «new» in comparison with older, magic and religious transcendent values of pre-Renaissance ages.

Garden and park prove to be the best fields for such perceptions, being the spaces where various forms of *Gesamtkunstwerk* (or total, «absolute» artwork) had

\* Panofsky E. *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 1924.

\*\* *Ot zolotogo fona k zolotomu nebu. K voprosu o naturalizatsii uslovnykh prostranstvennykh i koloristicheskikh reshenii v iskusstve pozdnego srednevekoviya i Vozrozhdeniya* (From Golden Background to Golden Sky. On the Issue of Naturalization of Space and Colour Conceptions in Late Medieval and Renaissance Art) // SP76, 1977, 2; *Bytovye obrazy v zapadnoevropeiskoy zhivopisi XV–XVII vekov. Realnost i simbolika* (Genre Imagery in West European Painting of the XV–XVII Centuries. Reality and Symbolics), 1994; *Vremya i mesto. Iskustvo Vozrozhdeniya kak pervorubezh virtualnogo prostranstva* (Time and Place. The Renaissance Art as the Frontier of the Virtual Space), 2002.

\*\*\* The concept of «*aesthetic object*» had been delineated in philosophy of German Romanticism. According to Hegel, it is the perfect manifestation of being in some material-sensual phenomenon that becomes «ideal» through it, – but in quite another sense than completely non-material ideal (*ideelle*) entity belonging to the sphere of reflection. In opposition to Hegel, Kierkegaard (in «Diary of a Seducer») meditated over «aesthetic objectivity», describing its special, non-true world, in critical mood. After Hegel and C. Brentano (with his «intentional object»), the same thematic line had been continued by Husserl and W. Konrad (in his article «Der ästhetische Gegenstand» // «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 8, 1908), who had started to apply Husserl's phenomenology to art-historic studies, paying the special attention to the difference between artwork as an object of initial sensual perception and artwork as an object (intentional object) of complex aesthetic experience. Bakhtin was the next philosophic curator of this «virtual object»; it, – as he wrote, – «can not be found neither in psychic, nor in a material piece of art» but still it «does not consequently become a certain mystic or metaphysical thing», existing as «a kind of aesthetic being growing at the edges of composition by overcoming its material-objective specifics». It is a reality but «a reality at peculiar, overtly aesthetic level» that comes forth in the «artistic creative form», in «the interaction of creator and content» [see references to «Aesthetic object» in indexes to: Bakhtin M.M. *Sobranie sochineniy* [Collected Works], 1 (Filosofskaya estetika 1920-h godov – Philosophic Aesthetics of 1920s), 2003].

been developed. The ancient and medieval otherworlds are the starting points of the route that leads to these very *Gesamtkunstwerken* in all their multifarious shapes and meanings. But let the thematic restrictions be mentioned: our research does not cover paradise motives of the Apocalypse, topics of the Heavenly City as well as the garden specifics of non-European civilizations. As for the bibliography, we mention here, in summary, only some new books on the «edenic historiography» which had been of special importance for our studies\*; references to other publications are contained in footnotes to the main, Russian text.

In the introduction to the latter we express our gratitude to many persons who were helpful. Here, in summary, we must repeat our special thanks to the Society for the Studies of Russian Country Estate – because in research expeditions of this society the idea of actual book had gradually shaped and developed. And although the *belle époque* of Russian country house and garden, the time of its final flourishing at the end of 19th – beginning of 20th centuries, is mostly out of the frame of our work, this disappearing archipelago (with words of M. Proust – «the real paradise is the lost one» – being its best verbal emblem) serves nevertheless as the constant source of scholarly inspiration.

## Chapter 1

### EARTHEN AND HEAVENLY PARADISE

In the Antiquity the real space always prevailed over the art-space, flat or three-dimensional. «The sensual world and the “other world”» for many millennia had formed «something homogenous», something firmly connected to the indestructible faith into omnipresent «identity of “here” and “there”»\*\*. The primitive thought used to conceive the nature only «in its ability of repetition»\*\*\*. Cosmic «up» and «down», heavens and underworld, paradise and hell had not broken yet its imminent unity, latter being nurtured, first of all, by the myths of «non-finished Creation» damaged by evil gods and demons but continuously reconstructed by good gods, spirits and cultural heroes, – and secondly by the ideas of «eternal return» through natural chronocycles. In ancient «paradise of repetition» (Eliade) cosmic

---

\* *Curtius E.R.* Europäische Literatur und lateinische Mittelalter (Kap. 10 – Die Ideallandschaft), 1948; Patch H.R. The Other World According to Descriptions in Medieval Literature. 1950; *Daniélou J.* Terre et Paradis chez les pères de l’Église // «Eranos-Jahrbuch», 22, 1953; *Eliade M.* The Yearning for Paradise in Primitive Tradition // «Daedalus», 88, 1959, 2; *William G.H.* Wilderness and Paradise in Christian Thought. 1962; *Börsch-Supan E.* Garten, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung, 1967; *Motte A.* Prairies et jardins de la Grèce antique. De la religion à la philosophie, 1973; *Pearsall D., Salter E.* Landscapes and Seasons of the Medieval World, 1973; *Pochat G.* Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance, 1973; *Delumeau J.* Une Histoire du Paradis: Le Jardin des Délices, 1992; The Iconography of Heaven. Edited by C. Davidson, 1994; *Hill C.E.* Regnum Caelorum. Patterns of Millennial Thought in Early Christianity, 2001; *McDonnell C., Lang B.* Heaven: A History, 2001; *Scafi A.* Mapping Paradise: A History of Heaven on Earth, 2006.

\*\* Here in one sentence citations are combined from: *Lévi-Brubl L.* Primitives and Supernatural, 1936; *Propp V.* Historic Roots of the Fairy Tale, 1946.

\*\*\* «...à condition de pouvoir de répéter» (*Lévi-Strauss C.* La pensée sauvage, 1962. P. 347).

and human life had been tightly interrelated by totemic metamorphosis and lethal border only divided this biomorphic continuum into two halves, «into that and this sides with the Death between them», – as Lucan wrote about druidic beliefs («Pharsalia», 1).

In the meantime this mythology with all its magic materialism perceiving ideal, edenic land as the part of ecumene – though much better, more beautiful part, – got permeated by poetic meanings. *Locus amoenus* («pleasant place») topos had served as a breeding ground for that imaginative creativity which may be considered «protoaesthetic». Most important poetic stimuli had originated also in pastoral landscapes where «edenic» contents got embellished (in ekphrastic descriptions) by pictorial arts and distant views (the παραδεισος in the form of garden and temple of Dyonisos in Longus' «Daphnis and Chloe» may be mentioned here). And mental archetype of «pleasant view» turned in its historic development the relatively small sacred locus into vast park, actively nourishing that «optocentrism», that primacy of seeing which had become (according to M. Foucault) one of the decisive traits of European mentality.

Extra incentives toward such «mentalization», i.e. inner conceptualization of natural loci came from antique philosophy. If we should start from beautiful grove, the «sanctuary of some nymphs» in the beginning of Plato's «Phaedrus» and continue through Stoic and Epicurean mental scapes toward neoplatonic ones («garden of Zeus» by Plotinus and «cave of nymphs» by Porphyrius) we will see how natural realia are being transformed into visual workings of the mind or, in other words, how «topos becomes logos»\*. The common usage of the notion of «culture» both in its agricultural and educational connotations\*\* had also most effectively contributed to related trends of thought – and so the garden and especially edenic, ideal garden started to exist not only in its strictly magic or strictly economic qualities (in Antiquity, certainly, most tightly connected) but in its gnoseologic or, we may say, «gnoseo-aesthetic» values.

Visual arts, for instance, Roman wall paintings with their illusionistic gardens and groves also manifested their «gnoseo-sensual» traits actively oriented toward human aesthesis, not just toward superhuman myth and ritual. But these landscape illusions only started to flourish when all the world view got drastically reworked with the coming of new historic era.

Having rejected that operative, magic methods of administering the world which prevailed in pagan Antiquity, the new faith applied to paradisiac *sacrum* the notion of Image (Image from capital letter)\*\*\* serving as the great transcendent aim.

\* This witty formula had been expressed in the article: *Motte A.* Le pré sacré de Pan et des nymphes dans le Phédre du Platon // «L'Antiquité classique», 32, 1963.

\*\* *Ranbut F.* Die Herkunft der Wörter und Begriffe «Kultur», «Civilisation» und «Bildung» // «Germanisch-Romanische Museum», 3, 1953; *Horowitz M.C.* Seeds of Virtue and Knowledge, 1998.

\*\*\* The metahistoric status of **image** (or, if we take into account the medieval frame of thought as such) **Image** with a capital letter can be most easily perceived through a principal difference between magical and religious views on the object and, consequently, on the world at all. While magic is based on beliefs into human ability to produce a direct ritual influence on objects, religion always looks for higher help and protection, the

This aim had been promoted prefiguratively and providentially, mostly without direct sacral contacts with natural milieu. «Rejoice not in this, that spirits are subject unto you: but rejoice in this, that your names are written in heaven,» – says Christ in Gospel from Luke (10: 20). «The spirits subject to you» is the pagan Antiquity, the «names written in heaven» – emerging Middle Ages. Christianity radically disavowed the cults of Nature with garden as their focal point and the concept of the otherworldly retribution got totally reshaped according to dogma of unique and ultimate Last Judgement that replaced ancient cyclic chronotopes.

