

И.И. СВЕРИЛА

МЕТАМОРФОЗЫ
В ПРОСТРАНСТВЕ
КУЛЬТУРЫ



Инесса Ильинична Свирида

Метаморфозы в пространстве культуры

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=11078630
Метаморфозы в пространстве культуры: Индрик; Москва; 2009
ISBN 978-5-91674-052-3

Аннотация

Способность к метаморфозам – универсальное свойство культуры, позволяющее интеллектуально и практически преобразовать мир. В книге в избранных аспектах рассмотрены метаморфозы пространства, природы, человека, типа культурной эпохи. Ряд глав построен в ретроспективном плане. Однако основное место отдано эпохе Просвещения, которая охарактеризована в качестве культуры открытого типа, театрализованной, склонной к историзму, феминизации, эзотерике и культу садов. Их изменчивому пространству, образу и функциям уделено особое внимание. Они анализируются в контексте взаимоотношений природы и культуры, сакрального и светского, города и сада, показаны как пространственная среда, формирующая модель мира и человека. Сам же он выступает как человек «естественный» и «играющий», «социальный» и «эстетический», а также на экзистенциальном пограничье человек/не человек.

Содержание

О метаморфозах и других сюжетах книги	5
Раздел I	17
Глава 1	17
Глава 2	35
Глава 3	47
Раздел II	70
Глава 1	70
Глава 2	90
Конец ознакомительного фрагмента.	108

Метаморфозы в пространстве культуры

© Свирида И.И., текст, 2009

© Издательство «Индрик», оформление, 2009



Андрей Воронихин. Фавн. Обивка стула. Павловск. Начало XIX в.

О метаморфозах и других сюжетах книги

Понятие *метаморфозы*, на первый взгляд метафорически вынесенное в заглавие книги, говорит о представленных в ней преобразованиях смыслов, образов, форм и функций, которые действительно совершались и совершаются в пространстве культуры. Ее способность к творению и претворению явлений неизбывна и позволяет культуре меняться самой и изменять мир. Данной способностью обусловлены все реализации человеческой мысли, как и она сама. Жизнь культуры – это непрекращающийся *метаморфоз* (греч. – *μεταμόρφωσις*, превращение), его можно рассматривать как фундаментальное свойство культуры, а само понятие – как обобщающее и претендующее на категориальность в ее сфере. Метаморфозы и преемственность традиций – два основания культуры, влияющие на ее существо, актуальное состояние и положение между прошлым и будущим.

Пространство, образ сада, модель личности, тип эпохи – этот не вполне традиционный предметный ряд служит в книге тому, чтобы в избранных аспектах продемонстрировать, как метаморфозы культуры преобразуют облик и образ природы, природное и культурное пространство, человека, а также культурные эпохи.

С точки зрения метаморфоза может быть проанализировано, однако, любое явление, находящееся в «культурном обращении». Метаморфоз как универсальное для культуры свойство, осознанно или неосознанно, но неизбежно попадает в поле зрения любого автора, пишущего о культуре. В масштабе «большого времени» в процесс метаморфоза вовлечена даже культура каноничных эпох, что не позволяет им длиться вечно, как это предполагает их внутренняя организация. Традиционная культура, оставаясь *традиционной*, с ходом времени видоизменяет отношения и соотношения с другими пластами культуры, а ее собственный слой постоянно утончается. Если попытаться представить себе все развивающееся пространство метаморфоз культуры, то ближе всего оно образу *ризомы* (см. с. 25).

В науке с эпохи Возрождения (У. Гарвей) *метаморфоза* как понятие используется применительно к растительному и животному миру, что сказывается на его интерпретации в гуманитарных дисциплинах вплоть до нашего времени, обычно с упоминанием, что оно заимствовано из наук о природе. В литературоведении оно появилось со времени формальной школы. По сути, его применение ограничивалось преимущественно зооморфными и антропоморфными преобразованиями, параллелизмами человек животное, что для культуры – частный случай. Метаморфоза трактовалась и как разновидность тропов, в целом связываясь с языком – производителем метафор и метаморфоз. В современной литературе лексема *метаморфоза* употребляется все чаще в самом разном понимании – и как термин, и как метафора, не попав еще в какие-либо специализированные словари. Задолго до того, как метаморфоза в качестве понятия получила собственно биологическое наполнение, античная мифология объясняла мир исходя из представления о метаморфозах. Способность к ним считалась свойством богов. Именно они совершали метаморфозы, посредством которых Овидий описал всю предшествующую ему историю, начиная с космогонии и кончая появлением звезды Юлия Цезаря. В таком широком контексте представление о метаморфозах ограничивалось по преимуществу трансформациями с пограничья антропоморфный – растительный, зооморфный; телесный, живой – окаменевший. Вместе с тем в мифологизированном сознании и традиционной культуре распространилось представление об оборотничестве. Оно не свойственно метаморфозам культуры последующих эпох, которые, в отличие от мифологических превращений, всегда необратимы, хотя могут бесконечно продолжаться.

В академическом «Словаре русского языка» слово *метаморфоз* (м. род, ед. ч.) объясняется как «превращение одной формы чего-л. в другую» и в этом случае определено как *книжное*. В качестве *биологического* понятия метаморфоз связывается с изменением формы

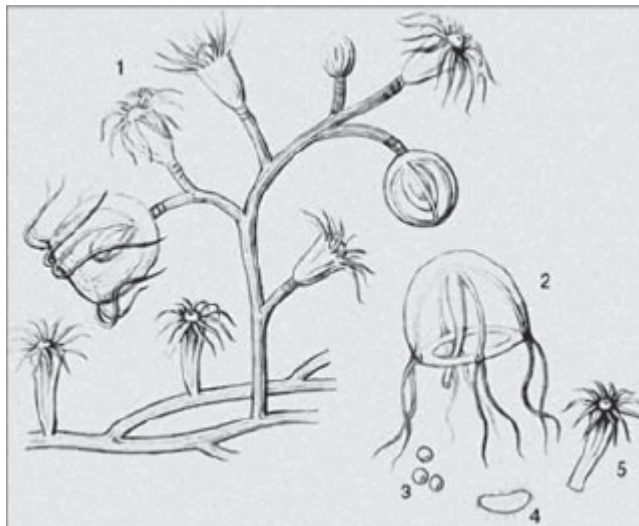
и строения органов растений и изменением внешнего вида и образа жизни животных. Термин *метаморфоза* (ж. род, ед. ч.) введен в этом словаре дважды – первый раз без истолкования, лишь с обозначением *специальный*, и во второй – в конкретном смысле: «коренное изменение кого-, чего-л., превращение». В широком плане оба термина применимы для обозначения смысловых, структурных и образных превращений, происходящих в пространстве культуры. Ее метаморфозы начинаются с того, что все, чего она коснется, становится культурой, даже будучи только отрефлексировано.



Магдалена Абаканович. Рукоподобные деревья. Бронза. 1992–1993

В отличие от Мидаса, все обращающего в неподвижное золото, прикосновение культуры не приводит к возникновению застывших форм. Культура отсекает тупиковые пути, которые делают невозможными метаморфозы. Даже вербализовавшись, опредметившись в произведениях литературы или искусства, а в скульптуре, архитектуре овеществившись, художественный образ как результат претворения творческого импульса не заканчивает свои метаморфозы, претерпевая их в сознании читателя, зрителя, что может бесконечно продолжаться на протяжении эпох. Культура подвергает метаморфозам само время и пространство, творя их новые образы и научные концепции, меняющие и модель, и конкретную картину мира.

Культура, долгое время преимущественно противопоставлявшаяся природе, теперь все чаще рассматривается с точки зрения их общих свойств. К их числу, наряду с уже называвшимися в литературе, принадлежит и дар метаморфоза. Служащий в природе одним из способов ее воспроизводства, в культуре он приобрел универсальный характер, затрагивая и предметную, и ментальную сферу, что недоступно природе. В культуре можно найти аналогии той разновидностью биологического развития, когда на определенном этапе происходит одноразовая и неожиданная для наблюдателя метаморфоза (в качестве художественного образа это пришло в сказку, где царевна-лягушка внезапно сбрасывает свою шкурку, подобно бабочке, освобождающейся от кокона). В культуре могут происходить также постепенные и даже многократные метаморфозы в пределах одного явления – каждый мастерский мазок кисти на холсте преобразует его (это документализировал А.Ж. Клузо в фильме «Тайна Пикассо». 1956). В разных слоях семантически насыщенных текстов возможны несинхронные метаморфозы, какие-то слои могут выпасть из этого процесса, что произошло, в частности, с бродячими сюжетами.



Метаморфозы в природе. Колония гидроида, отпочковывающая медуз

Они оставались неизменны – менялись способы их художественного воплощения и общий результат. Несинхронны и преобразования в различных сферах культуры, сопровождающие смену культурных эпох.

Метаморфозы культуры далеко не всегда тотальны, не обязательно означают полное претворение объекта, они могут оставаться на уровне его частичного преобразования. Любой предмет, лишь облаченный в поэтические метафоры, претерпевает метаморфозу. Это происходит и при изменении окружающей его среды: даже утилитарный объект, попав в музей в качестве экспоната, не меняясь физически, приобретает дополнительные функции, иную духовную ценность и коммерческую цену, историю и будущее, на него смотрят иными глазами и открывают в нем новую для себя вещь.

Творить метаморфозы столь же фундаментальное свойство культуры, как ее *пограничность*. Оба свойства не изолированы: метаморфоза всегда означает пересечение границы, а пограничье культуры и природы – поле постоянных превращений (что лишний раз доказывает справедливость бахтинского положения о пограничье как наиболее плодотворном пространстве). Здесь совершаются практические изменения природных материальных форм, что происходит с куском камня в скульптуре, с естественным ландшафтом под влиянием градостроительства, садово-паркового искусства и цивилизационных процессов в целом. Однако уже переосознание какого-либо явления меняет его смысл и образ – любой фрагмент ландшафта, не утрачивая естественного состояния, только в результате рефлексии становится пейзажем, сформированным в сознании или представленным в живописи и литературном тексте.

Показательна судьба античных богов и героев в мифологии и искусстве последующих веков, многочисленные воплощения в них реальных лиц в портретах «в виде» Минервы, Марса. Возможно, не просто совпадение, что именно Аполлон, «биография» которого отмечена функциональными превращениями и которому приписаны благодетельные и губительные свойства (те и другие присущи и природе, и культуре), стал покровителем всех искусств. Эта роль не досталась Янусу, хотя он двуликий и считался богом всякого начала, богом богов, вращающим ось мира. Сам Аполлон лишь как Мусaget оказался способным соответствовать полиморфному представлению о культуре, ему были приданы не только музы, но и красота – знак гармонии.



Золотые ворота в Киеве. Современный вид. Реконструкция. Фото

В пространстве культуры может преобразаться каждый ее текст. Уже его актуализация в той или иной культурной ситуации, как и восприятие посредством различной оптики – сквозь персональные очки, глазами чужой культуры или призму другой эпохи, – это всегда новое истолкование, метаморфоза первоначальных смыслов. Она совершается также в том случае, если какой-либо текст является источником инспирации, выступая в роли «второй натуры». Такой был для Гоголя малороссийский фольклор, для Шопена в те же годы – мазовецкий. При этом может возникнуть цепочка трансформаций, сколь угодно отстоящих во времени образов: *Золотые Ворота в Киеве* (1037) – рисунок В.А. Гартмана с проектом ворот для Киева в память Александра II – заключительная пьеса сюиты «Картинки с выставки» Мусоргского (*Богатырские ворота. В стольном городе во Киеве*). Появление этих произведений, объединенных лишь общим мотивом, превратившимся в «бродячий», сопровождалось метаморфозой первоначального смысла и формы, в данном случае ее переходом из визуально-пластической в звуковую. Что касается первоисточника – киевских Золотых ворот, – то их строительство было результатом материализации и префигурации охранительной функции как практической и сакральной в художественно-эстетическую.

Метаморфоз происходит во времени, поэтому в пространственных искусствах он связан по преимуществу с самим процессом создания, а в дальнейшем и бытования их произведений. В музыке же – наиболее «чистом» временном искусстве – на метаморфозе построены такие формы, как транскрипция, парафраз, вариация, так называемая сонатная форма (или сонатное аллегро), которая определила драматургию сонаты и симфонии. Принцип этих жанров – общность тематизма, в разной степени и по-разному выраженного в каждом из них. Метаморфоз лежит в основе исполнительского искусства. Стремление музыкантов раскрыть авторский замысел, строго следовать «предписанному» композитором тексту дает результаты тем более удаленные друг от друга, чем ярче индивидуальность исполнителей, что ведет к наиболее глубокому переосознанию текста, не нарушая его идентичности.



В.А. Гартман. Эскиз городских ворот в Киеве. Карандаш, акварель. 1870

Явление метаморфоза не единственное, служащее общим стержнем книги. Она структурируется также посредством иных категорий и понятий, дискурсивных линий, проблем и мотивов, универсальных и частных. Чрезвычайно важна проблема пространства. Многообразие пространственных форм сравнимо лишь с бесчисленностью временных. Уже текстуализация пространства в научной мысли в ее двух аспектах *пространство текста* и *текст пространства* (В.Н. Топоров) – свидетельство постоянно возрастающей вариативной множественности его форм, которые можно обнаружить как в интерпретациях пространства в художественных и других семантически уплотненных текстах, так и в пространственной структуре самих текстов. Но можно говорить не только о пространстве в культуре, но и о культуре в пространстве, что связано со сферой *бытия текстов* (или шире – *бытия культуры*), в которой они создаются, а также воспринимаются, в которой реализуется их прагматическая функция (с. 28). В результате культура образует собственное пространство, *пространство культуры* (то, что обычно называется *культурным пространством*, – лишь одна из форм его бытования, связанная с геопространством).

Пространство постоянно подвергается метаморфозам. В мифологическом сознании оно отграничивается от «непространства», что происходит посредством отделения от хаоса, а также разворачивания пространства по отношению к какому-то центру, его формируют поселенные в нем боги, сакральные локусы, люди, животные, располагающиеся в нем растительность, вещи, совершаемый в нем путь, как это раскрыто в современных исследованиях. Пространство, в Средневековье наполненное божественным присутствием, в эпоху Возрождения обрело новый центр – человека. После Коперника, который потерял землю в Солнечной системе, человек начал чувствовать себя на ней неуверенно, его фигура, утратив ренессансную телесность, в маньеризме приобрела вытянутый, менее прочно связанный с землей силуэт, как в полотнах Эль Греко.

Конструкция барочного пространства, иерархически упорядоченная, вместе с тем была динамична и неустойчива – отсюда популярность винтообразных колонн, любовь к фонтанам с их «разбрызгиваемым» пространством, контрастирующим со строгой геометрией водных каналов и бассейнов второй половины XVII в. Декарт придал мышлению рациональную конструктивность, а театр классицизма научился сводить многообразие внешнего

пространства к одному локусу, организуя также время в соответствии с принципом триединства.

В XVIII в. основным местом действия становится земное пространство, его научились более точно измерять (изобретение морского хронометра, 1735). Вольтер призывал соразмерить статьи социальной программы с истинными земными ценностями («Философские письма». 1734). Просветителям было важно прежде всего земное пространство окружающего мира. Расширился «территориальный» кругозор, освоенное той эпохой пространство, хотя материальные свидетельства, собранные на разных континентах, еще воспринимались как признаки жизни «дикого человека» – пространство культуры для просветителей располагалось прежде всего в Европе, все иное по-прежнему виделось как экзотика, чуждый мир. Однако его «великое открытие» состоялось, что наглядно документировали экспонаты Британского музея. Таким «музеем» стал и называемый английским парк с его многочисленными павильонами, имитировавшими архитектуру далеких народов и времен. Культура вступила на путь историзации пространства, который завершила эпоха Романтизма. Она также вновь обнаружила мифопоэтическое пространство Космоса, сакрализовав и мир собственного Дома.

Наряду с проблемой пространства, организующим началом книги послужили также отношения культура – природа. Культура экспансивна по отношению к ней. Наполняя природу знаками и значениями, художественно и технологически преобразуя, культура тем самым включает ее в круг метаморфоз. Пространство культуры, постоянно разрастаясь, в целом никогда не может отделиться от природного, как и человек не способен оторваться от природы физически и интеллектуально. Природа неизбежно остается фактором его деятельности – в науке, выдвигая все новые проблемы и задачи, в искусстве – служа необходимой основой творчества. Оно никогда не порывает с натурой, о чем свидетельствует искусство авангарда вопреки его декларациям. Это делает невозможным футурологическое моделирование художественных произведений, архитектуры будущего, чем пытались заниматься авторы утопий.

Вопросам пространства, отношениям натура – культура посвящен первый раздел книги. Объединяющей по отношению к ним выступает тема ландшафта, посредством которого природное пространство «воплощается» (от русск. – *плоть*, англ., фр. – *incorporation*, польск. – *wcielenie*) в конкретные формы. В культуре ландшафт обнаруживает себя в различных видах и функциях – это как изменяемое ею естественное пространство, так и ландшафт-образ, ландшафт-метафора, ландшафтный код. В ландшафтных понятиях может быть осознана структура культурных процессов, что, в частности, позволяет говорить об их подъемах, спадах, векторах, различных течениях. Однако прежде всего естественный ландшафт служит тем полем, где изначально разыгрывались и продолжают разыгрываться отношения природа – культура и происходят возникающие в их результате метаморфозы. Начавшись с появлением первого, так или иначе освоенного, а тем самым выделенного из хаоса участка земли, они постоянно получали наглядную форму в садово-парковом искусстве. Этот синкретичный вид творчества, долгое время не замечаемый исследователями «высокого» искусства и философами, в последние десятилетия XX в., подобно ландшафту, все чаще привлекал их внимание. Сад уникален конкретностью его физического и «смыслового» положения на пограничье природы и культуры, а также полифункциональностью, простирающейся от сакрального до утилитарного, от эстетического до бытового.

Многотысячелетняя история садового искусства, как и семантически насыщенный мифопоэтический образ-топос сада, который вобрал религиозные, натурфилософские, эстетические и этические концепты различных культурных эпох, дают возможность использовать садовый материал при рассмотрении широкого круга историко-культурных проблем. В данном случае речь и де т в особенности о взаимосвязи сакрального и мирского, утопи-

ческого идеала и прагматики, города и сада. Без садов нельзя обойтись, описывая эволюцию представлений о природе от Средневековья к Новому времени. Это был путь истинных метаморфоз, когда преобразовывался сам объект и тип рефлексии.

В результате мысль о природе пришла от сакрализации естественного ландшафта Святой земли к почитанию отечественной природы даже в ее самых скромных формах. Сад послужил тем эстетизированным и насыщенным разного рода ассоциациями пространством, которое опосредовало этот переход, сохранив дух сакральности и открыв красоту естественного ландшафта, а в дальнейшем *родной* по ментальной принадлежности природы. Садовый материал позволяет проследить и другие метаморфозы, в том числе связанные с мифологизированными топосами не только Рая и Святой земли, но и Аркадии, обратить внимание на семантические метаморфозы признаков (в данном случае *естественный* – *искусственный*). Метаморфозы не позволяют оппозициям жестко структурировать мир, о чем, в частности, свидетельствует анализируемая далее оппозиция сакральное/мирское в истории сада. Садовое искусство дает возможность наблюдать метаморфозы пространства, которые не являются лишь «садовыми», а воплощают отношение различных эпох к пространству в целом, что показано относительно Просвещения, романтизма и бидермейера.



Овидий. Метаморфозы. Иллюстрация к изданию 1585 г. Венеция

Тем самым во втором разделе, как и в первом, в поле зрения попадают универсальные взаимосвязи «пространство – природа – культура», в процессе и посредством которых происходят метаморфозы всех составляющих названной триады. И все это совершается во времени, которое само подвержено метаморфозам, о чем свидетельствует синкретичный хронотоп сада, объединяющий природное, мифологическое и историческое время.

Культура – результат превращения человека в *homo sapiens*, она сопровождает существование индивида и человеческого рода в целом. В этом смысле «некультурных» людей нет, культура – их *вторая натура*. Человек творит культуру, и она творит его, выступая по отношению к нему как внешнее и внутреннее пространство. Спроецировав на культуру известный афоризм Вильгельма Гумбольдта о языке, можно сказать, что человек становится человеком только через культуру, но, чтобы владеть культурой, он уже должен быть человеком. Взаимообратимость *внешнего* и *внутреннего* как одна из постоянных метаморфоз пространства культуры делает возможной данную, казалось бы, парадоксальную ситуацию. Труднее представить ее визуально, о чем свидетельствуют скульптуры Генри Мура, неоднократно ставившего такую задачу (ил. с. 25).

Возникнув вместе с человеком мыслящим, культура отделяется от него в качестве накопленного знания, духовного и практического опыта, традиции, оказывается способной извне формировать определенный тип личности, конкретную индивидуальность. В этом процессе участвуют природа и сад как окружающая среда.

Проблематика человека, который выступает одновременно субъектом и объектом культуры, с трудом вычленяется при ее изучении – в итоге каждый историко-культурный вопрос так или иначе проецируется на человека. Эту проблематику трудно локализовать и в другом отношении. Человек не сразу обрел себя, свою самость, на разных этапах оказывался погруженным в миф, во взаимоотношения с Богом, в пространство природы и лишь в Новое время как объект познания концептуализировался в своей целостности. Он обособился от мира природы, а также от нечистых сил и эпистемологически был осознан в своей исключительности, что совершилось в годы Просвещения. Его образ в ту эпоху проигрывался посредством множества ролей – это был «человек естественный» и *homo ludens*, социальный и эстетический, он превратился в страстного любителя садов, плантомана (говоря в терминах той эпохи), стал вольным каменщиком.

Особые отношения складываются у человека с творимым им искусством. В пространстве культуры и в художественных текстах его образ претерпевает метаморфозы, в результате которых он вообще может перестать означать человека – его тело становится вместилищем мифологических и мифологизированных смыслов, их визуальной оболочкой.

Следуя за своей мыслью, человек способен одновременно находиться во множестве времен и миров. Вместе с тем он занимает постоянное место на экзистенциальном для него пограничье природы, истории и культуры и постоянно пребывает в процессе внутренних метаморфоз. Как нельзя два раза войти в один и тот же поток, так не может дважды войти в него один и тот же человек, что не означает потери им идентичности.

Человек может быть описан в мифологическом пространстве, в контексте окружающей его среды, представлен как играющий с нею, формирующий ее и, наконец, – как ее производное. Эти вопросы включены в третий раздел книги.

Воздействуя на природу и человека, культура не остается лишь наблюдателем истории, бесстрастным хранителем ее событий. Служа памятью истории, культура избирательна и субъективна в ее оценке, она выступает интерпретатором и судьей ее событий, актуализуя и увековечивая то, что представляется важным согласно шкале ценностей каждой из эпох (конечно, критерии определяются не только на столь генеральном, «эпохальном» уровне, они могут быть индивидуальны, отражать мнения отдельных групп). Принципиальные изменения в понимание истории внесла эпоха Просвещения, которая разделила священную и гражданскую историю и впервые так настойчиво занялась современностью, в том числе в искусстве. Материалом для освещения в нем исторической проблематики в данном случае послужило польское искусство, дающее в этом отношении особенно благодарный материал. В последние десятилетия XVIII в. оно развивалось в условиях культурного подъема, национально-освободительного движения и многосторонне засвидетельствовало взаимоотношения истории и культуры того времени, отреагировав и на события разделов Речи Посполитой.

Что касается прошлого, просветители старательно его упорядочивали, продолжив начатое предшественниками собирание исторических документов. Благодаря этому Просвещение отсекло мифологическое время, «укоротив» историю, вместе с тем оно впервые столь заинтересовалось будущим, став веком проектов, утопических сочинений и веры в прогресс, что придало эпохе футурологический вектор. Отношение к истории – одна из важнейших характеристик культурных эпох, о чем идет речь в четвертом разделе книги, где на примере Просвещения показаны так же другие его культурно-исторические метаморфозы, преобразившие эпоху.

Среди них – изменение векторов движения в пространстве культуры, ее ориентация вовне. Свойственная барокко трансцендентная направленность по вертикали земля – небо сменилась ориентацией в земную ширь. Открытый характер культуры Просвещения, его экстравертность, универсализм и космополитизм (в тогдашнем смысле слова) вели к преодолению локальной замкнутости культурных процессов и принципов. Это представлено на материале по преимуществу польской культуры, в которой контрасты старого и нового выразительно свидетельствуют о той эпохе. Культура Просвещения строила свою поэтику (это понятие, как представляется, применимо к культурным эпохам в целом) исходя из представлений об адресате. Она не была эксклюзивна по сути, XVIII в. стал временем свершения Французской революции, хотя именно в то столетие доживал свою историю *l'ancien régime*, достигший рафинированных форм в стиле жизни, «поэтике бытового поведения» (термин Ю.М. Лотмана).

В числе тех, к кому просветители обращали свое творчество, была женщина, что явилось признаком этой «феминизированной», пацифистской по духу и идеалам эпохи, в отличие от воинственного, «мужского» барокко. Вышедшее из него рококо оказалось как самым игровым, так и самым женственным стилем. Это способствовало развитию игрового начала в культуре в целом, повлияв на характер архитектурного и садового пространства, модель поведения, костюм, особенности творчества, включая стилистику научного, часто фривольную. В годы рококо по-новому осуществлялся синтез искусств – театральность в ее сниженных по жанру формах вытеснила монументальный синтез барокко. Эпохе Просвещения был далек барочный, под знаком вечности Театр мира, ее интересовал театр жизни, в котором оттачивалось особое искусство *savoir vivre*, не сводившееся к хорошим манерам, светскому этикету, оно было важной сферой know-how той социально настроенной эпохи. Театрализация в ее эстетических и бытовых проявлениях принадлежала к феноменам, определявшим тип культуры той эпохи. Он не может быть представлен, если не принять во внимание масонство как влиятельное движение, характеризующее Просвещение как культуру не только экстравертную, но и эзотерическую.

Обозначенный круг вопросов исследован в общеевропейском контексте с введением материала русской, польской, в ряде случаев литовской и чешской культур, обычно рассматриваемых самостоятельно. Это позволяет уделить внимание общим для Европы тенденциям, воспринять «европеизацию» восточноевропейских культур как часть становления европейского культурного пространства Нового времени. Данный процесс просматривается за всеми сюжетами, касающимися Просвещения – одной из наиболее значимых эпох в истории европейской интеграции. Именно тогда зародился характерный для Восточной Европы «ускоренный тип развития» (понятие Г.Д. Гачева).

В книге сделаны отсылки к разным страницам или частям книги, чтобы связать казалось бы далекие фрагменты. Возможность этого определяется внутренней целостностью пространства культуры, ее гипертекст, по словам Умберто Эко, – «многомерная сеть, в которой каждая точка или узел самостоятельно увязывается с любой другой точкой или узлом».

Принятое в книге понятие *метаморфозы* не взято априорно, оно выявилось из самого материала в поисках того общего, что объединяет распростершиеся во времени и пространстве явления культуры – плод креативности отдельных личностей и целых эпох. Лексема метаморфозы, хотя отягощенная биологическими коннотациями, а благодаря Апулею и Овидию олитературенная, позволяет принять ее в качестве понятия, адекватно определяющего культуру как животворный организм, находящийся в процессе непрерывного становления и преобразования. Этот процесс охватывает и постоянно обновляющиеся представления о культуре, а также подходы к ее изучению. История культуры – это история ее метаморфоз, сливающаяся с ее всеобщей и «частными» историями.

В Древнем Риме богом метаморфоз был Вертумн (Vertumnus, от лат. *vertere* – превращать) – этрусский по происхождению бог земледелия, садов, всяческих перемен. Он принимал различный облик, особенно часто садовника, отождествляясь также с осенью и ее богатыми дарами. Натуралистический коллаж из них сделал Джузеппе Арчимбольдо, изображая императора Рудольфа II в образе Вертумна (1690. Замок Шоклостер. Швеция), что породило маньеристическую игру форм и не до конца проявленных смыслов. Все остановилось на уровне эмблемы. (Метаморфоза в культуре может реализовываться с разной степенью завершенности.) Сам Вертумн был более последователен, например, легко обращаясь в старуху. Таким он являлся богине плодов Помоне, которую покорил, вновь став прекрасным юношей. Однако метаморфозы обратимы только в пространстве мифа и сказки. В других случаях в культуре, как и в природе, они не знают движения вспять.

«Не удивляйся: моя специальность – метаморфозы», – так говорит Вертумн в посвященной ему поэме И. Бродского. Без этого бога, ушедшего в неизвестность, «...метаморфозы, / теперь оставшиеся без присмотра, / продолжают по инерции». И поэт, который чувствовал себя собакой, оставшейся без пастуха, обращался к богу: «Вертумн ... Вертумн, вернись». Без бога метаморфоз культура не может существовать.



Джузеппе Арчимбольдо. Портрет Рудольфа II в образе бога садов Вертумна. 1590

Исследованные вопросы затрагивались в работах, ранее публиковавшихся в отечественных, частично зарубежных, изданиях. Это статьи, а также монографии, посвященные различным областям и вопросам культуры XVIII–XIX вв.

В них было представлено бытие искусства при переходе к Новому времени («Польская художественная жизнь конца XVIII – первой трети XIX века», 1978), анализировались поэтика сада и модель человека, возникавшие вследствие отношений культура – природа («Сады Века философов в

Польше»; 1994), художественные связи рассматривались как движение мастеров, произведений и идей в пространстве, что расширило сам предмет их изучения («Между Петербургом, Варшавой и Вильно: художник в культурном пространстве. XVIII – середина XIX века», 1999).

Данная книга сопричастна также коллективным исследованиям, которые велись Отделом истории культуры Института славяноведения РАН. Ряд из них выполнен по проектам автора:

«О Просвещении и романтизме», 1989; «Культура народов Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII–XIX вв.», 1990; «Человек в контексте культуры», 1995, «Натура и культура», 1997, «Культура и пространство», 2004, «Ландшафты культуры», 2007; последние четыре опубликованы под общим подзаголовком «Славянский мир». Как и названные монографические исследования автора, они были поддержаны различными российскими и международными научными фондами.

За творческое сотрудничество в реализации этих проектов и дружескую атмосферу искренняя признательность коллегам. Она обращена также ко всем тем, кто многие годы в разной форме содействовал моей работе. Особая благодарность Г.П. Мельникову и М.Н. Соколову – первым читателям книги и ее внимательным рецензентам.



Сотворение мира. Миниатюра. Франция. Начало XIII в.

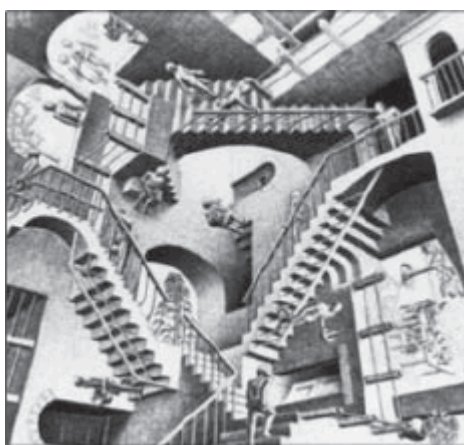
Раздел I

Пространство, природа, культура

Глава 1

Пространство в культуре – культура в пространстве

Текстуализация пространства: немного историографии. – Пространство бытия культуры. – Человек и пространство. – Семантизация пространства. Признак. Локусы «создающего текст мира». – Пространственное взаимоположение культур



Мориц Эшер. Относительность. Литография. 1953

Категория пространства, подобно категории времени, универсальна. Исходя из нее могут быть описаны самые разные явления и процессы. Обращение к ней позволяет увидеть культуру как многомерное целое, выявить ее характеристики, остающиеся вне поля зрения при других подходах, иначе взглянуть на уже известное, восстановить первоначальные, часто забытые пространственные признаки. «Миропонимание – пространствопонимание», – писал П. Флоренский.

Развертываясь в пространстве, культура – сама пространство и его интерпретатор. Она создает научные концепты и мифо-поэтические образы пространства, а также новые формы пространства окружающего. В результате возникает способное нескончаемо расширяться *пространство культуры* как единство пространства смыслов и пространства их порождения и бытия. Представления о пространстве служат смыслообразующей константой, а их изменения ведут к смене культурных эпох, модели и картины мира.

Текстуализация пространства: немного историографии

Проблема пространства, непосредственно или косвенно, интересовала представителей всех ведущих направлений гуманитарной мысли XX в. Этому способствовали такие явления, как поворот философии к культуре в качестве феномена человеческого сознания, переход от «наук о духе» к «наукам о культуре», антропологизация гуманитарного знания. Она распространилась и на подход к проблеме пространства, разделилась его интерпретация по

отношению к природе и человеку. Время и пространство стали не только онтологичны, но под влиянием теории относительности релятивны, как и их познание.

Сущность человека была определена философами по пространственному признаку как его «открытость миру». М. Хайдеггер посредством пространственно интерпретированного понятия *Dasein* исследовал место человека в бытии. М. Шелер, основоположник современной философской антропологии, констатировал: «...с самого начала человек имеет единое пространство» и ощущение «мирового пространства»¹. Сформировалось понятие человеческого мира (*Lebenswelt* и *Umwelt* Э. Гуссерля), представление о его множественных формах (*menschliche Umwelten* Э. Ротхакера). Структурная антропология вслед за К. Леви-Строссом описывала эти миры на этноцивилизационном уровне, выстроив их по семантическим оппозициям. Были открыты новые, обладающие самоценностью этнокультурные пространства, что М. Элиаде делал через историю религий, а художники, знакомясь с ритуальными предметами аборигенов Африки и обнаруживая в них источник пространственно-пластических форм, которые позволяли преобразовывать язык искусства.

Культура в целом начала определяться в пространственных понятиях – *пневмосфера* П. Флоренского, *ноосфера* Тейяра де Шардена и В.И. Вернадского, *семиосфера* Ю.М. Лотмана. М. Бубер и М.М. Бахтин развили пространственную идею диалога как межличностной коммуникации, общения между человеком, миром и Богом. Понятие *хронотон*, введенное Бахтиным в анализ литературных текстов, раскрыло нераздельность пространства и времени в художественных образах и структуре произведений. В.Н. Топоров писал о спатиализации временных признаков и темпорализации пространственных (с. 176–177).

Пограничность, рассматриваемая Бахтиным как онтологический признак, выступила одной из фундаментальных характеристик пространства культуры. По его определению, оно целиком располагается на внутренних и внешних границах, которые свидетельствуют об «автономной причастности» и «причастной автономности» каждого культурного акта. Граница, сакрализованная в мифопоэтическом и традиционном сознании, приобретая с ходом истории этнический и социально-политический характер, ментальный и геопрактический, в XX в. оказалась трактована как научное понятие. Собственно, любая пара антитетических признаков, в том числе пространственных (*свой/чужой, далекий/близкий, внешний/внутренний, центр/периферия* и т. д.), по которым изначально осознавался, а в современной науке структурно-семиотически описывался мир, содержит представление о границе.