The special realm of eternal bliss acquired a new, spiritualized existential modus. Earlier, for a man of Antiquity, it was always actual, existing (for those, who were magically ordained) somewhere in the secret vicinity or (for profanes) somewhere far away – at the end of the world or even in cosmos, – but anyway in the places topically prolonging the populated land. That is why ancient «edens» can be called earthly or «natural-earthly». Magic mountain of Gilgamesh, fertile Egyptian «fields of Aaru», happy Greco-Roman Elysium, sacral loci of aboriginal Australian Dreamtime, «happy hunting grounds» of American Indians – all these areas filled certain cells of the mythic but nevertheless quite homelike cosmography. But then, in the Middle Ages this stable motherland had vanished, leaving after it the poignant void full of promises and hopes. Initially it crowned the Creation but after the Fall it disappeared, overshadowed, almost destroyed by human sins and transformed into that Image around which everything is not a conjunction of ritual scapes and objects, but some murky precincts pointing toward shining spiritual ends. In the words of H.E. Lessing, «nobody before Christ called for the inner purity of heart in the expectation of future life» («The Education of Humankind», 61). Dreamtime space or Elysium is a world among other worlds, a land among other lands. But postlapsarian Eden has lost after certain fatal moment its geographical legitimacy (in spite of numerous posterior attempts to fix it on maps), it got hidden inside cosmos and inside human psyche. According to Macarius of Egypt, «the paradise is closed (for vision) and mystically realizes itself in each soul» («Opuscula ascetica», 4), so any sort of «optocentrism» is excluded from discourse about afterlife, sealed by Pauline «sting of flesh» (2Cor. 12: 7). That is why the history of medieval ico-

---

main force being not the man but the god addressed in prayers and rites («without me ye can do nothing», – says Christ in Gospel from John; 15: 5). That is why magic may be called «religion of direct action» and religion – «magic of mediation». Image serves a necessary form of this mediation because the first human being has been created in «image and likeness» of god (Gen: 1: 26), and Christ expiated sins of fallen mankind manifesting himself as the New Adam, as renewed «image of God». So words from artistic lexicon and words similar in their meaning – everything connected to «imagination», «imprinting», «painting» and «inscribing» got tightly linked to the theme of theophany. And images as such, as religious artworks proved to be highly vital but not only means of salvation – with foremost importance attributed to invisible, only prefiguratively apprehended Image as the evidence of things not disclosed «by sight», «*per speciem*» (2 Cor. 5: 7). The Early Modern and Modern European thinking passes over this prefigurative edge compensating possible spiritual losses with that semantic mobility and all-embracing mental energy that find in aestheticism (neoplatonic or deistic) their best conceptual expression. Pico della Mirandola (in his «Oration on the Dignity of Man») proclaims that the man is «a creation with uncertain image» («*indiscretæ opus imaginis*») and this dynamic «uncertainty», acting «*per speciem*» but mindful of invisible things, traces the metahistoric border from its own, Modern side, investing the artwork with new sovereign, not servient values.

nography of paradise is (in spite of abundance of related apocryphal and visionary descriptions) is the history of its visual disappearance – with entrance to it firmly shut by antinaturalistic «inverted perspective».

## Chapter 2

### HEAVENLY PARADISE AND ITS NEW SEMBLANCE

In opposition to the art-space (enclosed in ancient pagan tomb or sanctuary) in Middle Ages everything edenic artistically delineates not blissful afterlife *eo ipso* but only its prefigurations or thresholds. In contrast to paganism, immersed into cyclic life of nature and actually «helping» nature with its rites and symbols, Christianity is supernatural. That is why its ideal milieu, both verbal and visual looks in its persistent «disappearance» more vertical and eschatologic, not adapting itself to spectator's position but appearing before him from another world, really like «from heaven». The very word «heaven» in liturgic texts and in ancient descriptions of church and sacraments served most meaningfully as synonym of «paradise».

Further on, this ideal non-presence having been exposed, we analyze those aspects of the iconology of Christ, Virgin Mary and saints that impersonate the symbolic glimpses into blessed kingdom, yet guarding its unaccessibility that may get visual in full scale only after crossing the eschatologic boundary (or, in apocryphal and hagiographic exceptions from this rule, at high stages of personal sainthood). Anyhow all such glimpses into transcendent beautitudes are – and again in contrast to naturocentric Antiquity – strictly antropomorphic in their stance, human figure (and not landscape, even the most ethereal one) being the most important point of iconographic reference. Medieval pictorial heavens show us the hierarchies of saints and righteous ones with landscape elements totally absent or present only in scarce details (as in Russian icons with Day of Judgement).

In the Late Medieval literature, however, paradise looks more and more diverse and interesting, with sensual access to it getting more and more easy. Many related instances are cited, among them visions of Gerardesca of Pisa, Mechtbild of Magdeburg and fictional knight Tungdal as well as delicious vision from Middle English poem «Pearl». At last Dante's «Divine Comedy» transforms blissful kingdom with its landscape preludes and ecstasies into «figurative mirrors» («*specchi a la figura*»; «Paradise», 21, 17) representing not only traditional religious values but the highest level of «masterly artistic skills» («*l'arte di quel maestro*»; «Paradise», 10, 11), – in this way heavenly spheres are condensed into monumental «aesthetic object». In general for certain period visual arts kept far behind Dante's pictorial talent (up to the Botticelli's congenial images) but nevertheless new, autonomous edenic spaces got staked out inside artwork – as art-space in its own rights. The guiding impulses inside these autonomies were often quite unorthodox, full of free libidinous feelings and most fanciful imaginative overtones with «*in bono*» and «*in malo*», posi-



tive and negative readings playfully intermixed («Garden of Love» and «Paradise of Fools» topics being most evident examples of such ambivalence). In any case otherworldly beauty got more and more tightly coordinated with artistic aesthesis – as in famous words spoken (according to Vasari) by Michelangelo about Ghiberti's famous doors of the Baptisterium of Florentine cathedral («They are so beautiful that they could stand at the gates of Paradise»).

### Chapter 3

#### AESTHETIC PARADISE

The Renaissance poetic symbiosis of Christian paradise and pagan Golden Age\* had been only a part of much bigger problem – a problem of mental «third world». Migrating from the sphere of magic or religion into the field of aesthetic autonomy, «a piece of art, – to quote Deleuze, – leaves the sphere of representation to become an “experience”, transcendent empiricism or the studies in sensual perception\*\*». Though the Renaissance art had not yet left «the sphere of representation», still it opened the prospects of «transcendent empiricism» and pursued its poetic «studies in sensual perception» with passionate persistence far excelling that «science of sensorial cognition» (or, better to say, of problematic possibilities of such cognition) which got developed through Baumgarten and Kant. Renaissance felt sure that such cognition is possible, with metaphysics of art having been constantly born out of its physics, i.e. out of art-practice. And it is not by chance that the early «understanding of the beginning of new epoch» which had been called Renaissance happened in artistic circles\*\*\* or, anyway, among those who (like Italian neoplatonics) had been actively involved into aesthetic discourse.

The aforementioned «garden of love», this new secular paradise, got iconically shaped as one of the most significant traits of these epochal beginnings. From the poetry of goliards and minnesingers to «Roman de la Rose», «Decameron», «Hypnerotomachia Poliphili» as well as fabulous hortulan and palatial spaces in «Jerusalem Delivered» by Tasso, «Gargantua and Pantagruel» by Rabelais and «Fairie Queene» by Spenser (if we should mention only highest literary peaks) Love proudly acted as omnipotent earthly-heavenly force, equal to Goddess of Nature and creating in its omnipotence, both erotic and «elemental» (in naturphilosophic sense), most enchanting, exquisitely beautiful landscapes. And Art had assured its position here as sophisticated intermediary between Love and Nature, embellishing and softly controlling both of them with its masterly deeds. The Fountain of Love and Palace of Venus (or Palace of Nature) topics are closely studied from this angle, both supplying us with many «enlivened pictures» in ekphrastic genre. Out of these literary enchantments real pleasure grounds consistently developed, later

---

\* *Levin H.* The Myth of the Golden Age in the Renaissance, 1969.

\*\* *Deleuze G.* Différence et répétition, 1968. P. 72.

\*\*\* *Garin E.* La coscienza della nuova eta // *Garin E.* La cultura del Rinascimento, 1967.

gardening empiria (with all its edenic obsessions) having been most effectively envisaged through poetic tropes of Renaissance epics\*.

As concerns the «garden of intellect», dating from intuitions of Plato and Plotinus, its contours also got transferred into real nature through Petrarca's pastoral musings and through neoplatonic speculations of Ficino and Pico who wrote about ideas that can grow «like flowers and trees in garden». We must not forget also about the memorative function of the hortulan topos\*\*. Finally, through literary impetus (both theoretic and imaginative) the most peculiar real art-space had coagulated, the space of «*sentimento-pensiero*» («feeling-thought»)\*\*\*, open to sensual delights and at the same time to deep insights. In this way Ovidian dictum about high necessity to mix «*utile dulci*» («useful to sweet») got realized at its full and, even more important, – at it biggest (in comparison with other artefacts) scale.

Another sensible impetus for the potent aesthetisation of ideal (and subsequently real) art-spaces came from pictorial *Weltlandschaften* («world landscapes») that developed at Medieval-Renaissance chronotopic borders in the mould of traditional religious imagery – but overtly renovated through the rules of new, non-medieval linear perspective. The distant views behind saint figures and events at the forefront were getting in 15th century more and more naturalistic, turning topographically recognizable milieu in altar paintings (for instance, landscapes of Venetian *Terraferma* by Gentile Bellini or alpine views by Dürer) into resemblances of biblical «promised land», now actually (not only providentially as in Bible) linking earth with heavens. Such transcendentalization of the immanently natural scene happened also through «moralised landscapes» allegories, depicting the good and bad routes of «Pilgrimage of Life» (including «Hercules at the Crossroads» and «Table of Cebes» topics as latter's specific versions). Renaissance mariologic devotions (the cult of Immaculate Conception first of all) also played their role in this «mystical naturalism», teaching the eye to catch edenic sights «at this very place» (to quote popular Late Medieval instructions for sacral meditation), i.e. in empiric this-worldly space.

At the end of the chapter the paradigm of Michelangelo is again summoned, in this case because of tragic dualism permeating the iconic content of his Sistine frescoes. Paradise and Golden Age seem to be dramatically «lost» here, – with related motives poignantly interspersed here with author's painful feelings about the irrevocal antagonism of heavenly and earthly love, antagonism most expressively delineated through corporeal contortions of «*ignudi*» (naked youths). In this way estranged postlapsarian «lostness» enters into aesthetic Eden as its *novum*, as its special quality unknown in older, Antique and Medieval paradises existing in the the state of penultimate bliss.

\* *Giamatti AB*. The Earthly Paradise and Renaissance Epic, 1966.

\*\* Mentioned *in passim* in garden context by Yates and Carruthers (*Yates FA*. The Art of Memory, 1966; *Carruthers M*. The Craft of Thought, 2000), this item had been more extensively treated in the article: *Faziolo M*. Il giardino come teatro del mondo e della memoria // La città effimera e l'universo artificiale del giardino, 1979.

\*\*\* The notion aptly coined in: *Assunto R*. Ontologia e teleologia del giardino, 1988. P. 24.

Chapter 4  
WINDOW TO EDEN

For the most part of its historic destinies the mankind managed to do without special «pictures» and «windows», i.e. without various frames extrapolating visual information. In point of fact symbolic images of nature for many centuries had not been extrapolated at all, existing in general patterns of ritual, – like heavenly phenomena, flowers, trees or stairs (connecting earth with heaven) that had been included into *sacrum* in all their actual thingness. The hierarchic verticalism of ancient world systems had prevented artists from depiction of space as horizontal sequence of «windows» and «pictures» or, in other words, of perspective views pointed into imaginary infinity.

The Ancient and Medieval cosmos had not been adapted to aesthetic observation. It was resolutely antiopocentrist. Biblical, prelapsarian paradise had not demanded any special efforts from the sense organs including vision because everything existed there not only in harmonious but also in closest neighbourhood to human beings. Not without reason primeval Eden had been presented sometimes as tent-like solid structure with a «vault of fruits» and a «flower carpet» (Ephrem the Syrian, «Hymns on Paradise», 9). God the Father walked aside Adam and Eve «at the afternoon air» (Gen. 3: 8) and the blessed optimum of godly presence had been conceived as «face to face», – in apostle Paul's words about the highest form of knowledge emerging at that very moment when the world's transience (wordly «*ex parte*») will be annihilated (1Cor. 13: 12). So for Middle Ages it had been absolutely impossible to cherish such «*ex parte*» in the form of separate pictures or views isolated from all-embracing All, empirically absent and present only in sacred prefigurations.

So the strict religious mentality preferred not to enjoy but to suppress landscape views, even the most beautiful ones, as enticing and dangerous temptations. Obstinate distrust to free-fluttering fantasy regularly coexisted in ascetic texts with censure of «insatiable» eyes moving «to and fro» and with appeals to that visual discipline («keeping of eyes») that had been valued as the token of utmost spiritual dignity. Ephrem the Syrian taught: «if you do not keep your eyes from wandering, you will not attain inviolable purity» («On the Fighting against Eight Main Passions», 103). The avoidance of «vain views» (in John the Climacus's wording) may be illustrated by a legend (existing in Greek, Athonite and Russian, Kievan-Pechersky versions) – about a devout monk who had closed the only window of his cell with an icon «not to let visible light obstruct his contemplation of invisible one»\*.

Renaissance direct, «optocentric» perspective, forcing out medieval «inverted» one (that locked the sacred spaces for «wandering» view) proved to be one of

---

\* Both variants of the legend, Kievan and Athonite ones, are presented in: Varsonofyi Optinsky. *Dukhovnoe nasledie* (Spiritual Heritage), 2006. P. 116, 170. We may cite also one contemporary opinion on the same topic: if the sacred image «was a bridge, then it was a drawbridge, if a window, then only with a shade pulled down» (*Kessler H.L. Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, 2000. P. 144).

important factors of Early Modern spiritual reorientation. The metaphor of pictorial field as «the window of the world» (and in stricter sense – «the window of artistic cognition») nourished by Alberti and Leonardo had left its decisive imprint on the new ways of aesthetic perception, evaluating the very ability to enjoy the beautiful views as the lucky evidence of refined taste. So by the end of «The Book of the Courtier» by Castiglione the participants of the dialogue admire through opened palace windows «high peak» and «dawn of the colour of roses» as the decisive argument about the omnipotent power of ideal beauty.

Consequently both paradises, initial and final, apocalyptic got much more often presented – in contrast to medieval antisensual warnings or (to use Pauline word) «stings» – as lucid and colourful visual aim. The edenic meditations of Columbus and Luther (both of whom had felt sure that Paradise is unattainable and yet sincerely tried to catch its glimpses in surrounding landscapes) are cited here among other meaningful instances. Renewed hypothetic interest about the possibility for paradise to exist, even after the Fall, not as a secluded, remote and may be nearly vanished garden but as «the whole Earth»<sup>\*</sup> proved also to be most symptomatic for these transitional, Renaissance-Modern times. The Garden of Eden at this period disappeared from geographic maps but the arts were most actively filling this lacuna.

The poetic charm of infinite space, – mentioned many times, from Hegel to Husserl and Spengler, – as characteristic trait of Modernity, had found its best artistic expression in baroque *Ideallandschaft* that replaced former *Weltlandschaften* preserving their «promised land» overtones. These *Ideallandschaften* (and their literary analogues) opened the wide field for creative inventions exploiting the themes of otherworldly bliss but also of fatal estrangements from it. To Milton's epics other examples are added here, among them the postromantic visions of Dostoevsky's heroes (in the «Dream of Ridiculous Man» first of all), for whom the ultimate edenic bliss, suggested by a certain landscape by Claude Lorrain, turns into final spiritual catastrophe. Such estrangements from paradise, latently felt also in the aesthetic category of Sublime that came into its definite shape on the eve of Enlightenment age (in direct associations with Milton's landscape imagery) present the new, aesthetic Eden from its other, less idyllic side. And in these ways its decisive independence from former happy realms is getting dramatically confirmed.

#### Chapters 5 and 6 GOLD and LIGHT

These chapters deal with gold and light as phenomena basically important for the images of paradise in all their triple – magic, religious and aesthetic – metahistoric traits.

<sup>\*</sup> Duncan J. Paradise as the Whole Earth // JHI, 30, 1969.

Chapter 7  
FROM NATURE TO ART

In the next chapters we describe the main landmarks of the gardening history (from «primitive», tribal cultures to Romanticism)\* from the angle of their edenic implications and symbolic assets.

The oldest, historically primeval gardens had existed totally in the sphere of magic-economic practice, with magic, economic and «protoaesthetic» issues intertwined for «*pensée sauvage*» in undivisible unity\*\*. Conceived as ritual doubles of original Creation, they were full of cosmo-botanic and cosmo-topographic correlations, the latter ones still seen in so called «astral circles» in the fields\*\*\*. Plans of ancient Egyptian and Mesopotamian gardens also mirrored the ritualistic display but with closer and more complex coordination with funeral and palatial architecture. Being the regular «enclosed spaces» (as Avestan «*pairI-daeza*» may be translated) they actually embodied ideal otherworlds for their owners (who expected to meet here, amidst annually regenerating vegetation, their resurrecting gods – Osiris and others), – and also for great sovereigns, exercising here their sacral, godlike omnipotence of «kins-gardeners». Self-dependent artistic invention and contemplation occupied here only marginal, most humble place – as in Greek sacred natural spots where even the surrounding views had been, quite possibly, purposefully coordinated with beliefs in geo-theomorphic correspondencies\*\*\*\*. Actual aesthetic milieu, purposefully oriented to sensual pleasure and comparatively free of magic links (with figures of «hortulan deities» erected not for direct veneration but for decorative or didactic reasons) had developed only in Roman recreational villas, whose owners enjoyed distant vistas devoid of any special magic associations\*\*\*\*\*.