Семиотизация и лингвизация культурологических исследований, восходящих соответственно к Ч. Пирсу и Ф. де Соссюру, разработка понятия *текст* принесли новый подход к проблеме пространства. «Текст пространственен... пространство есть текст», по обобщающей формуле Топорова². В рамках семиотической культурологии Ю.М. Лотман сформулировал понятие *семиосферы*, которая «и результат, и условие развития культуры»³. Постструктурализм дал новую пространственную интерпретацию понятия *текст*, что было связано с неомифологизацией и семиотизацией реальности в XX в., с изменением содержания оппозиции *реальность/текст*⁴. Структура текста предстала как *текст без границ*, возникло понятие *письмо* как палимпсест (Ж. Деррида). Понятием *интертекст* были обозначены внутренние и внешние межтекстуальные связи (Ю. Кристева). Р. Барт писал, что он обладает пространственной свободой и представляет собою «не линейную цепочку слов, выражающих единственный как бы теологический смысл (сообщение „Автора-Бога“), но многомер-

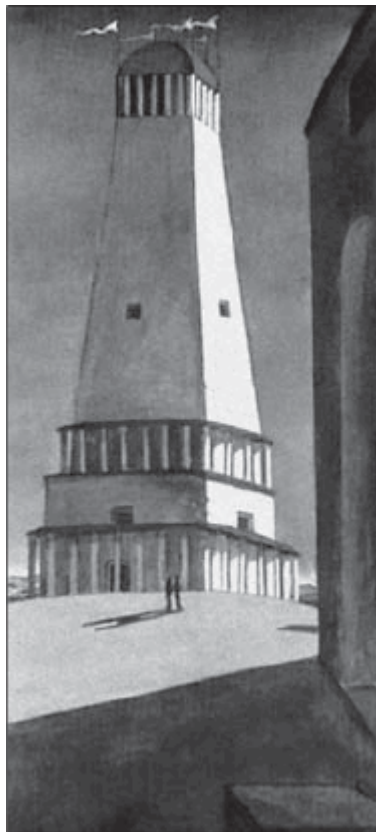
¹ Шелер М. Положение человека в Космосе [1928] // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С. 57.

² Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М. 1983. С.227.

³ Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи, исследования, заметки. СПб., 2000. С. 251.

⁴ См.: Руднев В.П. Морфология реальности: Исследование по «философии текста». М., 1996.

ное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным»⁵. Возникло понятие *гипертекст*, который конструируется посредством множества отсылок, образуя особое пространство, связанное с *гиперреальностью* современного мира (понятие Ж. Бодрийера).



Джорджо де Кирико. *Ностальгия по бесконечности*. 1913

Преобразовалась концепция Хаоса, речь идет не только о его энтропии, но и способности к самоорганизации⁶. Б. Мандельброт в рамках общей теории хаоса концептуализировал такое свойство пространства, как *фрактальность* (лат. – *fractus* ломать, дробить) – полное или частичное подобие отдельных повторяющихся элементов, что присуще и природе, и формообразованию в искусстве⁷ [ил. с. 27; ил. с. 162]. Ж. Делёз и Ф. Гваттари сформулировали понятие *ризомы* (фр. – *rhizome* корневище) как пространства, имеющего всегда ускользающие пределы, неустойчивые и смещающиеся границы, нелинейный способ организации целостности. Согласно У. Эко, ризома не что иное, как подлинная схема мироздания, в ней «каждая дорожка имеет возможность пересечься с другой. Нет центра, нет периферии, нет выхода. Потенциально такая структура безгранична». Это некий лабиринт, путешествие в нем «являет собою ситуацию постоянного выбора»⁸. Перед выбором всегда оказывается и культура в целом, творя свои метаморфозы.

Наряду с семиотическим, развивался герменевтический подход, раскрывающий в текстах то «потаенное», что не высказано и «неслучайно случайно», если обратиться в афо-

⁵ Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 388.

⁶ Пригожин И, Стенгерс И. Порядок из хаоса. М., 1986; Guattari F. *Chaosmose*. P., 1992; Можейко М.А. Хаосмос // Новейший философский словарь. Минск, 2002.

⁷ Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы. М., 2002.

⁸ Deleuze G. Guattari F. *Rhizome*. P., 1976; Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Имя розы. СПб, 2004. С. 629.

ризм мысль Г.Г. Гадамера⁹. Г. Башляр анализировал поэтику пространства, феноменологию его воображения, рассмотрев особый мир локусов – дом от подвала до чердака, ящики, сундуки, шкафы, углы, которые прочитывались как «психологические диаграммы», как «место космопсиходрамы» и которые были увидены в диалектике внешнего и внутреннего, а *простор* превратился в философскую категорию грезы¹⁰.



Генри Мур. Внешне-внутренняя форма. Деталь. 1952–1953

Исследовались разные типы пространства. Для Элиаде это прежде всего сакральное пространство, для Топорова – пространство мифопоэтическое. Его интересовала также связь природного и культурного начал, их пространственный макроконтекст, в котором встреча духовно-физического и «великих» текстов культуры порождает духовные ситуации «высокого напряжения»¹¹. Г.Д. Гачев увидел синкретичное пространство *космо-психо-логоса*, раскрывая его в национальных образах мира как единство местной природы, характера народа и его склада мышления¹².

Особый пространственный статус получило «эстетическое бытие», которое возникает путем преодоления «материально-вещной внеэстетической определенности»¹³. Это самоценно эстетический, третий «по отношению к субъекту и объекту, к человеку и бытию... мир, где бытие иллюзорно-эйдетически свертывается в картину»¹⁴. Искусство с его «ежесекундным претворением в новое» (П. Филонов) делает наглядными метаморфозы пространства, овладение которым лежит в основе пластических искусств, что в живописи сопряжено

⁹ Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 65–66.

¹⁰ Башляр Г. Поэтика пространства. М., 2004.

¹¹ Топоров В.Н. Эней – человек судьбы. М., 2000.

¹² Гачев Г.Д. Национальные образы мира. М., 1988; *Он же*. Национальные образы мира: Космо-Психо-Логос. М., 1998 и серия книг, посвященных конкретным культурам.

¹³ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 25, 49–50.

¹⁴ Соколов М.Н. Время и место. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства. М., 2002. С. 11.

в особенности с переводом трехмерности в плоскостность¹⁵. Уже то полотно, на котором возникает изображение, является особым типом пространства. В нем определяется масштаб, направление движения в картине, позиция зрителя, разграничение правого и левого, рама, что влияет на семантику изображения и его восприятие¹⁶.

«Вся лирика и музыка, вся египетская, китайская и западная живопись громко возражают против гипотезы о постоянной математической структуре пережитого и увиденного пространства», – писал О. Шпенглер, придав восприятию его *протяженности, глубины* роль *прасимвола* и связав с ним образ индивидуального пространства, мирового, а также эволюцию художественного творчества. Этот философ также выявил, что каждая из возможных перспектив в живописи «представляет известное *мировоззрение*», что выражается «в каждом из больших искусств» и связано с особым типом восприятия¹⁷. Продолжая рассуждения Шпенглера, Х. Ортега-и-Гассет также поставил эволюцию искусства в связь с видением пространства, акцентировав положение в нем наблюдателя («Абстрактная идея вездесуща... над всяким чувственным образом тяготеет неотвратимая печать местоположения»). Он же отмечал, что «за века художественной истории Европы точка зрения сместилась – от ближнего видения к дальнему». В результате «сначала изображались предметы, потом – ощущения и, наконец, идеи», внимание перемещалось «с объекта на субъект, на самого художника, от внешней реальности, через субъективное, к интрасубъективному»¹⁸. Об этом ранее писал и Шпенглер: «Только „*point de vue*“ дает ключ к пониманию... странного человеческого способа подчинять природу символическому языку форм искусства»¹⁹. Флоренский назвал прямую перспективу лишь особой орфографией, «одной из конструкций», а обратную перспективу – средством создавать пространство символов, а не подобий («Обратная перспектива». 1922). Пространственные аспекты нашли место в иконологии А. Варбурга и Э. Гомбриха, которая обнаружила тенденцию к сближению с семиотикой. Понятие прямой перспективы Э. Панофский ввел в круг описанных Э. Кассирером символических форм, которые создаются мифом, философией, языком, наукой²⁰. Особые пространственные значения раскрылись посредством понятия *складка*, разработанного Ж. Делёзом, в особенности, применительно к искусству барокко и через сравнения с барокко художественных явлений других эпох²¹.

¹⁵ Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. М., 1980.

¹⁶ Шапиро М. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. Пространство изображения и средства создания знака-образа // Семиотика и искусствознание. М., 1972.

¹⁷ Шпенглер О. Закат Европы: Образ и действительность / Пер. Н.Ф. Гарелина. Новосибирск, 1993. Т. 1. С. 243, 429.

¹⁸ Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве [1924] // Эстетика. Философия культуры. М., 1991. Цит. по: <http://www.electroniclibrary2i.ru/philosophy/ortega/ortegaio.shtml>. Б/п;

¹⁹ Шпенглер О. Указ. соч. С. 324; *point de vue* (фр.) – точка зрения.

²⁰ Panofsky E. Die Perspektive als symbolische Form // Vorträge der Bibliothek Warburg. 1924–1925. Berlin; Leipzig, 1927.

²¹ Делёз Ж. Складка, Лейбниц и барокко / Общая ред. и послесл. В.И. По-дороги. Пер. с фр. Б.М. Скуратова. М., 1998; см. здесь же о многозначности французского понятия *складка*: Подорога В.А. Ж. Делёз и линия Внешнего.



Ян Зрзавы. Библейский ландшафт. 1910

В проблему «культура и пространство» был включен природный ландшафт, трактуемый как креативный фактор²². В.А. Подорога обратился к анализу «европейских ландшафтных практик мысли»²³ (с. 56). Ландшафт рассматривался как пространственная среда и ментальный образ, участвующий в формировании картины мира, индивидуального и общественного сознания, особенностей художественного творчества²⁴.

Проблема пространства попала в центр внимания историков, благодаря чему возникли новые подходы к анализу исторических общностей и новые принципы их классификации. Ф. Бродель анализировал Средиземноморье как хозяйственно-политическую целостность, а историю Франции в специальном аспекте – как историю формирования ее пространства²⁵. Выделилось направление, связанное с исследованием ментальных карт²⁶. Сложился ареальный подход. Особой целостностью предстали Балканы²⁷. Вместе с тем они были показаны как часть «средиземноморского макроконтеста», скрепленного в истоках судьбоносным путешествием Энея²⁸. Круг исследований оказался расширен за счет обращения к евразийскому пространству, к проблеме пространства в контексте славянских культур²⁹. Движению

²² Габричевский А.Г. Героический пейзаж и искусство Киммерии // *Он же*. Морфология искусства. М., 2002. С. 302–309.

²³ Подорога В.А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: Сёрен Киркегор, Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Марсель Пруст, Франц Кафка. М., 1995. С. 17.

²⁴ Ландшафты культуры. Славянский мир. М., 2007.

²⁵ Бродель Ф. Средиземноморье и средиземноморский мир в эпоху Филиппа II. М., 2002–2004. Ч. 1–2 (фр. изд. 1949–1976); *Он же*. Что такое Франция? М., 1994. Кн. 1. Пространство и история.

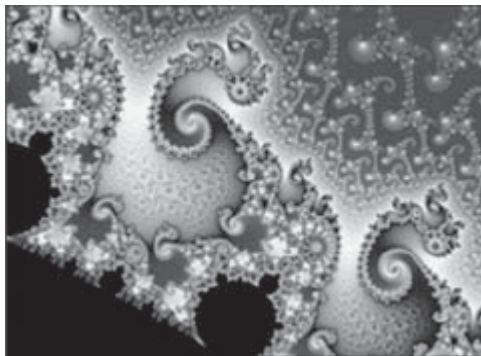
²⁶ Шенк Ф.Б. Ментальные карты: конструирование географического пространства в Европе от эпохи Просвещения до наших дней. Обзор литературы // *НЛЮ*. 2001. № 52; на славянском материале см., напр.: *Groh D. Russland im Blick Europas. 300 Jahre historische Perspektiven*. Frankfurt, 1988; *Вульф Л.* Изобретая Восточную Европу: карта цивилизации в сознании эпох и Просвещения. М., 2003 (англ. изд. 1994 г.); *Bassin M. Imperial Visions. Nationalist Imagination and Geographical Expansion in the Russian Far East, 1840–1865*. Cambridge, 1999; *Neumann I.B. The Uses of the Other. «The East» in European Identity Formation*. Minneapolis, 1999; *Зеленева И.В.* Геополитика и геостратегия России. XVIII – первая половина XIX в. СПб., 2005.

²⁷ Цивьян Т.В. Движение и путь в Балканской модели мира; см также: *Злыднева Н.В.* Художественная традиция в пространстве балканской культуры. М., 1991; *Todorova M. Imagining the Balkans*. New York, 1997.

²⁸ Топоров В.Н. Эней – человек судьбы. М., 2000.

²⁹ Евразийское пространство: Звук и слово. М., 2000; Культура и пространство. Славянский мир. М., 2005; *Софронова*

в пространстве, раскрываемом через такие атрибуты, как путь, дорога, любого типа странствие, посвящены этнолингвистические и фольклорные славистические исследования, в качестве движения в пространстве рассматривались художественные связи³⁰. Пространство культуры было соотнесено с виртуальным пространством³¹. Историко-культурные аспекты проблемы пространства выступили в активно развивающейся «новой географии», имеющей много разветвлений, оперирующей понятием географического образа (*geographical image, vision*)³².



Бенуа Мандельброт. Принцип фрактала

Пространство бытия культуры

Взаимоотношения культуры и пространства могут быть интерпретированы не только с точки зрения пространства концептуального, пространства смыслов, которое претворяется в мифопоэтическом, сакральном и художественном образе, воплощаясь в знаках и структуре текстов. Наряду с рассмотрением метаморфоз *пространства в культуре* эти взаимоотношения выступают и в другом аспекте – как *культура в пространстве*, иначе *пространство бытия культуры*. В данной связи важны привлекавшие мало внимания слова Бахтина о «совершенно реальном времени-пространстве», «исторически развивающемся социальном мире», где «звучит произведение, где находится рукопись или книга... реальный человек, создавший звучащую речь, рукопись или книгу... реальные люди, слушающие и читающие текст». Бахтин назвал его «создающим текст миром» в отличие от «изображенного в тексте мира»³³. Различные по сути, они не существуют один без другого, образуя неразделимое целое – *пространство культуры*, всегда отмеченное присутствием человека, который, находясь в нем, одновременно творит его.

В «создающем текст мире» расположены все виды текстов, заключенные в свою материальной оболочку. Они всегда готовы раскрыться, как только человек начнет читать, рассматривать адресованные ему послания. Чтобы это происходило, нужны институты и социокультурные механизмы, практически обеспечивающие все эти контакты, развитие культуры

Л.А. Культура сквозь призму поэтики. М., 2006, гл. «Пространство»; Она же. Три мира Григория Сковороды. М., 2002.

³⁰ Концепт движения в языке и культуре. М., 1996; Свирида 1999; Щепанская Т.Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. М., 2003.

³¹ Виртуальное пространство культуры. Материалы научной конференции. С.-Петербургское философское общество. СПб., 2000.

³² См.: Claval P. La Géographie culturelle. P., 1995; Стрелецкий В.Н. Парадигмы геопространства и методология культурной географии // Гуманитарная география. М., 2004. Вып. 1; Замятин Д.Н. Пространство и культура. Моделирование географических образов. М., 2007.

³³ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 401–403.

в целом. Их функции не чисто инструментальны. Они порождают особое пространство бытия культуры, которое также несет информацию о мире, отвечает его картине, свойственной той или иной эпохе, и неотделимо от того интерактивного поля, в котором реализуется прагматика текстов. Здесь осуществляется контакт авторов и их адресатов, определяется их круг, образовательный ценз, создаются условия для их духовного и профессионального формирования.

Пространству бытия культуры свойственна дисперсность и неравномерность, оно разрастается в соответствии с ценностными ориентациями общества, а также его структурой. Это пространство формируется на пограничье с другими типами пространства, в которых одновременно и постоянно пребывает человек – географическим, этническим, политическим, конфессиональным, бытовым и т. д. Пространство бытия культуры соотносится и с пространством виртуальным, т. е. не данным в конкретном ощущении, возникающим как состояние сознания – здесь и сейчас. Пространство бытия культуры не только объективизировано, вещно, ему присуща определенная духовная атмосфера³⁴. В нем формируется та модель «поведения культуры», согласно которой складываются ее отношения с социальным и природным мирами, в которых она существует, не сливаясь и не совпадая с ними в очертаниях, образуя также постоянно активное пограничье с пространством текстов. Пространство бытия культуры, взятое в том или ином временном срезе, свидетельствует о своей эпохе, о принципах строения культуры, способах ее воспроизводства, путях функционирования, а также о способности к созданию новых ценностей и об условиях этого процесса.

Роль механизмов и институтов, функционирующих в пространстве бытия культуры и обеспечивающих развитие культурной деятельности, формирование культурной среды, не сводится к созданию для этого материально-практической основы. Так, например, с появлением музеев возникает не просто место хранения произведений искусства – меняется их восприятие. В музейных экспозициях полотна обычно выстраиваются в хронологической последовательности, т. е. в определенный смысловой ряд. В результате музей становится особым художественно-эстетическим пространством, а его экспозиция – текстом. Сознательно или заблудившись в многочисленных залах, посетитель может разрушить прямолинейность экспозиционного времени. Как в художественных текстах, оно получает субъективизированные формы. На современных выставках это происходит также в результате манипулирования самими вещами³⁵.

Изменение формы бытования текстов влияло на лексику. Так, наряду с определением *несказанный* возникло определение *неописуемый*, оба первоначально применявшиеся к сфере сакрального для обозначения высшей степени совершенства. Они говорили и о пределах устного и письменного языка, а в целом – о границе возможного для человека описания божественного³⁶. С изобретением Гутенберга слова стали *печатными* и *непечатными*, но уже в оценочном значении. Эти примеры – частные свидетельства принципиальных изменений, которые происходили в пространстве культуры с возникновением новых форм коммуникации. Сейчас совершается прорыв, связанный с развитием виртуального информационного поля, что ведет к изменению типа адресата и автора, форм общения, характера создаваемых текстов (в частности, появление гипертекста). Уже сложилось одно из самоназваний столетия – век информатики. «Мировая паутина» становится все более важным каналом функционирования культуры, служа также полем порождения ее новых форм и смыслов, в чем еще раз обнаруживается общность пространства текстов и пространства бытия

³⁴ Л.-С. Мерсье писал, что «для усовершенствования того или другого таланта нужно подышать воздухом Парижа» («Картины Парижа». 1781–1788). Современные музыканты говорят, что достаточно пять лет походить по коридорам консерватории, чтобы стать музыкантом.

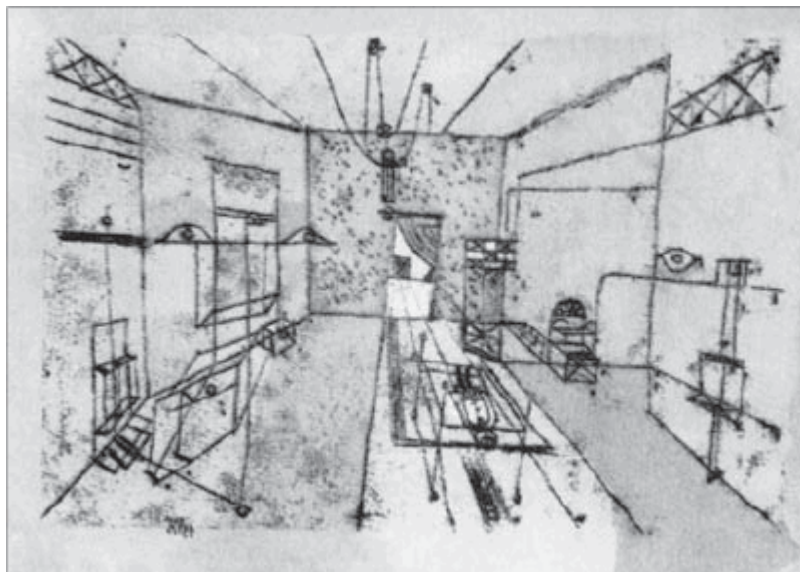
³⁵ Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 2001. С. 81.

³⁶ См. также: Goody J. Entre oralité et l'écriture. P., 1993.

культуры, образующих пограничья с различными типами пространства и постоянно утверждающих свою самостоятельность по отношению к ним.

Тип культурного общения и культурной среды – результат не только творческой мысли, сознательно организующей эту среду функционально и эстетически, но и определенной цивилизационной и общественной ситуации, что опосредованно выражается в художественных текстах. Как писал Платон, «нигде не бывает перемены приемов мусического искусства без изменений в самых важных государственных установлениях – так утверждает Дамон и я ему верю»³⁷.

В каждую из эпох бытие культуры обретает особые формы. Синкретический тип пространства представлял сакральный круг ритуала – он и сцена, и зрительный зал, где нет разделения на участников и зрителей. С разрушением этого синкретизма началось постоянное разрастание структур, опосредующих их взаимосвязи³⁸. Вместе с тем окружающая среда наполнялась соответствующими артефактами. «Что за классическое ораторское искусство без соответствующего классического пространства – без полиса, без *res publica*», – восклицал Гадамер³⁹. «Античная площадь, по словам Бахтина, – это само государство, высший суд, вся наука, все искусство, и на ней – весь народ... здесь все публично»⁴⁰. Сходную роль играла средневековая рыночная площадь с собором и ратушей. В ренессансной Флоренции площадь Синьории перед ратушей с постепенно наполнившейся скульптурой лоджией Деи Ланци (1376–1382), свободно стоящими статуями Донателло, Микеланджело, Джамболоньи, Бандинелли стала не просто музеем под открытым небом (ил. с. 37). Эти произведения создавали эстетическую среду, в которой протекала жизнь города. Она была разнообразна – площадь Синьории послужила и местом казни Савонаролы (1498).



Пауль Клее. Галлюцинирующая перспектива. Рисунок. 1920

Пространство бытия культуры в целом предстает как способное раскрывать новые смыслы. В нем также находит выражение то напряжение человеческого сознания, уровнем которого Вернадский полагал возможным оценивать исторические эпохи⁴¹.

³⁷ Платон. Государство. М., 1994. С. 194.

³⁸ О переходе к формам художественной жизни Нового времени см.: Свирида 1978.

³⁹ Гадамер Г.Г. Указ. соч. С. 192.

⁴⁰ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 282–283.

⁴¹ Вернадский В.И. Заметки философского характера разных лет. М., 1988. Т. 15. С. 292.

Человек и пространство

Пространство культуры создает человек, концептуально и вечно. По отношению к нему оно суть внешнее, но, оставаясь внешним, способно становиться внутренним, между ними нет неподвижной или сколько-нибудь плотной границы. Согласно Башляру, «часто именно огромность внутреннего мира придает истинное значение отдельным проявлениям того мира, который разворачивается перед нашим взором»⁴². Внешнее и внутреннее вступают в собственные взаимоотношения: «Между интерьерным и экстерьерным, спонтанностью внутреннего и детерминированностью внешнего возникает потребность совершенно нового способа соответствия, о котором добарочные архитектуры не имели представления»⁴³.

Осваивая пространство, человек примерял его на себя, антропоморфизировал (именно по отношению к человеку определились верх и низ, правое и левое; в соответствии с членением его тела было структурировано пространство храма). Мифопоэтическая традиция, искусство придали пространству многие свойства творящей его человеческой мысли, что для обыденного сознания парадоксально. К их числу принадлежит способность пространства субъективизироваться, претерпевая различные метаморфозы: произвольно сжиматься и расширять свои масштабы, далекое превращать в близкое⁴⁴, большее уместать в меньшем, менять местами верх и низ⁴⁵.

Благодаря свойствам своего непространственного сознания человек постоянно находится во множестве пространств и времен. По словам Б. Пастернака, человек «не поселенец какой-либо географической точки. Годы и столетия, вот что служит ему местностью, страной, пространством»⁴⁶. Х.Л. Борхес писал об особом рода лабиринте, «который охватывал бы прошедшее, настоящее и грядущее и каким-то чудом вмещал всю Вселенную»⁴⁷. Таким образом эта фигура получала не только пространственные, но и временные признаки, четвертое измерение.

⁴² Bachelard G. La poétique de l'espace. Paris, 1957. P. 169.

⁴³ Делёз Ж. Указ. соч. С. 51.

⁴⁴ Злыднева Н.В. Пространство парадоксов: близкое-далекое у А. Платонова и А. Тышлера // Культура и пространство.

⁴⁵ Последнее коснулось и пространства бытия культуры. В зрительном зале само его пространство, видовые точки порождают инверсию: социальные низы занимают верхнюю галерею (рус. – *галерка* с пренебрежительным оттенком, а также *раек* с уменьшительно-ласкательным – вероятно, социальный генезис этих лексем был разный). Показательны также различия названий этой части зала в разных языках, содержащие этническую и социальную характеристику зрителей, а также говорящие о характере поведения – амер. *nigger heaven* (негритянский рай); англ. *Ethiopian paradise* (эфиопский рай, ср. фр. *paradis*, польск. *paradyz*, рус. *раек* без этнических признаков, так как публика была однородной в этом отношении), *peanut gallery* (галерея для «незначительных, малочисленных людей»), но также *family circle* (семейный круг). Во французском – это *poulailler* (курятник), аналогично в ит. – *gallinero* (курятник, также сутолока, гам); нем. *Heuboden* (сеновал), *juch* (ура! – возглас радости, припев веселых народных песен), но также *Olimp* как обозначение высоты, ит. *piccionaia* (голубятня), польск. *jaskó lka* (ласточка).

⁴⁶ Пастернак Л. Собр. соч. М., 1991. Т. 1. С. 670.

⁴⁷ Борхес Х.Л. Ex libris. СПб., 1992. С. 155.



Джованни Баттиста Пиранези. Римский форум (Campo Vaccino). Гравюра. Около 1762

Герой К. Вагинова, потрясенный послереволюционными событиями, чувствовал, что «бежит все глубже и глубже в старый двухтысячелетний круг. Он пробегает последний век гуманизма и дилетантизма, век пасторалей и Трианона, век философии и критицизма и по итальянским садам, среди фейерверков и сладостных латино-итальянских панегириков, вбегает во дворец Лоренцо Великолепного»⁴⁸. Так образуется единый хронотоп, который присущ не только художественным текстам, но и человеческому бытию.

Пространство культуры образует постоянное пограничье с бытовым пространством, что Лотман описал в сфере бытового поведения⁴⁹ (с. 34–36). В эпоху романтизма оно было прямой реализацией литературных моделей, оформляясь соответствующими атрибутами. Согласно Новалису, «роман есть жизнь, принявшая форму книги. Мы живем в огромном романе»⁵⁰. Однако и жизнь святого строго следовала агиографическим описаниям⁵¹.

В XX в. отношения между художественным текстом и жизнью постоянно занимали философскую мысль. Проблема не исчерпана и поныне. Семантически уплотненные тексты, тексты-произведения не просто воспроизводят реальность. Само ее понятие для культуры многозначно. Это не только объективизированное пространство. Как писал Элиаде, сакральное пространство «для религиозного человека только и является реальным. Все остальное – бесформенное пространство»⁵². В иконе сакральное невидимое пространство визуализировалось. Для художника реальность, действительность, не подчиненная творческому сознанию, – «грозный и чуждый хаос... Туман его грез осаждается на действительность, омывает ее росой творчества; родимый хаос начинает петь для него и в природе. Таков путь фанта-

⁴⁸ Вагинов К. Козлиная песня: Романы. М., 1991. С. 505.

⁴⁹ Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Избр. статьи. Таллинн, 1992. Т. 3; Он же. Семантика бытового поведения // История и типология русской культуры. СПб., 2002.

⁵⁰ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 100.

⁵¹ Brown P. The Rise and Function of the Holy Man in Late Antiquity // *Idem*. Society and the Holy in Late Antiquity. Berkeley; Los Angeles; L., 1989.

⁵² Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994. С. 22. В. Дильтей писал о конкретном времени протекания жизни. По аналогии можно говорить о конкретном пространстве, в котором протекает жизнь, чтобы избежать многозначности понятия реальное пространство.

стического романтизма к романтизму реальности», – полагал Андрей Белый⁵³. «Идеи – тоже реальности, но существующие в душе индивида, – писал Ортега-и-Гассет —... Мир иллюзий не становится реальностью, однако не перестает быть миром, объективным универсумом, исполненным смысла и совершенства. Пусть воображаемый кентавр не скачет в действительности по настоящим лугам и хвост его не вьется по ветру, не мелькают копыта, но и он наделен своеобразной независимостью по отношению к вообразившему его субъекту⁵⁴.

Каждый творческий акт уникально преобразует пространство и его образ. В процессе «прочтения» текстов-произведений, не затрагивая их внутреннюю идентичность, реальность, как бы она ни была понята, берет реванш, способствуя извлечению из них того, что в наибольшей степени соответствует данной культурной ситуации, типу рецептора, а не строго интенциям авторов. (В аспекте прагматики текста проблема была разработана Л. Витгенштейном; Гадамер писал об «окказиональности, сопутствующей всякой речи», зависимости от конкретного случая⁵⁵.) Эти условия определяются в пространстве бытия культуры. Сама же возможность многозначного прочтения текстов заключена в их семантической многослойности, глубине. Она делает возможным возникновение традиции, т. е. сохранение и актуализацию тех или иных слоев, а также появление так называемых вечных ценностей, отвечающих каждой эпохе⁵⁶. Однако актуализация – это всегда метаморфоза первоначальных смыслов, их новое истолкование.

Семантизация пространства. Признак.

Каждое осмысляемое пространство, даже так называемое пустое, семиотично. Уже в Библии представление о пустоте получило многозначность (с. 84). Для пророка Аввакума «пустые» места – это места ссылки. Пустота – также эстетическое понятие. В ампире есть «та самая любовь к пустоте, которая вновь появляется и в модерне после долгого периода боязни пустоты в годы эклектики», – писал Д.В. Сарабьянов⁵⁷. В XX в. принцип «пустого места» становится одним из элементов авангардистской поэтики, пустоту можно изобразить⁵⁸. «Отверстия – не более, как места, где находится более тонкая материя»⁵⁹. Беззвучная пауза – не что иное, как «звучащая пустота» музыкального пространства.

Собственно «пустым» пространство может быть только для человека, для животного же «нет пустых форм пространства и времени», – отмечал Шелер⁶⁰. В таком плане Топоров различал *пространство* и *место*, которое «предполагает замысел и, следовательно, целенаправленность и установку»⁶¹. М. Фуко говорил о «пустом пространстве, где уже нет чело-

⁵³ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. Цит. по: <http://philos.omsk.edu/libery/index/index.htm>.

⁵⁴ Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве.

⁵⁵ Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М., 1958; Гадамер Г.Г. Указ. соч. С. 66.

⁵⁶ Возникновение понятия *традиция* в современном значении этого слова прослеживается лексически. Латинское существительное *trāditiō*, вошедшее в европейские языки, означало *передача*, в то время как глагол *trādo*, кроме основного значения *передавать*, *вручать* что-либо, употреблялся также в значении *преподавать*, *сообщать*. В дальнейшем прямые транзитные коннотации лексемы *trāditiō* стерлись, на первый план выступило историзованное понятие преемственности. Отсюда в русском языке возникло выражение *передача традиций*, которая по лексической форме тавтологична (передача передачи). Так произошла языковая семантическая метаморфоза: лексема, обозначавшая прежде всего практическое действие, превратилась в понятие, обозначающее не просто передачу информации, а ее саму.

⁵⁷ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. М., 1989. С. 46.

⁵⁸ Злыднева Н.В. «Пустое место» у Дж. Де Кирико и Д. Хармса // Италия и славянский мир. М., 1990. С. 97–101.

⁵⁹ Делёз Ж. Указ. соч. С. 50.

⁶⁰ Шелер М. Указ. соч. С. 57. Курс. Шелера.

⁶¹ Топоров В.Н. О понятии места, его внутренних связях, его контексте (значение, смысл, этимология) // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923–1996). М., 2004. С. 27; см. также: Tuan Yi-Fu. Space and Place. The perspective of Experience. Minneapolis, 1977; *Idem*. Topophilia: A study of environmental

века. Пустота эта не означает нехватки и не требует заполнить пробел. Это есть лишь раз-
вертывание пространства, где наконец-то можно снова начать мыслить»⁶².

Осваивая пространство, человек постоянно наполнял его артефактами, знаками и значениями, осмыслял природные признаки. В одних случаях природа, будучи лишь вдохновителем, сохраняла собственное пространство, в других – оно переставало быть таковым, становясь «культурным», независимо от аксиологии происходивших в нем изменений.



Франтишек Купка. Колосс Родосский. 1906

Чтобы природное пространство оказалось в сфере культуры, не обязательно его культивировать и огораживать, превращая в сад или индустриальную площадку. Достаточно, чтобы там поселился *genius loci* или чтобы оно было осознано как связанное с каким-либо значительным событием, выдающейся личностью, *запало* в историческую или индивидуальную память, если употребить одну из пространственных метафор, служащих поискам «тождества двух заведомо различных объектов»⁶³. Они густо наполняют язык культуры, формируя пространственный код, который подлежит расшифровке. Знаковый характер получают топонимы, маркирующие образ того или иного природного или исторического места (с. 60-61).

Если пространство неким образом осознается, то в него вносится содержательное начало, природные особенности превращаются в признаки, которые приобретают дополнительные значения, символизируются. Признак «не столько „принадлежит“ объекту, сколько „задается“ человеком»⁶⁴. В ходе культурного процесса происходила мифологизация, сакрализация, аксиологизация признаков пространства, их семантизация или десемантизация, стереотипизация. Если в традиционной и народной культуре признак в принципе остается устойчивым, а набор признаков достаточно стабильным⁶⁵, то в культуре «ученой» постоянно происходит их забывание и актуализация, они утрачивают собственно пространственную

perception, attitudes, a. values. New York, 1990.

⁶² Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1997. С. 362.

⁶³ Ортега-и-Гассет Х. Что такое метафора. Цит. по: <http://www.humans.ru/humans>. О роли пространственных метафор в концептуализации языковых форм см.: Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М., 2004. Гл. 20.

⁶⁴ Толстая С.М. Категория признака в символическом языке культуры // Признаковое пространство культуры. М., 2002. С. д.

⁶⁵ Виноградова Л.Н. Ментальный образ ландшафта в народной культуре // Ландшафты культуры. Славянский мир. С. 45.

доминанту, из пространственных превращаются в эстетические (как в понятиях *высокой* и *низовой* культуры или *высокого* и *низкого* жанров). Пространственным понятиям придавались дополнительные значения, в результате географические признаки трансформировались в культурные. Так, Восток и Запад начали ассоциироваться с определенным типом культуры. Стороны света могли вопреки географической реальности перемещаться – Московское государство, первоначально осознававшееся как Север, постепенно стало восприниматься как принадлежность Восточной Европы, само понятие которой сформировалось лишь постепенно и до сих пор существуют различные точки зрения относительно того, когда это произошло.

Пространственные признаки служили разделению сакрального и светского. Как писал П.Я. Чаадаев, «пирамидальная архитектура является чем-то священным, небесным, горизонтальная же – человеческим и земным»⁶⁶. Эти признаки свидетельствовали не только об ориентированности готики и классицизма по горизонтали или вертикали, но и о духовной ориентации той или иной эпохи в целом.

Переосмысление пространственных признаков, изменение их состава и соотношения, то, как это происходит, свидетельствует о характере отдельных эпох, а также позволяет проследить работу смыслообразующих механизмов культуры, вскрыть взаимодействие культурных и социально-исторических явлений. Изменяющаяся семантика пространства, степень «заинтересованности» эпохи или индивидуума данной проблемой служат выражением внутреннего строя культуры.

Локусы «создающего текст мира»

Локусы, какими являются города, другие агломерации разного масштаба, различного рода культурные институты структурируют и по аксиологической вертикали иерархически выстраивают пространство бытия культуры. Ими обозначены его центр и периферия, они служат местами сгущения творческой энергии, маркируют направления культурной ориентации и культурных взаимодействий, информационных потоков, пути передвижения культурных ценностей, самих их создателей. Лишаясь культурных функций, локусы утрачивают свою самость. Это наказание было определено Вавилону: «И голоса играющих на гусях и поющих, и играющих на свирелях, и трубящих трубами в тебе уже не слышно будет; не будет уже в тебе никакого художника, никакого художества» (Откр 18:22).

В Средневековье важнейшими культурными локусами первоначально выступали монастыри – хранилища рукописей, «место работы» интеллектуалов, мастеров, вместе с учением своих орденов разносивших по Европе различные знания и художественные умения, как цистецианцы готику. С IX в. к монастырям присоединились университеты (Магнаура в Константинополе), в XVII в. были основаны академии наук и академии художеств, в следующем веке было положено начало музеям (Британский, 1753). На пограничье природы и культуры расположилась вилла, с античных времен образуя вместе с ее садами особый вид сельского жилища, служащего местом наслаждения и интеллектуальных занятий (с. 135). Дворцово-парковый ансамбль как особый локус формирует эпоха барокко, культурными оазисами становятся усадьбы, органично объединяющие бытовые и культурные функции. С разрастанием городов образуются городские урочища, вписанные в конкретный природный и урбанизованный ландшафт⁶⁷.

⁶⁶ Чаадаев П. Я. Соч. и письма. М., 1914. Т. 2. С. 173.

⁶⁷ Топоров В.Н. Аптекарский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991.

Локусы, занимающие географически определенное место, в текстах культуры наполнялись значениями, символизировались, превращались в особые топосы, образ которых, мифологизируясь, отдалялся от породившей их действительности. С одного локуса на другой, практически или ментально, переходили их функции – культурные, политические. В пространстве движутся путешественники, любые из них – «переносчики» национальной ментальности и стереотипов, а также их создатели. Все они активные участники жизни культурного пространства, творцы его поля напряжения и векторов.

Пространственное взаимоотношение культур

В пространстве бытия культуры сосуществуют ее различные типы, так или иначе деля между собой место в культурной жизни, – традиционная и профессиональная, классическая и поп-культура, соседствуют культуры различных народов и культурных общностей, языки и диалекты. Соседства возникают между культурными эпохами⁶⁸. Вместе с тем складываются переходные формы, такие, как русская усадебная и городская культуры конца XVIII – первой половины XIX вв., любительский театр.

Различного рода связи, структурирующие пространство культуры, осуществляются как в пространстве, так и во времени. Если первые ведут к формированию культурных общностей, первоначально по принципу свой/чужой, то вторые делают возможным преемственность традиций. Постоянно пересекая пространственные и временные барьеры, культура хранит и актуализирует архетипы, мифопоэтические образы, сопрягает удаленные друг от друга культуры, культурные эпохи в протяженности «большого времени». Пограничные явления могут вовсе не соседствовать во времени и пространстве, в этом плане можно говорить как о собственно пограничных, так и надграничных явлениях. Сходство возникает и под воздействием «духа времени»: культура порождает близкие явления также вне прямых контактов. Если *genius loci* привязан к определенному месту, то дух времени все более расширял свое влияние по мере формирования общеевропейского культурного пространства. Однако Европа лишь постепенно становилась «Европой», постепенно осознавалась и принадлежность к ней, что служило элементом самоидентификации народов и личностей⁶⁹. Как писал А. Бергсон, европеец это тот, кто осознает себя европейцем.

Европа знала несколько эпох «великой интеграции». Первая – начатая греческой и продолженная римской колонизацией, которая заложила общую античную основу европейской культуры, актуализированную Ренессансом. Вторая значительнейшая эпоха – время распространения христианства. С Ренессанса и его трансальпийских маршрутов началась третья великая эпоха европейской культурной интеграции. Ренессансные постройки возникли в Венгрии, Польше, Хорватии, Чехии. Культура барокко проникла в восточноевропейские земли, включая Россию.

Эпоха Просвещения способствовала постепенному включению в общеевропейскую культурную жизнь всех европейских народов (IV.1). «Галлизация» Европы, прежде всего языковая, отражала не просто экспансию французской культуры⁷⁰. Французский язык оказался необходимым инструментом в европейских контактах, сменив ученую латынь, которая функционировала лишь в узком кругу «республики ученых» (*res publica literaria*). Универсализм культуры Просвещения, претендуя на мировой масштаб (космополитизм в тогдашнем

⁶⁸ Соколов М.Н. Мистерия соседства: К метаморфологии искусства Возрождения. М., 1999.

⁶⁹ Horrabin J.F. An Atlas of European history from the 2nd to the 20th century. L., 1935; Hay D. Europe: The Emergence of an Idea. Edinburgh, 1968; Gollwitzer H. Europabild und Europagedanke. München, 1964; Vayenne B. Histoire de l'idée européenne. P., 1964; Boer P. den, Bugge P., Waever O. The history of idea of Europe. L., New York, 1995; Вульф Л. Указ соч.; Автопортрет славянина. М., 1999; Миф Европы в культуре Польши и России. М., 2004.

⁷⁰ Ср.: Reau L. Histoire de l'expansion de l'art français moderne. Le monde slave et l'Orient. P., 1924.

понимании), способствовал прежде всего укреплению общеевропейских тенденций. Определенную роль сыграли различные формы освоения восточной культуры.



Площадь Синьории. Фото

Сложилась европейская сеть информации и коммуникации, определились пересекающие всю Европу маршруты, правда, чреватые приключениями и опасностями; ее наполнило движение носителей разных профессиональных знаний и умений, людей, жаждущих получить образование. Все они, а не только торговые люди и дипломаты, добираются теперь до

России, часто оседая там и связывая восток и запад Европы интеллектуальными, художественными, а также семейными узами.

Эпоха Просвещения актуализировала идеи Вечного мира, она отмечена рождением модели «человека мира», «космополита», конституированием и распространением наднационального масонства. В его представлениях сформировалось особое отношение к пространству, в них «географическое поле значений было полностью заменено нравственным, и сюжет о перемещении в географическом пространстве воспринимался как аллегория нравственного возрождения»⁷¹. Это нашло отражение в масонской программе естественных парков того века, где прогулка становилась инициацией, превращалась в моральное путешествие (IV.5). Важнейшее значение для типологического сближения культур православного и католического ареалов имело ослабление их конфессионального противостояния.

Однако периоды европейской интеграции чередовались с противоположным по знаку движением. Так, за христианизацией последовал раскол церквей, а затем Реформация; за эпохой Просвещения наступила «националистическая» эпоха романтизма. Современность, отмеченная глобализацией, означена также сепаратизмом.

Пространственным актом является каждый случай самоопределения, самоидентификации (человека, народа, личности) – это момент осознания, фиксации культурных границ. Пограничье несовпадающих конфессиональных, языковых, национальных, государственных и прочих территорий, хотя и может стать зоной конфликтов, часто оказывается продуктивным пространством для развития культуры, свидетельствуя о ее самостоятельности, об особой вычлененности ее пространства, его надграничности. Восточные земли Речи Посполитой известны не только конфликтами на ее многонациональных землях, но и своеобразными художественными явлениями, а также особыми формами сарматизма⁷².

Отношение к национальному пространству окрашивало картину мира и менталитет отдельных народов⁷³. Если для французов национальное пространство – это «*douce France*», как они до сих пор любят нежно называть свою страну, а для англичанина, культивирующего традиции, – это «*old England*», то для поляка национальное пространство их страны, хотя и стертой с политической карты, сохраняло свои очертания «*róki my żyjemy*»⁷⁴. У славянских народов, которые в тот или иной период существования были лишены независимости, образ своей земли оказался перенесен в пространство исторической памяти. Его хранителем стало и пространство художественных текстов, которое служило компенсатором утраченного политического пространства. Наряду с этим обращение к образам исторического прошлого было своего рода эскапизмом, бегством из реального в мифологизированное пространство.

⁷¹ Лотман Ю.М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 242.

⁷² Свирида 1994. С. 124–150.

⁷³ Тананаева Л.И. Сарматский портрет: Из истории польского портрета эпохи барокко. М., 1979; Лескинен М.В. Мифы и образы сарматизма: Истоки национальной идеологии Речи Посполитой. М., 2002; Beauvois D. Trójka ukraiński. Lublin, 2006.

⁷⁴ Гачев Г.Д. Указ. соч.; Мыльников А.С. Картина славянского мира: взгляд из Восточной Европы. Представления об этнической номинации и этничности XVI–XVIII веков. СПб., 1999.



Римский форум. Фото

Подобно тому, как борхесовский создатель сада верил не «в единое абсолютное время... [а] в бесчисленность временных рядов, в растущую, головокружительную сеть расходящихся, сходящихся и параллельных времен», так и культура, обладая собственным пространством бытия, творит бесчисленное множество пространств-текстов, свидетельствующих о ней самой и мире.

Глава 2

Натура и культура

*Человек и природа. – Что есть природа! – Между естественным и искусственным.
Попытки сближения*



Сен-Клу. Терраса сада. Фото.

Взаимоотношения природы и культуры, воплощаемые в религиозных, научных, этических, художественных и иных формах, неизбывны в истории человечества. Их возникновение и развитие составляют суть такого феномена, как *homo sapiens*. С его появлением сложилась новая структура земного мира, распавшегося на природу и культуру.

Человек и природа

Мысль о природе, осознанно или неосознанно, постоянно присутствует в человеке и составляет первоначальную основу его миро- и жизнеощущения, а также миропонимания. Отношения культуры и природы в решающей степени влияли на само состояние мира и его картину, они оказались определяющими по отношению к человеческой деятельности в целом, ее направлениям и результатам. Как культура не может изолироваться от природы, так и человек не способен оторваться от нее не только физически, но и интеллектуально. Природа – необходимый источник существования, деятельности, творчества, она ставит перед ним экзистенциальные проблемы и задачи, стимулируя цивилизационное и духовное развитие. Человек не может отойти от природы даже в своих фантазиях, как без природной инспирации авторы утопий не могут описать произведения будущего⁷⁵.

Отношения культуры и природы, которые семиотика определяет как отношения мира знакового и незнакового, в философском смысле охватывают взаимосвязи Человека, Космоса и Бога, практически включают всю метафизическую проблематику, связи бытия и сознания, мира реального и мира идеального, материи и духа, природной необходимости и творческой свободы, в итоге – проблему места человека во Вселенной и его отношения к ней. Он воплощает и олицетворяет единство природы и культуры. В мифологии, которая изна-

⁷⁵ Свирида И.И. Искусство и утопия: год 2440 // Утопия и утопическое в славянском мире. М., 2002. С. 70–72.

чально их не дифференцировала, культурные герои наделялись способностью как создавать предметы культуры, так и преобразовывать природу.

Архетипическим способом осознания универсума стала антропоморфизация. Согласно представлениям древних, Космос мог строиться по модели человека, по его образу конструировался мир не только природы, но и культуры – он был положен в основу архитектурных пропорций, семантики сакральных сооружений. «Неантропоморфных представлений не существует, – писал Шпенглер. – ... Это одинаково приложимо ко всякой исторической религии, как и ко всякой физической теории, как бы хорошо обоснованной ее ни считали. Каждая из них сама есть миф и в каждой своей черте предусмотрена антропоморфически»⁷⁶.



Ж. Месмер. Надеждино и окрестности

Человек – производное природы. Однако обладая способностью суждения, в Новое время он противопоставляет себя всему сущему, пытается овладеть сакрализуемыми им ранее тайнами природы, установить над ней господство, а в дальнейшем вновь в нее вписаться. Взаимоотношения натуры и культуры повлияли на тип личности, свойственный той или иной эпохе. По тому, дается ли плотски-тварное изображение человека со знаком минус, как в Средневековье, или прославляется телесное начало, как в Ренессансе, выступает ли человек в целокупности физического и духовного, как у Монтеня, или это чувствительный человек, как у Руссо, можно судить об отношениях природы и культуры различных эпох. Эти взаимоотношения позволяют понять не только человека, но и мир окружающих его вещей в единстве их прагматической и духовно-символической функций.

Схождение натуры и культуры в человеке – его основная экзистенциальная драма, заключающаяся в возможности осознавать свою биологическую конечность, спасения от чего он ищет как в Боге, так и в сфере культуры. О нежелании людей уйти с земной сцены с неодобрением писал Иосиф Бродский, – «Лицам их привит / к жизни какой-то не-/ поки-

⁷⁶ Шпенглер О. Закат Европы: Образ и действительность. Новосибирск, 1993. Т. 1. С. 499

даемый вид» («Натюрморт»). Наряду с зависимостью от природы, страхом перед ней, человек еще озабочен экзистенциальным «ужасом истории» (М. Элиаде). Пытаясь противостоять природе, человек неудовлетворен также культурой. Едва отделившись от природы, он начинает искать возвратный путь. Возникает парадоксальное «недовольство цивилизованного человека цивилизацией»⁷⁷.

Удалиться от природы и вновь соединиться с ней – эти две разнонаправленные тенденции культура постоянно обнаруживала в своем развитии. Уже Библия фиксировала взаимосвязь культуры и природы: человек был создан «возделывать и хранить Эдемский сад», как говорит Книга бытия (2:15). Если отвлечься от ее морального символического толкования, то эти слова можно отнести к двум процессам, определяющим сущность культуры: «возделывание» первоначального материала (включая самого человека – садовником человеческих душ станет Христос) и сохранение природы, накопление, преемственность традиций.

Что есть природа?

«„Природа“ есть функция отдельной культуры»⁷⁸, поэтому содержание этого понятия на протяжении эпох подверглось сущностным метаморфозам. Речь шла о разных по составу и объему предметах⁷⁹. При этом границы природы могли расширяться, включать Бога и сверхнатуральные явления, или сокращаться, охватывать прежде всего земное пространство. Различно определялись пути возникновения природы и ее развития, временные рамки существования (всегда, несколько библейских тысячелетий со дня сотворения мира или миллионы лет геологического времени). Это не было связано с тем, что человек видел в окружающем мире. Видимое и мыслимое соотносились различно.

Для греков и человек, и боги были частью натуры (*фюсис*), которая первоначально понималась как самоорганизующееся живое целое, сущность, имеющая основание в самой себе (Аристотель) и обладающее телесностью. Шпенглер, объясняя отсутствие в античном искусстве собственно пейзажа, так противопоставлял античное и «европейское», «фаустовское», в его терминологии, восприятие природы:

«Наше чувство природы, постоянно выражаемое живописью, музыкой и лирикой, некое могучее, страстное влечение к далям и горизонтам, а также ландшафтам, небу, облакам, лесам, горам и морю, однако только постольку, поскольку они носители и выразители бесконечности, есть строгая противоположность античному чувству природы, которое держится за прекрасные нагие отдельные формы, за близкое, осязаемое, наличное и как раз вследствие этого закрывает глаза на безграничность открытого ландшафта».

В христианском Средневековье природа перестала быть самосущностью. «Аналогия микрокосмоса и макрокосмоса лежит в фундаменте средневековой схоластики, ибо природа понималась как зеркало, в котором человек может созерцать образ божий»⁸⁰. Природа – произведение Бога, Космос-храм, где земное и небесное символически уподобляются, она виделась не как естественная, а как сверхъестественная. Изображения и описания природных элементов символизировались, поэтому сакральный ландшафт мог изображаться в виде

⁷⁷ Lovejoy A.D., Boas G.A. Documentary History of Primitivism and Related Ideas on Classical Antiquity. Baltimore, 1936. P. 7. Цит. по: Баткин Л.М. Зарождение новоевропейского понимания культуры в жанре ренессансной пасторали («Аркадия» Якобо Саннадзаро) // Проблемы итальянской истории. М., 1983. С. 253.

⁷⁸ Шпенглер О. Указ. соч. С. 498.

⁷⁹ Ахутин А.В. Понятие «природа» в античности и в Новое время («Фюзис» и «натура»). М., 1988.

⁸⁰ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 59.

отдельно растущих цветов. Однако пути познания «царства природы» и «царства благодати» оставались различны. Первая доступна чувственному восприятию, которое дает импульс для логического суждения о ней, вторая постигается лишь в силу откровения.

В эпоху Ренессанса мыслители начали судить «О природе вещей согласно их собственным принципам» (так назывался труд Бернардино Телезио – один из важнейших в ренессансной натурфилософии. 1565). Произошло пантеистическое слияние творения и творца, а природа была наделена одушевленностью, имманентной творческой силой, ореолом божественности. «Природа, то есть Бог», – писал Альберти. «Бог не внешняя интеллигенция... для него достойнее быть внутренним принципом движения», – утверждал Бруно⁸¹. Распространилось натурализованное и полное тайн эзотерическое прочтение природы. Гностики, рационализируя мистический опыт, искали власть над ней внутри ее самой, рассматривая ее в качестве живого целого, а человека видели в движении всего бытия⁸². Он микрокосм, центр четырех стихий, сама же природа – бесконечность в бесчисленности ее миров, о чем Бруно и Галилей сделали вывод из гелиоцентризма Коперника. «Я вижу эти ужасающие пространства Вселенной, – писал Паскаль, – ... Я вижу со всех сторон только бесконечности, которые заключают меня в себе, как атом»⁸³.

Ренессанс перенес внимание с Бога на его творение, что привело, в частности, к зарождению европейского пейзажного искусства. На первый план выходит проблема отношений природы и культуры, а с ней возрождается античная теория мимесиса. Художники увидели, что «искусство заключено в природе; кто умеет обнаружить его, тот владеет им»⁸⁴. Однако «умение» уже было сферой культуры. Как говорил Николай Кузанский, «ничто не может быть только природой или только искусством, а все по-своему причастно обоим»⁸⁵, отметив генеральную особенность пространства культуры. В XX в. Бахтин сформулирует ее следующим образом: «Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах»⁸⁶.

В космологии XVII в. возобладали представления о математическом порядке. Трудami Галилея, Декарта и Ньютона Книга природы с языка божественных символов была переведена на язык математики. Вселенная открылась опытному изучению, при этом природные явления были уподоблены механическому. Естественные тела начали рассматривать как «божественные машины», «естественные автоматы», а отличие между природой и искусством усматривали в способности первой создавать машины, которые «в своих наименьших частях, до бесконечности продолжают быть машинами»⁸⁷. Барокко оживило восходящее к Средневековью понятие *machina mundi*⁸⁸. Бог был провозглашен Великим механиком и Великим архитектором.

В XVII в. природа понималась как хорошо рассчитанная система, как часовой механизм, полная кладовая, где особенно важен количественный фактор. И всем этим можно распоряжаться по своему усмотрению, научившись искусственно заводить механизм. Автор XVII в., увидев настольные часы в виде небесной сферы, восхищался, «как маленький человек создал на Земле все то, что Интеллигенции создали на небе, где они вращают огромные

⁸¹ Цит. по: Эстетика Ренессанса. М., 1981. Т. 2. С. 320; Кассирер Э. Философия Просвещения. М., 2004. С. 56–57; см. также: Природа в культуре Возрождения. М., 1992.

⁸² Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. М., 1986. С. 331–350.

⁸³ Паскаль Б. Мысли. СПб., 1888. С. 32.

⁸⁴ Дюрер А. Дневники, письма, трактаты / Пер. и коммент. Ц.Г. Несселштрау. Л.; М., 1957. Т. 2. С. 193.

⁸⁵ Николай Кузанский. Соч. М., 1979. Т. 1. С. 253.

⁸⁶ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 25.

⁸⁷ Лейбниц Г.В. Избр. философские произведения. М., 1980. С. 355.

⁸⁸ Философия эпохи ранних буржуазных революций. М., 1983. С. 348; Гайденок П.П. Эволюция понятия науки XVII–XVIII вв. М., 1987. С. 1.

своды Вселенной... искусство породило... портативное небо... прекрасное зеркало, в которое смотрится природа и удивляется, видя, как искусства дошли до того, что как бы рожают вторую природу»⁸⁹. Эта «вторая природа», служившая натурой для художественного творчества и источником инспирации, уже с эпохи Ренессанса начала играть в искусстве все расширяющуюся роль. Оно само становится «второй натурой» – для художников и скульпторов того времени ею служили древнеримские произведения, а для архитекторов XVIII в. – постройки Палладио, которые, представлялось, позволяли проникнуть в дух античности. «От образа природы, как чего-то данного извне, – к образу природы, как чего-то понятого изнутри – вот путь классического творчества», – писал Андрей Белый⁹⁰.

Опасность утратить связь с природой возникла при переходе к Новому времени, когда «человек от себя и собственными средствами вознамеривается... обеспечить себя в своём человечестве посреди сущего в целом»⁹¹. Соприкосновение культуры с натурой ощутимо в каждой ее точке. По словам Дидро, прекрасное рождается в тот счастливый миг, когда культура не утратила свою связь с матерью-природой. Поэтому садоводы Века философов хотели искусственно воспроизводить естественную природу.



Карманные часы с астрольбией. 1570

Научное знание, соединившись в Новое время с технической мыслью, открыло путь инструментальному пониманию природы, в этом философы усматривают истоки современного экологического кризиса⁹². Хотя экологические проблемы сопровождали человечество со времени верхнепалеолитического продовольственного кризиса⁹³, однако все больше волновать они начали с эпохи Просвещения, именно тогда все чаще появляются описания вырубленных лесов, испорченных ландшафтов. Концепция возникшего тогда английского

⁸⁹ Цит. по: Ахутин А.В. Указ. соч. С. 66.

⁹⁰ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/Bel_Simv.php

⁹¹ Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 113.

⁹² Хесле В. Философия и экология. М., 1990.

⁹³ Флиер А.Я. Культурология для культурологов. М., 2000. С. 127.

пейзажного парка, в который его создатели хотели превратить окружающее человека пространство, была не в последнюю очередь попыткой охранить природу от воздействия цивилизации, равно как и от насилия над ней в искусстве, пример чему видели в геометрических садах предшествующего столетия. Стремясь гармонизировать отношения природы и культуры, мыслители XVIII в. провозгласили естественное начало мерой вещей и этическим принципом.

Тем не менее в восприятии людей XVIII в. природа еще во многом оставалась «аллегорической книгой», как назвал ее Дидро, однако аллегии получили новую интерпретацию. Лесной лабиринт в духе критицизма эпохи был поводом говорить «о заблуждениях человеческого ума, о недостоверности наших знаний... о тщете возвышенных построений метафизики». Лист, падающий в ручей и нарушающий хрустальную прозрачность воды, свидетельствовал о непостоянстве привязанностей, хрупкости добродетелей, силе страстей, волнениях души, он напоминал «о важности и трудности непредвзятого отношения к самому себе и правильного самопознания»⁹⁴. Так эмблематический подход к природе, воспринятый от барокко, соединился с ее эмоциональным восприятием, воспитанным сенсуализмом. Книга природы стала романом для чувствительных сердец.

Между естественным и искусственным

Тоска по *естественному* как духу природы, которая постоянно живет в человеке, воплотилась в проходящих через всю историю культуры образах Эдема, Золотого века и Аркадии, в постоянном противопоставлении жизни на лоне природы и в городе, а также в особой роли топоса сада в культуре. Все это не мешало осваивать природу и наделять ее не присущими ей значениями. «Хотя в природе много вещей индивидуальных и несравнимых, разум обдумывает для них новые параллели, связи и родство, которые не существуют», — писал Френсис Бэкон.

Естественность трактовалась различно: как хаос или гармония в античности, как греховность в Средневековье — в кругу христианской культуры путь к «обожению» лежал через самоотрицание, а осознание человеком немоции вело к свободе, понятой как свобода от своей природы, от естественной необходимости. В Возрождении естественность — это торжество витального начала. Монтень, не противопоставляя естественное цивилизации, отождествлял его с манерой поведения, благопристойной и благовоспитанной, т. е. естественность стала растением, «взлелеянным всей культурой»⁹⁵.

В XVII в. понятие *естественная природа* выражало представление о ее субстанции, очищенной от всего случайного. Теоретики ценили природу за регулярность, гармонию и симметрию, которые она «соблюдает в своих столь совершенных творениях», но и многообразие, о чем, в частности, говорил «Трактат о садоводстве согласно установлениям природы и искусства» Бойсо де ла Бародри⁹⁶. В дальнейшем эти признаки разошлись. Регулярности оказалось противопоставлено многообразие английского парка.

В эпоху Просвещения естественность — это следование справедливым законам природы. Рассматривая природу и историю в единстве⁹⁷. Просвещение сделало шаг к тому, чтобы понятие *естественность* стало означать первоначальное состояние природы. Поэтому ее «дикость» уже не пугала, а была подведена под эстетическую категорию *возвы-*

⁹⁴ Дидро Д. Избр. соч. М., 1978. Т. 1. С. 201.

⁹⁵ Ауэрбах Э. Мимесис. М., 1976. С. 391.

⁹⁶ Boyceau de La Barauderie J. Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art. Цит. по: Wimmer C.A. Geschichte der Gartentheorie. Darmstadt, 1989. S. 108.

⁹⁷ Кассирер Э. Указ. соч. С. 222.

шенного и начала воспроизводиться в садах искусственно, давая повод для создания садовых неожиданностей и игровых ситуаций. Тем не менее естественность сохраняла идеализированный характер.

XIX век принес программный натурализм; тогда же появилась наиболее отвечающая его задачам техника фотографии, открывшая, как представлялось, возможность воплотить объективно – достоверный образ окружающего мира, к чему стремилось и изобразительное искусство⁹⁸. Оно хотело быть безыскусным. Ему это не удалось, как и фотографии, которая сразу обнаружила свое видение мира, в признании чего ей долгое время отказывали.

В XVIII в. естествознание стало важнейшей областью науки. Царствование математиков представлялось Дидро окончившимся, а на экспериментальное изучение природы он отводил века. Окружающий мир теперь постигался «не путем созерцания совершенства Бога, а путем созерцания совершенства его творения»⁹⁹. Не механика, как ранее, а широко понятая биология служила основой философских построений. Природный мир был классифицирован (Линней), появилась естественная история (Бюффон), ботаника стала излюбленной «наукой чувствительных душ», как ее назвал Руссо. По мнению людей той эпохи, именно они впервые узнали, «каков действительный облик земли»¹⁰⁰; главное, полагал Дидро, «заключается не в вопросе... был ли мир создан, но... таков ли он, каким он был и каким будет»¹⁰¹.

Живой космический дух природы, почитаемый античностью, оживший в герметизме Ренессанса, ей вернули романтики, признав природу сферой абсолюта. Если в эпоху Просвещения натура – это, прежде всего, материя, то в романтизме – торжество духа над материальной действительностью. Для человека XVIII в. природа была образцом, который можно воплотить в жизнь, романтику она являлась недостижимым идеалом, для одного – это видимая реальность, для другого – постоянная тайна. Мыслитель Просвещения постигал природу, гербаризируя и мечтая (Руссо). Истинно романтический поэт, по словам Новалиса, изначально всеведущ, он способен пророчествовать.

Уже с античности в отношениях искусства и природы стержневым стал вопрос о приоритете одной из них¹⁰². Ответ на него был связан с тем, как представлялся идеал, со стилевой и жанровой эволюцией художественного творчества; в свою очередь, ответ влиял на пропорции символического и натуралистического начал, тип символики, иконографии. Однако искусство и помимо эстетических теорий воплощало свое отношение к природе, отражая данное уже античностью двойственное толкование этого понятия. Оно содержало представление о природе творящей, т. е. божественной сущности, и природе творимой (*natura naturans* и *natura naturata*, по средневековой терминологии). Искусства (*технэ*), согласно Платону и Буало, превосходят ее. Тем не менее утвердилась прежде всего аристотелевская теория мимесиса, что привело к долго доминировавшему пониманию природы как идеала. При этом мимесис мог означать подражание вещам, как они есть (это низко оцениваемый Платоном иллюзионизм), а также, по Демокриту, подражание созидательной способности природы¹⁰³.

Наряду с символизацией подражание выступило универсальным свойством не только искусств, но и освоения человеком мира в целом. Подражанием природе стал научный эксперимент – имитация деятельности природы в лабораторных условиях. Художники-импрессионисты тоже ставили своего рода эксперимент, стремясь максимально приблизиться к вос-

⁹⁸ Характерно, что один из первых фотографов, англичанин Фокс Тальбот, назвал альбом своих пейзажных фотографий «The Pencil of Nature» (Карандаш природы).

⁹⁹ Ehrard L. L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII-e siècle. P., 1963. P. 61.

¹⁰⁰ Вернадский В.И. Труды по всеобщей истории науки. М., 1988. С. 192.

¹⁰¹ Дидро Д. Соч. М., 1988–1991. Т. 1. С. 375.

¹⁰² См.: Натура и культура. Славянский мир. М., 1997.

¹⁰³ Tatarkiewicz W. Dzieje sześciu pojęć. W., 1975. S. 325–328.

произведению таких феноменов природы, как свет и воздух во всей их непосредственности. На рубеже XIX–XX вв. модерн достиг синтеза изощренной искусности и биологизма.

Провозглашенный в XX в. отход от теории мимесиса не означал отказа следовать натуре. Одним из постулатов творчества стало уподобление природного процесса и процесса художественного, подражание не формам природы, а следование ее творческой способности, что сближалось с демокритовским пониманием мимесиса. Художник почувствовал себя божественным медиумом, частью высшей природы, «объект и субъект в авангардном дискурсе отождествились»¹⁰⁴. Вместе с тем разрушение традиционных художественных форм в искусстве было попыткой возвращения к изначальной первозданности, к космическому сакруму, его архетипам (Бранкузи), к структурной первоначальной сущности вещи (Сезанн), к выявлению не только созидającego, но и деструктивного начала в природе (постмодернизм). По словам Клее, искусство не изображает видимые вещи, а делает их видимыми. Однако и подражание формам природы не говорит о пассивности культуры. Монтень полагал, что сила воображения – бич человека, так как из-за него тот имеет дело со «второй природой» вместо «первой». Оно неизбежно порождает «творческое» отношение к природе и не позволяет культуре слиться с ней. Сколько бы культура не стремилась к этому, она не может перейти собственную грань. Взаимоотношения между природой и культурой постоянно разыгрываются внутри культуры.



Доменико Мерлини, Ян Христиан Камзетцер. Лазенки. Дворец на Острове. 1772–1793

Природа, так или иначе воспринятая, становится пространством культуры. В отличие от «садообразного пейзажа», каким природа предстает в своих наиболее гармонич-

¹⁰⁴ Мельников Г.П. Принцип аранжировки натуры в пластических искусствах // Натура и культура. Славянский мир. С. 94.

ных проявлениях, именно в культурном пространстве располагается созданная человеком садово-парковая «вторая натура», которую одному из авторов XVI в. было «непонятно, как и назвать». Сад как возделанный участок земли – это всегда пространство культуры¹⁰⁵, что относится и к временам, не осознававшим специфичность культурной и эстетической деятельности (В полной мере это пришло лишь с Ренессансом. Именно тогда началось художественное моделирование ландшафта¹⁰⁶.) Однако попадая в сферу культуры, сад не перестает при этом оставаться пространством природы – небо служит такой же его необходимой составляющей, как и земля. Декоративность небесных (в прямом смысле) естественных световых эффектов постоянно учитывалась создателями садов как в Версале, так и в английских парках. Природа сохраняет в саду свойство быть живой природой – сад всегда растет, это также принималось во внимание садоводами в их проектах. Сад живет и в природном времени, и в историческом.



Стадлей Ройяль и парк аббатства Фоунтен. Гравюра Энтони Уоркера. 1758

Мастера английского парка программно стремились превратить его в естественную природу. Это был эксперимент, длившийся почти сто лет. Однако тенденция к натуральности, ее все более последовательная реализация ставила предел самому существованию сада, культивированного и, как правило, огороженного пространства (II.4). Оно сохранялось, пока «естественная» природа садов оставалась скомпонованной, выступая в духе классицизма как прекрасная природа.

В XIX в. возобладание натуралистического принципа, культ «родной» природы привели к рождению национальных парков-заповедников, резерватов природы¹⁰⁷. Так природа получила свое *охраняемое* место. Наряду с этим развивалась противоположная тенденция

¹⁰⁵ Цивьян Т.В. Сад: природа в культуре или культура в природе? // *Натура и культура: Тезисы конференции*. М., 1993. С. 13–14. При этом сад необязательно был огороженным, как, например, сад корикийского старца в «Георгиках» Вергилия – один из первообразов топоса сада (см.: Цивьян Т.В. Verg. Georg. IV. 116–148: к мифологеме сада // *Текст: семантика и структура*. М., 1983). Ограда могла быть скрыта, что не отменяет «выделенности» сада из необработанного природного пространства.

¹⁰⁶ Соколов М.Н. Ренессансно-барочные архетипы усадебного зодчества // *Русская усадьба*. М., 2003. Вып. g (25).

¹⁰⁷ В 1872 г. был создан первый такого типа Yellowstone National Park (США).

– культура сама начала противостоять, хотя и безуспешно, безграничному разрастанию собственного пространства. Это осознается как необходимая предпосылка самосохранения человечества, что проявляется, в частности, в создании натуроподобных заселенных ландшафтов, городов-садов. В XX в. началась борьба за охрану воздушного пространства, речь идет не только об атмосфере, но и стратосфере, заполняемой плодами цивилизации и ее отбросами.