\* Among our most important sources must be mentioned: *Battisti E.* «Natura Artificiosa» to «Natura Artificialis» // In: *Italian Garden*, 1972; *The Genius of the Place: The English Landscape Garden. 1620-1820* (anthology), 1975; *Comito T.* *The Idea of Garden in the Renaissance*, 1978; *Thacker C.* *The History of Gardens*, 1979; *Venturi L.* *Le scene dell'Eden. Teatro, arte, giardini nella letteratura italiana*, 1979; *Puppi L.* *L'ambiente, il paesaggio e il territorio* // In: *Storia dell'arte italiana*, 4, 1980; *Venturi L.* *Ricerche sulla poesia e il giardino* // In: *Il paesaggio* (Storia dell'Italia, 5), 1982; *Hunt J.D.* *The Figure in the Landscape. Poetry, Painting and Gardening during the XVIIIth Century*, 1989; *Coffin D.P.* *Gardens and Gardening in Papal Rome*, 1991; *Fowler D.* *The Country House Poem. A Cabinet of XVIIIth Century Estate Poems and Related Items*, 1994; *Hunt J.D.* *Garden and Grove: The Italian Renaissance Garden in the English Imagination*, 1996; *Landsberg S.* *The Medieval Garden*, 1996; *Kazhdan T.P.* *Khudozhestvennyi mir russkoy usad'by* (The Artistic World of Russian Country Mansion), 1997; *Gamper M.* «Die Natur ist republikanisch». Zu den ästhetischen, anthropologischen und politischen Konzepten der deutschen Gartenliteratur im XVIII Jh., 1998; *Dvoryanskie gnezda Rossii: Istoriya, kul'tura, arkhitektura* (Noblemen's Nests of Russia: History, Culture, Architecture), 2000; *Jong E. de.* *Nature and Art. Dutch Garden and Landscape Architecture, 1650-1740*, 2001; *Byzantine Garden Culture*, 2002; 2003; *Carroll M.* *Earthly Paradises. Ancient Gardens in History and Archaeology*, 2003; *Hunt J.D.* *The Afterlife of Gardens*, 2004; *Evangelova O.S.* *Khudozhestvennaya «vselennaya» russkoi usad'by* (The Artistic «Universe» of Russian Country Mansion), *Hayden P.* *Russian Parks and Gardens*, 2005; *Sel'skaya usad'ba v russkoi poezii XVIII-nachala XIX veka* (Country Mansion in the Russian Poetry of the XVIII – Early XIXth Centuries) (anthology), 2005; *Naschokina M.V.* *Russkie sady. XVIII – pervaya polovina XIX veka* (Russian Gardens. The XVIIIth – First Half of XIXth Centuries), 2007; *Richardson T.*, *The Arcadian Friends. Inventing the English Landscape Garden*, 2007; *Chernyi V.D.* *Russkie srednevekovye sady* (Russian Medieval Gardens), 2010.

\*\* See: *Malinowski B.* *The Coral Gardens and Their Magic*, 1–2, 1935.

\*\*\* *Lord R.* *Terrestrial Zodiac Research* // «Proceedings of 1<sup>st</sup> Cambridge Geomancy Symposium», 1977.

\*\*\*\* *Scully V.* *The Earth, the Temple and the Gods*, 1962.

\*\*\*\*\* *Hochkofler G.* *Les villas romaines et le paysage aquatique*, 2003.

After the fall of Roman Empire nothing had been heard about large recreational gardens for nearly eight centuries. Biblical monotheism was always charged with severe intolerance towards naturocentric cults of groves and this intolerance to natural *loci sacri* and *loci amoeni* got inherited by Early Christianity. Small monastic *borti conclusi*, actually enclosed by strong cloister walls, and wild landscapes of ascetic abodes (also closed by much bigger «walls» of southern rocks and deserts or northern woods) were persistently hostile to all sorts of hedonistic aesthesis, tending their ecclesiastic «edens» as particles of invisible sacred Image (particles conceived mostly in architectural form, not as nice landscapes). An artistic factor however had not disappeared completely, emerging both in cloisters (in the form of «abbot's herber» with its lawn and decorative borders) and (in Late Middle Ages) in bigger secular gardens that really deserve the name of «parks» [Hesdin (Old French for «Eden») in Burgundy, Baumette in Provence].

But the real «garden revolution» got started by Italian Renaissance (though the term itself was coined much later, in 18th century by German theorist A. Hirschfeld). Under the double influence of ancient Roman tradition and Italian literary sources (such as «Decameron» and «Hypnerotomachia») garden had not only returned its bright festive outlook but considerably increased it. Renaissance *plantomanes* (here again we use Enlightenment word-coinage) staged the magnificent spectacles of Art taming Nature – with this dominant idea emblematically expressed through most various, architectural, botanic and decorative means. The monumental results of this great artistic experiment had been aptly called by philosopher J. Bonfadio «*terza natura*» («third nature») («first» being the wild one and «second» or «other», according to Cicero, the nature, accomodated by man in course of civilisation). And in this new «*terza natura*» with triumphant Art at its forefront the paradise principle had acclaimed its new, formerly unknown status – not earthly or heavenly but most special, also in his own sense the «third» one.

## Chapter 8

### MASTERING THE ART-SPACE

All natural elements (Earth, Water, Fire and Air) were dramatically charged and most exquisitely orchestrated here and this elemental *Gesamtkunstwerk* is studied in this chapter from many points of view (through terraced earthworks, grottoes, labyrinths, topiary, fountains, fireworks, vistas, sculptural and painterly emblematic clues etc.). Utopian, non-existent gardens (invented by Filarete, More and Campanella) look in comparison to these wonders as dry and dull drafts. It may be guessed that in historic perspective real hortulan utopias had managed to present much more influential images, impressing themselves on human minds freely, nonchalantly and much easier than political projects. The main argument is

in both cases «paradisiac» but garden and park can demonstrate their ultimate, supernatural perfection in close vicinity, all around you, as real-time and not as future (in fact no-time) systems. Penultimate perfectability comes here without religious otherworldly overtones, the otherworldliness being now the direct result of aesthetic not religious bliss, of quite peculiar «experiment in immortality»\*. Both the authors of Renaissance garden scenarios and enthusiastic theoreticians tried to do their best proving that this experiment is most successful and not harmful, may be even helpful (as Erasmus of Rotterdam believed) to traditional religious ethics.

The iconographies of Golden Age, of Garden of Hesperides and of pastoral co-existed in Italian *orti* with biblical reminiscences (the most popular one being the fountains acting as «edenic rivers», spectacularly – only partly in reality, mostly in sculptural allegories – irrigating all the neighbourhood, i.e. «all the world»). In most remarkable booklet by F. de Vieri (a panegyric on the Pratolino gardens) twelve various «*paradisi*» are enumerated in descending order, from biblical Eden to beautiful donna and at last to «gracious garden of plants, flowers and devices, partly artificial and partly natural» created by «His Serene Highness the Prince Francesco (Medici)»\*\*, and the reader must not feel any doubts that the last ideals, of feminine and hortulan beauty, are less awe-inspiring here than the first, biblical one.

This edenic realism, reaching its classic period in Palladian villas, had spread through other Renaissance countries together with Italian stylistic fashions. Dutch and French gardening habits enriched Italian paradigm with new, stricter rationality and new, greater spatial dimensions, achieved through bigger parterres and the consistent use of «superhuman» perspective, making the plans look more extensive, including the horizon as their natural border. Baroque perspective illusions of great visual universe turned pleasure grounds of Italian type into vast «garden states» (represented in Versailles and its counterparts outside France as well as in projects by Solomon de Caus, Palatine garden in Heidelberg being the most famous one).

According to S. de Caus (and also to Francis Bacon, experimenting in his Gorbambury estate) garden space should function as «apparatus to run the universe», where new physical forces and properties will be eventually discovered – elemental forces and properties necessary for «creationist» restoration of natural-human harmony lost after the Fall\*\*\*. From the other hand, at the times of violent inter-confessional wars certain huguenot architects and park-designers (B. Palissy among them) also shared the views about necessity for such restoration but not in a sort of dynamically extended *Kunstkammern* but in the secret natural sanctum where «true Christians» will find their safe abode\*\*\*\*. John Evelyn, professing similar ideas

---

\* *Lamarche-Vadel G.* Jardins secrets de Renaissance, 1997. P. 11.

\*\* *De Vieri F.* Discorsi delle maravigliosi opere di Pratolino e d'amore, 1586. P. 8–17.

\*\*\* *Morgan J.* Nature as Model. Solomon de Caus and Early XVIIth Century Landscape Design, 2006. The remark about Palatine garden (projected by S. de Caus for Heidelberg) as «*un apparato per dominare l'universo*» had been issued in U. Eco's novel «The Foucault Pendulum».

\*\*\*\* *Randall C.* Building Codes: The Aesthetics of Calvinism in Early Modern Europe, 1999.

about the community of «hortulan saints» in his monumental (but unfinished) treatise «Elysium Britannicum» in fact founded the philosophic theory of garden based on the steadfast belief into the possibility and even necessity of operational regaining the lost Eden in this world.

## Chapter 9

### THE POWER OF BEAUTY

Existing since Renaissance beginnings as independent «aesthetic object», the new *sacrum* transformed the nature into its ennobled image framed by the power of beauty (if we should change the famous Baconian dictum «*Scientia potentia est*» into «*Pulchritudo potentia est*»). And this power tended toward visually demonstrated omnipotence, trying to reach and even overcome distant horizons. It is not by chance that now, at the eve of Enlightenment Shakespearean metaphor about England as a «sea-walled garden» («Richard II») turned into quite practical topographic stratagem\*. Holland and England in early XVIIIth century had already closely approached «garden-country» ideal, at least in some of their regions – with embellished estates forming the uninterrupted sequence from Utrecht to Hague and covering the considerable part of Oxfordshire\*\*. Holland was also the leader of XVIIIth century «flower revolution» which significantly enriched the garden palette.