Культура не может обходиться без природы, которая предоставляет ей энергию и изначальный материал. Он беспределен, что делает беспредельным и возможности развития культуры. «Наше воображение, – писал еще Паскаль, – скорее утомится постигать, чем природа – доставлять ему материал... никакая *идея* не приближается к ней»¹⁰⁸. Этот материал константен, ибо природа, по словам Б. Спинозы, «всегда и везде остается одной и той же»¹⁰⁹ – в этом ее отличие от исторически изменяющейся культуры.

Однако материал природы исчерпаем в своей вещественности, отсюда поиски всевозможных искусственных заменителей – ранее этому служили декоративные имитации, как искусственный мрамор, позднее – полимеры. Ими пользуются не только архитекторы, но и живописцы, связывающие с использованием искусственных красок возможность достижения особой экспрессии.

Культура заимствует у природы не только материал, но и принципы организации текстов, т. е. поэтику. Природа обладает ею в потенциальном виде, ибо «в ней есть язык» (Тютчев). Для Шеллинга вся природа есть «дремлющая интеллигенция», полностью пробуждающаяся в человеке, его духе, что происходит при посредстве культуры. Собственно «само понятие „Природа“ является плодом Культуры, отсоединения человечества на особую жизнь, путь и смысл – путь закона, дхармы [„порядка“, „установления“], ума, блага, любви, труда и т. д.», – писал Г.Д. Гачев¹¹⁰. Вместе с тем становится все очевиднее, что культура не свободна от деструктивного начала.

Попытки сближения

По мере развития натурфилософской мысли понятия *натура* и *культура* могли гармонизоваться, сочетаться антиномически и даже антагонистически – традиция, заложенная в Новое время и во многом обязанная Канту и Фихте, лишивших «природу всякого в себе сущего достоинства»¹¹¹. В условиях, когда и биологические, и нравственные перспективы человечества оказались под сомнением, возникла тенденция преодолеть противостояние природы и культуры, что проявилось различно. С экспансией индустриализации развитие культуры начали представлять как саморазрастающуюся систему, уподобив ее развитию природы, в которой, в свою очередь, обнаружили механистическое начало. Г. Гельмгольц провозгласил, что «конечной целью естествознания является отыскание всех движений, лежащих в основе изменений и их двигателей, следовательно, сведение себя к механике» (1869). Поэты также оказались склонны к подобным представлениям. М. Метерлинк полагал, что цветы «исполнены гордого притязания захватить и покорить поверхность земного шара, умножая до бесконечности представляемую ими форму бытия... Поэтому большинство растений прибегает к хитростям, комбинациям, к устройству снарядов и силков, которые, в отношении механики, баллистики, воздухоплавания и наблюдений над насе-

¹⁰⁸ Цит. по: Ахутин А.В. Указ. соч. С. 5.

¹⁰⁹ Спиноза Б. Избр. произв. М., 1957. Т. 1. С. 455.

¹¹⁰ Гачев Г.Д. Культура очами природы // *Натура и культура*. С. 26.

¹¹¹ Хесле В. Указ. соч. С. 54.

комыми, часто превосходят изобретения и знания людей». Вместе с тем развитие индустрии он видел как воспроизведение эволюции растений («Разум цветов». 1907)¹¹².



Павел Филонов. Формула весны. 1920

В 1910 г. С. Франк констатировал, что готовится «крупнейший переворот. Вся область органической и психической природы изъимется из сферы механического мировоззрения». Он признавал, что в природе «имеют место живые, разумные, целеустремленные индивидуальные силы», и это делает «невозможным полагать между природой и культурой непродолимую пропасть», отрицать «соучастие обоих начал в каждой точке бытия»¹¹³. Подобные представления проецировались на художественное творчество. Архитекторы авангарда рассматривали архитектуру и урбанистику как «живую цепь организмов», социально функционирующие «органы» [ср. ренессансный подход (с. 135)]. Идея единства культуры и природы легла в основу русского космизма, проявившись особенно в теории ноосферы, согласно которой, человеческая мысль – это геологическая сила, сложившаяся «стихийно, как природное явление, в последние несколько десятков тысяч лет»¹¹⁴. Это прямо перекликается со словами Николая Кузанского, который рассматривал разум в качестве божественной космической силы: «Человеческий ум... участвует в плодородии творящей природы»¹¹⁵.

Симптоматична постановка исследователями вопроса о том, «принадлежит ли искусство к природе или к культуре или же в какой мере одной и другой?» В поисках ответа на него значимы такие аргументы, как роль природных детерминант в формировании личности (что подтверждается исследованиями нейрофизиологов¹¹⁶), преодоление дуализма в трактовке познавательного акта (не последовательность, а одновременность физического видения и осознания)¹¹⁷. Актуализируя мысль Леонардо да Винчи, что «живопись не требует

¹¹² Цит. по: http://az.lib.ru/m/minskij_n_m/text_0160.shtml.

¹¹³ Франк С. Природа и культура. М., 1910. Цит. по: Эон. М., 1994. С. 45, 47, 50.

¹¹⁴ Вернадский В.И. Размышления натуралиста. М., 1977. Кн. 2: Научная мысль как планетное явление. С. 22.

¹¹⁵ Николай Кузанский. Указ. соч. С. 189.

¹¹⁶ Иванов Вяч. Всев. Наука о человеке: Введение в современную антропологию. М., 2004. С. 71–98.

¹¹⁷ Gieysztor-Milobędzka E. Natura, nauka, sztuka – nowy paradygmat // Sztuka a Natura. Katowice, 1991.

перевода на разные языки... как и произведение природы» («Парагоне»), Э. Гомбрих трактовал образы живописи как естественные, а не искусственные знаки¹¹⁸. Важны идеи о биологических истоках культурных феноменов¹¹⁹. Еще в XVIII в., в частности в «Энциклопедии», говорилось, что это природа научила «людей искусству сохранять свои мысли с помощью различных знаков».

Новые «науки о сложных системах», включающие фрактальную геометрию, нелинейную динамику, неокосмологию, теорию самоорганизации и другие, изменили мировоззренческую перспективу. От механистического взгляда на Вселенную научная мысль пришла «к пониманию того, что на всех уровнях – от атома до галактики – Вселенная находится в процессе самоорганизации» и саморазвития¹²⁰. Н.В. Тимофеев-Ресовский выстроил концепцию коэволюции природы и общества (1968). К числу явлений, объединяющих природу и культуру, относится так же способность той и другой к метаморфозам, хотя, как в каждом другом случае, их проявления в этих двух сферах различны – вопрос, заслуживающий дальнейшей разработки. Примером совместного творения метаморфоз являются все виды современных искусственных мутаций.

Теория интеракции Ю. Хабермаса предполагает необходимость диалогических, субъектных отношений не только в социальной сфере, но и во взаимодействиях с природой – освобождение ее посредством технологизации от внешнего принуждения, а также от репрессивности, свойственной сущности человека¹²¹. В 1970-е гг. возник «технологический детерминизм», рассматривающий развитие техники как самовоспроизводящийся процесс. «Философия техники» ввела эту проблему в социокультурный, политический, экономический и экологический контекст. Осмысление технологизации не как детерминирующего, а как необходимого, но требующего обуздания явления открывает перспективу для попыток избежать эсхатологического исхода отношений природы и культуры.

«Настал общий пир Земного шара... времена несовершенства и предрассудков давно уже прошли вместе с болезнями человеческими... никто не удивлялся прекрасному пиру природы»¹²². Эти события, о которых писал В.Ф. Одоевский в своей утопии (с. 160), он отнес к 4338 году.

¹¹⁸ Gombrich E.H. Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in pictorial representation // Image and Code / Ed. W. Steiner. Ann Arbor 1981; Гомбрих Э.Г. Амбивалентность классической традиции: психология культуры Аби Варбурга // НЛЮ. 1999. № 79. См. также: Gieysztor-Milobędzka E. Op. cit. S. 17.

¹¹⁹ Топоров В.Н. Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга. М., 1997. С. 474–481.

¹²⁰ Дженкс Ч. Новая парадигма в архитектуре <http://city-2.narod.ru/ae/ad39.html>.

¹²¹ Всемирная энциклопедия. Философия. М.; Минск, 2001. С. 1141, 1175.

¹²² Одоевский В.Ф. 4338-й год: Петербургские письма // Русская фантастическая проза эпохи романтизма. Л., 1991.

Глава 3

Ландшафты природы и культуры

Антропность и антропоморфизация. – Культурный ландшафт и культура как ландшафт. – Ландшафт в контексте эпох. От ландшафта к пейзажу. – Четвертое измерение. Руины. – Движение. – Взаимосвязи географии и истории культуры



Маттеус Мериан Старший. Вид Альтдорфа. Гравюра. 1642

Проблема «ландшафт и культура» связана с фундаментальной универсальной проблемой пространства. Рассматриваемое в качестве категории или некоей данности оно неизбежно возникает с той или иной степенью осознанности при исследовании любой темы, в том числе историко-культурной. Как писал М. Хайдеггер, от пространства «нельзя отвлечься, перейдя к чему-то другому»¹²³. Это, соблюдая соответствующие пропорции, вполне может быть отнесено к ландшафту, который не только разворачивается в пространстве, но и наследует многие его принципиальные свойства и признаки. Само природное пространство может быть с очевидностью воспринято, стать ощущаемым именно посредством ландшафта, в котором человек постоянно пребывает. Элементы ландшафта структурировали земную поверхность, придав ей первичную форму. Об этом сказано в Библии. Если в преддверии творения «земля... была безвидна и пуста», то, чтобы сделать ее «явлю», наполнить, Бог «создал твердь посреди воды», которая «отделяет... воду от воды» (Быт 1:2; 1:6), «собрал, будто груды, морские воды, положил бездны в хранилищах» (Псал 32:7), «утвердил землю на водах» (Пс 135:6), «распростер небеса», возвел «облака от краев земли» (Иер 10:12,13).

Геологические и биологические элементы ландшафта – горы, воды, флора, фауна – были тем первичным, что в наземном мире подлежало повседневному использованию и осознанию, которое началось с сакрализации и мифологизации ландшафта. Послужив в дальнейшем также объектом исторической, художественно-эстетической рефлексии, он тем самым приобретал семантику и образность, не свойственные природе, преобразовывался в индивидуальном и коллективном сознании, в итоге оказывался в пространстве культуры, становился ландшафтом-текстом, несущим информацию о человеке и его картине мира.

¹²³ Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 313.

Антропность и антропоморфизация

Естественный ландшафт включен в экзистенциальные взаимоотношения природы и культуры, является их полем и порождающим началом, в результате выступая в функции субъекта. Взаимоотношения с ним человека многообразны. Согласно антропной гипотезе организации Вселенной, она возникла как приспособленная под человека¹²⁴. Предвосхищая современную точку зрения, об этом же говорило библейское описание акта творения, дни которого завершились созданием человека. Вселенским домом ему служили земная и небесная твердь, радости Эдема. Однако и после грехопадения Земля оказалась пригодной для выживания. «И как же им [людям] не радоваться, ища и постигая, для кого это небо украшено солнцем и звездами, ради кого земля покрыта садами, дубравами и цветами и увенчана горами, для кого море и реки, и все воды наполнены рыбой, кому рай и само то царствие уготованы? Как им не радоваться и не веселиться, славословя, постигая, что это – не для кого-либо иного, но для них самих!», – писал Иоанн экзарх Болгарский¹²⁵. Такой дарованный антропный ландшафт многое предопределял в судьбе человека и целых народов, в зависимости от него формировался их круг занятий, менталитет, верования, картина мира.

Ландшафт служит частью не только внешнего, но и внутреннего пространства человека, влияя на индивидуальную психику и художественное творчество. Согласно И. Бродскому, «если стихотворение написано, даже уехав из этого места, продолжаешь в нем жить. Ты это место не то что одомашниваешь, ты продолжаешь в нем жить. Мне всегда хотелось писать таким образом, будто я не изумленный путешественник, который волочит свои ноги сквозь»¹²⁶. Ландшафт становится частью биографии, творческой и персональной. Как вспоминал Г. Гессе, «в те времена, когда я часто оставался один, я обретал ландшафты и лица из моего собственного прошлого»¹²⁷. Ландшафты, претворенные художниками и писателями, превращаются в «свои» и для их зрителей, читателей, «присваиваются» ими.

Естественный ландшафт образует «постоянное пространство», представляя собой «нечто вроде формы для отливки, которая моделирует большую часть нашего поведения»¹²⁸. Это также не просто «ландшафт-панорама, которому можно предстоять... Он служит идеальной позицией для индивидуального видения мира, превращается в метафизический»¹²⁹. Хайдеггеру, по его словам, работа в Шварцвальде «открыла пространство этой горной местности. Весь ход труда остается погруженным в событие ландшафта»¹³⁰. Или как сказал О. Мандельштам о М. Волошине: «Он... почетный смотритель дивной геологической случайности, именуемой Коктебелем – всю свою жизнь посвятил намагничиванию вверенной ему бухты. Он вел ударную дантовскую работу по слиянию с ландшафтом»¹³¹. Бродский писал: «Я овладел искусством / сливаться с ландшафтом» («Вертумн»).

¹²⁴ Хокинг С. Рождение и гибель Вселенной // Краткая история времени. М., 2003. http://www.tutor.nsu.ru/library/books/natural/hawking_i/00000016.htm.

¹²⁵ Иоанн экзарх Болгарский. Шестоднев. Цит. по: <http://nature.syktso.ru/drevnerusska.htm>. Б/п.

¹²⁶ Цит. по: Хождения во Флоренцию. Флоренция и флорентийцы в русской культуре. Из века XIX в век XXI / Под ред. Е. Гениевой, П. Баренбойма. М., 2003. С. 526.

¹²⁷ Гессе Г. Избранное. М., 1991. С. 39.

¹²⁸ Holl E.N. The Hidden Dimension [1966]. Цит. по: Antropologia kultury // Zagadnienia i wybór tekstów / Wstęp i red. A. Mencwel. W., 2000. S. 66

¹²⁹ Подорога В.А. Метафизика ландшафта: Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX вв. М., 1993. С. 3–4.

¹³⁰ Цит. по: Подорога В.А. Указ. соч. С. 236.

¹³¹ Мандельштам О.Э. Разговор о Данте // Собр. соч. М., 1994. Т. 3. С. 259.

Если уже от природы ландшафт был наделен антропностью, т. е. предназначен для человека, то сам он не только сознательно приспособлял природную среду для своих нужд, но и придавал ландшафту, как и миру в целом, свой «образ и подобие» (с. 41–42), хотя могло происходить и обратное. Согласно «Книге Еноха», сам человек был создан из элементов ландшафта – «плоть его от земли, кровь его от росы и солнца, очи его от бездны морские, кости от камня, жилы его и косми от траве земние»¹³².

Антропоморфизация в разных формах сохранялась на протяжении всего развития культуры. Человеческие фигуры с античности служили аллегорической персонификацией элементов ландшафта (рек, морей и т. п.). В западноевропейской живописи XVII в. фантастичные и одновременно натуралистичные ландшафты приобретали очертания человеческой головы и тела, в то время как у Дж. Арчимбольдо коллаж растительных форм превращался также в аллереорию, фантастический лик или портрет¹³³ (ил. с. 18). В XX в. антропоморфные образы и даже «портреты» усмотрели в реальных очертаниях гор, как Волошина в контуре Карадага.

Метаморфозы были обоюдные. В «Песни песней» красота невесты описана через ландшафт конкретных локусов, расположенных в реальном географическом, а не сочиненном ландшафте: «Глаза твои – озерки Есевонские, что у ворот Батраббима; нос твой – башня Ливанская, обращенная к Дамаску» (Песн 7:5). У Овидия антропоморфные персонажи превращались в растительно-ландшафтные и геологические объекты (ил. с. 14). В современном поэтическом сознании выступает мотив уподобления, как это жестко обозначил И. Бродский, говоря о горах: человеку «уподобить не впервой / наши ребра и хребты / ихней ломаной кривой... что я, что ты, / ... ихним снегом на черты / наших лиц обречены» («В горах»).

Общность ландшафтно-геологических и антропоморфных телесных форм проявляется в скульптуре. Микеланджело, как известно, для того чтобы выявить искомую форму, полагал необходимым лишь удалить из природной глыбы мрамора все лишнее. Геологический объект – камень служил материалом не только для пластических искусств, но и для поэтических и философских метафор, говоривших о времени разбрасывать или собирать камни.

Мандельштам открыл общность поэзии Данте с геологией и сравнивал структуру его монолога «с горными породами», попутно сожалея, что «к Данту еще никто не подходил с геологическим молотком, чтобы дознаться до кристаллического строения его породы, чтобы изучить ее вкрапленность, ее дымчатость, ее глазастость, чтобы оценить ее как подверженный самым пестрым случайностям горный хрусталь». Вся «Божественная комедия» для Мандельштама – «кристаллографическая фигура, т. е. тело... Она есть... сплошное развитие кристаллографической темы. Немыслимо объять глазом или наглядно себе вообразить этот чудовищный по своей правильности тринадцатитысячегранник»¹³⁴. Так природный ландшафт наделял культуру своими свойствами и позволял создавать образы, необходимые для ее самопознания. Шпенглер, как и Мандельштам, одержимый ландшафтом (он постоянно писал о духовных, душевных, музыкальных ландшафтах), напомнил о старонемецких юридических и клятвенных формулах, суть которых закреплялась в ландшафтных образах, связанных с вечностью и бесконечностью: «Всегда и вечно, пока стоят земля и горы», «везде, где встает солнце», «пока ветер гонит облака», «идти до пределов, до каких ветер дует и петух поет», «до того места, до которого простирается голубое небо»: такое беспредельное

¹³² Цит. по: *Черная Л.А.* Взгляд на человеческую природу в древнерусской литературе // *Древнерусская литература. Изображение природы и человека.* М., 1998. С. 132.

¹³³ *Bentkowska A.* Antropomorphic Landscapes in 16th and 17th century Western Art // *Biuletyn historii sztuki.* 1997. R. LIX. № 1–2. S. 69–81; *Тананаева Л.А.* Рудольфинцы: Пражский художественный центр на рубеже XVI–XVII вв. М., 1996.

¹³⁴ *Мандельштам О.Э.* Собр. соч. М., Т. III. С. 237.

чувство, по мнению Шпенглера, создало могучую форму западноевропейской ландшафтной живописи¹³⁵.



Венцеслас Холлар. Антропоморфный ландшафт. После 1625 г. Гравюра

Не метафорически можно говорить и о природной предопределенности некоторых ландшафтов для развития культуры и искусства, о их *культуро- и артогенности*, если употребить неологизмы. Точнее полагать, что подобная потенция в принципе заключена в каждом клочке земли, вопрос лишь в том, когда это будет востребовано культурой, которая в соответствии со своим состоянием постоянно открывает для себя духовную плодотворность все новых территорий. Так, в середине XIX в. сила ландшафта, казалось бы «вдруг», прорвалась сквозь «закономерности» художественного процесса. Именно тогда во французском Иль-де-Франсе, около Фонтенбло, художники «нашли» Барбизон с его особой световоздушной средой, позволившей мастерам, названным барбизонцами, нарушить столетиями утверждавшиеся представления о характере живописи и ее функциях. Вскоре Сезанн и Ван Гог открыли Прованс, Гоген – экзотические земли.

¹³⁵ Шпенглер О. Закат Европы: Образ и действительность. Новосибирск, 1993. Т. 1. Гл. 5.



Винсент Ван Гог. Звездная ночь. 1889

Однако прежде всего для искусства была открыта Италия, отмеченная не только синтезом природы и архитектуры, но и взаимосвязью школ живописи с конкретными местностями, их природными свойствами и культурными традициями, что придало ярко выраженные геокультурные признаки искусству Ренессанса. А.А. Трубников писал: «Нескончаемо огромной книгой была бы география красоты Италии. Многогранное сияние озарило ее: Падую, старую книгу науки, Бергамо в синих горах, Мантую с тайнами дворцов и Мантеньи, Римини с Изоттой и слонами, Парму фиалок и Корреджо, Урбино – Вифлеем живописи, Верону краснокаменную, Сиену легендарную»¹³⁶. «География красоты», о которой писал Трубников, отразилась в именах-топонимах, которые получили многие мастера итальянского Возрождения, как Никкола Пизано, Антонио Венециано, Джованни да Верона. Не случайно Джорджо Вазари в «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550) в заглавиях посвященных им отдельных очерков часто отмечал – «флорентинский живописец», «сиенский живописец», «римский живописец»...

Сливая образы итальянского ландшафта с образами искусства, Трубников описывал Умбрию как «страну теней», воздуха «легкого, как божество», долин, над которыми «проносится легкая молитва». Она, по словам его современника П. Муратова, дала Пьеро делла Франческа и его «Крещение» с «волшебностью... пепельно-серых тел», серебристым воздухом, сурово-нежными ангелами в венках из роз и оливковых листьев и осколком фаянсово-голубого неба в реке». «Сияющему воздуху картин Пьеро не могли... научить... ни съенцы, ни флорентийцы», – утверждал Муратов и продолжал: «Корни [образов Италии] в итальянской земле»¹³⁷. Она была той синтезирующей основой, которая объединяла природу, историю и искусство Италии. Поэтому также в этом плане оказывается возможным отнести понятие *ландшафт* к культуре не только метафорически.

¹³⁶ Трубников А.А. Моя Италия. Наброски переживаний. СПб., 1908. Цит. по: Хождения во Флоренцию. Далее флорентийские тексты цитируются по этой антологии.

¹³⁷ Муратов П.П. Образы Италии. М., 1994. С. 405, 406.

Культурный ландшафт и культура как ландшафт

Наполняясь не только ментальными смыслами, но и овеществленными артефактами, ландшафт конкретно практически менял свой облик, что в лучшем и более редком случае происходило посредством садового искусства или осмысленных урбанистических процессов. Так возник ландшафт, называемый *культурным*¹³⁸. По сути являясь *природно-культурным* (геокультурным), он свидетельствует об активности не только культуры, но и природы в формировании жизненного пространства человека, возникая как результат их синкретического единства и взаимодействия. Даже в местности, преобразенной «до неузнаваемости», природный ландшафт запечатлевает свое присутствие в рельефе, топосе и топонимах тех или иных мест, в собственных и собирательных «именах» народов, населяющих их (древляне, поляне, горцы), в природно-ландшафтных аллюзиях, ассоциациях, метафорах художественных текстов, так или иначе связанных с данной местностью.

Культурный ландшафт можно считать неким новым геологическим образованием – он меняет поверхность земли, влияет на климат, растительность, животный мир и другие компоненты, принадлежащие естественному ландшафту, воздействует на самого человека, образуя новую окружающую его среду. Благодаря причастности природно-культурного ландшафта к сферам разума, духа, природы, а также привнесенной в него знаковости это понятие в соответствующих аспектах можно соотнести с принятыми в науке такими пространственными понятиями, как *ноосфера*, *пневматосфера*, *семиосфера*.

Результатом природно-культурного синтеза являются городские ландшафты. Петербург принял «строгий, стройный вид», стал *городом-проспектом* (образ В.Н. Топорова) благодаря не только влиянию французских градостроительных концепций, но и плоскому рельефу, позволившему про странно развернуть регулярную композицию. Вопреки всем преобразованиям местности города никогда не утрачивают связь с первичным ландшафтом, воспоминания о нем хранят и образы-топосы, закрепляющие природно-культурные коннотации, но иногда отходящие от реалий, как в случае Петербурга. Хотя у впадения Не вы в Финский залив располагалась крепость Ниеншанц и торговый город Ниен, а в центре будущего Петербурга находились шведские усадьбы¹³⁹, возникло мифологизировавшееся представление о новой русской столице как выросшей на пустом месте. Этот образ упрочил Пушкин. Однако он очень точно писал, что Петр стоял «на берегу пустынных волн», а не на пустынном *берегу*. В дальнейшем застройка шведских времен, в том числе взорванного Ниеншанца (руины города зарисовал Ф. Васильев. 1718. ГРМ), не только исчезла реально, но и стерлась из памяти вместе с топонимами. Окраины Петербурга долгое время оставались пустынными. Их поэтизировал в своем рисунке Александр Орловский (*На окраине Петербурга*. 1812. ГРМ; ил. с. 72).

Образы-топосы, живя самостоятельной жизнью, мифологизируются, сакрализуются, генетически и исторически приобретают множественность значений, обобщенный смысл, вступают во взаимоотношения. Порой топосы превращаются в композиционные ландшафт-

¹³⁸ Понятие *культурный ландшафт* (*cultural landscape, paysage culturel*) традиционно используется в географии как базовое и закреплено в качестве оценочного для обозначения одного из объектов культурного наследия, подлежащих охране ЮНЕСКО (1992); в различных направлениях «новой» географии понятие *культурный ландшафт* (как и собственно *ландшафт*) приобрело многозначность. См., в частности: Родоман Б.Б. Культурный ландшафт // Культурная география. Альманах. М., 2007. Вып. 1. С. 306–307.

¹³⁹ См.: Луптов С.П. История строительства Петербурга в первой четверти XVIII в. М.; Л., 1957; Янгфельдт Б. Шведские пути в Санкт-Петербург. СПб., 2003. С. 45–53. Там же легенды об основании Петербурга и литература вопроса; см. также: Кенсу С. Петербург до Петербурга: История устья Невы до основания города Петра. СПб., 2000; От шведского поселения к российской столице. Каталог выставки. СПб., 2003.

ные клише (отсюда в садах многочисленные «Парнасы», «альпийские горки»), а имена собственные становятся нарицательными: «вторая Венеция», «Новая Голландия». Поводы для этого бывают не только собственно ландшафтные, но и религиозные, о чем говорят такие топонимы, как «Новый Афон», «Новый Иерусалим». В середине XVII в. «перенос» гор и рек палестинского ландшафта на русскую землю осуществлялся патриархом Никоном в Новом Иерусалиме, где наряду с воспроизведением иерусалимского храма воссоздавались священная топография и топонимика Палестины (Елеон, Фавор, Вифания, Гефсимания, Иордан). Существует и другая форма мультиплицирования образа святого места – воспроизведение Храма Господня как повторяющегося символического образца¹⁴⁰. «Альпийские горки» типичны для современного ландшафтного дизайна, однако лишь как декоративный элемент. В разных странах особенно в XVII в. распространились «Голгофы» с ведущим к ним крестным путем, этапы которого отмечались соответствующими сооружениями (ил. с. 96). Перенос топонима мог иметь иной смысл: в Северной Америке строившимся городам давали названия покинутых в Европе мест с определением *New* или без него. В результате они символически обретали историю и исторические связи.

Переносились растительные элементы ландшафта – десятками тысяч пересаживались деревья при создании парков, как в Стрельне, Мускау и Бранице (с. 159). В современные музеи под открытым небом транспортируются целые архитектурные ансамбли. Огромные парки соединили миниатюрные копии знаменитых построек всех времен и народов. Фрагменты природного и культурного ландшафта получали новую локализацию как в нереализованных проектах, так и в реальной жизни (передвижка в Москве домов на Тверской улице и Андреевского моста), в художественных текстах – в Чевенгуре А. Платонова с появлением новой власти «шевелились дома...[а] небольшой сад вдруг наклонился и стройно пошел... в лучшее место».

Преобразуя естественный ландшафт, культура творила свои ландшафты – *ландшафты культуры*: садовые и урбанистические, фантастические или натуралистичные, реалистические или порой мистифицированно далекие от природного прообраза, намеренно отходящие от него, и даже ландшафты небесные¹⁴¹. Природные и художественные формы сливались, рождая особое образное единство. Ландшафтная лексика и метафорика, «ландшафтный» код выступили неотъемлемым элементом поэтики литературного творчества¹⁴². Если ландшафт претворялся в художественные образы, то представления об артефактах, в свою очередь, переносились на осознание природного ландшафта, его форм (отсюда такое понятие, как *архитектура скал*). Понятие *складка* вошло в описание природного рельефа и художественно-культурных процессов (Делёз, с. 27).

¹⁴⁰ В связи с этим см.: Жервэ А. Мера Святого Гроба Господня. Традиция перенесения святыни на Руси в XII–XVII вв. // София (Новгород). 2001. № 1; Громова Е.Б. Модуль сакрального пространства // Культура и пространство. Славянский мир. М., 2004.

¹⁴¹ Софронова Л.А. Небесный ландшафт в старинном театре (рукопись).

¹⁴² См., например: Софронова Л.А. Три мира Григория Сковороды. М., 2002. С. 192–204; Злыднева Н.В. Балканская Атлантида. Ландшафтные метафоры в романе Д. Угрешич «Форсирование романа-реки» // Ландшафты культуры. Славянский мир. М., 2007.



Карта Чехии в виде розы. Гравюра. 1679–1682

Можно говорить и о ландшафте самой культуры. Местами концентрации духовной энергии в природно-культурном ландшафте становятся такие локусы, как святилище, дом, сад, город, различного рода урочища¹⁴³. Они придают культурному ландшафту особый энергетический рельеф, вместе с тем чления его по принципу *центр* и *периферия*, которые могут меняться местами в зависимости от течения культурно-исторических процессов. Рельефность присуща и самим этим процессам, в которых есть ритм и протяженность, вершины и спады, следы расходящихся в разных направлениях информационных потоков, различных идейных, художественных течений. Рельефно и взаимоположение отдельных явлений культуры, их типологическая и аксиологическая иерархия («высокие» и «низкие» жанры в искусстве, официальное искусство и андеграунд). Тем самым рельеф выступает одним из принципов самоорганизации культуры как системы и одновременно одной из ее пространственных характеристик.

Рельефностью обладает сама человеческая мысль, эмоциональные реакции. Рельеф является одним из способов построения художественных текстов, как вербальных, так и визуально-пластических. Он свойствен голосоведению в музыке, смысловой ткани и фактуре живописных полотен, литературных произведений (исследователями отмечено, что сюжетные линии некоторых романов XVIII в. извиваются подобно дорожкам современного им естественного парка). Рельеф нагляден в скульптуре как принцип формирования пласти-

¹⁴³ Топоров В.Н. Аптекарский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. М., 1990.

ческой массы, он определил ее разновидность, так и названную «рельефом» и подразделяемую на барельеф и горельеф. Особые эффекты рельефность придает графической форме (высокая, она же выпуклая, а также углубленная гравюра).

Различия рельефа определили типы садов – разноуровневых, террасированных итальянских; геометрических, тяготеющих к плоскости французских; живописно раскинувшихся английских. Возникнув в разные эпохи, они выражали определенный тип отношений культуры и натуры и появлялись в любой стране независимо от ее природных условий. Даже в садах *à l'anglaise*, призванных следовать естественной природе, происходили далеко идущие изменения ландшафта, его рельеф, природный материал и природные формы использовались в соответствии с актуальными эстетическими конвенциями и модой (с. 172). Однако генезис садовых стилей был связан с особенностями природного ландшафта, имеющего значительные перепады в Италии, пересеченного и круглый год покрытого зеленью во влажной Англии и только во Франции в наибольшей степени подчинившегося рационализму национального мышления, в котором вслед за Декартом совершенство природы отождествилось с геометрией.

Прямая зависимость от природного рельефа сказалась в ритмах национальных танцев – в равнинной Польше возник полонез (*chodzony*) и пространственно развертывающаяся в своем хореографическом рисунке мазурка, в то время как жители гористых местностей отдали предпочтение круговому танцу, не требующему широкого разворота, концентрирующему энергию в пределах сакрально-магического круга (*хора*). Хоровод, но уже как медленный, растекающийся в пространстве женский танец, характерен для равнинной России.

Естественный рельеф повлиял на структуру лабиринта, который является одной из наиболее многозначных пространственных архитектурных форм (с. 150). Его происхождение связано как с ландшафтными элементами, так и с мифологией¹⁴⁴. Она сама обнаруживает зависимость от ландшафта и его рельефа, о чем свидетельствует крито-микенская культура с ее мифом о Минотавре и Кносским лабиринтом, не утратившим таинственности и после раскопок Эванса. Прослеживается связь ландшафта и с религиями¹⁴⁵. Все это позволяет употреблять понятие *ландшафт культуры* и в этих случаях не только метафорически.

Ландшафт в контексте эпох. От ландшафта к пейзажу

Окружающий и ментальный ландшафт каждой из эпох различен, каждая вносит в него свои артефакты и семантику. Античность густо наполнила картину мира и ландшафт богами, их скульптурными изображениями и храмами-жилищами, сакрализуя также геологические элементы ландшафта и его растительность. Христианизированный ландшафт, в отличие от языческого, менее населен, он священен в целом как творение Бога и, казалось бы, не нуждается в божествах-опекунах для каждой его составляющей. Однако основные элементы ландшафта получили новые сакральные смыслы, а многие языческие сохранились под евангельским покровом.

Значимые локусы христианизированного ландшафта первоначально были укрыты, они располагались под землей, в катакомбах. Позднее на ее поверхности появились пустынь, храм, монастырь как обители, служащие духовному совершенствованию. Они стали целью паломничеств и тем самым заняли свое место на географической и ментальной карте мира. Башни храмов и колоколен, возносясь над деревьями или городской застройкой, до сих пор во многих случаях остаются главными высотными точками ландшафта, свидетельствуя о «ландшафтной прозорливости» их строителей и иерархии духовных ценностей.

¹⁴⁴ Kern H. Labyrinth. München, 1982.

¹⁴⁵ Ренан Э. Жизнь Иисуса. М., 1990; Гачев Г.Д. Ландшафт и религия // Ландшафты культуры. Славянский мир.

К небу символически обращены также приземистые миниатюрные каплички с крестами, фигурами Христа, болеющего о судьбе человеческой, Богоматери-покровительницы, различных святых. Расположенные чаще при дорогах они отмечают и духовный путь, широко распространившись в католическом ареале в эпоху церковных реформ и барокко, особенно в Германии, Польше, а также Чехии, где в XVII в. ресакрализация ландшафта, характерная для той эпохи, получила наиболее ярко выраженные формы¹⁴⁶. Согласно русской мифоритуальной традиции, придорожные сооружения располагались в «страшных», а также священных местах – христианских и природных, часто образующих комплексы¹⁴⁷. Чехов дал такую ремарку ко второму действию «Вишневого сада»: «Поле. Старая, покревившаяся, давно заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья».

Сакральными символами различного уровня служили природные элементы ландшафта, такие, как горы, деревья, камни. Часто наделявшиеся противоречивыми значениями, в наиболее высоком смысле они символизировали ось мира и самого Христа, а скальные разломы – его раны. Изображения уступчатых сбросовых гор (так называемые лещадки в иконописи) в библейских и евангельских сценах напоминали о днях творения земной и небесной тверди, о геологии земли. Изображенные на них постройки срастались со скалистыми формами, как бы довершая тектоническую работу природы.