The supreme power demonstrated through artistic dominance over nature – this lofty idea got brilliantly realized in «political manège» (Comte de Saint-Simon) of Versailles, with Sun King writing himself its detailed guide («Manière de montrer les jardins de Versailles»). Persistently echoed in other countries, the same idea produced many other paradigms of «the earthly paradise where high minds find out the Heavenly Way and Rules for most successful Kingdom», – to quote one pompous panegyric\*\*\*. Imperial Russia had not missed to follow this «heavenly way» also remaking (through efforts of Peter the Great and his successors) vast pieces of land into magnificent panoramic representations of triumphant state. Later the same optocentric politics were enjoyed by American president Thomas Jefferson when he watched through the telescope from his Monticello estate the construction of the Virginia university as visual monument to enlightened national future.

\* «Gantze Eyland muss ein Paradies werden». Jagdschloss Glienicke: 300 Jahre in Ansichten, Planen, Porträte (cat.), 1987. This phrase is taken from a letter to Prince Elector Friedrich Wilhelm I of Brandenburg from Prince Johann Moritz of Nassau-Zingen (1664); this letter had set forth the proposals toward the improvements of Berlin and surrounding landscapes [*Eyland* («Island») is Potsdam partly encircled by water]. Words about «paradise» had sounded especially promising in those years, after the ruinous Thirty Years' War.

\*\* *Mowl T.* The Historic Gardens of England. Oxfordshire (ch. 4 – «Oxfordshire as the Birthplace of the English Arcadia»), 2007.

\*\*\* The words from a panegyric to the park in Erlangen constructed in the style of Versailles (*Meyer D.* Harangue du Délicieux Jardin..., 1713).



The spiritual stimuli came also from literature (Milton's «Paradise Lost» first of all) and from new, unorthodox theories about the heavenly kingdom – for instance from Swedenborg, who taught (as J.L. Borges aptly expressed it) that there, in heaven «everything is like here, on earth – only better». But at a certain initial moment of Enlightenment the impact of English «moral philosophers» and their spiritual companions (Locke, Shaftesbury, Addison, Pope and others) had got most influential. The new landscaping style had been born in which, as its enthusiasts believed, the nature comes into much more organic and free connection with human conscience, with «soft recesses of uneasy minds» (to cite famous poetic letter of Pope to Lord Burlington). New parks, shaping an opposition to former, regular and «despotic» style, were hailed both by enlightened monarchs (Catherine the Great among them) and leading philosophers of the century though Rousseau in his «Nouvelle Héloïse» tended in the description of «Elysium» of Clarence estate towards much greater freedom of vegetation, nearly undistinguishable from wild nature.

In the gardens of Rococo the «Arcadian» balance of nature and culture were constantly upset by hedonistic «Paradise is where I am» feelings (expressed by «Le Mondain», dandy-rhetorician from Voltaire's poem of the same name). Overtly erotic moods often came to the fore, sometimes holding complete dominion over pleasure grounds.\* On the other hand, however, «*sentimento-pensiero*» atmosphere of green Elysiums, highly sensual and still intellectually enticing, continued to engage philosophers. Intrigued by this phenomenologic duality, Kant included «decorative gardening» (in his «Critic of Judgement») into the list of impeccable examples of pure, disinterested (and, implicitly, refined and free) taste. He felt nevertheless rather critical about intellectual abilities of this aesthetic freedom but other theoreticians surpassed Kant's indecisiveness, ascribing to hortulan impressions the ability to elevate our brain to «sublimiest conceptions» (as Th. Whately had put it in his «Observations on the Modern Gardening»). Andrei Bolotov, sophisticated park designer and theorist (and also the founder of Russian agricultural science) professed the same quasi-religious views on gardening, venerating special secluded places in his Dvoryaninovo estate as open-air «temples» (actually «sacred clearing» in a grove or «sacred shade» of a hill). And such ecologic transcendentalism of Enlightenment and also later, Romantic times had been always full of creative artistic joy, – «Joy» introduced in famous «Ode zu Freude» by Schiller as «the daughter of Elysium».

---

\* *Fritth W.* Sexuality and Politics in the Gardens of West Wycombe and Medmenham Abbey // *Bourgeois and Aristocratic Cultural Encounters in Garden Art, 1550–1850*, 2002.

## Chapter 10 PATH OVER THE HORIZON

Getting on the eve of Romanticism nearly totally independent from its meta-historic archetypes, the aesthetic Eden converted garden and park (the word «garden» still dominating over «park» in all European languages) in its legal patrimony. Green views and dreams were embracing now not only the comparatively close assets (like Rome in Italian suburban villas or Oxford in Oxfordshire estates) but nearly – in passionate dream at least – all the country. The myth of «garden-country» seemed to come true in many texts, Daniel Defoe's essay among them\*. Similar national romanticisms had been expressed also as practical wishes. Bolotov recommended that gardens should be arranged according «the main traits of national character» («Some Notes on Gardens in Russia») and J. Atzel in the same (1780s) years stated in his essay («Ideal eines deutschen Gartens») that most significant, patriotic part of ideal park should bear the proud name of *Paradies*.

One of most effective drives towards such realized dreams of edenically well-kept areas had come from «ornamental farm» (*ferme ornée*) invented in France of Louis XVI but actively introduced also in other countries. Together with decorative parks (with exquisite «pastoral hermitages» inside them) ideal «park towns» had been constructed (but more often only projected), – like Sofia (Sofievka) by Tsarskoe Selo of Catherine the Great or Ferdinandopolis (San Leuco) by Caserta of Ferdinand IV. The Anhalt-Dessau Princedom had won the fame of actual *Gartenreich* renowned for its nice parks and also for its political liberalism; E.T.A. Hoffmann nevertheless sarcastically parodied this idyll in his «Small Zaches». In comparison to Renaissance period political utopianism got much more closely connected with park design – as in biography of C.N. Ledoux whose architectural phantasies sometimes originated as garden follies («*fabriques*»)\*\*. But much more socially influential were city parks, these popular utopias considered to serve as effective means «promoting common prosperity»\*\*\*.

Both static and dynamic vistas along park routes, traditionally modelled after popular paintings, existed as «vast pictures of countryside» («Jardins» by J. Delille are cited here but similar words may be found in many other sources). Owners of Hermenonville estate felt proud that from one window of their mansion «the picture in the style of Ruysdael and van Goyen» is seen, from the other – «in the style of

\* It includes a dialogue of two foreigners who enjoy the view of the Bushey Heath (Hertfordshire) and one of them says: «England was not like other Country's, but it was all a planted garden... In a Word, it was all nature, and yet look'd all like Art» (cited in: *Richardson T. P.* 129). Later American park designer F.L. Olmsted called England «garden republic» – in politically uncorrect but still most clever way (*Roper L.W.* A Biography of Federic Law Olmsted, 1973).

\*\* *Langner J.* Ledoux und die «Fabriques». Voraussetzungen der Revolutionsarchitektur im Landschaftsgarten // «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 26, 1963.

\*\*\* «*Beförderung der gemeinschaftlichen Glückseligkeit*» – this aim had been proposed for public parks by German jurist J. von Justi in the course of his studies on the rights and duties of police (cited in: *Gamper M.* Garten als Institution. Subjektkonstruktion und Bevölkerungspolitik im Volksgarten // *Der andere Garten. Erinnern und Erfinden in Gärten von Institutionen*, 2005. S. 40).

Salvator Rosa» and from the third – «in manner of Hubert Robert». In England such pastoral «pictures» had been eventually introduced even by force when during the period of enclosures yeomen were driven away to clear the place for landscape idylls with sheep and meadows\*.

Occult trends of thoughts (sometimes reminiscent of Swedenborg) spared picturesque «Elysiums» of their subjunctive inverted commas, allotting special zones as actual Elysiums full of funerary symbols. This elegiac mood prevailed in many famous parks, Pavlovsk (especially in the years of widowhood of empress Maria Fyodorovna) among them. Allegoric tombs as well as artistically landscaped «from-life-to-death» and «from death-to-life» passages (grottoes, caves, dark thickets and sudden clearings) made some parks (Luisenlund in Schlesvig a. o.) most appropriate areas for masonic meditations and ritualistic symbolism\*\*, permeating such designed landscapes, where «every step is hieroglyph» (poet I. Dolgoruky about the park in Savinskoe, the country estate of eminent Russian mason I. Lopukhin).

But anyhow poetic associations of these «otherworldly» fields and groves were always much more popular and resonant than ritual ones. In the process of evolution from Kentian (from the name of W. Kent) to Brownian (from L. Brown) manner of park design and further on, towards «wild garden» concept, with special architectural and sculptural symbols gradually effacing before the omnipotent charm of pure, only slightly corrected nature, most of local secrets turned into lyric images and historic legends. Besides this poetic territory, full of romantic fancies and phantoms, got much more inspirative with new overtones introduced by the attempts of W. Chambers (in his semifantastic observations on Chinese gardening) to enliven pleasure grounds with «agreeable horrors» of Sublime (though he certainly not invented but only speeded up garden «sublimization», consequently resulting in modern thematic parks). Other stylistic reminiscences – in Gothic, Egyptian, Turkish and even «Ossianic» style – demonstrated most often not rationally compiled allegoric programs but playful feats of imagination. Even the biblical allusions (e.g. serpentine, «meandering» paths hinting at primeval Temptation as Hogarth reminded the reader in his «Analysis of Beauty») were smoothly incorporated into this free interplay.