Каждому из возвышенных мест в мифопоэтическом и традиционном сознании придавался особый статус. Они служили медиаторами между земной и небесной сферами. Отсюда древняя мемориальная функция холмов и курганов (современный след этого – архитектурно-скульптурный ансамбль Мамаева кургана). «Холмы – это вечная слава. / Ставят всегда напоказ / на наши страдания право», – писал Бродский («Холмы»).

В Древней Руси курганы первых князей служили «естественными историко-географическими ориентирами для начального летописания»¹⁴⁸. В Польше традиция подобных сооружений, которые насыпали всем миром, оживилась в романтизме (курганы под Краковом в честь национальных героев – Т. Костюшко и Ю. Понятовского, в XX в. такового удостоили Ю. Пилсудского). В стихотворении «Заповіт» Т. Шевченко говорится, что он хочет быть похоронен «на могиле», что по-украински означает *курган*¹⁴⁹. Его польский современник описывал Украину «с ее широкими, как взгляд, степями, с ее Бугом и Днестром, которые по граниту выводят Боянову ноту о рыцарях Владимира, о Болеславах, о Ничае, о Колиивщине, с ее церквями, крестами, курганами»¹⁵⁰. Оставшиеся от кочевников или оседлых жителей, они были многочисленны и с древних времен росли в восточноевропейский ландшафт.

¹⁴⁶ Мельников Г. П. Историко-ландшафтная оптика чешского барочного патриотизма // Там же.

¹⁴⁷ Щепанская Т. Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. М., 2003. С. 244–317.

¹⁴⁸ Петрухин В. Я. Иеротопия русской земли и начальное летописание // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. М., 2006. С. 480.

¹⁴⁹ Курган – насыпное сооружение, поэтому русский перевод «посреди широкой степи *выройте* могилу» не вполне адекватен; ср. рус. *могильник*; однако в польск. *mogiła* – это и углубление в земле, и насыпь.

¹⁵⁰ Siemieński L. Ogrody w historii i w poezji // Siemieński L. Dzieła. W., 1881. Т. III. S. 112–113.



Часовня на месте основания древнего Белозерска. 1909

Заселенный природный ландшафт – ландшафт геоэтнический. Движение в нем – это движение от одного народа к другому. Зыгмунт Красиньский так описывал поездку, начавшуюся под Брест-Литовском: «Четыре дня и четыре ночи я видел перед собой восемь коней, несущихся по пескам... по воде, по Полесскому болоту... и день и ночь я слышал разговор почтальонов с лошадьми – сначала по-польски, чем дальше – тем больше по-русински»¹⁵¹.

На рубеже Средневековья и Возрождения в европейском искусстве появился метафизический панорамный так называемый *Weltlandschaft* (Мировой пейзаж)¹⁵². Он включал набор основных ландшафтных элементов – горы, скалы, воды, лес, среди которых разбросаны поселения, маркирующие присутствие человека в Универсуме. (Бродский отметил «склонность гор к подножью дать / может кровли городка»¹⁵³). Параллельно с *Weltlandschaft*’ом получили развитие документальные топографическо-картографические гравюры¹⁵⁴ (ил. с. 54, 103). Развитие этих видов творчества было одним из истоков формирования пейзажа как жанра. Из них изображение конкретной местности, чуждое Средневековью, пришло в алтарные композиции, а сам общий вид – в фоны ренессансных картин. (Первым видом реальной местности принято считать изображение Конрадом Вицем альпийской панорамы и Женевского озера, хотя и в функции Генисаретского, в библейском сюжете *Чудесный улов*. 1444. Женева. Музей искусства и истории.) В более ранних паломнических текстах ландшафт Святой земли уже был описан как таковой, а в лицевых списках русских «хожений» (в частности, игумена Даниила) появились условно-схематичные изображения его отдельных сакральных мест (ил. с. 98).

Метафизика и реальность соединились в пейзажной картине Возрождения, когда природа стала самостоятельным объектом познания и художественного отображения. При этом живопись не утратила способность нести сакральные и символические значения, в ней сли-

¹⁵¹ Цит. по: *Mączak A. Odkrywanie Europy*. Gdańsk, 1998. S. 78.

¹⁵² *Соколов М.Н. Время и место: Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства*. М., 2002. С. 193–219.

¹⁵³ *Бродский И.А. В горах // Холмы*. СПб., 1991. С. 327, 330.

¹⁵⁴ *Casey Ed. Representing Place: landscape painting and maps*. Minneapolis; L., 2002. Антверпенской гильдией Святого Луки раскрашенные гравированные географические карты были признаны в качестве самостоятельного вида искусства.

лись христианское и гуманистическое начала¹⁵⁵. Становление пейзажного жанра пошло по пути идеализации природы, что происходило параллельно с развитием садоводства как особого вида искусства (II.2). Ландшафт в пейзажной живописи приобрел садообразный облик. Инспирирующим в этом плане оказался естественно-культурный ландшафт Италии.



Курган Тадеуша Костюшко под Краковом. 1723

Это отвечало эстетике и барокко, и классицизма. Если классицизм вносил в изображение ландшафта гармонию, то барокко придало природному пространству динамизм, сделало его более емким семантически и насыщенным артефактами. Количество культурных памятников, вписанных в окружающий ландшафт, могло даже казаться недостаточным¹⁵⁶. Распространившиеся в европейском искусстве фантастические архитектурные пейзажи с гипертрофированными масштабами изображаемых сооружений и их количеством, предпочтение, отдаваемое артефактам, а не геологическим и растительным элементам природного ландшафта, свидетельствовали о характерных для барокко отношениях культуры и природы. Переполненность отличала и ставшие в XVII в. модными голландские сады с их малым пространством. Еще в середине XVIII в. Пиранези по барочному перегружал пространство своих графических листов (ил. с. 39°).

В XVII в. живописцы не воспроизводили ландшафты, соответствующие сюжетному месту и времени, – *геоисторизм* утвердился в искусстве два века спустя. Пока же мифологические и библейские сцены переносились в идеализированный итальянский ландшафт (Пуссен, Клод Лоррен), и теоретики учили, как его выстроить по законам искусства, а не природы. Земное пространство соединялось с небесным в иллюзионистских росписях куполов соборов и дворцовых плафонов, визуально безгранично расширяясь. В бесконечность вводили взгляд аллеи и каналы садов.

Эпоха Просвещения увидела ландшафт не космологически, а разлившимся в земную ширь. Теперь искали не «пуп земли» – мифологический символ центра, один из первых ландшафтных символических локусов¹⁵⁷, а «центр Европы» – десакрализованный географиче-

¹⁵⁵ Соколов М.Н. Время и место. С. 199. *Он же*. Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения. М., 1999, passim.

¹⁵⁶ Мозес ван Уйтенбрук, работавший в Риме голландский гравер XVII в., изображал виды Кампании, дополняя их сочиненными руинами гигантских башен и обелисков. См.: Сергеев К.В. В поисках идеального ландшафта: голландская пейзажная гравюра XVII века // Антиквар. 2006. № 4.

¹⁵⁷ Топоров В.Н. Пуп земли // Мифы народов мира. М., 1988. Т. 2. С. 350.

ский пункт¹⁵⁸. Человек того времени не только осваивал новые пути и континенты, совершал кругосветные плавания, при помощи архитектурных и растительных экзотов воспроизводил в своих садах ландшафты всех времен и народов. Он начал открывать красоту естественной природы, в том числе в ее наводящих ужас сценах (с. 120).



Церковь Покрова на Нерли. 1165

Как портрет не служит лишь воспроизведением физиономических особенностей человека, так и пейзаж никогда не ограничивался представлением конкретной местности. Уже сам ее выбор был творческим актом. В искусстве ландшафт всегда оказывался индивидуально претворенным, не одновременно становясь в разных культурах и областях творчества тем, что принято в отечественной литературе называть *пейзажем*¹⁵⁹. Развиваясь как особый

¹⁵⁸ В качестве такового в 1775 г. Ш.А. Соберайский, геодезист польского короля Станислава Августа Понятовского, определил Суховолю в польском Полесье, что увековечено не очень выразительным современным памятником, который служит туристической достопримечательностью.

¹⁵⁹ Первоначально в этой роли выступало слово *ландшафт*. Смысловая двойственность, сложившаяся в русском языке в результате употребления двух лексем – *ландшафт* (с XVIII в, от нем. *Landschaft*) и *пейзаж* (от фр. *paysage*, что распространилось в XIX в.), породила проблему их различения. В романо-германских литературах не возникает вопроса о «пейзажных» и «допейзажных» формах в искусстве, речь идет лишь о разных исторически развивавшихся типах изображения природы. В материнских языках *Landschaft* и *paysage* (как и англ. *landscape*) первоначально означали местность, вид местности, а в дальнейшем приобрели второе значение – изображение ее в картине; в немецком при этом добавилось уточнение – *Landschaftsmalerei*. У Даля *ландшафт* – это «сельский вид или рисунок с него; пейзаж, видопись, вид, изображение местности», аналогично определяется пейзаж. Понятие *ландшафт* в смысле *пейзаж* в живописи в русском языке давно устарело. В польском языке также устаревшее *landszaft* означает пейзажный кич, массовую рыночную пейзажную продукцию, а для обозначения живописного изображения употребляется полонизированное слово *krajobraz*, однако его автор именуется *pejzażysta*. «В испанском и французском языках XVI–XVII веков „пейзаж“ (исп. – *pais*, *paisaje*) означает прежде всего не картину, а протяженность... самой местности, „которая видится с какой-либо точки и открывается взгляду целиком“, а уже потом, как второе значение – изображение ее на картине. Слово пейзаж (*pais*) употребляется также в значении „страна, местность, территория, область“ вообще – то есть нечто, по определению протяженное» (Озерков Д.Ю. Неестественная природа. Испанский пейзаж XVII века // Метафизические исследования. СПб., 2000. Вып. XIII: Искусство. Цит. по: <http://dmitriiozerkov.narod.ru>, б/п). См. также: Der Grosse Duden. Etimologie. Mannheim, 1963. S. 385. Голландское слово *landschap*, первоначально англизированное как *landskip* (позднее *landscape*), означало не сам ландшафт, а его описание или изображение (Hunt J.D. The picturesque Garden in Europe. L., 2004. P. 14).

жанр, как «картина природы», пейзаж окрашивался религиозной, исторической рефлексией. Романтики его «национализировали».

Со времени романтизма как национальный воспринимался и общий характер ландшафта, и его детали. Живописец М. Нестеров так вспоминал переезд через Альпы: «Пошли столь грандиозные ландшафты, такие сложные, характерные... Вот она „заграница“... Как все не похоже на нашу Россию, такую убогую, серую, но дорогую до боли сердца»¹⁶⁰. Сквозь национальную оптику по-разному могли видаться те же самые элементы ландшафта. Той же породы деревья, как ива, различно вошли в сознание отдельных народов¹⁶¹. Береза, получившая развернутую семантику во всей славянской мифологии, в северном полушарии растущая повсюду, превратилась лишь в русский символ¹⁶².

Четвертое измерение. Руины

Рельеф – свидетель истории естественного и культурного ландшафта. По словам А.Г. Габричевского, среднерусский ландшафт с его «главным образом, растительным покровом, выражающим не строение почвы, лицо земли, а лишь круговорот времен года», «сам по себе „внеисторичен“», в то время как каждая форма Киммерийского ландшафта, который по преимуществу «геологичен», несет «отпечаток движения огня, воды или ветра»¹⁶³. Если растительность – легко разрушаемая составляющая, то природный рельеф под воздействием цивилизации исчезает последним. Она отступает не только перед такими его монументальными формами, как горные хребты и моря, но и перед такими «горами», как Воробьевы, которые сохранили свои очертания. Именно рельеф дольше всего сохраняется в заброшенных старинных садах и парках, оставаясь последним следом облика, приданного им культурой.

Представления о рельефе, будучи одним из универсальных и суггестивных способов осознания и описания пространства, могут переноситься и на восприятие времени: «Дни бегут за годами, годы за днями, от одной туманной бездны к другой», как писал оставшийся неизвестным автор начала XX в.

Если природный ландшафт постоянно меняется от вмешательства человека, то и сам ландшафт также воздействует на имплантанты, внесенные в него культурой, превращая их в руины. Постройки, обрастающие зеленым покровом, оседающие в землю, выветривающиеся, как горные породы, если были сооружены из камня, стали знаком единства естественных и исторических процессов, пространственного и темпорального начала. По словам Шефтсбери, «непоправимые трещины и разломы опустошенной горы показывают... что сам мир наш – только благородная развалина»¹⁶⁴.

Так ландшафт обнаружил свое *временное* измерение, а сохранившиеся в нем древние руины превратились в исторические знаки и достопримечательности. В 1499 г. изображение руин появилось в «Гипнеротомахии Полифила» – сочинении Ф. Колонны, ставшем кладезем мотивов, распространившихся в литературе и искусстве последующего времени, в том числе в садовом искусстве (с. 93).

Спустя четверть века, в 1525 г., русский посол Дмитрий Герасимов «осматривал святыне храмы и с изумлением любовался остатками древнего величия Рима и жалкими остовами

¹⁶⁰ Хождения во Флоренцию. С 21.

¹⁶¹ См.: Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Соседи России. Польша, Литва. Эстония. М., 2003. С. 144–148.

¹⁶² См.: Виноградова Л.Н., Усачева В.В. Береза // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995.

¹⁶³ Габричевский А.Г. Морфология искусства. М., 2002. С. 303.

¹⁶⁴ Шефтсбери. Эстетические опыты. М., 1975. С. 203; см. также: Ландшафты культуры. Славянский мир.

прежних зданий»¹⁶⁵. Петр Толстой в 1697 г. записал, что под Римом «много... древних лет строения каменного, которое уже от многих лет развалилось»¹⁶⁶. Герасимов оказался более чувствительным к красоте и значительности памятников античности, вероятно, этому способствовали его ренессансные чичероне.

Во времена Grand Tour внимание привлекали прежде всего римские, позднее, по мере их открытия, и греческие руины. В эпоху романтизма местом паломничества европейцев стали развалины средневековых замков на крутых скалистых берегах среднего Рейна (такого типа ландшафты любил изображать как элемент фона Лукас Кранах Старший – *Мария с младенцем*. Валлраф-Рихартц Музей. Кёльн; *Мария под яблочным деревом*. ГЭ). Разрушаемые враждой и временем, они обрастали плющом, легендами и поэтическими текстами. Свойственные им готические формы, которые, по словам Шлегеля, «в отношении бесконечности и неисчерпаемой полноты... более всего походят на создания и порождения самой природы»¹⁶⁷, легко сливались с окружающей растительностью. Не случайно столь органично воспринимался ансамбль вписанного в зеленый массив псевдоготического Царицына, недостроенность которого, а позднее и обветшание создавали иллюзию естественных руин. Их имитировала и дополняла Башня-руина (И.В. Еготов. 1804–1805).

В среднерусских землях руины не стали заметным элементом ландшафта. Дерево, из которого по преимуществу велось строительство, этому не благоприятствовало. Облик каменных церквей с геометризмом их четких объемов также не способствовал культу руин, в то же время сохранение традиционных форм в церковной архитектуре придавало им некую постоянную актуальность, а в качестве хранимой руины всегда мыслится что-то давно отошедшее. Что касается остатков тех церквей, которые были разрушены намеренно, то они не украшали окружающий ландшафт. Их одноразово возникшие развалины или полуразвалины (а не романтические руины) не поэтизировались в качестве знаков старины. Они воспринимались как диссонанс окружающей природе, а если и сама она утрачивала первоначальный облик, то вместе они выглядели как деструктивное целое. Бродский писал о руинах Греческой церкви в Ленинграде:

Когда-нибудь...
... на нашем месте
Возникнет тоже что-нибудь такое,
Чему любой, нас знавший, ужаснется.
«Остановка в пустыне»

Поэтому естественные руины не часто попадали в пространство русских садов, в то время как в Англии такие примеры не единичны¹⁶⁸ (ил. с. 50).

В русской культуре руина как эстетический объект возникла во второй половине XVIII в., что было связано с перспективной живописью, как в случае А. Перезинотти. И. Грабарь назвал этого художника «страстным любителем руин», которые писали и его ученики в Академии Художеств. Появлению павильонов-руин способствовали английские парки¹⁶⁹. В.И. Баженов, проектируя в 1765 г. «увеселительный дом» для сада Екатерингофского дворца, признавался, что «вздумал... представить [его цоколь] развалинами древнего

¹⁶⁵ Павел Иовий Иоанну Руфу, архиепископу Консентийскому / Пер. М. Михайловского // Библиотека иностранных писателей о России. СПб., 1836. Т. 1. С. 22.

¹⁶⁶ Путешествие стольника П.А. Толстого по Европе / Изд. подгот. Л.А. Ольшевская, С.Н. Травников. М., 1992. С. 188.

¹⁶⁷ Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика. М., 1983. Т. 1. С. 259.

¹⁶⁸ О первых руинах в английских садах см.: Fleming L., Gore A. The English garden. L., 1979. P. 125.

¹⁶⁹ См.: Arbog Mundi. Мировое древо. М., 2000. Вып. 7; Тема руин в культуре и искусстве // Царицынский научн. вестн. М., 2003. Вып. 6; Нащокина М.В. Русские сады. С. 144–150.

Дианина храма»¹⁷⁰. Русские живописцы, обращаясь к теме руин, обычно запечатлевали в качестве таковых остатки античных сооружений (Сем. Щедрин, М. Иванов). Вероятно, в числе первых, кто их рисовал, были ученики Сухопутного шляхетского кадетского корпуса, изображавшие в качестве учебной программы «рюины замков»¹⁷¹ – слово *руины*, как видно из его транскрипции, тогда только что пришло из французского языка и еще не обрусело. Наиболее выразительные места с их изображением оставили архитекторы – Кваренги, Камерон, Томон, Гонзага.

Движение

Ландшафт, в особенности благодаря его рельефу, рождает представление о движении и действительно задает ему различный темп и ритм. Протопоп Аввакум писал о своих хождениях по равнинной России, что там он «двадцать тысяч верст и больши волочился»¹⁷². Дипломат XIX в. А.Я. Булгаков сообщал отцу из итальянской Калабрии: «Кроме гор, покрытых снегом, каштанов диких, худых селений... вод, стекающих с гор, и прочего вы ничего не встречаете. Тут природа, кажется, сказала: полно вам в каретах ездить, садитесь-ка верхом»¹⁷³. Однако и ландшафты истории диктовали свое движение: «Смотрите! Какими дрожащими ногами ступает человечество по узкой тропинке рядом с глубокой пропастью», – писал Шефтсбери¹⁷⁴.

¹⁷⁰ Цит. по: Герчук Ю.Я. Руины в баженковском проекте Екатерингофского дворца // Тема руин. С. 147.

¹⁷¹ Краснобаева М.Д. Руины в рисунках воспитанников Сухопутного шляхетского кадетского корпуса середины XVIII в. из собрания ГМУ «Архангельское» // Там же. С. 79–88.

¹⁷² Протопоп Аввакум. Книга бесед // Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения / Под ред. Н.К. Гудзия. М., 1960. С. 86.

¹⁷³ Из писем А.Я. Булгакова к отцу его // Русский архив. 1899. № 1. С. 169.

¹⁷⁴ Шефтсбери. Указ. соч. С.203.



Доменико ди Микелино. Данте и его поэма. Фреска в Санта Мария дель Фьоре. Фрагмент. 1465. Флоренция

В обустроенном человеком природно-культурном ландшафте движение приобретает определенный характер не только благодаря проложенным в нем дорогам. П. Муратов писал, что в Италии путешественник из простого любопытного становится пилигримом, а историк-медиевист И.М. Гревс определял походы по Флоренции как скитания, «монументальные прогулки», странствования по «глухим углам». Л.П. Карсавин называл свои хождения «прогулки-дороги» и подчеркивал, что, «несмотря на каменные стены, как-то особенно приятно и интимно гулять по этим узким улицам и кое-где в просветах смотреть на Флоренцию». А. Вознесенский поэтически лаконично воскликнул: «Флоренция! Брожу по прошлому».

В ландшафте движется не только человек, но и его взгляд, мысль. Флоренция К. Петрова-Водкина оказалась «исхоженная и издуманная». В отличие от него, А. Блок писал об Италии: «Причина нашей изнервленности и усталости почти до болезни происходит от той поспешности и жадности, с которой мы двигаемся. Чего мы только не видели: чуть не все итальянские горы, два моря, десятки музеев, сотни церквей». Состояние поэта отражено в письме из Флоренции – это даже по итальянским меркам чрезвычайно насыщенный произведением искусства город, неслучайно в психиатрии есть термин «синдром Флоренции», означающий нервный срыв от чрезмерного общения с произведениями искусства. «Вос-

принять (Флоренцию)... как нечто, сотворенное вместе с рекой и окрестными холмами, – единственный способ спасения от ее „синдрома“» (П. Вайль), т. е. нужно вписать все переполняющие ее художественные сокровища в макроландшафт природы, который способен вместить любое множество артефактов. Возможность сделать это визуально предоставляют холмы Флоренции, с которых на свой город смотрел Данте.

Грань между культурным и природным, между физическим и ментальным ландшафтом порой трудно уловима. Природный ландшафт, трансформируясь, входит в художественное сознание и пространство. Блок в леонардовской Джоконде узрел итальянский пейзаж не только в фоне картины, он светился, по словам поэта, сквозь ее улыбку, «открываясь как многообразие целого мира. Недаром – за спиной Джоконды и воды, и горы, и ущелья – естественные преграды стремлений духа, и мост – естественное преодоление стихийных преград; борьба стихий с духом и духа со стихиями, разлившаяся на первом плане в одну змеистую, двойственную улыбку». Иначе, но по существу о том же синтезе природы и искусства думал Муратов, заметив: «Божественная комедия как-то слилась с Италией. Без нее неполно все, что узнает здесь путешественник, и без Италии ее терцины не перескажут самой заветной их прелести»¹⁷⁵. Пастернак спустя десятилетия писал: «Я видел Венецию, кирпично-розовую и аквамариново-зеленую, как прозрачные камешки, выбрасываемые морем на берег, и посетил Флоренцию темную, тесную, стройную, – живое извлечение из дантовских терцин».

Взаимосвязи географии и истории культуры

Слияние природного и культурного начала в сознании и произведениях Серебряного века было показательно для всего европейского модерна. На рубеже XIX–XX вв. растительные биологические формы и образы наполнили различные искусства, во многом определив их стилевой облик и семантику. Наука рубежа XIX – XX вв. также занималась поисками взаимосвязи общественно-культурных и природных явлений, но отлично от предшествующих детерминистских концепций позитивизма. Такой подход не был новым, восходя еще к античным временам и выступая в дальнейшем с различной степенью категоричности. В 1719 г. вышло сочинение Ж.Б. Дюбо, в котором утверждалось, что «причины перемен, происходящих в нравах и одаренности жителей разных стран, следует искать в изменениях, затрагивающих свойства тамошнего воздуха, подобного тому, как отличия между характерами разных народов принято объяснять разницей между свойствами воздуха их стран»¹⁷⁶. Рассуждения Дюбо касались Европы. Однако с открытием все новых земель важно было найти причины многообразия живущих там народов, вид и обычаи которых казались не менее удивительны, чем природа их земель. То и другое было поставлено во взаимосвязь. Этому способствовало в целом повышенное внимание эпохи Просвещения к окружающей среде.

¹⁷⁵ Муратов П.П. Указ. соч. С.201.

¹⁷⁶ Дюбо Ж.Б. Критические размышления о поэзии и живописи. М., ...76. С. 391.



Александр Орловский. На окраине Петербурга. Рисунок 1812

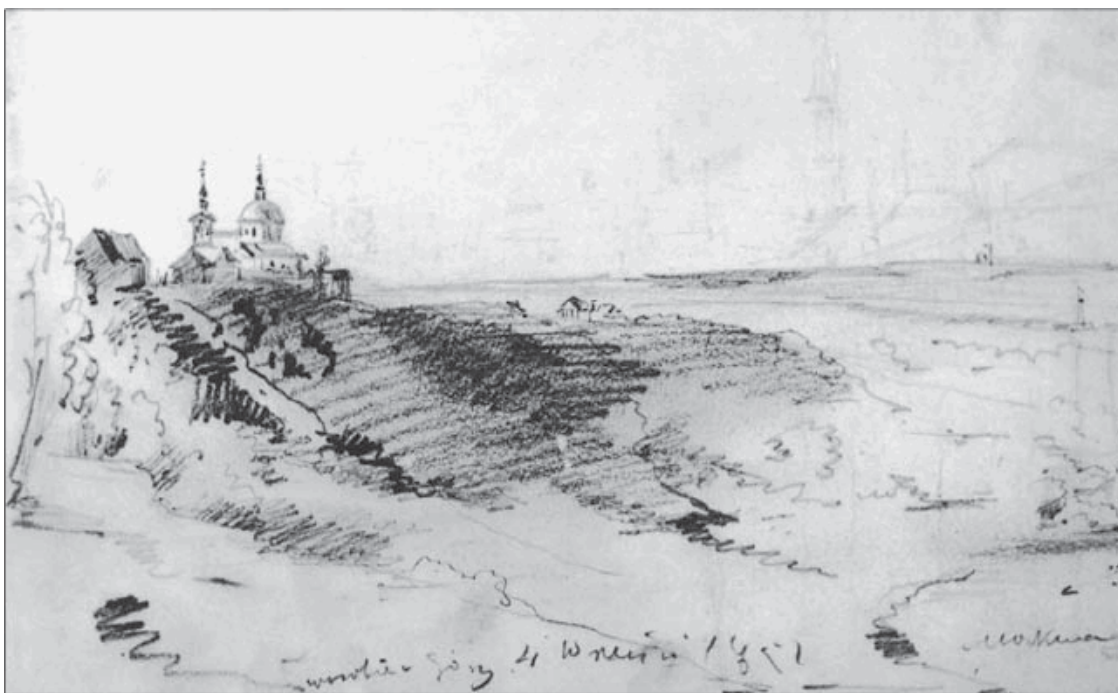
Классическими для географического детерминизма стали сочинения Ш.Л. Монтескьё. Предпосылкой складывания характера и судьбы народов, того или иного типа государственного устройства, наряду с общими причинами морального порядка, он считал ландшафт, понятый как совокупность климата, рельефа, растительного и животного мира. С ландшафтом связывал особенности культуры И.Г. Гердер. Следуя ему, П.П. Чекалевский писал: «Изящные художества... равно как и земные плоды, получают... разные образования по климату той земли, которая их производит, и по старанию прилагаемому о их произращении»¹⁷⁷.

В первой половине XIX в. интерес к проблеме взаимосвязи культуры и природной среды продолжал расширяться¹⁷⁸. К. Риттер, предшественник геополитики как научной дисциплины, а также так называемой культурной экологии и гуманитарной географии, в духе географического детерминизма романтической эпохи занялся исторической географией, рассматривал «отношения природы к истории, родины к народу и вообще отдельного человека к целому земли»¹⁷⁹. Подобные идеи циркулировали не только в ученом кругу, обнаруживаясь в восприятии путешественниками различных земель и стран.

¹⁷⁷ Чекалевский П.П. Рассуждение о свободных художествах М., 1997. С. 14 (репринт первого изд. 1792 г.).

¹⁷⁸ См.: Филатова Н.М. Идея географического детерминизма в Польше. Просвещение и романтизм // Ландшафты культуры. Славянский мир.

¹⁷⁹ Ritter K. Die Erdkunde im Verhältniss zur Natur und zur Geschichte der Menschen. Berlin, 1822–1859. Bd. 1–19; Pummer K. Введение ко всеобщему сравнительному землевладению (i8i8) / Предисл. Д. Замятина // Гуманитарная география. М., 1966. Вып. 3. С. 272.



Болеслав Русецкий. Воробьевы горы в Москве. 1844

Маркиз Астольф де Кюстин писал о Москве: «До какой степени удивителен вид этого города на холмах, внезапно, словно по волшебству, вырастающего из-под земли среди огромного гладкого пространства... Москва – город панорам». Сравнивая далее ее с Петербургом, маркиз переходил от характеристики ландшафта к социально-политической рефлексии: «Жители этого города движутся, действуют и мыслят по собственной воле, не дожидаясь чужого приказа. В этом Москва разительно отличается от Петербурга. Дело тут, на мой взгляд, в первую очередь в огромных размерах Москвы и разнообразии ее ландшафта»¹⁸⁰.

Если ландшафт как принадлежность мира природы традиционно изучался географией и в качестве понятия означал территорию, обладающую физико-географической целостностью, то с рубежа XIX–XX вв. в трудах французской школы, в особенности П. Видаль де ла Блаша, наметился отход от физико-географической детерминанты. Влияние его журнала «*Annales de Géographie*» на мировую науку было связано с антропологизацией гуманитарной мысли. Согласно этому ученому, задача «географии человека», как он назвал новое направление исследований, – изучение взаимоотношений Земли и человека, воздействия его на географическую среду и *vice versa*. Больше внимание французы уделяли влиянию географической среды на человека¹⁸¹. Тем самым открылся путь для развития так называемой хорологической географии (от греч. *choros*, *место*). Предметом этого нового направления, по словам его основоположника А. Геттнера, стала земная поверхность «во всем ее разнообразии, строение отдельных *индивидуальных* пространств и местностей». География начала пониматься как пространственная наука «в том смысле, в каком история есть временная наука», т. е. наука не «о распределении по местностям различных объектов», а «о заполнении

¹⁸⁰ Кюстин Астольф де. Россия в 1839 году. М., 1996. Т. 2. С. 136; см. также: Гачев Г.Д. Национальный априоризм в представлениях путешественника о чужеземье: француз де Кюстин и болгарин Радичков едут в Россию // Культура и пространство. Славянский мир; Свирида И.И. Российский ландшафт в иностранных текстах: от Герберштейна до Кюстина // Россия: воображение пространства / пространство воображения. М., 2009.

¹⁸¹ Витвер И.А. Французская школа географии человека // Избр. соч. М., 1998.

пространств»¹⁸². Это привело к изучению ландшафта в качестве территории, обладающей физико-географической и культурной целостностью.

Во второй половине XX в. сформировалась так называемая новая культурная география, которая образовала пограничье с социологией, политологией, этнографией, историей, психологией, искусствоведческими дисциплинами¹⁸³. Распространилось воспринятое от структурализма представление о географическом пространстве как тексте, обладающем определенной семантикой, знаковостью. Сложилась «герменевтика ландшафта», происходит «активное „чтение“ ландшафта (пространства), ориентированное на концептуальное освоение его разнообразия». Тенденцию стать аксиологической, когнитивной наукой, «гуманитарной географией» обнаружила также отечественная география. Все больше места в работах занимают «мысленные структуры пространства», «образ ландшафта», его способность мифологизироваться¹⁸⁴. Все это свидетельствует о развитии культурологической ориентации и антропоцентризма, об изменении в географических исследованиях соотношения естественно-научного и гуманитарного подхода в целом (возрастание роли последнего позволяет еще раз вспомнить об античной традиции¹⁸⁵). В результате преобразовался сам предмет географии, расширился круг ее источников, в который включаются художественные тексты, в том числе далекие от географической доминанты, относящиеся к более широкой группе пространственных текстов.

История культуры со своей стороны никогда не была равнодушна к географии. Топографические составляющие имен собственных художников закрепила еще первая история искусства, созданная Вазари. Впоследствии географические определения стали частью специальной научной терминологии (например, в таких понятиях, как «венские классики» в истории музыки, «озерная школа» в истории поэзии, «Северное Возрождение» и «новгородская икона» в истории искусства и т. п.). Маркируя локализацию культурных явлений, эти определения служат также их систематизации и типологизации. Сама наука издавна получила геокультурные признаки, хотя и не определяющие ее существа, а лишь связывающие ее развитие с определенными центрами, например Марбургская философская школа, Краковская историческая школа. Они свидетельствуют, что и эта сфера человеческой деятельности имеет свой ландшафт.

Концептуализация геокультурного подхода была сопряжена с разработкой философских проблем пространства. Непосредственно геокультурные аспекты занимали Фуко, Делёза, Гваттари, Подорогу, возникла «геофилософия». Топоров в ходе исследований пространства-текста разработал концепты геоэтнической панорамы, городского урочища, города в его истоках («город – дева» и «город – блудница») и как синкретичного образа в контексте различных эпох («петербургский текст»)¹⁸⁶.

¹⁸² Геттнер А. География: Ее история, сущность и методы / Ред. и вступ. ст. Н.Н. Баранского. Л.; М., 1930. С. 113.

¹⁸³ См.: Duncan J.S. The Superorganic in American Cultural Geography // *Annals of the Association of American Geographers*. 1980. Vol. 70; Claval P. La géographie culturelle et l'espace // *Perspectives*. 2006. Sept. 16. P. 119–144; *Idem*. La Géographie culturelle. P., 1995; Замятин Д. Феноменология географических образов // *НЛО*. 2000. № 46; Стрелецкий В.Н. Парадигмы геопространства и методология культурной географии // *Гуманитарная география*. М., 2004. Вып. 1.

¹⁸⁴ См.: Каганский В.Л. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. М., 2002; Замятин Д.Н. Гуманитарная география: пространство и язык географических образов. М., 2003; *Он же*. Метагеография. М., 2004; Митин И.И. Комплексные географические характеристики: Множественные реальности мест и семиозис пространственных мифов. Смоленск, 2004; сборники статей «География искусства» / Отв. ред. Ю.А. Веденин. М., 1996–2005. Вып. 1–4; *Гуманитарная география*. М., 2004–2007. Вып. 1–4.

¹⁸⁵ См.: Гумилев Л.Н. Гуманитарные и естественно-научные аспекты исторической географии // *Ноосфера и художественное творчество*. М., 1991.

¹⁸⁶ Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизических основах // *История культуры и поэтика*. М., 1994; *Он же*. «Геоэтнические» панорамы в аспекте связей истории и культуры (к происхождению и функциям) // *Культура и история*. Славянский мир. М., 1997; *Он же*. Эней – человек судьбы. М., 2000; *Петербургский текст русской литературы*. СПб., 2003.

Соединение природного и культурного начал, их «макроконтекст» создают духовные ситуации «высокого напряжения» (Топоров). На этом пограничье природы и культуры естественный ландшафт как пространственная среда и объект созерцания выступает в роли порождающего субъекта, служит натурой и импульсом для возникновения новых образов и понятий, предстает как пространство и метафора. Культура же творит ландшафты-тексты, внося в них сакральные, исторические, эстетические смыслы, а также преобразуя природный ландшафт практически, создавая природно-культурные ландшафты, хотя не только дружественные человеку. Природа, в свою очередь, не всегда обнаруживает «образ Божий», свидетельствуя, что она «все-навсего лишь образ», а потому обладает изысками, что констатировал в своих «Мыслях» Блез Паскаль. Потенциальное число действительных и ментальных ландшафтов, преобразуемых и заново создаваемых культурой, безгранично. Все они часть ее метаморфоз и истории.