So Art again – and now, at the Romantic beginnings of XIXth century much more evidently than ever – acclaimed full control of its sovereign realm, its «third nature», changing philosophic and historic concepts into creative improvisations. «The god of poetry rules in this park», – wrote E. de Saint-Maure about Pavlovsk in 1820-s, and these words could be used at that epoch as standard motto on the gates of many advanced European private and public gardens. Through these

---

\* See: *Prince H. Art and Agrarian Change, 1710–1815 // The Iconography of Landscape. Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, 1989.

\*\* *Symbolism in XVIIIth Century Gardens: The Influence of Intellectual and Esoteric Currents, such as Freemasonry*, 2006.

ways and means non-utopian paradise-on-earth staked out his metahistoric place, sometimes intimate and compact and sometimes (in «garden-country» topics) crossing the horizon.

#### CONCLUSION

In Romanticism the dream of «regeneration of the paradise» («*Regeneration des Paradieses*» in Novalis' «Fragmente») had been understood as most urgent artistic task implying not only the topical reproduction of biblical Eden or apocalyptic kingdom, but finding out their secret signs and symptoms in historic past and everyday present. That is why the title «Earthly Paradise» given to one of the best books on the art of 19th century looks most adequate\*. And contemporary gardening had certainly its active share in this quest: it is not by chance that many authors, Novalis, Goethe and Schiller among others, used hortulan art as important point of reference helping to put idealistic musings about great reformatory power of art in definite and large-scale shape. It may be suggested, for instance, that Schiller's concept of ideal «state of beautiful appearance» («*das Reich des schönen Scheins*»), expressed in his «Letters on Aesthetic Education», had been nurtured by his impressions of German princely «*Gartenreiche*».

Later, towards early phases of Modernism more pessimistic views came to the fore, poignantly expressed in the aforementioned words by Proust (from «*Time Regained*», the last volume of his novellistic epos). Edenic hopes, however, found their artistic outlet again and again: the very title of last Proust's novel explicitly states that most important thing can still be regained – but only in art. Anyhow modern art and modern gardening are not the object of our studies. By the end of the book we draw only some dotted traces toward actual times, striving to prolong and accent our main thematic lines.

---

\* Hofmann W. Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jhs, 1974.

## Список сокращений

|       |   |   |
|-------|---|---|
| AB    | – | «Art Bulletin»                                  |
| BM    | – | «Burlington Magazine»                           |
| ECS   | – | «Eighteenth Century Studies»                    |
| GDA   | – | Grove Dictionary of Art (web)                   |
| GH    | – | «Garden History»                                |
| JGH   | – | «Journal of Garden History»                     |
| JHI   | – | «Journal of the History of Ideas»               |
| JWCI  | – | «Journal of Warburg and Courtauld Institute»    |
| LCI   | – | Lexikon der christlichen Ikonographie           |
| RDK   | – | Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (web) |
| web   | – | издание или текст, размещенные в интернете      |
| гл.   | – | глава   |
| дисс. | – | диссертация                                     |
| И     | – | «Искусствознание»                               |
| кат.  | – | каталог   |
| ПМЭМ  | – | Памятники мировой эстетической мысли            |
| РУ    | – | «Русская усадьба»                               |
| сб.   | – | сборник   |
| СИ    | – | «Советское искусствознание»                     |

## Список иллюстраций

### Фронтиспис

Н. Бидло. «Вид из сада на Яузе». Рисунок. 1730. Библиотека Лейденского университета.

### Вклейки

1. Священная гора Айерс-рок (Улуру) в Австралии (Северная территория) на рассвете.
2. «Супружеская чета, предстоящая Озирису в своем саду». Рисунок из «Книги мертвых» (Папирус Нахта). Ок. 1300 до н.э. Немецкий археологический институт. Каир.
3. «Весна». Настенная роспись из «Дома Дельта» в Тере (остров Санторин). XVI в. до н.э. Национальный археологический музей. Афины.
4. «Сад Гесперид». Рисунок на краснофигурной греческой вазе. IV в. до н.э. Национальный археологический музей. Неаполь. Фрагмент.
5. «Сад». Роспись атрия Виллы Ливии у Прима-Порта близ Рима. I в. Музей Терм. Рим.
6. «Елисейские поля». Роспись склепа Оттавиев в Риме. III в. н. э. Музей Терм. Рим.
7. «Мирное царство». Напольная мозаика в руинах капеллы мученика Феодора собора в Мадабе (Иордания). VI в.
8. «Времена года и райские реки». Напольная мозаика в руинах монастыря Теотокос на горе Нево (Иордания). VI–VIII вв.
9. «Грехопадение». Миниатюра из «Венского генезиса». VI в. (Сирия?). Австрийская национальная библиотека. Вена.
10. «Изгнание из рая». Миниатюра из «Проповедей» Якова Коккиновафа. XII в. (Византия). Национальная библиотека. Париж. Фрагмент.
11. Алтарная арка и часть апсиды собора Эвфразиана в Порече (Хорватия). VI в.
12. «Крест как Древо жизни». Мозаика апсиды базилики Сан-Клементе в Риме. XII в.
13. Круг Дионисия. «О тебе радуется». Икона кон. XV - нач. XVI вв. Государственные Музеи Московского Кремля.
14. Доменико ди Микелино. «Данте на фоне миров “Божественной комедии” и Флоренции». 1465. Фреска в соборе Санта-Мария-дель-Фьоре во Флоренции.
15. «Райский сад» (т.н. «Франкфуртский садик»). Нач. XV в. Штеделевский художественный институт. Франкфурт-на-Майне.

16. Андреа да Фиренце. «Триумф Церкви и доминиканского ордена». Фреска в Капелле испанцев церкви Санта-Мария-Новелла. Флоренция. 1368. Фрагмент.
17. И. Патинир. «Пейзаж с Хароном». 1520. Прадо. Мадрид.
18. Паоло Скьяво. «Сад любви». Середина XV в. Художественная галерея Йельского университета. Нью-Хейвен. Фрагмент.
19. «Дама Праздность вводит Влюбленного в сад». Миниатюра из фламандского манускрипта «Романа о Розе». Ок. 1485. Британская библиотека. Лондон. Фрагмент.
20. «Лес». Миниатюра из манускрипта сборника «Кармина Бурана». XIII в. Баварская государственная библиотека. Мюнхен.
21. Л. Кранах Старший. «Источник молодости». 1546. Картинная галерея Государственных музеев. Берлин. Фрагмент.
22. И. Босх. «Сад земных наслаждений». 1500-е гг. Прадо. Мадрид. Фрагмент центральной панели триптиха.
23. С. Боттичелли. «Флора, нимфа и Зефир». Фрагмент картины «Весна». 1478. Уффици. Флоренция.
24. Корреджо. Роспись т. н. Комнаты Корреджо в монастыре Сан-Паоло (Парма). 1519. Фрагмент.
25. Рафаэль. «Богородица с младенцем Христом и Иоанном Крестителем» (т. н. «Прекрасная садовница»). 1507–08. Лувр. Париж.
26. Фра Анджелико. «Благовещение». 1430-е гг. Прадо. Мадрид.
27. Джованни Беллини. «Священная аллегория». 1488 Уффици. Флоренция.
28. Мантенья. «Триумф Добродетелей» («Минерва, изгоняющая Пороки из сада Добродетели»). 1502. Лувр. Париж.
29. С. Мармион. «Ад и рай». Миниатюра из т. н. Часослова Симона Мармиона. 1481. Музей Виктории и Альберта. Лондон.
30. Тициан. «Венера с Амуром и органистом». 1548. Прадо. Мадрид.
31. Аннибале Карраччи. «Триумф Вакха и Ариадны». Фрагмент росписи плафона Палаццо Фарнезе в Риме. 1601.
32. Тинторетто. «Рай». Панно во Дворце дожей в Венеции. 1588.
33. Л. Кьяйезе. «Рай». Напольная майолика в церкви Сан-Микеле в Анакапри. 1761.
34. Я. Брейгель «Бархатный». «Рай». 1610-е гг. Штеделевский художественный институт. Франкфурт-на-Майне.
35. Двойной верджинел антверпенской работы с «Садом любви» на его крышке. 1580. Германский национальный музей. Нюрнберг.
36. К. Лоррен. «Ацис и Галатеея». 1657. Галерея «Старые мастера». Дрезден.
37. «Сакральная процессия в саду Ашшурбанипала». Рельеф из Ниневии. VII в. до н. э. Британский музей. Лондон. Фрагмент.
38. Макет сада (из гробницы Мекетре в Фивах). Ок. 1990 до н. э. Музей Метрополитен. Нью-Йорк.