*Способ... сажать сад, а также о многих других вещах весьма странных и приятных.
Ксилография из французского издания трактата Пьетро де Кресценция. Лион, 1533–1534*

Раздел II

Сад и его мифологемы

Глава 1

Между *sacrum* и *profanum*: топос сада

Сад действительный и мысленный. – Hortus conclusus. – Экзистенциальное и архетипическое. – Сад – рай, польза моральная и практическая. Locus amoenus. – Садовый пантеон



Гданьский мастер. Сад любви. 1490

Становление сада как особого, возделанного и тем самым выделенного из природной среды пространства происходило одновременно со становлением сакрального и бытийного отношения человека к миру. Сады стали местом обожествления природы, которое, вероятно, было столь же первично, сколь и ее обработка. История садов свидетельствует об изначально свойственной человеку двуединости отношения к священному и мирскому. Выступая важнейшими и неразрывными сторонами человеческого бытия, эти сферы с момента возникновения садов в них не столько противоплагались, сколько соплагались, взаимопроникали. Здесь слились *культивирование* и *культ* природы, который находил выражение в сакральной, впоследствии также в эстетической форме. При этом и в позднейшие эпохи жило «воспоминание об утратившем силу религиозном опыте», эстетическое созерцание природы «сохраняло некую религиозную значимость», а «то, что мы называем любовью к растениям, восходит не к мирскому „натуралистическому“ опыту. Напротив, в этом проявляется религиозный опыт возобновления... мира»¹⁸⁷. Он обнаруживался и практически – многие особо

¹⁸⁷ Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994. С. 96–97.

культивируемые в садах редкие растения происходили с Ближнего Востока, из тех земель, где совершались библейские и евангельские события и некогда располагался Эдем. Этими растениями украшали алтари, они превращались в символы.

Сад действительный и мысленный

Сад всегда выступал субститутотом природы, однако не только в ее непосредственной естественной форме. Если природа виделась «огромным хранилищем символов» (Ж.А. Ле Гофф), то ими оказался наполнен и сад. В религиозном сознании он служил проекцией горного мира. Еще в XVII в. один из польских авторов полагал, что землевладелец достоин похвалы только в том случае, «если его земли по порядку небесному устроены»¹⁸⁸. В эстетическом сознании природа долгое время ценилась также не в собственном, а в идеализированном, садообразном облике, в качестве *прекрасной природы*, по существу оставаясь ею даже в так называемом естественном английском парке. Лишь в XIX в. предпочтение будет отдано ее подлинным формам, и она как таковая будет противопоставлена садам (с. 129; II.IV).

На протяжении своей истории сад обнаруживал инспирирующую силу, выступал неким производителем смыслов, постоянным мотивом священных книг, появившись в египетских текстах в середине третьего тысячелетия до н. э. Образ сада наполнялся множественностью значений, через него метафорически описывался самый широкий круг явлений – природно-биологических и религиозно-конфессиональных, моральных и эстетических, политических и идеологических, он обрел самостоятельную жизнь, не связанную напрямую с развитием и состоянием садового искусства как такового. Оно менялось, в то время как топоним сада, хотя и получал новые признаки под влиянием этих перемен, неизменно сохранял свою сакральную подоснову.

Пути сада ментального, внутреннего, и сада реального, внешнего, не были тождественны. «Действительный» сад был лишь одним из истоков его собственного образа-топоса, который, в свою очередь, в большой степени предопределял программу садов. Многоплановость топоса сада в мировой культуре возникла в результате сакрализации и мифологизации садового образа, который выделился из космологических представлений, из общекосмической символики¹⁸⁹, а также его положения на пограничье природы и культуры.

С садом связаны некоторые важнейшие места Библии, получившие аллегорическое истолкование в христианское время. В комментарии к Пятикнижию Филон Александрийский (предположительно 25 до н. э. – 50 н. э.) так расшифровывал слова «И насадил Господь Бог рай в Едеме на востоке» (Быт 2:8):

«В божественном же саду все растения были живые и разумные, плодом которых были добродетели, а также нетленное разумение и понимание, посредством которых распознается хорошее и дурное, – жизнь здравая, нетление, и все подобное этому. Все это, как мне кажется, следует истолковывать скорее в символическом, а не прямом смысле. Ведь деревья на земле никогда-либо прежде не являли, ни теперь не являют признаков жизни или разумения. Однако, как кажется, под садом подразумевается владычествующая способность души, которая исполнена, словно тысячами деревьев, множеством суждений, под деревом жизни – величайшая из добродетелей, богопочтение, благодаря которой душа приобретает

¹⁸⁸ Kunciewicz M. Dobry i pobożny ziemanin. W., 1640. Цит. по: Лескинен М.В. Мифы и образы сарматизма: Истоки национальной идеологии Речи Посполитой. М., 2002. С. 119.

¹⁸⁹ См.: Borsch-Supan E. Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive in Innen-raum. Eine ikonografische Untersuchung. Berlin, 1967. S. 15–18.

бессмертие, а под деревом познания добра и зла – среднее разумение, посредством которого различается по природе противоположное».

Эдемский сад, полагал Филон, «ни в чем нельзя уподобить известным нам [садам]... в них растительность неживая», она служит для «услаждения зрения», получения плодов «не только для необходимого пропитания, но и с верх того для изысканного наслаждения»¹⁹⁰. Однако в Книге Бытия говорилось, что в Эдеме также произрастает «всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи» (Быт 2:9), духовное и телесное здесь не противопоставлялись.

Поэтому Библия могла служить непосредственным источником инспирации для конкретных садов. По свидетельству Бернара Палисси, мысль разбить сад «по образу прекрасного пейзажа, описанного пророком», пришла к нему, когда, гуляя в полях, он услышал голоса девушек, поющих сто третий псалом. Источником аллегорической программы Сада Мудрости для этого естествоиспытателя и мастера-керамиста XVI в. послужили также Притчи Соломоновы и книга Экклезиаста¹⁹¹. Степень реализации художником его садовых проектов остается нерешенным вопросом. При всех случаях сад мог лишь символически соответствовать космизму этого псалмодического образа. В середине XVII в. Евангелие вдохновило Джона Фетерстона, владельца Пэквуда, создать сакральный сад, где около имитируемой Христовой горы (место Нагорной проповеди) в прямом смысле выросли фигуры двенадцати апостолов и четырех евангелистов, сформированные посредством топиарного искусства. (Спустя двести лет композиция была дополнена фигурами паломников.) Мистическое и действительное естественно сочетались в пространстве сада. В начале XVIII в. фигуры святых и отшельников появились в лесном, холмистом ландшафте во владениях графа Шпорка Кукс (Лыса-над-Лабой, 1718–1732, скульптор М. Браун), где возник сложно разработанный уникальный по масштабу и семантической насыщенности комплекс, воплощающий единство природного, сакрального и исторического¹⁹².

Hortus conclusus

В садах, описанных в Библии, можно обнаружить оба основных композиционных типа, которые получили развитие в европейском садовом искусстве, – *hortus conclusus*, отделенный от внешнего мира оградой, и пейзажный, благодаря ее маскировке визуально слитый с окружающим ландшафтом. В Песни песней (4:12–15) говорится:

«Запертый сад – сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник: рассадники твои – сад с гранатовыми яблоками, с превосходными плодами, киперы с нардами, нард и шафран, аир и корица со всякими благовонными деревьями, мирра и алой со всякими лучшими ароматами».

В христианское время замкнутый сад стал символом чистоты Богородицы – сакральным могло быть только то пространство, которое отграничено от профанного мира. Вместе с тем в Библии приводились метафорические слова Исаии, который пророчествовал: «Всякий дол да наполнится, и всякая гора и холм да понизится, кривизны выпрямятся, и неровные

¹⁹⁰ Филон Александрийский. О сотворении мира согласно Моисею / Пер. и коммент. А.В. Вдовиченко // Филон Александрийский. Толкования Ветхого Завета. М., 2000. С. 153. Из текста следует, что Филон отделял Древо познания от Древа жизни.

¹⁹¹ Gascar P. Les secrets de Maître Bernard. P., 1980; Lecoq A.-M. The Garden of Wisdom of Bernard Palissy // The History of Garden Design / Ed. M. Mosser, G. Teyssot. L., 1991; Чекалов К. Кабинет в саду в интерпретации Ф. Бироальда де Вервиля. www.gardenhistory.ru

¹⁹² Мельников Г.П. Историко-ландшафтная оптика чешского барочного патриотизма // Ландшафты культуры. Славянский мир. М., 2007. С. 105–112.

пути сделаются гладкими» (Ис 40:4). Так посредством ландшафтного кода предвещались приход Христа и моральные перемены. Однако если произвести метаморфозу, обратную той, которую совершил Филон Александрийский (с. 80), и придать этим словам прямой смысл, то окажется, что пророческий образ создан посредством описания действительных приемов ландшафтных работ, хорошо известных древним земледельцам, а также связанных с разбивкой сада, которая начиналась с преобразования рельефа местности.

Священным прототипом садов другого типа, пейзажных, натуральных, послужил Эдем, называемый в древнееврейском тексте Библии «сад в Едеме», «сад Господень». Его принято считать садом неогражденным (Быт 2:8-14). Таким Эдем изображался на древних христианских саркофагах, фресках катакомб. В дальнейшем живописцы писали его как свободно расстилающийся ландшафт, наполненный растительностью и животными. В таком облике он представлялся в гравюрах, послужив прообразом английских пейзажных садов XVIII в.

Хотя в Библии говорилось лишь, что Бог «поставил на востоке у сада Эдемского херувима и пламенный меч обращающийся» (Быт 3:24), в изображении сцены Изгнания из Рая появились ворота и ограды (Мазаччо. Изгнание из Рая. 1426–1428. Флоренция. Капелла Бранкаччи церкви Санта Мария дель Кармине). К этому предрасполагал не только сюжет, но и этимология слова *сад* (*jardin, garden, garten* – от индоевр. *ghortos, плетень, изгородь*) и *рай* (*парадиз* — перс. *pardēz*, др. – евр. *pardes* – *ограда, забор*)¹⁹³.

В Библии Эдем получил конкретные координаты, частично соответствующие современным представлениям о географическом пространстве:

«Из Едема выходила река для орошения рая; и потом разделилась на четыре реки... Имя одной Фисон: она обтекает всю землю Хавила, ту, где золото Имя второй реки Гихон: она обтекает всю землю Куш... Имя третьей реки Хиддекель: она протекает пред Ассириею... Четвёртая река Ефрат»
(Быт 2: 8-14).

Однако начиная с Иосифа Флавия, предпринимались попытки локализовать Эдем в разных частях мира. Существует и точка зрения, что в Библии вообще не идет речь о конкретном географическом месте. Его не имел и *hortus conclusus* Песни Песней.

Экзегеты традиционно стремились сблизить образы Эдема и сада заключенного¹⁹⁴. Оба типа сада искусно совместил Джон Мильтон. Живописно представив Эдем, так что это описание служило образцом для создателей английского парка, поэт расположил его на недоступной горной вершине. Преграждая туда путь, «Деревья и кусты переплелись корнями меж собой / Столь густо, что ни человек, ни зверь / Пробриться бы сквозь чащу не могли. Лишь по другую сторону горы / Вели ворота единственные в Рай»¹⁹⁵. В результате живописный «потерянный рай» («Paradise lost» называлась поэма) приобрел изолированность сада заключенного.

Именно *hortus conclusus* был прототипом садов Средневековья. В замкнутом пространстве происходила сцена Благовещения, туда мог проникать лишь Святой дух. От мира был отделен Розовый сад, в котором обитала Дева Мария. Замкнутый сад разбивался в монастырских дворах, но в качестве *locus amoenus*, места удовольствий (с. 91–95), он появлялся и в иллюстрациях к произведениям светского содержания, таких как «Роман о розе» и «Гипнеротомахия Поли фила» (с. 138, 139). Замкнутыми были секуляризованные «сады любви»¹⁹⁶.

¹⁹³ Der Große Duden: Etymologie. Mannheim, 1963. S. 198,490.

¹⁹⁴ McClung W.A. The architecture of Paradise. The survivals of Eden and Jerusalem. L., 1983. P. 2, 7.

¹⁹⁵ Мильтон Дж. Потерянный Рай / Пер. Арк. Штейнберга. М., 1982. С. 108.

¹⁹⁶ Curtius E.R. La littérature européenne et le Moyen Âge Latin. Paris, 1956; Dinzelbacher P. Vision und Kunst im Mittelalter. Darmstadt, 2000.

Во всех этих разных случаях воспроизводился прежде всего символический топос *hortus conclusus*. Одним из немногих исключений был узор «тысяча цветов» (*mille fleurs*), замещавший в гобеленах XIV–XVI вв. изображение сада.

При этом сад мог обрамляться кругом. В завершенной Ж. де Менем заключительной части «Романа о розе» Г. де Лори сад описывается как квадрат, а прекрасный рай, куда ведет Христос, представлен как сад, который обрисован кругом. Эта фигура с многозначной символикой, наряду с квадратом, служила одним из «магических средств, с помощью которых создаются защитные стены, *vās hermeticum*»¹⁹⁷.

В русской иконе рай, в котором пребывает Богородица, появлялся в композиции Страшного суда как Небесный Иерусалим¹⁹⁸. Он изображался в виде дерева, отдельных цветков или трав. Однако автор народной картинки, созданной в первой половине XIX в., со всей наглядностью нарисовал Эдем с красной оградой, украшенной узорами и декоративными столбами (Неизвестный художник. *Сотворение человека, жизнь Адама и Евы в Раю, изгнание их из Рая*. Чернила, темпера. ГИМ). В ее открытый проем вслед за Адамом и Евой выбегают животные, которым суждено было стать домашними. Сам же Эдем напоминает усадебный сад с прудом, в котором плавают утки. Автору картинки ограда, вероятно, представлялась необходимой также в практическом смысле. Она была нужна, чтобы «бороть от перелажения людскаго, и иных зв#ревь немилостивых, тако же и от пом#шки водные»¹⁹⁹, как говорилось в сельскохозяйственном трактате Пьетро ди Крещенци, известного в России с XVI в. как Кресценций (с. 111–112).

¹⁹⁷ Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев; М., 1997. С. 188.

¹⁹⁸ Алексеев А.И. Представления о рае в период Средневековья // Образ рая: от мифа к утопии. СПб., 2003. С. 198; Давидова М.Г. Иконы «Страшного суда» XVI–XVII вв. <http://www.portal-slovo.ru/art/35909.php>.

¹⁹⁹ Назиратель / Изд. подг. В.С. Голышенко, Р.В. Бахтурина, И.С. Филиппова. М., 1973. С. 44–1.



Титульный лист «Земной рай» к каталогу растений Джона Паркинсона «*Paradisus*» 1629

Ограде изначально придавался сакраментальный смысл. Она отграничивала область господства тех или иных богов, сферу обитания предков, т. е. метила рубеж определенного духовного «владения» и лишь позднее превратилась из религиозного в социально-юридическое установление, очерчивая владение частное (Руссо видел в первом ограждении источник социального неравенства). По словам Флоренского, «право на собственность... вытекало из страха Божия... страха задеть культ, к которому не принадлежит чужак... Сила таких ограждений – не в механическом препятствии... а в символическом ознаменовании священной неприкосновенности»²⁰⁰. Ограда берегла также тайну, которую несли в себе растения как космический знак. Она охраняла и расположенные за высокими стенами лекарственные сады, а также ботанические, которые появились в Европе как место для акклиматизации экзотических растений, – они использовались не только в медицине, но и в магии. Огражденными были и личные, «секретные», сады²⁰¹.

²⁰⁰ Флоренский П.А. У водоразделов мысли. М., 1990. Т. 2. С. 218–219.

²⁰¹ Lamarche-Vadel G. Jardins secrets de la Renaissance. Des astres, des simples et des prodiges. P., 1997.

Hortus conclusus олицетворял лучшую, дружески обращенную к человеку часть природы. Ограда защищала насаждаемые там растения от разрушающего воздействия природных сил. Сад противопоставлялся хаосу, а также пустоте – земля до начала творения и создания Эдема была «безвидна и пуста» (Быт I: 2). У Мильтона Сатана «пустыню бездны пересек, чтобы разведать мир / Новорожденный»²⁰².

В Библии образ пустыни двойствен: «от пустыни, из земли страшной» исходит «грозное видение» (Ис 21:1), «совершенная пустота» тождественна делу заблуждения (Иер 10:15), пустыня – это и место искупления, совершенствования (сорок лет пребывания еврейского народа в пустыне после египетского плена). Отсюда мотив пустынного, в том числе имитируемой в садах (Эрменонвиль). Это могли быть скиты отшельников, как в парке теолога-евангелика Ричарда Хилла (вторая половина XVIII в.). Над дверным проемом там размещалась надпись из Вергилия: «Procul, o procul este profani» («Прочь, прочь, непосвященные»). Под ней находилась кукла-автомат, изображающая отшельника, а перед ним был помещен натюрморт – череп, лупа, книга и очки. Кукла умела поднимать руку и говорить «Memento mori»²⁰³ (так приветствовали друг друга члены монашеского ордена картузов). В лотарингских садах короля Станислава Лещинского была деревушка Картузия с эремами²⁰⁴ – домиками для монахов, а молящийся перед крестом отшельник время от времени «вскидывал голову, бия себя рукой в грудь, чтобы доказать щедрость сердца»²⁰⁵. Эта сцена была включена в композицию Le Rocher (скала, утес) в Люневиле, прославившуюся многочисленными автоматическими фигурами (ил. с. 179).

Средневековую традицию сада огражденного продолжили Ренессанс и барокко. С Ренессансом и «расколдовыванием мира» (М. Вебер) началось обмирщение топоса сада. Исследования астрономических явлений, развитие естествознания и агрокультуры вели к разрушению сакрального и эмблематического образа природы, синкретизма символической и лечебной функций растений. В XVIII в. их группировали не по связи со знаками зодиака, а по классам, зависящим от структуры растения. Карла Линнея интересовал не цветок в целом, а количество тычинок. Наука учредила общение с природой в понятиях. «Это общение не живое, не жизненное, – полагал Флоренский. – Даже... искусство... не даст полноты жизненного общения, хотя это лучше, чем общение понятийное, научное, но и оно не столь глубоко, как общение религиозное, мистическое»²⁰⁶. Если в садах XVI–XVII вв. культивирование и изучение растений сочеталось с их символическим прочтением, то в XIX в. сады ботанизировались. Утратив символический смысл, сады-питомники стали основой для научных исследований, а также коммерческим предприятием. В них выращивание некогда сакральной ели, как и других растений, преобрело промышленный масштаб. В ботанические сады еще в XVIII в. оказались допущены все желающие, часто за деньги.

Особое внимание концепту ограды, выходящее за садовые проблемы, уделялось в Англии, получив противоречивый смысл. В XVI–XVII вв. там произошла пауперизация большей части населения вследствие огораживания общественных земель. Поэтому ограда представлялась символом узурпации чужих прав. Однако в образах огороженного регулярного сада описывались и добродетели христиан, противопоставляемые ложной «дикой вере» (по аналогии с «дикой природой»)²⁰⁷. Ограда также «стала ассоциироваться с упоря-

²⁰² Мильтон Дж. Указ соч. Кн. IV. С. 132; см. также с. 000

²⁰³ Hammerschmidt V., Wilke J. Die Entdeckung der Landschaft. Englische Gärten des 18. Jahrhunderts. Stuttgart, 1990. S. 142.

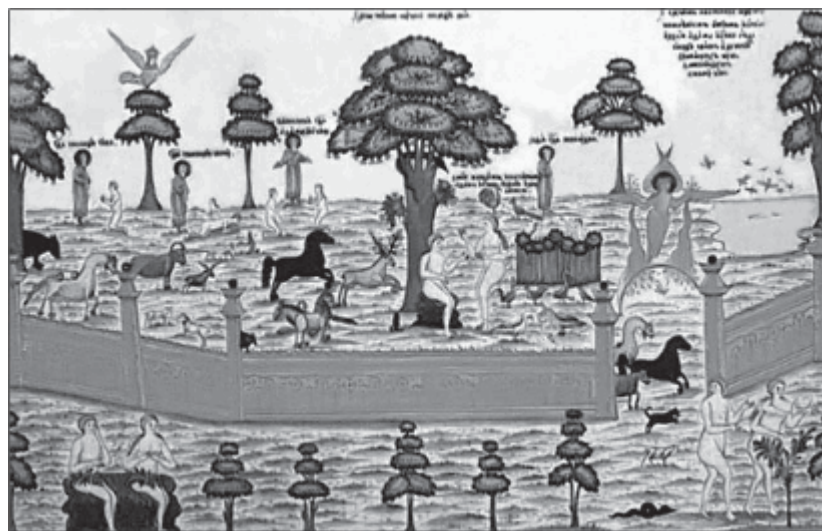
²⁰⁴ Латинизированное название места первого картезианского (иначе картузианского) монастыря в Шартрёз (Великая Шартреза. Франция).

²⁰⁵ Héré E. Recueil de plans, elevation et coup... de châteaux, jardins et dependences... que le roy de Pologne occupe en Lorraine... P., 1750.

²⁰⁶ Флоренский П.А. Указ. соч. Т. 2. С. 280.

²⁰⁷ Хилл К. Английская Библия и революция XVII века. М., 1998. С. 151, 170.

доченным, стабильным, законным правительством», но поскольку в начале XVIII в. многие инициаторы и первые любители естественного парка принадлежали к партии вигов, оппозиционной правительству тори, то отсутствие садовой ограды, как и культ естественной природы в целом, сделались знаком свободомыслия. Н. Певзнер назвал это «проявлением либерализма и неким бунтом вигов против тирании и нетерпимости»²⁰⁸. В результате ограда, уже ранее утратившая сакральный смысл, превратилась в идеологический символ. Вместе с тем геометризм посадок, стрижка растений рассматривались как насилие над природой. Олицетворением его для англичан был Версаль, поэтому критика регулярных огражденных садов стала одним из выражений тогдашних англо-французских противоречий и сомкнулась с критикой деспотизма Людовика XIV. Так садовые дискуссии приобрели политический оттенок, а символизировалась уже не столько ограда, сколько ее отсутствие. В практике ей нашелся заменитель – невидимые издали рвы, которые отделяли парк, не нарушая иллюзии свободного перехода садового пространства в поля и луга. Возникая перед человеком как неожиданная преграда, они вызывали возглас «ха – ха!» (ха-ха! или ах-ах!), откуда и пошло название этого устройства. С середины XVIII в. такой прием распространился по всей Европе.



Неизвестный автор. Сотворение человека, жизнь Адама и Евы в раю, изгнание их из рая. Чернила, темпера. Первая половина XIX в.

В то время в русской культуре ограда перестает трактоваться как ограждение от греха²⁰⁹. Уже в XVII в. украшая русские сады, в XVIII в. с распространением в них регулярной планировки она расширила свои композиционную и художественную функции.

В эклектичный XIX в., признавший все виды садов (с. 183, 187), ограждение считалось «скорее предметом целесообразности, чем эстетики». Так полагал один из ведущих садовых практиков и теоретиков, Г. Пюклер-Мускау²¹⁰. Однако оно получило особое значение в садах бидермейера, где охраняло профанную святыню – частный дом, который был крепостью в тогдашнем неустойчивом европейском мире, неоднократно менявшем свои внутренние границы (с. 189).

²⁰⁸ Pevsner N. Historia architektury europejskiej. W., 1–80. T. 2. S. 197; см. также: Buttlar A. von. Der englische Landsitz. 1715–1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs. Mittenwald, 1982.

²⁰⁹ Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко. М., 1991. С. 167.

²¹⁰ Pückler-Muskau G. Andeutungen über Landschaftsgärtnerei. Stuttgart, 1834. S.355.



Труд Адама и Евы на земле. Гравюра. Библия Василия Корень. 1692–1696.

Экзистенциальное и архетипическое

Пограничье природы и культуры, где расположен сад, экзистенциально значимо для человека. Зависимость людей от круговорота и плодородия природы обусловила первичную сакрализацию сада. Представление о нем как рае восходят к древнейшему политеизму²¹¹. Сад во всех религиях имел значение священного символа, оказался включенным в ритуал, служил местом священнодействий. Об этом свидетельствуют сады Древнего Египта, античные сады-кладбища. Сады были местом пасхальных мистерий, а в садах-кальвариях имитировалось движение по этапам Крестного пути как своего рода ритуальное шествие.

Различные мифологии и религии с садом связывали ключевые моменты человеческого существования. Согласно Библии, сад – первое место обитания людей. Под яблоней родился жених из Песни Песней, отождествленный позднее с Христом, а его невеста названа «жительницей садов» (Песн 8:5,13). В саду произошло зачатие богатыря Волха Всеславьевича, принадлежащего наиболее архаичному слою русских былин. Если в саду человек нашел свое начало, то в античном Элизиуме, христианском небесном саду-Рае, мусульманской Джанне он мечтал упокоиться. В садах Гесперид росли золотые яблоки вечной молодости, а в Эдеме – Древо жизни. Сад – это так же символ ее быстротечности. Об этом гово-

²¹¹ Delumeau J. Le Paradis. P., 2001.

рят так называемые садики Адониса – горшки с быстро расцветающими и столь же быстро увядающими цветами²¹². Согласно мифу, царя тюрков Афрасиаба смерть настигла именно во время прогулки в саду; ангел смерти сумел проникнуть туда, хотя сад был заключен в крепостные стены²¹³. Таким образом, сад выступает как локус, где человек обретает свое начало и находит конец.

Топос сада принадлежит к числу не только глубоко насыщенных, но и архетипических понятий. Идея плодородия связывает его с материнским архетипом²¹⁴. Поэтому Богоматерь могла предстать в образе плодородного сада. Различными нитями сад соединен и с образом *arbor mundi*, с подземным, земным и небесным миром, хотя в качестве изофункциональных вариантов мирового древа обычно фигурируют вертикальные образы «мировой горы», храма, колонны, лестницы²¹⁵.

Изображение сада как особого локуса развилось из мотива мирового древа, а представления этого мотива в древней живописи, орнаменте, глиптике вошли в историю садового искусства как иллюстрации к начальным этапам его развития (один из известных примеров – рельефы лестницы в Персеполисе²¹⁶). Дерево – наиболее значимый элемент растительности сада. Это запечатлелось в древнекитайском иероглифе, обозначающем сад: в нем изображены четыре дерева, обнесенные изгородью²¹⁷. Многозначна символика дерева в мифологии. В Библии в описании Эдема фигурируют лишь деревья – там есть дерево «познания добра и зла», Древо жизни), а также растут деревья приятные для глаз и приносящие полезные плоды (Быт 2:9). Мировое дерево «в известном смысле и в определенных контекстах становится моделью культуры в целом, своего рода „древом цивилизации“ среди природного хаоса»²¹⁸. Подобную функцию «места цивилизации» выполняет и сад.

В христианской культуре сад стал символом Христа, Рая, Богоматери, Церкви²¹⁹. По словам Симеона Полоцкого, святая Восточная церковь – «Едем мысленный, рай духовный, вертоград небесный»²²⁰. Сад – это место общения с Богом. В роще, которую Авраам насадил в Вирсавии, он воззвал к Богу (Быт 21:33). В Гефсиманском саду молился Христос. Для религиозной медитации служили сады, расположенные в клуатрах монастырей и больших соборов. Они выступали префигурацией небесного рая. Растущие там вечнозеленые деревья воспринимались как страницы Священного писания – образы рая, сада и книги выступали во взаимосвязи, их единство воплощали духовные книги барокко²²¹. Особенно духовная литература барокко была наполнена образами сада-рая. Еще в XVIII в. теоретик садов Стефен Свитцер хотел, чтобы в саду человека посещали «ангельские мысли, высокие идеи», а Джозеф Аддисон считал сад местом, наиболее подходящим для размышлений о Боге²²². Сотворив сад в Эдеме, он стал, согласно Библии, первым садовником. Адаму предназначалось «возделывать и хранить» этот сад (Быт 2:15) – Ева в подобной роли не выступала. В

²¹² Цивьян Т.В. К семиотической интерпретации мотива лестницы-«лесенки» в античной вазописи (вокруг Адониса и Диониса) // Исследования по структуре текста. М., 1987.

²¹³ Мифы народов мира. М., 1991. Т. 1. С. 129.

²¹⁴ Юнг К.Г. Душа и миф С. 217.

²¹⁵ Топоров В.Н. Древо мировое // Мифы народов мира. Т. 1. С. 398.

²¹⁶ Gothein M.L. Geschichte der Gartenkunst. Jena, 1926. Bd. 1. S. 43.

²¹⁷ Reiner R. Die Welt als Garten. Graz, 1979.

²¹⁸ Топоров В.Н. Древо мировое. С. 404.

²¹⁹ Grimm R.R. Paradisus Celestis. Paradisus Terrestris. Zur Auslegungsgeschichte des Paradieses im Abendland bis um 1200. München, 1977.

²²⁰ Симеон Полоцкий. Вертоград многоцветный. Предисловие ко благочестивому читателю (1678) // Избр. соч. М.; Л., 1953. С.206.

²²¹ Лихачев 1991. С. 43–44; Сазонова Л.И. Указ. соч. Глава V.

²²² Switzer S. Ichnographia Rustica. L., 1718. Цит. по: Wimmer C.A. Geschichte der Gartentheorie. Darmstadt, 1989. S. 415; Hunt J.D. The Figure in the Landscape: Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century. Baltimore, 1976. P. 9.

Евангелии Христос, вслед за Богом-отцом, также садовник – садовник человеческих душ. Тем самым на символическом уровне сакрализировалось занятие садоводством.



Стефан Лохнер. Мария в Розовом саду. 1440

Сад сакрализировался и в целом, и в его отдельных элементах. Культивируемые там цветы превратились в знаки важнейших христианских добродетелей, обретя и более универсальные значения как знаки вечности, мудрости и т. п. Сакральным осознавался процесс произрастания растений, поэтому даже жезл Аарона «распустил почки, расцвел и принес миндаль» (Чис 17:8). Почитались и сами растения – их культивировали не только за практические свойства, это побуждала делать «религиозная значимость растений. Все растения, выращиваемые сегодня, первоначально считались священными»²²³. Они включались в магические ритуалы примитивных и традиционных культур.

Сад-рай польза моральная и практическая

В отличие от лексемы *сад*, слова *рай* в древнееврейском тексте Ветхого Завета не было. Оно появилось в переводах Библии – Септуагинте (перевод «семидесяти старцев» на греческий, III в. до н. э.), впоследствии принятой в Восточной церкви, а также в латинской Вульгате Св. Иеронима (IV в.), канонизированной Тридентским собором (соответственно др. – греч. *paradeisos* и лат. *paradisus*). Так обозначался и Эдем, и рай небесный, который как прекрасный, благоухающий сад, наполненный деревьями, цветами и певчими птицами, впервые был описан в сказании о Мученичестве св. Перепетуи (начало III в.).

²²³ Hèain L. L'Homme et les plantes cultivées. P., 1946. P. 90.

Эдем, «сад Господень», первоначально составлял все жизненное пространство человека, тем самым вырастая до масштабов макромира. Поэтому ему не требовалось ограды, разве что для защиты от сатаны. Другого обитаемого пространства не было, как не было и грешников, от которых Эдем нужно охранять. Понятие рая – огражденного сада – могло возникнуть с представлением о грехопадении. Образ сада как блаженного места был первичен. На его основе сложился синкретичный образ «райского сада», имеющий в религиозном сознании сакральный, а не метафорический смысл, который возобладал в мирских представлениях²²⁴.

«Гартенизация» рая (если создать неологизм от общего корня слова *сад* в романо-германских языках), как и «парадизация» сада, на протяжении веков постоянно выступала в сочинениях различного жанра. Отождествление рая с садом определило его образ в европейской средневековой культуре, при этом иконография рая, земного и небесного, четко не различалась (рай как Небесный Иерусалим повлиял прежде всего на топоним города). Сакрализованный топоним сада играл меньшую роль в эпоху Возрождения, когда противопоставление греховного мирского и небесного уже не было столь жестким. Монастырский сад, само местонахождение которого позволяло ему быть символом мироздания, уступил главное место саду при вилле. В ту эпоху и в топониме сада, и в его реальном облике на первом плане оказались антично-языческие и мирские образы. Ренессансный сад заселили не ангелы, а путти; один из них, работы Вероккио, украсил сад виллы Кареджи, открывающей историю ренессансной виллы. В эпоху барокко сакрализованный сад вновь обрел особую значимость. Ф. Пичинелли, который в своем получившем широкую известность труде представил картину мира посредством эмблем, использовал эмблему сада для объяснения многих понятий²²⁵.

Тем не менее в западноевропейских садах XVII в. все более важной становилась развлекательная и эстетическая функция, что сказалось в их программе и декорации. Там утратили значение утилитарные фрагменты (они долгое время сохранялись в польских садах, а в России в ту эпоху были преобладающими). Теоретики начиная со Скамощи (1615) решительно отделили сад удовольствий от посадок, имеющих практическую цель. Еще Дезалье д'Аржанвиль спустя сто лет критиковал авторов, которые рассматривали сады прежде всего с точки зрения утилитарных функций и писали только о ботанических садах, виноградниках, садах для охоты и конфитюров²²⁶.

Аркадийская идиллия садов эпохи Просвещения способствовала тому, что утилитарные фрагменты вернулись в сады. В эпоху рококо синтез приятного и полезного реабилитировали. *Украшенная ферма* (*ferme ornée*), деревушка (*hameau*), придававшие разнообразие и театральность общему ансамблю, позволяли ввести элементы, стилизующие деревенский труд, естественный сельский ландшафт, жизнь «естественного человека» (III.2). Этому способствовали и населявшие парк животные – коровы, бараны и овцы паслись в пейзажных садах у колонн палладианских вилл (такие сцены были и сюжетами живописи, графики (ил. с. 191, 235). В результате происходило визуальное слияние садового и окружающего его природного пространства, что было одной из основных задач садового искусства того времени. Однако художественно оформленные сады соединялись и с действительно произво-

²²⁴ «Рай и сад изначально были неразрывно связаны между собой, и сад был не вторичным метафорическим значением рая, а, скорее, конкретным образным воплощением рая как более абстрактного понятия» (Бондарко Н.А. Сад, рай, текст: аллегория сада в немецкой религиозной литературе позднего Средневековья // Образ рая: от мифа к утопии. СПб., 2003. Вып. 31. С. 12).

²²⁵ Picinelli F. *Mundus Symbolicus, in Emblematum Universitate Formatus, Explicatus, et tam Sacris...* Köln, 1687. Bd. 1. (Reprint: Hildesheim 1979. Vorwort von D. Donat).