39. Эль Греко. «Аллегория камальдолийского ордена». 1597. Институт Валенсии-де-Дон-Хуан. Мадрид. Фрагмент
40. «Нил Столобенский». Икона 3-й четверти XVII в. Музей-заповедник «Коломенское». Москва.
41. Ч. Бальоне. Из росписей Зала Правосудия в замке Сораньо. 1580-е гг.
42. Дж. Утенс. «Палаццо Питти и сады Боболи». 1599. Топографический музей. Флоренция.
43. Л. Топут (Поццосеррато). «Парк с лабиринтом». 1580-е гг. Дворец Хэмптон-корт. Лондон.
44. Веронезе. Из росписей Зала собаки на вилле Мазер. 1561.
45. Л. Книфф. «Дворец Хэмптон-корт и его сады». 1702. Собрание того же дворца. Лондон.
46. Ж. Фукьер. «Палатинские сады в Гейдельберге». 1620. Курцфальский музей. Гейдельберг.
47. А. Ватто. «Отправление на остров Киферу». 1717. Дворец Шарлоттенбург. Берлин.
48. И. Клостерман. «Энтони Купер, граф Шефтсбери, с братом Морисом». 1702. Национальная портретная галерея. Лондон.
49. Дж. Райт из Дерби. «Брук Бусби в своем имении Эшберн-холл». 1781. Галерея Тейт-Бритейн. Лондон.
50. У. Хэннан. «Вид на остров Венеры в поместье Уэст-Уикомб». 1752. Местонахождение неизвестно.
51. М.Н. Воробьев. «Вид усадьбы Грузино со стороны Волхова». 1815. Государственный исторический музей. Москва.
52. Г. фон Кюгельген. «Павел I с семьей». 1800. Музей-заповедник «Павловск».
53. Г. Робер. «Вид на боскет Терм Аполлона» («Рубка деревьев в Версальском парке»). 1777. Национальный музей Версаля и Трианонов.
54. Г.В. Сорока. «Вид на усадьбу Спасское Тамбовской губернии». 1840-е гг. Тверская областная картинная галерея.
55. Э. Хикс. «Мирное царство». 1830-е гг. Художественный музей. Филадельфия.
56. Ф.О. Рунге. «Утро» (т.н. «Малое утро»). 1808. Кунстхалле. Гамбург.
57. Г. Фогелер. «Летний вечер». 1905. Музей Л. Розелиуса. Ворпсведе.
58. П. Клее. «Прекрасная садовница» («Призрак бидермейера»). 1939. Художественный музей. Берн.



НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Соколов Михаил Николаевич

**Принцип рая...**

Российская Академия художеств  
Научно-исследовательский институт теории и истории  
изобразительных искусств

Директор издательства Б.В. Орешин  
Зам. директора Е.Д. Горжевская

Формат 70x100/16  
Печать офсетная. Бумага офсетная.  
Объем 44,0 пл. Тираж 800 экз. Заказ №

Издательство «Прогресс-Традиция»  
119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, корп. 9  
Тел. 8-499-245-49-03

ISBN 9785898263751



9 785898 263751

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»  
121099, Москва, Шубинский пер., д. 6.