²²⁶ См.: Szafranśka M. La nostalgie retrouvée // Les Cahier de Varsovie. 1985. № 12. P. 138.

дительными фольварками, как это было, например, у Изабелы Любомирской в Ланьцуте²²⁷, в русских усадьбах сад переходил в хозяйственную часть, как в Званке у Державина (ил. с. 126, 128).

В ренессансном саду прагматизм отступал перед интеллектуальными увлечениями. Козимо Медичи за год до смерти писал: «Я прибыл на мою виллу Кареджи, чтобы культивировать не мои поля, а мою душу»²²⁸. Сад, расположенный в прекрасном тосканском ландшафте, служил также обителью «laetus in praesens» (радости в настоящем). Стены там были покрыты надписями, «приглашающими к высшим радостям». Собrania, сопровождавшиеся музыкой, происходили под знаком не только Юпитера (моральные качества) и Меркурия (знание), но и Венеры). Священная лампада горела там перед бюстом Платона. Это была некая «игра эрудитов», для участия в которой женщины не допускались²²⁹.

Согласно представлениям, распространенным в разных культурах, сад служит местом, где душа радуется, очищается, приходит в идеальное состояние. В русской литературе XVII в. «мысленный сад» служил прежде всего моральной проповеди и искоренению пороков. Симеон Полоцкий писал, что сады творятся «во общую пользу и веселие всем домашним», для «душевного услаждения и... здоровья», и уподобил работу Святого духа садовой: «Что детель в винограде, / то божественный дух в церковном саде: / Вредная режет, чистит, насаждает, / копает хранит, да плоден бывает» – деятели русского барокко полагали, что в целом «восхождение к добродетели возможно только в саду»²³⁰.

В эпоху Просвещения сад, перестав быть символом сакральной чистоты, не перестал быть местом пребывания добродетельной личности. В сочинениях того времени подчеркивалось, что возделывание сада – занятие благонравных людей²³¹ (с. 241).

Образ сада в сознании людей того века слился с образом деревни, противопоставляемой испорченному городу (лишь в Библии сошлись характеристики сада-Рая и Небесного Иерусалима; с. 134). С конца XVIII в. коттедж и примыкающий к нему небольшой сад, традиционные для Англии, переживали свой ренессанс, жизнь там воспринималась как образец добродетели, а выросшая в деревне и служащая там cottage-maiden представлялась олицетворением девичества²³².

Locus amoenus

Афродита-Венера была богиней как любви, так и садов, а к культу плодородия восходили не только сакрализованные представления о саде, но и нашедшее там место чувственное начало²³³. Истоком вновь послужила Библия, с которой постоянно соединена история садов. В Песне песней невеста описала место встреч с женихом: «Ложe у нас – зелень; кровли домов наших – кедры, потолки наши – кипарисы» (1:5, 6), что в христианскую эпоху было переосмыслено и связано с образами Христа и церкви.

Наслаждение в садах, подобно пользе, могло пониматься как духовное и телесное. Последнее осуждалось лишь с точки зрения монастырского аскетического идеала. Святой Ансельм (начало XII в.) полагал опасным сидеть в саду – там растут розы, искушающие глаза

²²⁷ Majewska-Maszkowska B. Mecenat artystyczny Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej (1736–1816). Wrocław etc., 1976.

²²⁸ Цит. по: Lamarche-Vadel G. Op. cit. P. 45.

²²⁹ Цит. по: Chastel A. Marsile Ficin et l'art. Genève, 1975. P. 10.

²³⁰ Сазонова Л.И. Указ. соч. С. 167–169; Симеон Полоцкий. Указ. соч. С. 205–206.

²³¹ Принц де Линь 1809. Т. 4, ч. 8. С. из; см. также: Свирида 1994. С. 101–123.

²³² Ford G. H. Felicitous space // The History of Garden Design. P. 42.

²³³ Niedermeier M. Erotik in der Gartenkunst. Leipzig, 1995.

и обоняние, поют птицы, ласкающие слух²³⁴. Однако век спустя Альберт Великий говорил о добродетелях трав. Этот ученый доминиканский монах впервые описал сад (*viridarium*), свободный от утилитарных функций и служащий лишь удовольствию. Там должны быть не только растения для услаждения зрения и обоняния, но и специальные места, где человек мог бы сесть, уединившись «в приятном покое»²³⁵. В плане сад представлял собой заполненный лугом квадрат, по кругу обсаженный душистыми травами, т. е. имел композицию *quadratum in circuitu* – квадрат в круге, в буддийской мифологии называемую мандалой. Она символизирует высшую степень совершенства. С ней связаны древнейшие сооружения, в том числе Стоунхендж.



Земной рай. Гравюра из книги Марцина Бельского «*Chronika c ale go swiata*». Краков 1564

К.Г. Юнг подчёркивал универсальный характер этой фигуры как «психокосмической системы, задающей особый вселенский ритм», который объединяет макро– и микрокосм. «Идея мандалы и сама ее форма независимо была выработана не только самыми разными религиозными системами, но и творчески одаренными людьми»²³⁶. Такая композиция играет важную роль в архитектуре, «но ее часто не замечают. Она входит в план как мирских, так и культовых сооружений почти во всех цивилизациях»²³⁷. К ним можно добавить и сады.

²³⁴ См.: Clark K Landscape into Art. L., 1991. P. 3.

²³⁵ Admirables secrets d'Albert le Grand contenant un traité sur les vertus des herbes, pierres précieuses[...]. P., 1850.

²³⁶ Топоров В.Н. Мандала // Мифы народов мира. Т. 2. С. 101.

²³⁷ Юнг К.Г. Человек и его символы. М., 1998. С. 239.

Сад постоянно изображали и описывали в качестве *locus amoenus*. Это счастливое местопребывания героев «Романа о розе», произведений Чосера, Боккаччо, Колонны, Санадзарро, Тассо, вплоть до Руссо, Гёте и далее. Ренессансные сады любви в соответствии с пантеистским духом эпохи оказались густо заполнены не только любовными парами, но и животными, растениями и цветами, что было призвано олицетворять всеобщую гармонию и плодородие природы. В этих садах действительно царила роскошная благовонная растительность, привезенная из стран Востока в результате установления с ними прямых контактов.

Эзотерический характер получили сады, описанные в сочинении Ф. Колонны (с. 68, 138–139, 195–196). Там герой оказывается в саду, откуда ведут три дороги, обозначенные «Gloria Dei», «Mater Amoris» и «Gloria mundi». Прославлению бога и мира Полифил предпochел поклонение Матери любви. Этим же путем во многих случаях пошло развитие садов и их описание. Еще в Средневековье появились сады любви, где били фонтаны вечной молодости. В эпоху Ренессанса они стали излюбленным мотивом. Сам Бог создал сад в качестве места наслаждения, утверждал Мильтон в «Потерянном Рае», а «только Бог / Умеет верно, и никто иной, / Судить о благе»²³⁸. Однако и в таких садах присутствовало морализаторство – за утехами там наблюдал дьявол (ил. с. 78). Сад любви мог иметь эмблематический характер. В Вилландри, одном из замков Луары, орнамент стриженных растений представлял любовь страстную, неверную, нежную и трагическую.

В западноевропейских садах XVII в., по мнению одного из исследователей, «бог и мораль не играли... никакой роли»²³⁹. Категоричность этого вывода далеко не бесспорна – топос «добродетельного сада», несомненно, влиял на садовую практику, в особенности раннего барокко. Теоретик архитектуры и садов Йозеф Фурттенбах, вслед за Эразмом Роттердамским, в принципе не хотел видеть в проектируемых им садах «старого непристойного Приапа»²⁴⁰. Некогда провозглашенный богом садов за его свойства, связанные с культом плодородия, и соответственно изображаемый, даже в Версале он предстал как старый садовник, стыдливо прикрывающий наготу (герма Н. Пуссена). Тем не менее в Версале и Марли – частной резиденции Людовика XIV свободной от государственной и политической «нагрузки», а затем и в других европейских садах конца XVII – первой половины XVIII в. эротика заняла немалое, иногда укрытое за различными символами место и получила изысканную придворную оправу. В английском парке XVIII в. ей был придан пасторальный характер – Аркадия с эпохи Возрождения постоянно фигурировала в качестве секуляризованного рая. В ее образе, в том числе садовом, большую роль играло чувственное начало.

²³⁸ Мильтон Дж. Указ. соч. С. 109.

²³⁹ Wimmer C.A. Op. cit. S. 419.

²⁴⁰ Niedermeier M. Op. cit. S. 118, 114.



Вилландри. Сад любви. Середина XVI в.

Григорий Сковорода в конце XVIII в. писал: «Версалия (Versailles) именуется французского царя едем, сир#чь рай, или сладостный сад, неизреченных св#тских ут#х исполнен»²⁴¹. Такое сближение святого и грешного в образе Версаль-Рая у религиозно мыслящего философа не было результатом соприкосновения с либертинской культурой эпохи Просвещения. В принципе современники, как и предшественники Сковороды, обычно не уподобляли Версаль раю. Метафора сад-рай была к тому времени весьма стертой и приведенное сравнение Сковороды уже обладало прелестью присущего ему архаизма, а также наивности, идущей от народной культуры. К тому же Версаль обычно не уподоблялся чему-то; он был самодостаточен, образуя многоплановый культурный топос, который сам служил точкой отсчета, и в этом отношении по функции сближался с топосом Аркадии²⁴².

Версаль приравнивался философом к Эдему, святому раю, отнюдь не как выдающееся творение искусства. Это Александр Бенуа спустя сто лет напишет: «Версаль – храм. Версаль достоин быть местом паломничества»²⁴³. У Сковороды произведение А. Ленотра и Ж. Ардуэна-Мансара – место неопишуемых светских утех. Такое представление основывалось на давней традиции; еще в XIV в. Василий Калика, цитируя Иоанна Златоуста, писал, что в раю, «яко же бо в цареве дворе, утеха и веселие»²⁴⁴, что означало не только развлечение («а вне двора – темница», – говорилось далее). В Древней Руси усадьбы нарицательно назывались раем, что до настоящего времени сохранилось в именах собственных некоторых из них и что, как тогда, так и сейчас, имело не столько сакральный смысл, сколько означало лишь приятность места.

²⁴¹ Цит. по: Софронова Л.А. Три мира Григория Сковороды. М., 2002. С. 337.

²⁴² Свирида 2006.

²⁴³ Бенуа А. Версаль. Пг., 1922. С. 15.

²⁴⁴ Послание Василия Калики о рае. Цит. по: <http://www.portal-slovo.ru/>.



Иероним Шперлинг. Амур в лабиринте. Гравюра к «Метаморфозам» Овидия. XVIII в.

От сакральности к эротике эволюционировали отдельные элементы сада, такие, как лабиринт. Обладающий развитой символикой он изначально был связан с темой оплодотворения, «священного бракосочетания» Матери-Земли и Отца-Неба, а в церковных интерьерах стал знаком очищающего пути. В позднее Средневековье сформировался сад – лабиринт любви (так называемый *Maison Dédales* или *Labyrinthe d'amour*). Следуя форме шартрского лабиринта, он получил совершенно иной смысл. В его центре часто помещалось дерево, напоминавшее о Древе жизни, т. е. об Эдеме как прообразе садов любви²⁴⁵. В версальском лабиринте, предназначенном для юного наследника престола, преобладала, однако, дидактика. Там установили скульптуры – персонажи басен Эзопа. (Подобный лабиринт украсил Летний сад.) В общественных садах позднего времени лабиринт стал публичным аттракционом. Форма лабиринта сохранялась и как подвижная граница между сакральным и мирским (с. 150).

Садовый пантеон

Все опыты воссоздания истории садов начинались с упоминания Эдема как первого сада, а Христа – как садовника. В «Письмах о садах» Игнация Красицкого, первом польском очерке садовой истории (1785), говорилось: «Рай, как он описан в Священном писании, содержал все, что следует иметь саду»²⁴⁶. Не обошелся без слова «парадиз» по отношению к саду даже Линней в своем сочинении «*Philosophia botanica*».

Боги в саду обитали постоянно, на протяжении веков менялся лишь их состав. Это не только Бог-отец в Эдеме, но и Помона, богиня плодов в римской мифологии, ее муж Вер-

²⁴⁵ Kem H. *Labyrinthe*. München, 1999. S. 28, 328–329, 359–360.

²⁴⁶ Krasicki I. *Listy o ogrodach* // *Dzieła proza*. W., 1803. S. 360.

тумн, который как бог метаморфоз, всяческих перемен (времен года, стадий созревания плодов, течений рек, настроения людей), отождествлялся с богом садов. Афродита в античных текстах выступала как Афродита в садах, Афродита в стеблях, Афродита на лугах²⁴⁷. Афродиту священно-садовую в той же роли сменила ее римская преемница Венера.

В средневековых садах изображения христианского бога замещали символы. Согласно идеальному плану монастыря для аббатства Сент-Галлен (ок. 900 г.), среди фруктового сада предлагалось поставить крест, от которого, как говорилось в экспликации, «исходит благоухание вечной святости»²⁴⁸. Однако позднее Эразм Роттердамский описал сад, где на калитке с библейскими надписями расположилась фигура апостола Петра, а «в симпатичной», по его словам, часовне вместо гадкого Приапа стоял Христос как охранитель тела и души. Одной рукой он указывал на изображения Бога-отца и Святого духа, а другой «словно манил идущих мимо»²⁴⁹. Фурттенбах предлагал заполнить ниши в *Paradiesgarten* статуями Адама, Евы, Моисея и Христа.

Античные боги вновь появились в садах в эпоху Ренессанса. В XVII–XVIII вв. там спокойно соседствовали библейские и языческие персонажи, хотя последние преобладали. Даже Мильтон в описании потерянного Рая не мог обойтись без античных богов.

В его Эдеме «сам вселенский Пан... / Водительствует вечною весной»²⁵⁰.

В садах поселился и *genius loci*, имевший не столь универсальные, по сравнению с богами, функции. Это был дух, нашедший себе место и свои корни²⁵¹. В XVIII в. Дева Мария уже не могла быть обитательницей утратившего ограду сада, ее место заняла прекрасная садовница (ил. с. 237). В садовых текстах и самих садах редкостью стала белая лилия Благовещения, *Lilium candidum*, попавшая в Европу из восточного Средиземноморья, родины Марии, и, как и *rosa mystica*, символизировавшая Богородицу и дары Святого духа²⁵².

В конце XVIII в. в связи со стремлением к естественности и пейзажности статуи богов подвергались изгнанию, как и другие скульптуры. Увлечение масонством и гностическими идеями способствовало оживлению в садах XVIII в. мистических эзотерических элементов (IV.5). Однако эти попытки ресакрализации отношений с природой не были лишены искусственности.

Вернуть утраченное отношение к природе как к таинству пытались романтики. Они читали природу в ее истинных формах и пришли к прямой, ничем не опосредованной, хотя уже «вторичной», сакрализации сада. Они хотели «священной гармонии со всею природою»²⁵³, а «каждый кусочек мха, каждый камень» представлялся им заключающим «тайный шифр», который невозможно полностью разгадать²⁵⁴. Романтики переиначивали первоначальные символы – деревья в их садах, утратив приписываемую им магическую силу, стали священны своей связью с историей. Правда, еще египетские боги записывали деяния правителей на фруктовых деревьях²⁵⁵.

²⁴⁷ Тучков И. От приюта охотников – к загородной резиденции. Регулярный парк виллы Ланте в Баньянн // Искусствознание. 2001. № 1. С. 213.

²⁴⁸ Цит. по: Wimmer C.A. Op. cit. S. 10.

²⁴⁹ Эразм Роттердамский. Разговоры запросто / Пер. С. Маркиша. М., 1969. С. 77–78.

²⁵⁰ Мильтон Дж. Указ. соч. С. 111.

²⁵¹ Топоров В.Н. Эней – человек судьбы. М., 1993. С. 44.

²⁵² Римлянам луковницы лилии служили пищей, благодаря чему этот цветок распространился по Европе во времена их завоевательных походов.

²⁵³ Гофман Э.Т.А. Золотой горшок. Л., 1976. С. 97.

²⁵⁴ Novalis. Werke und Briefen. München, 1962. S. 277.

²⁵⁵ Gothein M.L. Op. cit. S. 6.



Эммануэль Эре. Голгофа и Станции Крестного пути в монастыре *Mission Royale*. Нанси. 1743

Таким образом, на протяжении истории образ сада переходил из сакрального пространства в мирское, из добродетельного – в греховное и обратно. По мере развития целительной, развлекательной, эстетической, морализаторской и других функций, а также с общим изменением культурных парадигм сакральная символика сада ослабевала, сакральное первоначало разбивалось на отдельные религиозные мотивы, которые сочетались с мирскими, в том числе утилитарными явлениями. Десакрализация сада вела к изменению значений отдельных его элементов. Символы, наполнявшие сады, переосмыслились. При этом антикизирующие вазы заняли там место жертвенных сосудов, а декоративные каскады и фонтаны – источника жизни. Такая подмена свидетельствовала, что «профанные пространства – это всегда провалы сакральных пространств, часто оставшихся уже в далеком прошлом»²⁵⁶. Прагматическая функция никогда не позволяла саду целиком оставаться в сфере священного, а священные истоки не давали ему возможность превратиться в чисто утилитарный или лишь развлекательный. «Космическая символика добавляет новые значения какому-либо предмету или действию... без того, однако, чтобы посягать на их собственную значимость»²⁵⁷. Образ сада всегда сохранял полифонизм.

²⁵⁶ Хайдеггер М. Искусство и пространство // Время и бытие. М., 1993. С. 314.

²⁵⁷ Элиаде М. Указ. соч. С. 104.

В художественной традиции, в отличие от расхождения научного и сакрального видения мира, топос сада не утратил священной основы, ибо «даже там, где уже нет прочных религиозных традиций и связей, поэтическое мировидение мифично»²⁵⁸. Мировая поэзия постоянно оживляла дух священной тайны в образе сада, а в строках Ахматовой «Но клянись тебе ангельским садом, / Чудотворной иконой клянись...» сад, сближенный с иконой, вновь предстал в сакральной целостности. Она не разрушилась в его поэтическом топосе, свидетельствуя, что диалог священного и мирского не имеет своего завершения.

²⁵⁸ Гадамер Г.Г. Миф и разум // *Он же*. Актуальность прекрасного. М., 1991 С.99.

Глава 2

Природа и сад в русском сознании: от игумена Даниила до Карамзина

Сакрализованный ландшафт православного паломника. – От «сада заключенного» к «веселым огородам». – Садовая лексика. – Первые русские в садах Европы. – Петр Толстой и Карамзин. – Природные локусы. Лес. – Горы – Море. – От приюта друид к родной природе



Гора Фаворская, церковь Преображения. Из лицевого списка «Хождения игумена Даниила»

Природа никогда не может явить себя человеку в своей самости. Уже под его взглядом она всегда антропизуется, он ее созерцает, воспринимает, оценивает, превращает в артефакт, ставит в контекст собственного опыта и традиции, не говоря о метаморфозах, претерпеваемых природой в результате практической деятельности людей. Все ее ипостаси входят в картину мира отдельных эпох и соответствуют присущими им отношениям «натура – культура», способам видения и освоения мира в целом.

С древних времен, наряду с возделыванием природы, человек вырабатывал различные формы взаимоотношений с ней, такие, как сакрализация, мифологизация, символизация. В дальнейшем природное пространство наполнялось сакральными и историческими знаками и значениями, подвергалось другим способам его освоения и «присвоения», «приватизировалось» и «национализировалось» в прямом и переносном смысле. К числу явлений, влияющих на образ и облик природы, на отводимый ей в ходе культурно-цивилизационных процессов статус, со временем присоединились такие факторы, как идеализация и эстетизация ландшафта.

Господствующие конвенции, позднее индивидуальные вкусы превращались в каноны, правила, стереотип и моду. Тем самым опосредовались отношения человека и природы. Их отчуждение возникало также вследствие стремления людей создать свое пространство обитания. Природа, визуальна и семантически, оказывалась все более удаленной от первоначального состояния, а человек – от естественной природы. Опосредующую роль играли и сады, замещавшие прямой контакт с ней. На протяжении веков человек действительно хотел избежать опасного для него непосредственного соприкосновения с ее стихийными силами, интеллектуально упорядочить и практически подчинить своим потребностям природный ландшафт. В Библии же говорилось, что человек создан не только возделывать природу, но и хранить ее (Быт 2:15).

Еще основатель Москвы боярин Кучка, «прииде на реку, глаголемую Москвою... и пшебысть на месте сем 3 дни, зря красоту его, и *повеле... сечиши и жеши* той бор, и *сотвори поле великое*. Егда же виде поле, наипаче возлюбил место сие», – так автор XVII в. повествовал о «зачале великого царства Московского»²⁵⁹. Человеку всегда нравилось видеть плоды своей деятельности, поэтому природа была близка и приятна ему в обработанном, приспособленном для его жизни и к его представлениям виде. Отсюда возникла дихотомия *естественный ландшафт – сад*. Их отношения получали различные формы и интерпретации со сменой культурных эпох.

Если трудно установить первичность сакрального или утилитарного отношения к природе, то столь же трудно обозначить момент возникновения ее эстетического восприятия. В текстах традиционной культуры не зафиксированы эстетические оценки природного пространства. Оно осознавалось посредством связанных с прагматикой смысловых противопоставлений: свой – чужой, опасный – безопасный, хороший – плохой²⁶⁰. Тем не менее дикая природа изначально вызывала у человека не только священный трепет за урожай и жизнь, но и желание любоваться ею в те моменты, когда она оборачивалась к нему своей благодатной стороной, одаряя его плодами, распространяя тепло, свет, ароматы. Сакральное отношение к миру включало эстетическое начало, неотделимое от самого его сакрализованного образа, воплощением которого служила божественная природа. Ее элементы стали первыми священными объектами.

Трансцендентное отношение к природе в христианстве, казалось бы, не способствовало тому, чтобы красота видимого телесного мира заняла высокое место в иерархии ценностей, однако средневековый философ рассуждал о ней, «не просто подразумевая концептуальную реальность в ее чисто абстрактном преломлении, он более или менее открыто обращался к чувствам повседневным, опыту пережитому и накопленному»²⁶¹. Такой опыт был и у жителя Древней Руси.

Сакрализованный ландшафт православного паломника

Растения «шумом листвий», благоуханием цветов несут «веселие неоскудное и наслаждение», «златовиднейшим солнцем» освещается земля, на которой растут «сладкоуханные цветы» – такие слова, пришедшие из византийской культуры, с XI в. звучали на Руси во время проповедей²⁶². В них восхищение природой как божественным творением соединялось с чувством красоты – подобно свету она выступала фундаментальным понятием средневековой эстетики, в том числе византийской и русской. Согласно преданию, Великий князь Владимир крестился по греческому обряду не случайно, а прельщенный красотой богослужения. Само его созерцание совершенствует душу, что человек постигал через «чувства повседневные». Они обострялись на Святой земле. Об этом говорит «Хождение в Святую землю Даниила, игумена Русской земли» (начало XII в.):

«Суть Винограда мнози около Иерусалима и овощнаа дрeвеса многоплодовита, смокви и агодичия, и масличие, и рожци; и ина вся различнаа дрeвеса бесчисла по всей земли той суть, благословенна всем

²⁵⁹ Зачало Великого царства Московского. Цит. по: Салмина М.А. Повести о начале Москвы. М., 1964. С. 193.

²⁶⁰ Виноградова Л.Н. Граница как особая пространственная категория в народной культуре // Культура и пространство. Славянский мир. М., 2004.

²⁶¹ Эко У. Эволюция средневековой эстетики. Введение. Цит. по: lib.aldebaran.ru/author. Б/п.

²⁶² Цит. по: Елеонская А.С. «Древесные образы» в произведениях древнерусской литературы // Древнерусская литература: Изображение природы и человека. М., 1995. С. 5–6.

добром: и пшеницею, и вином, и маслом, и всякими овощами обильна, и скотом умножена».

«Церкви Святаа Святыхъ дивно и хитро создана... и красота ея несказанна есть... [также] извну написана хитро и несказанна; ст#ны ей избьены дьсками мраморными... И врѣхъ исписанъ издну мусиею хитро и несказанно, а звну врѣхъ побиень есть былъ м#дию позлащеннойю».

Так формировались лексика и подходы к описанию произведений сакрального искусства, в дальнейшем получившие развитие у русских средневековых авторов²⁶³.

С ветхозаветными и евангельскими событиями было связано каждое из мест Святой земли. В порядке своего маршрута Даниила рассказывал о них, приводя конкретные детали, сообщал о расстояниях, напоминал и о самих произошедших там событиях, священность которых придавала всему увиденному и описанному цельность. Сакральное и географическое пространство Святой земли образовывали ее единый топос, имевший признаки райского сада и связанный с определенным климатическим типом ландшафта. Он был прекрасен как природный и библейско-христологический, служил ареной различных «чудных» событий и местом «хожений» паломников, желавших приобщиться к ним. О горе Фавор Даниила говорил так:

«Вышши же есть Фаворскаяа гора вс#х, сущи окрестъ ея, и есть уединена кром# вс#х горъ, и стоитъ посреди поля красно з#ло, яко стогъ будеть гораздо зд#лан, кругло и высоко велми и великъ ободом... Есть гора та вся камена, л#сти же на ню трудно и б#дно велми по камению, луками на ню л#сти, путь тяжек велми; едва бо на ню възл#зохом: от 3-го часа до 9-го часа, борзо идуще, едва взидохом на самый врѣхъ горы тоя святыа. И есть же на самом врѣс# горы тоя м#сто высоко ко востоку лицъ къ зимнему, аки горка камена, мала, островерха; и на том м#ст# преобразился есть Христос богъ нашъ».

Палестинские горы как «чудное и дивное Божье устройство» вызывали у Даниила восторг. С них открывался поражающий его панорамный вид:

«И есть гора Елеонскаяа высока над градом Иерусалимом и видети с неа все въ град# Иерусалим#, и Святаа Святыхъ, и до Содомскаго моря и до Иордана с неа дозр#ти, и всю ту землю, и об онъ пол Иордана, все с неа вид#ти: вышши бо есть вс#х Еленьскаяа гора сущих горъ около Иерусалима».

В том же восторженном тоне, но уже совершенно в другой связи вторил Даниилу автор «Слова о погибели Земли Русской» (XIII в.), создавая с сакральным, эстетическим и патриотическим воодушевлением ее умозрительный панорамный образ, который восходил к образам Святой земли и рая:

«О, светло светлая и украсно украшена земля Русская! И многими красотами удивлена еси: озера многими, удивлена еси реками и кладязми месточестными, горами крутыми, холми высокими, дубровами частыми, полями дивными, зверьми разноличными, птицами бесчисленными, города великими, селы дивными, винограды обителными, дома церковными и

²⁶³ См.: Клаутова О.Ю. Западноевропейское искусство глазами русских путешественников XV–XVII вв. // Труды Отд. древнерусской литературы. 1996. Т. 49; Она же. Восприятие отечественной архитектуры в Древней Руси по данным литературы XI–XIII вв. // Там же.

князьями грозными, бояры честными, вельможами многими – всего еси исполнена земля Руская, о прававерная вера христианьская!»

Согласно этой картине, Русь обладала совокупным неразделимым богатством, которое составляли природа, достойные люди и плоды их труда. Как целое она персонифицировала свет и красоту. Их православный человек видел не только внешним, но и внутренним взором. Поэтому Русь оценивалась независимо от состояния ее земли, цветущей или разоренной, как в эпоху создания «Слова о погибели». Конкретные формы окружающего пространства были вторичны. «У Святой Руси нет локальных признаков, – писал С.С. Аверинцев. – У нее только два признака: первый – быть в некотором смысле всем миром, вмещающим даже рай; второй – быть миром под знаком истинной веры»²⁶⁴. Русь – это «прававерная вера христианьская!» Поэтому ландшафтные реалии – горы, реки, мосты через них, рощи, города, здания, которые описывались путешественниками в Святую землю как конкретное место библейских и евангельских событий, приобрели в идеализированном образе Руси собирательное значение, стали обобщенными и символизированными признаками ее природно-культурного ландшафта.

В результате в описании Руси появились «крутые горы»²⁶⁵. Прообразом их был ландшафт Земли обетованной. Там на горах происходили многие важнейшие события священной истории. Средневековым авторам гора была нужна и в качестве напоминания о сакральной вертикали, соединяющей землю с небом. Этот архетипический мотив стал неотъемлемым элементом православных икон, католических алтарных образов. Гора служила синонимом Библии²⁶⁶, символом Богоматери. Как Гора Нерукосечная, Гора Тучная она изображалась с горой-лещадкой в руках (икона Богоматерь с припадающими святыми Никитой и Евпраксией. Конец XVI в. Сольвычегодский историко-художественный музей)²⁶⁷.

С киевских времен горы входили в представления о городе в качестве его основообразующего начала: апостол Андрей, «вышедъ на горы сиа, и благослови я, и постави крестъ...», говорилось в «Повести временных лет» об основании Киева²⁶⁸. От вида, который открывался с высокой точки, захватывало дух, возносившийся к Богу. Наряду с «холми высокими» горы придавали масштабность и рельефность панорамному ландшафту-знаку, ландшафту-символу Святой Руси. В ее описании оказались также «города великие». Согласно тогдашнему словоупотреблению, это определение говорило не только о размерах, но и о значимости объекта. В число красот, которыми удивляет Русь, вошли и «дома церковные».

²⁶⁴ Аверинцев С.С. Другой Рим. Избр. статьи. СПб., 2005. С. 331.

²⁶⁵ См.: Топоров В.Н. Гора // Мифологический словарь. М., 1991. Т. 1. С. 311–315.

²⁶⁶ Софронова Л.А. Три мира Григория Сковороды. М., 2002. С. 107.

²⁶⁷ Эволюция изображений лещадок в древнерусском искусстве прослежена в кн.: Щепкин В.Н. Русская палеография. М., 1967. С. 97. Благодарю В.С. Голышенко, обратившую мое внимание на эту книгу и издания по русской лексикографии, а также консультации по этим вопросам.

²⁶⁸ Памятники литературы Древней Руси. XI – начало XII в. М., 1978. Цит. по: Древнерусская литература. Антология. <http://old-rus.narod.ru>



Маттеус Мериан Старший. Иерусалим. Гравюра. Середина XVII в.

Цитированный фрагмент «Слова о погибели Земли Русской» примыкает к числу текстов, названных В.Н. Топоровым «геоэтническими панорамами», которые ученый рассматривал как универсальное явление, продолжение комплекса «пространственно-временно-персонажных структур космологической эпохи», соединительное звено «космологического» и «исторического». Такого рода панорамы объединяет общий источник – природный субстрат, в который они уходят корнями, свидетельствуя о роли «природного» в становлении культуры²⁶⁹.

В сакральном ландшафте особый облик имела растительность. Важнейшее ее архетипическое сакрализованное свойство – плодородие. Его олицетворяет земля Ханаана, расположенная на восточном побережье Средиземного моря и согласно Библии обетованная Богом Израилю:

«Пшеницею, и вином, и маслом, и всяким овощем обилна есть з#ло [земля та]... и овцы бо и скоти дважды ражаются л#том; и пчелами увязло ту есть в камении по горамъ т#мъ красным; суть же и виногради мнози по пригорию т#мъ, и дрeвеса много овощнаа [фруктовые] стоятъ бес числа... и... лучи и болий вс#хъ овощей, сущих на земли под небесемъ... И воды добры суть... и вс#мъ здрави, и есть м#сто то и красотою и вс#мъ добром. Неисказанна есть земля та около Феврона!»

Это своего рода гимн сакрализованному изобилию, а также красоте Святой земли. Называемые Даниилом объекты природного мира пластично включены в ландшафт, за его рельефом следует взгляд читателя – тут он видит поле пшеницы, там фруктовые деревья, следит за стадами скота, поднимает глаза на пчел, которые устроились «по горам тем красным», спускается «по пригорию» вместе с виноградными лозами, в круг его зрения попадают текущие воды. Автор увлекает читателя, желая, чтобы тот «поскорблѣ бы ся душою и мыслию къ святымъ симъ м#стамъ».

²⁶⁹ Топоров В.Н. «Геоэтнические» панорамы в аспекте связей истории и культуры (к происхождению и функциям) // Культура и история. Славянский мир. М., 1997. С. 21.

Даниила стремился возможно полнее обрисовать святые места, священные объекты, которые видел «очима своим»:

«И есть дубот [Мамврийский] не велми высокъ, кроковат велми, и часть в#тми, и многъ плод на нем есть; в#тви же его близ земли приклонилися суть, яко мужь можетъ, на земли стоя, досячи в#тви его».

В отличие от этого описания, соответствующего натуре, изображения дуба в иконах ветхозаветной Троицы условны. В них дерево часто увенчано шарообразной кроной или напоминает огромный пальмообразный трилистник, пятилистник. Иконописец, даже прочитавший один из многочисленных списков «Хождения» Даниила, не следовал его тексту, а руководствовался традицией и иконными прорисовками. Если игумену было важно как можно точнее описать почитаемый объект, то иконописец, создавая предмет культа, шел за канон, что позволяло ему передавать сакральные смыслы от одной иконы к другой. Священные предметы и истины не подлежали метаморфозам. Это царство Бога и веры, а не человека и культуры.

Даниилу «дивно» и «чудно» казалось, что мамврийскому дубу «есть толь много л#т», стоя «на толь высоц# гор#, [он] не вредися, ни испорохн#ти, но стоит утвержень от Бога, яко то перво насаженъ». Он рос «ис камня», как в иконах из скалистых ландшафтов. Подобные представления о вечной природе олицетворял Эдем. Там «древя не гниущая, травы не ветшающая, цветы не увядаемые, плоды неистлеваемые», согласно протопопу Аввакуму²⁷⁰. Они не участвуют в круговороте природы, поэтому могут служить неизменными христианскими символами. Однако в качестве таковых выступали и неотвратно повторяющиеся и меняющие свой облик времена года, как весна, которая «красуется, оживляючи земное естество... Весна убо красная есть вера Христова»²⁷¹. «Различнаа древеся бесчисла», увиденные игуменом в Святой земле, воспринимались и как реальные плодоносящие растения, и как символы плодородия и неизбывности природы (в те времена она была щедрее в Святой земле и обильнее влагой в результате ее тщательного возделывания).

Описания ландшафта благодаря их конкретности у Даниила эмоционально различны. Мрачна картина страшной горы каменной у моря Содомского: там лес «велик и част» и «неудобъ проходно есть», а природные опасности соединяются со страхом перед сарацинами. Светом наполнен энергичный по ритму рассказ об изобильной земле Ханаана: «Неисказанна есть земля та!» Ее ландшафт столь же священен, как и тот, где сосредоточены места культа. Однако сакрализация Ханаана связана, в первую очередь, не с ними, а разлита по всему его изобильному пространству. Это земля «Богом обетованна и благословена есть от Бога всем добром». Все природное изобилие воспринималось как результат только божьего промысла, что дополнительно вызывало ассоциацию этой земли с раем²⁷².