1



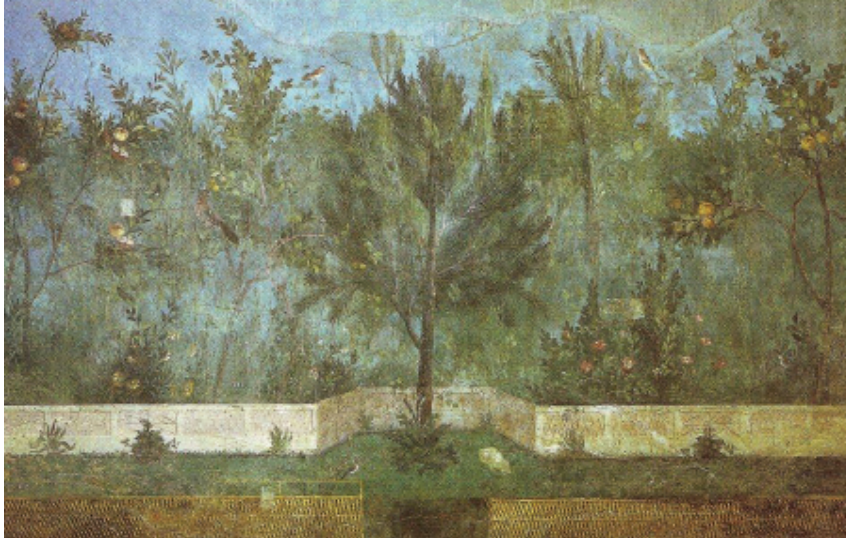
2

3



4



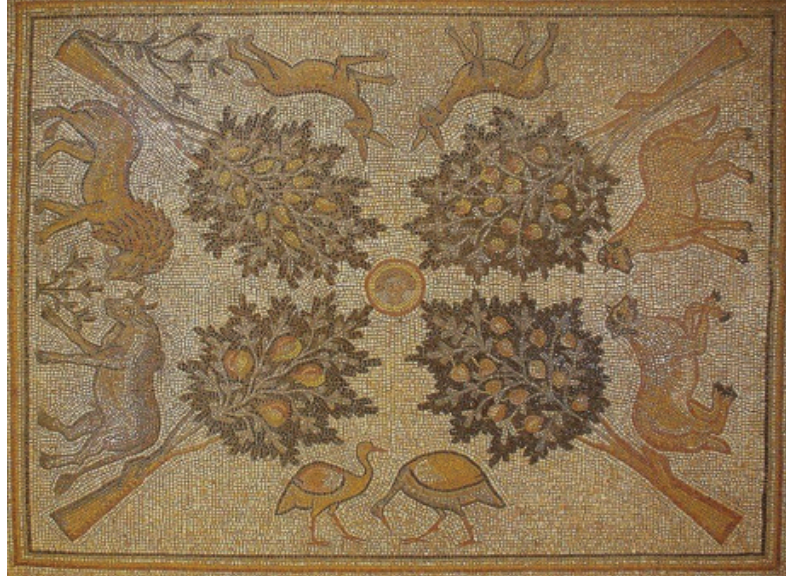


5



6

7



8

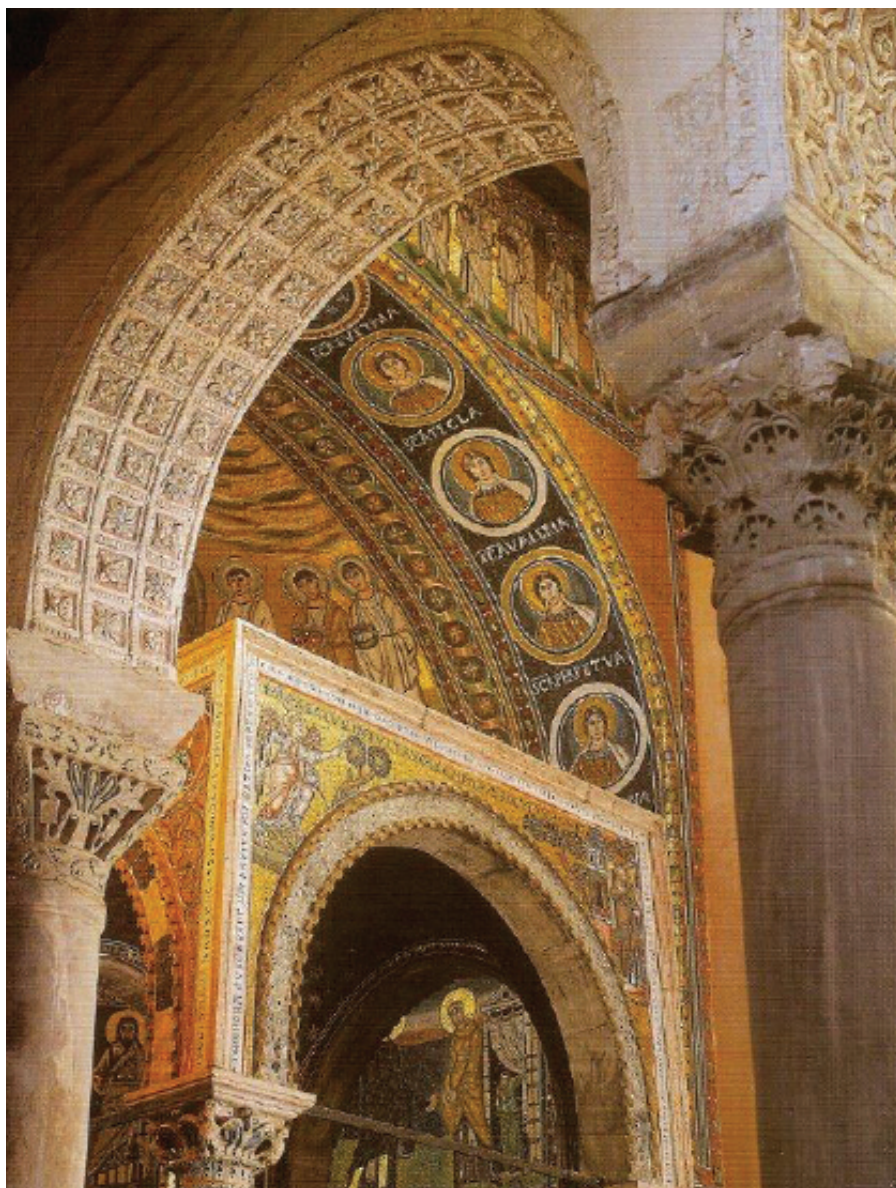




9



10







13





14



15

16



17



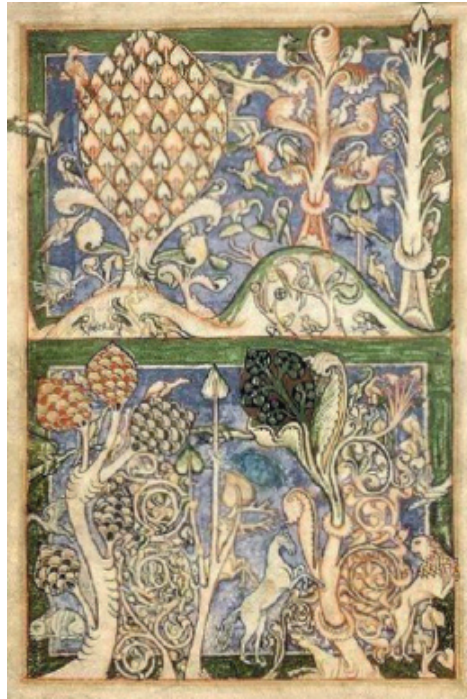


18

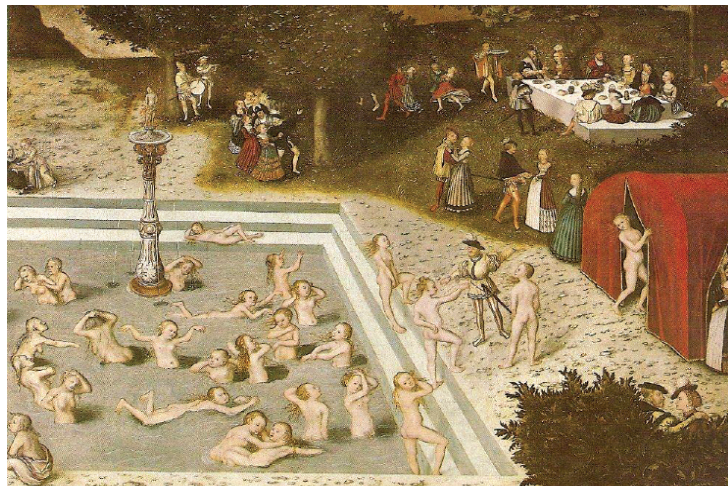


19

20



21

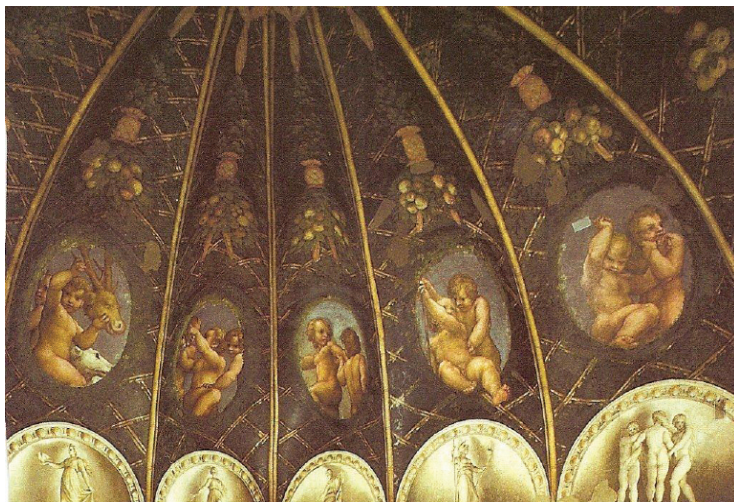




23



24





25



26

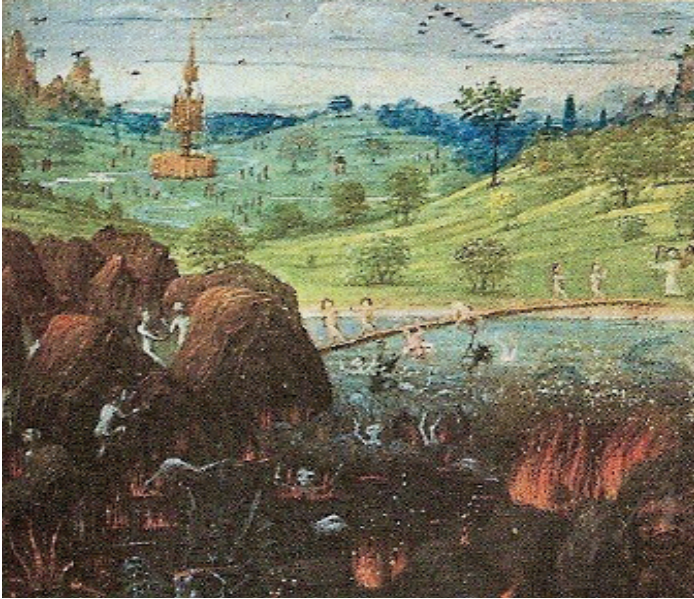


27



28





29



30

31



32



33



34



35

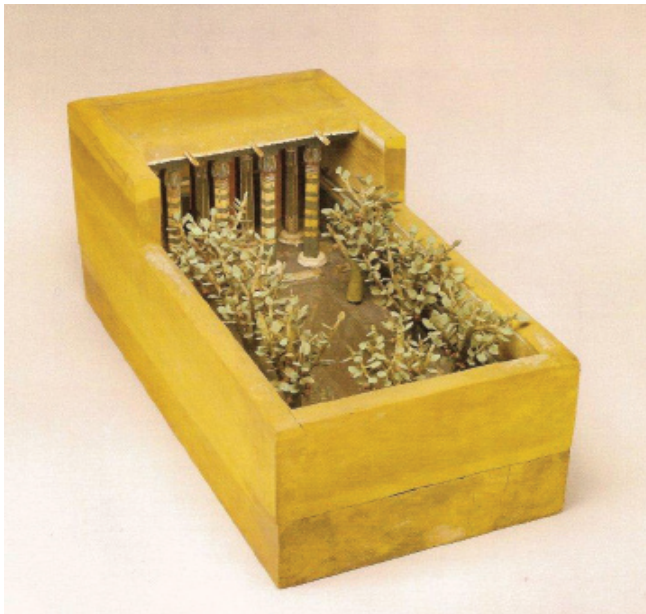


36





37

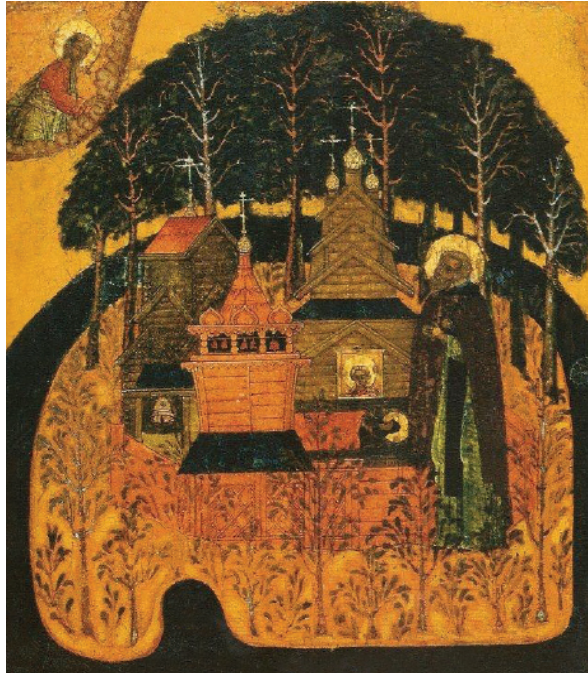


38

39



40







42



43



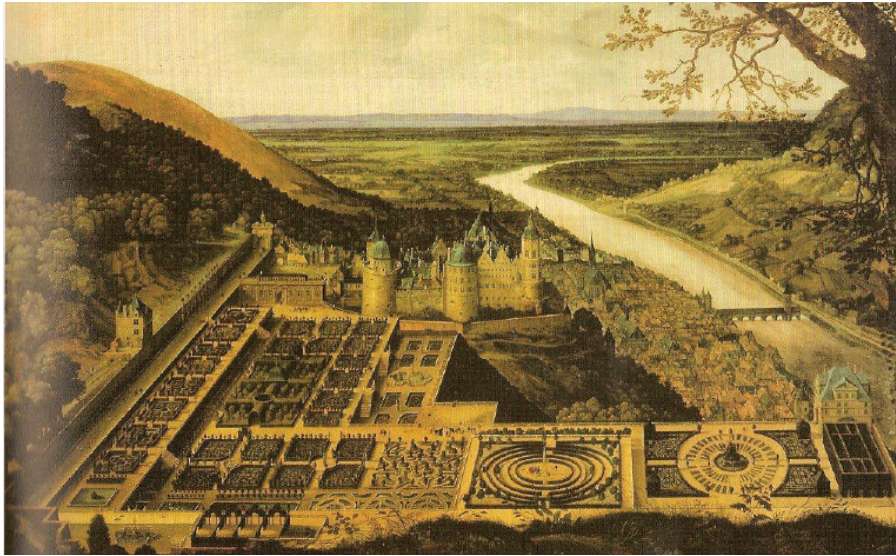


44



45

46



47





48



49

50



51





52



53

54



55







57



58