«От Бога помощено» мрамором было и пространство вокруг Мамврийского дуба, сразу «уродилося... равно и чисто», как и место, где располагалось жилище Авраама.

Следовательно, люди не участвовали в его обустройстве. Иначе обстояло дело в случае пещеры Авраама: «нынгъ [около нее] созданъ градокъ малъ», сделано это «чюдно и несказанно». Так божественные и человеческие труды соединились для создания священных объектов. Они служили своего рода мемориалами библейских событий и становились образцами, которые можно было копировать и переносить из Святой земли в другие страны²⁷³.

²⁷⁰ Протопоп Аввакум. Книга бесед. Цит. по: Ужанков А.Н. Эволюция пейзажа в русской литературе XI – первой трети XVIII в. // Древнерусская литература: Изображение природы и человека. С. 6д; см. также: Демин А.С. К вопросу о пейзаже в «Слове о полку Игореве» // Литература и искусство в системе культуры. М., 1988.

²⁷¹ Кирилл Туровский. Слово в новую неделю по Пасхе. Цит. по: Русская цивилизация. <http://rustrana.ru/article.php>. Б/п.

²⁷² См. также: Образ рая: от мифа к утопии. СПб., 2003.

²⁷³ См. с. 000 и примеч.; см. также: Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. М., 2006.

Такие постройки вызывали эстетическую реакцию не только у игумена Даниила, но и других авторов. Василий Поздняков в «Хождении на Восток» (1558) писал:

«Церковь Преображения Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа весьма красива, вымощена мрамором, белым и синим; резьба по камню мелкая, расцвечена разными красками и устлана узорами будто камчатными».



Троица Ветхозаветная. Новгород. Рубеж XV–XVI вв.

Паломничество было не просто путешествием любопытствующего человека в земном пространстве, а движением к духовному совершенствованию в пространстве сакрализованном. Даже чтение рассказа о Святой земле давало благодать, а само «хождение» в тогдашних условиях было подвижничеством. Поэтому духовный путь к просветлению мог описываться в качестве паломничества, как в апокрифическом «Хожении Агапия в Рай» (первые списки рубежа XII–XIII вв.). Тем самым оно оказывалось включенным в мировую традицию судьбоносных путешествий Геракла, аргонавтов, Одиссея, Тезея, Энея, а в христианское время – св. Елены.

В текстах хождений сакральное и мирское неразрывно сливались, бытовые действия паломников становились продолжением некогда происходившего в данной местности:

«А где вышли сыны израиелевы из моря, то от того места в пяти верстах двенадцать источников... Пришел Моисей... и ударил жезлом, и закипела вода... И тут мы себе воды набрали».

Как видно из приведенного фрагмента, для средневекового человека формирование земного ландшафта не остановилось на днях божественного творения, оно продолжалось в ходе библейских событий. Василий Поздняков так писал о новых геологических превращениях:

«По пути мы видели источник, который синайский старец вывел из каменной горы молитвою... А по дороге от этого места, не доходя святой вершины, находится большая скала; когда Илья пророк поднялся на святую вершину, ангел той скалой заложил дорогу». «Там, где море расступилось от удара жезла Моисея... на поверхности же воды через все море видно двенадцать дорог морских. Море то все синее, а дороги те белые на воде лежат – издали видно. А как подойдешь к морю, море то, как обычно, все лазоревое».

Сравнения увиденного в Святой земле со знакомыми вещами вели к известному обмирщению сакрального пространства. Согласно Даниилу:

«Всѣмъ же есть подобенъ Иорданъ къ рѣцѣ Сновъсѣй – и въширѣ, и въглубле, и лукаво течетъ и быстро велми... въширѣ же есть Иорданъ яко же есть Сновъ на устии... лозие много, но нѣсть яко же наша лоза».

Поводы для появления в древнерусской литературе ландшафта конкретной местности были связаны с описанием не только Святой земли, но и дороги к ней. Игнатий Смольнянин, рассказав в «Хождении в Царьград» (1389–1393) о водном пути от Москвы до Царьграда по Оке, притокам Дона и самой этой реке к Азовскому и Черному морям, впервые описал настроение, в котором проходили проводы и отплытие в иноземье. Его лаконичное, кадрированное по дням описание дополняют топонимы, в большинстве случаев происходящие от ландшафтных реалий и поэтому помогающие читателю «узреть» упоминаемые места:

Паломникам дали «утешительное наставление, простились, жалостно и с умилением». «В неделю Святых мироносиц жен» они поплыли на стругах по Дону, «грустя и скорбя о путешествии. Места были очень пустынные, не было видно ни села, ни человека, только... лоси, медведи и другие звери... Во второй день речного плавания минули две реки, Мечу и Сосну, в третий же день – Острую Луку, в четвертый – Кривой Бор. В шестой день добрались до устья Воронежа... Оттуда приехали к Тихой Сосне, видели столпы каменные белые, красиво стоят в ряд, как стога малые, над рекою над Сосною. Минули Червлёный Яр... В неделю Самарянину минули реку Медведицу, горы высокие и Белый Яр; в понедельник – горы каменные красивые, во вторник – Теркли, городище и перевоз... В неделю Святых отцов погрузились в корабль на устье Дона под Азовом... прибыли в Царьград с радостью неизреченною... Утром же пошли к святой Софии, что именуется Премудрость божия».

Путь паломников синкретично соединял географическое и сакральное пространство, которое в результате получало земные координаты. В древнерусских текстах «понятия нравственной ценности и локального расположения выступают слитно», – отмечал Ю.М. Лотман, земная жизнь не противостоит небесной «в смысле пространственной протяженности»²⁷⁴. Синкретично отмерялось и время в пути – по дням путешествия и церковным праздникам.

Передвигаясь от одного достопамятного места к другому, паломники одновременно перемещались от события к событию, которые выстраивались не в хронологическом порядке, а в соответствии с маршрутом. Благодаря этому путешествия и посвященные им описания имели особый хронотоп, образовывался сакрализованный пространственно-вре-

²⁷⁴ Лотман Ю.М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // *Он же. Семиосфера*. СПб., 2000. С. 240.

менной континуум, своего рода синтез географии и библейской истории. Василий Поздняков так описал путь паломников:

«А от Яковлева моста (где Яков боролся с ангелом. – И.С.) до... Иосифова колодца, где его [Иосифа] продали братья в рабство, и от Иосифова колодца до Тивериадского озера один день пути... не далеко и Фаворская гора, где Христос преобразился. От этого места до Вениаминова гроба, сына Якова, полтора дня пути. От Дамаска до Рамле восемь дней пути, стоит Рамле... где плакала Рахиль о своих детях».

Отмечаемые в текстах «Хождений» расстояния, размеры сооружений позволяли читателю лучше вообразить описываемое, ориентировали будущих путешественников²⁷⁵. Они придавали рассказу достоверность, а описываемому пространству – «дополнительную сакральность», которая возникала в результате ритуальной функции измерения, свойственной еще архаическим культурам²⁷⁶.

Даниил передал атмосферу совершенного им «сакрального измерения». Оно происходило после литургии, ключник храма, «введе [игумена] въ Гробъ [Господен] одинокого токмо», заставил его поклясться, что он сохранит все это в тайне. И тот, при свете кадила, «стояща на гроб# свят#мъ и... горяще св#томъ... святымъ... обლობызавъ с любовью и слезами м#сто то святое... изм#рих собою Гробъ [Господен] въдл# и вшир# и выше же, колико есть».

Сообщения о расстояниях переплетались с описанием трудностей совершаемого пути, а тем самым и характера окружающего ландшафта:

«И есть Тивириада град 4 дний вдалье от Иерусалима п#шему челов#ку ити, и есть путь страшен вельми и тяжекъ з#ло; в горах каменных ити 3 дни, а четвертый день подл# Иорданъ по полю ити все къ восходу лицъ... до верха Иорданова... А отъ Кюзивы до Иерихона 5 верстъ, а от Иерихона до Иордана 6 верстъ великих, все поравну въ п#сц#; путь тяжекъ велми; ту мнози челов#ци задыхаются отъ зноя и ищежаютъ, от жажи водныя умирають. Ту бо море Содомское близъ от пути того, изходит духъ зноень смердящъ, зноит и попадаеть всю землю ту. И ту есть, недошедше Иордана, близъ на пути, монастырь святаго Иоанна Предтечи; и есть гор# възд#лан».

Препятствия, которые ставила природа человеку, также давали повод для описания ландшафтных реалий²⁷⁷:

«Вышли мы, отслужив раннюю обедню, а туда, на святую вершину, к ночи взошли: очень труден подъем – все время в гору по камням, тяжек подъем на святую вершину – гора пошла круто вверх. Гора же та очень высока, облака небесные ходят по воздуху ниже горы и трутся о горы. А ветер на горе очень сильный и стужа лютая».

Так рассказывал Поздняков о восхождении на Синай, который был местом общения Моисея с Богом, сакральным центром, и путь к нему не мог быть легким. Гора символизировала духовные трудности этого пути, вместе с тем они материализовались в движении к ее «святой вершине».

Полноценным чувством красоты природы обладал протопоп Аввакум, владевший, кроме того, сочным и пластичным языком барокко для ее описания. Картина сибирских

²⁷⁵ Применялись объективизированные меры, как верста, и постоянно колеблющиеся: количество дней пути, расстояние полета стрелы. См.: Малетю Е.И. Антология хождений русских путешественников XII–XV века. М., 2005. С. 106–112.

²⁷⁶ Топоров В.Н. «Гео-этнические» панорамы... С. 27, 50.

²⁷⁷ См.: Ужанков А.Н. Указ. соч., passim.

ландшафтов, возникающая в его «Житии», неотделима от изложения злоключений в сибирской ссылке. Их драматичной частью было противостояние дикой природе, которой Аввакум сопротивлялся с упорством ветхозаветного Якова. Однако, в отличие от него, он никогда не оспаривал превосходства небесных сил и всегда взывал к помощи Бога: «Горы высокая, дебри непроходимая, утес каменной, яко стена, стоит», смотреть на них можно только, «заломя голову» и крича: «Господи, спаси! Господи, помози!»²⁷⁸

Движение человека в природе соединялось с движением самой природы. Многочисленные глаголы в тексте Аввакума превращают ее в живой организм:

«В Даурах я был... по льду зимой по озеру бежал на базлуках; там снегу не *живет*, морозы велики *живут*, и льды толсты *намерзают*, – близко человек а толщины... озеро верст с восьмь... *Затрещал* лед предо мною и *расстунися*... гора великая льду *стала*...»

Таким образом, природа, утратив статику – один из основных признаков сакрального пространства, оказалась описана в качестве процесса и в ее взаимоотношениях с человеком, предстала уже не «вечным», а постоянно актуализирующимся явлением. Сочинения игумена Даниила и протопопа Аввакума – великолепное обрамление огромного этапа в истории восприятия ландшафта, что можно отнести и к природе в целом. Он начался в раннем Средневековье и закончился в эпоху барокко, хотя сама эта эпоха ко времени появления сочинений Аввакума не закончилась.

От «сада заключенного» к «веселым огородам»

Особое место в этом процессе занимал сад. В византийской традиции он воспринимался частью сотворенного Богом природного пространства. Согласно Иоанну, экзарху Болгарскому, «земля садом и дубравами и цветом утворена и горами увяста» («Шестоднев»). Даниил, не употребляя слово *сад*, слитно описывал естественные и культивированные посадки – для него Святая земля вся была садом и раем.

Для русского человека еще в XVII в. сады оставались явлением природы, а не искусства. В них автор того времени видел достоинства, которые издавна приписывались природе как таковой. Ее образ, как и образ сада, восходил к мифологеме олицетворявшего ее Эдема. Плодородие садов ценилось и как божественный дар, и как практический результат: «Яко же кто посещением касается прекрасного и доброплодного сада, таковой наслаждается зрением красоты, обонянием благоухания, вкушением пресладких плодов».

В том веке сады разбивались и в загородных, и в городских усадьбах, которые долгое время мало различались²⁷⁹. Эстетическое начало им придавала прежде всего цветущая растительность, ее красочная многоцветность (там действительно было много цветов). Царские усадьбы по-барочному щедро украшали беседками, лабиринтами, резными оградами и калитками²⁸⁰. В их архитектуре и садах раньше всего проявились принципы регулярности²⁸¹. Однако в XVII в. не они в целом определяли композицию даже царских садов с характерными для них «многими извивающимися дорожками», которые удивляли зарубежных путе-

²⁷⁸ Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения / Под ред. Н.К. Гудзия. М., 1960. С. 89–90.

²⁷⁹ Бондаренко И.А. Усадьба и город в Древней Руси // Архитектура русской усадьбы. М., 1998. С. 25.

²⁸⁰ Забелин И.Е. Московские сады в XVII столетии // Забелин И. Опыт изучения русских древностей и истории. М., 1873. Ч. 2. С. 266–321. Образ древнерусского сада как эстетического пространства представлен в кн.: Лихачев Д.С. Поэзия садов. Л., 1982.

²⁸¹ См.: Бусева-Давыдова И.Л. Царские усадьбы XVII в. и их место в истории русской архитектуры // Архитектура русской усадьбы.

шественников²⁸². (Подобные им распространятся в Европе с английскими парками в середине XVIII в.)

В тогдашних русских садах живописность не была умышленным свойством, она проявлялась стихийно и действительно естественно. Сады напоминали описание Рая Агапием, который узрел там «различные деревья и цветы разные цветущие, и разнообразные плоды», а также множество птиц, которые были «различными красотою и пестротами украшены»²⁸³. Сады непосредственно переходили в поля, рощи и леса, наполняли городскую застройку, что не только веками происходило в Москве, но было характерно и для раннего Петербурга, который первоначально состоял из слобод и усадеб с их садами и дворами, что связывало его с древнерусской традицией²⁸⁴. Секретарь прусского посольства И.-Г. Фоккеродт с неодобрением писал, что лучшую часть петровского Летнего дворца «затеняет высокий дубовый лес, растущий на прекраснейшем месте в саду»²⁸⁵. Еще в 1721 г. в Царском Селе была посажена березовая «дикая роща»²⁸⁶. Ранее А. Леблон предлагал не ставить ограду в Верхнем саду Петергофа, заменив ее рвами. Можно пофантазировать в духе альтернативной истории, что было бы, если бы принципы регулярного садоводства столь активно не привносились в живописный мир древнерусских садов. Это происходило в годы, когда в Англии Шефтсбери, Дж. Аддисон, А. Поуп своими сочинениями уже готовили переход к английскому естественному парку. Однако подобные идеи распространились в русском садоводстве во второй половине XVIII в., свидетельствуя, что наличия практических средств и приемов еще недостаточно для возникновения новых явлений (см. также с. 180).

С рубежа XVII–XVIII вв. занятия садами начинают превращаться в самостоятельный вид творчества, они входят в моду, повышают престиж владельца, становятся знаком богатства и роскоши. Тот, кто посвящает себя наукам, «больших не добьется Палат, ни расцвеченна мраморами саду», украшенного «статуями или столбами и другими зданиями мраморными», – иронизировал А. Кантемир (1729)²⁸⁷. Так тема «реального», а не мифологизированного сада появилась в формирующейся тогда же русской светской поэзии. Создавать сады учили переводные книги, в том числе «Теория и практика огородов, которые называются „веселые огороды“» А.-Ж. Дезалье д'Аржанвиля и Леблона²⁸⁸. На протяжении XVIII в. они находят все большее место, вытесняя утилитарные посадки на периферию владений.

Получив регулярную композицию и элементы аллегорической программы, сады придали новый облик русской усадьбе и служили объектом особого внимания хозяев. Благодаря им усадьба воспринималась как противостоящий городу приют спокойствия, благих мыслей, творческого вдохновения, а также сельских трудов, однозначно ассоциируемых с садом. Он влиял на общую атмосферу усадьбы, формы быта, тип поведения, личность обитателя. В результате она превращалась в особое культурное урочище. Именно благодаря саду усадьба отождествлялась с Эдемом, еще с древности в ее название благодаря ему же включалось слово *рай*. Как ранее регулярный сад, так теперь естественный парк, распространившийся в России с 1770-х гг., позволил усадьбе вписаться в пасторальную и утопическую традиции.

²⁸² Рейтенфельс Я. Сказания светлейшему герцогу Тосканскому Козьме III о Московии / Пер. с лат. А.И. Станкевича // Утверждение династии. М., 1997. С. 306.

²⁸³ Хождение Агапия в Рай. Цит. по: <http://www.ymk.ru/2005/rusklas-sicbibl/>. Б/п.

²⁸⁴ Свирида И.И. Сады в иностранных текстах о России XVIII века: древнерусская традиция и Версаль // Плантомания. Русский вариант. XII ЦС. СПб., 2006. С. 352–354.

²⁸⁵ Фоккеродт И.Г. Россия при Петре Великом // Неистовый реформатор. М., 2000. С. 81.

²⁸⁶ См.: Лихачев Д.С. Указ. соч. С. 325, там же ссылка на источник.

²⁸⁷ Кантемир А. Сатира I на хулящих учение. К уму своему // Русская поэзия XVIII века. М., 1972. С. 65, 70. Далее, если особо не оговорено, стихотворения цитируются по этому изданию.

²⁸⁸ Дубяго Т.Б. Русские регулярные сады и парки. Л., 1963. С. 44.

В атмосфере сада в XIX в. возник русский усадебный миф, развитый в садовых мотивах русской литературы и искусства²⁸⁹. Он вобрал в себя образы, восходящие к архетипу рая.

Садовая лексика

С преобразованием садов менялась садовая лексика. Слово *сад*, встречающееся уже в Остромировом евангелии (1056), не всегда означало сад как таковой, выступая также в символическом толковании, особенно в ранних текстах (в «Хождении Агапия» – это аллегория духовного совершенствования, что совпадает с одним из толкований слова *пустыня*; с. 84). Согласно И.И. Срезневскому, лексема *сад* означает *растение, дерево*, а также *деревья, сад, трава, луг, роща*. Наряду со словом *сад* как синонимы употреблялись слова *огород*, а также *виноград*²⁹⁰ (в «Слове о погибели Русской земли», цитируемом выше, говорилось, что земля украшена «винограды обителными», т. е. монастырскими садами).

От XVI в. сохранилась рукопись под названием «Назиратель», которая через польский перевод восходит к латинскому трактату Пьетро ди Кресценци «*Liber ruralium commodorum*» («О выгодах сельского хозяйства», ок. 1305 г., лат. изд. 1471), который возродил традиции римской агрономии²⁹¹. Это было также первое и до конца следующего столетия единственное известное сочинение на русском языке сельскохозяйственной тематики (краткая информация по связанным с ней вопросам содержалась в 45-й главе «Домостроя»)²⁹². В «Назирателе» говорилось, как засаживать сады, как за ними ухаживать и их огораживать:

«Огород или сад, подобает бережно укрепить добрыми замыканиями... в ней тако ж мощно здѣлати прохладный *виридаринь*, *сирѣчь травничокъ и бесѣдку гсдн* [господину], чтобы был недалеко бчелникъ *потешный* и птицы, и звѣри различные какъ то сут горличища зайчики. и прочие по устроению».

Описанный сад предназначался для отдыха и удовольствий, такие назывались *веселыми огородами*, позднее – увеселительными садами (от нем. – *Lustgarten*, *фр.* – *jardin de plaisance*, сад развлечений; лексическое отождествление сада и огорода могло восходить к латинскому слову *hortus*, имевшему оба значения). В русской рукописи сад назван *виридарин* (в польском издании 1549 г., с которого переводился «Назиратель», фигурирует слово *wirydarz*, от лат. *viridarium* – древесные насаждения, сад, парк, роща, небольшой сад²⁹³).

Такие русские сады существовали во время Бориса Годунова (в Борисовом городке, согласно описи 1664 г., был регулярный план, беседки, пруд с искусственным островом)²⁹⁴. Так что появление перевода Кресценция пришлось ко времени и могло способствовать развитию русского садоводства.

У Симеона Полоцкого слову *виридарин* соответствует лексема *вертоград*, как назывались не только сады, но и воспринятая от польско-литовской традиции многосоставная литературная форма. Она представляла собой некий компендиум идей и знаний о мире, напол-

²⁸⁹ Среди обширной литературы см.: Турчин В.С., Шередега В.И. В окрестностях Москвы. Из истории русской усадебной культуры XVII–XIX вв. М., 1979; Русская усадьба. М., 1994–2007. Вып. 1–14 (1–30); Мир русской усадьбы. М., 1995; Щукин В.Г. Миф дворянского гнезда: Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. Kraków, 1997; Архитектура русской усадьбы. М., 1998; Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. 2003; Сельская усадьба в русской поэзии XVIII – начала XIX в. / Изд. подг. Е.П. Зыковой. М., 2005; Нащокина М.В. Русские сады XVIII – перв. пол. XIX в. М., 2007.

²⁹⁰ Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка. XI–XIV вв. М., 2003. Т. II. С. 606; Т. III. С. 241–242.

²⁹¹ Crescenzi Pietro de. Ruralia Commodora. Рус. пер. XVI в. впервые опубл. в: Назиратель / Изд. подг. В.С. Голышенко, Р.В. Бахтурина, И.С. Филиппова. М., 1973; см. также: Агрикультура в памятниках западного средневековья. М.; Л., 1936.

²⁹² См.: Голышенко В.С. Введение // Назиратель. С. 7–8. Далее цит. с. 169.

²⁹³ См.: Gloger Z. Encyklopedia staropolska. Reprint. W., 1972. Т. IV. S. 440.

²⁹⁴ Раппопорт П.А. Русское шатровое зодчество конца XVI в. // Материалы и исследования по археологии Москвы. М.; Л., 1949.

ненный моральной проблематикой, каким стал «Вертоград многоцветный» этого автора²⁹⁵. Он же перевел с польского для царевны Софьи остававшийся в обиходе до середины XIX в. лечебник «Книга глаголемая Вертоград Прохладный, избранная от многих мудрецов о различных врачейских вещах ко здравью человекам пристоящих».

Синонимичное употребление слов *сад* и *огород* сохранялось и в дальнейшем. В Измайлове Алексея Михайловича, согласно описи, были *Конопляный* и *Просяной* (*Просянский*) *сады*, хотя относительно второго из них известно, что там росли яблони, имелись также беседки, иллюзионистические росписи и другие декорации²⁹⁶. У Даля упомянуты также *сады картофельные, овощные*. Возможно, что это более древнее словоупотребление, но не исключено, что оно возникло или актуализировалось в результате влияния польского текста, с которого делался перевод Кресценция, так как по-польски *сад* – это *ogród*. Вместе с тем русские, посещая в Речи Посполитой барочные увеселительные сады, могли слышать, как поляки называют их *огородами*. В петровское время художественно оформленные сады постоянно назывались *огород* и *огрод*. В документах французской поездки Петра I (1717) фигурировал *Версальский огород*. У царя было и сочинение «О огроде, или о саду Версалии», в титуле которого переводчик соединил оба слова.



Пьетро ди Кресценци. Календарь. XV в.

Размытость употребления слов, обозначающих *сад*, – свидетельство еще не устоявшихся тогда форм самого сада. Однако, когда М.М. Херасков упоминал «простой мой огород» в противовес садам, которые Дамис «в статуи убирает», он уже скорее архаизировал, играя словами и образами, так как под огородом имелся в виду регулярный французский сад усадьбы Гребнево²⁹⁷.

Наряду с новой лексикой появлялись и новые типы изображения сада. Если до XVII в. «сад заключенный» в иконах представал как отвлеченный символический образ в виде

²⁹⁵ См.: Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко. М., 1991. С. 187–222.

²⁹⁶ Забелин И. Указ. соч. С. 10–11.

²⁹⁷ «Епистола к...». Цит. по: Сельская усадьба в русской поэзии. С. 53. Там же указание на Гребнево (с. 55). По этой же антологии далее цитируются стихотворения Болотова, Муравьева и Шаликовой (с. 204, 255, 258–259).

круга²⁹⁸, то в XVII в. с распространением в русском искусстве западноевропейской иконографии *hortus conclusus* приобрел вид цветущего прямоугольного огороженного сада (Никита Павловец. *Богоматерь – Вертоград заключенный*. 1678. ГТГ). Однако еще в 1663–1688 гг. в Измайлово был разбит Круглый (Аптекарский) огород.

Первые русские в садах Европы

Для становления русского садового искусства Нового времени были важны как иностранные мастера, приглашавшиеся в Россию с XVII в., так и зарубежные поездки русских. Первым свидетельством встречи с западноевропейскими садами является «Хождение на флорентийский собор» (1437–1440) неизвестного Суздальца, который несколько раз упоминает увиденные по дороге в немецкой земле «садове красны», а также городские фонтаны, которые называет столпами. То и другое было в Любеке²⁹⁹.

В Англии Елизавета I пригласила членов посольства во главе с Ф.А. Писемским (1582–1583) «ехать гуляти в свои заповедные острова, оленей бити» (т. е. в так называемый зверинец)³⁰⁰. С 1668 г. началось знакомство русских с французскими садами, когда участники посольства П.И. Потемкина увидели Версаль и другие сады Андре Ленотра. В реляции говорилось, что там «строенья, виноград и иные многие деревья плодовые, [которые] улицами устроены и воды взводные разными образцы». В Версале изобилие редких растений привлекло особое внимание – интерес к ним в России уже отразился в садах Алексея Михайловича. Более подробную информацию о Версале принесло пребывание во Франции А.А. Матвеева, хотя собственно сады заняли в ней малое место³⁰¹.

С начала XVIII в. зарубежные садовые впечатления напрямую связывались с новыми явлениями в русском искусстве – в России уже существовали голландские сады, сказывались итальянские, немецкие влияния, однако в это время мастерами всех национальностей распространялись по преимуществу французские образцы³⁰². Перенимались не только принципы разбивки и украшения садов, но и их функции, с мыслью о представительском назначении Петром I был задуман Петергоф.

На военных или мирных путях русских в Европу лежали земли Речи Посполитой, там многие из них впервые могли видеть готическую и барочную архитектуру, регулярные сады. Походы в Польшу Алексея Михайловича в конце 1650-х оказали влияние на строительство в Коломенском (1667–1671)³⁰³. Через А.Л. Ордын-Нащокина царь покупал в Польше архитектурные книги³⁰⁴. Петр I уже ранее побывавший в садах Германии, Голландии и Англии, в Польше посетил две резиденции Яна Собеского – Яворов и Вилянов³⁰⁵. В Литве царь был гостем епископа К.К. Бжостовского, побывав в его резиденции Верки (ил. с. 375).

²⁹⁸ Кондаков Н.П. Русская икона. Прага, 1933. Т. 4, ч. 2. С. 297.

²⁹⁹ Хождение на флорентийский собор // ПЛДР. XIV – середина XV века. М., 1981.

³⁰⁰ Путешествия русских послов XVI–XVII вв. Статейные списки / Отв. ред. Д.С. Лихачев. М.; Л., 1954. С. 119. Возможно, что Василий III сходным образом принимал послов (см.: Герберштейн С. Записки о московитских делах / Пер. И. Анонимова // Россия XVI в. в воспоминаниях иностранцев. Смоленск, 2003. С. 235).

³⁰¹ Путешествия русских послов. С. 295, 315. Русский дипломат во Франции (Записки Андрея Матвеева) / Публ. И.С. Шарковой. Л., 1972; Свирида 2006.

³⁰² См.: Лихачев 1991; Горбатенко С.Б. Петергофский Монплеизр – плод немецких ассоциаций Петра I // Россия-Германия: Пространство общения. X ЦС. СПб., 2004; Капустина И.В. Усадьба Кусково в контексте европейских парадных резиденций // Русская усадьба. Вып. 9. С. 168; Аронова А. Сады Петра Великого: Личная страсть и государственная целесообразность // Искусствознание. 2001. № 1. С. 265; Свирида 2006; Нащокина М.В. Итальянские аллюзии в русских садах XVII – начала XIX века // Плантомания. Русский вариант. XII ЦС. СПб., 2006.

³⁰³ Бусева-Давыдова И.А. Царские усадьбы XVII в. С. 25. 41–42.

³⁰⁴ Белокуров С.А. О библиотеке московских Государей в XVI столетии. М., 1898. С. 35.

³⁰⁵ См.: Куракин Б.И. Дневник и путевые заметки князя... // Архив князя Ф.А. Куракина / Под ред. М.И. Семевского.

Еще в 1797 г. за границу отправился стольник П.А. Толстой. Он ехал на Мальту через Варшаву, где видел Лазенку Станислава Гераклиуша Любомирского:

«Строение великое и зело изрядное, вод пропускных много... палаты предивные... со всех сторон изрядные фонтаны дивным и богатым строением. В... мыльне и в полатах... стены все изнутри деланы гипсом изрядно работою власно... убраны тех полат стены внутри раковинами, и зеркала великие поставлены... и иными предивными штуками построена, чего подробно описать невозможно».

Это не была, как ранее, божественная «несказанность» сакральных ландшафтов. В русском языке действительно не хватало слов для рассказа о подобных садах и постройках. В целом многие их существенные элементы, прежде всего семантическая программа, оставались вне внимания. Это касалось не только Лазенки, но и Вилянова, вызвавшего у Толстого не меньший энтузиазм. Там «поделаны гульбища изрядные, широкие... сад великой изрядною пропорциею» (имелся в виду геометризм посадок). Беседки также показались необычными: «Два чердака круглые, предивные... внутри поделаны из хрустелей... и зело устроены те чердаки богато и хорошо, и весь тот сад построен безмерно хорошо». (Хотя уже в цитированном фрагменте «Назирателя» встречается русское слово *беседка*, здесь употреблено распространенное тогда слово *чердак*.) Толстой отметил «деревья помаранцовые и винных ягод», которые зимой размещаются в ящиках под кровлей с печью (слово *оранжерея* он еще не использовал), а летом выставляются на открытый воздух.

После Варшавы дорога Толстого шла через Вену, где он посетил «цесарский сад»:

«Травы в нем изрядные и цветы посажены дивными штуками [это были орнаментальные посадки, так наз. *broderie*]; и дерев плодовых... разных родов множество и посажены по препорции», а на иных деревьях «листья обровняно по препорции ж» (речь о шпалерной стрижке деревьев, непринятой тогда на Руси). «Деревья в великих изрядных горшках каменных и поставлены по местам, першпективно зело изрядно; так же многие травы и цветы с а жены в горшках разных изрядных и ставлены архитектурално».

Здесь Толстой впервые увидел каскад – «стена каменная изрядною и дивною работою... и с той стены из одного места истекает вода».

В Риме стольник в первоисточнике познакомился с итальянской террасной композицией, уже известной ему по Вилянову. При «Панфилиевом доме», – писал он, – перед палатами «поделаны великие площади, площадь площади выше, а около тех площадей поделаны каменные перила изрядной резной работы». На виллах Панфили и Боргезе «сады зело великие и преудивительною пропорциею построены». В садовых посадках Толстой выделил «огороды и цветники», возможно, имея в виду под первыми фруктовые посадки (но это мог быть и так называемый кухонный сад с овощами и травами). Однако больше всего в итальянских садах тогдашних путешественников, в том числе Толстого, привлекали фонтаны «зело штуковатые и предивные»³⁰⁶, особенно те, из которых «зело дивно текут вверх высоко чистые, изрядные воды». Эта способность воды «течь вверх», далекая от ее естественных свойств, неизменно вызвала восторг.

СПб., 1890. Кн. 1. С. 107 (о посещении Верок); Журнал 1706 [...]1709 годов. № 12–15. СПб., 1854. 1709 г. 29 сентября (о посещении Вилянова); *Бантыш-Каменский Н.Н.* Обзор внешних сношений России (по 1800 г.). (Пруссия, Франция, Швеция). М., 1902. ч. 4. С. 87 (о посещении Яворова). Об этих резиденциях Собеского см.: *Свирида* 1994. С. 40–41; см. также: *Она же.* Федор Глинка в садах Изабеллы Любомирской // *Studia polonorossica*. М., 2003.

³⁰⁶ «Штуковатые», т. е. искусные; от польск. *sztuka* – искусство.



Бернардо Беллотто. Вилянов. Вид со стороны сада

Природа как таковая редко попадала в поденные записи Толстого. Подобно паломникам он постоянно сообщал о протяженности проделанного пути, а увидев Венецию, отметил лишь, что она «вся стоит в самом море». «Хотящего же подлинно о Венеции ведать» образованный автор отослал к «Венецкой гистории» Андреа Моросини. В Неаполе наибольшее изумление Толстого вызвал тоннель – «вещь предивная», которую он не сумел назвать, записав лишь, что «в середине того проезду темнота великая». Как курьез его заинтересовало озеро Лукрин, знаменитое своими устрицами и воспетое римскими поэтами. Плавая по Неаполитанскому заливу, он радовался «обычайной утехе неаполитанской» и иллюминации на кораблях, Везувий же упомянул вскользь как место гибели Плиния Старшего. Интерес к садам и отсутствие описаний видов природы было общей чертой европейских сочинений того времени. Особенности поездки Толстого станут более ясными, если, забежая вперед, сравнить ее с путешествием Карамзина.

Петр Толстой и Карамзин

«Записки» о поездке на Мальту и «Письма русского путешественника» по отношению к XVIII в. играли такую же «обрамляющую» роль, как сочинения игумена Даниила и протопопа Аввакума касательно более раннего периода. Как и те, они связаны с «путевым» жанром. Вплоть до появления лирики он в наибольшей мере отражал отношение к природе, не утратив этой функции и в дальнейшем.

Толстого и Карамзина разделяла целая эпоха в развитии культуры и в восприятии природы, различны были цели, характер поездок, жанр их описаний. Толстой был послан Петром I «для науки воинских дел», поэтому назвал свою поездку «нужное странствие», документально описывая ее по дням. Карамзин отправился в путешествие, которое было

«приятнейшею мечтою его воображения». Краеведческо-географическое описание Толстого информировало о чужих землях. Письма Карамзина, по его словам, – «зеркало души», а сам он полон эмоций, испытывает «романические, приятные впечатления», что не мешало постоянно сообщать полезную информацию.

Вплоть до Италии Толстой передвигался, фиксируя проделанные версты. Он как бы все время находился в горизонтальном пространстве, даже поднявшись на гору, не столь обращал внимание на панорамность вида. Для Карамзина, как и для Руссо, а также автора «Слова о погибели Земли Русской», характерно панорамное видение пространства, в дальнейшем излюбленное романтиками (с. 138). С Белой Горы Юрского хребта он созерцает «величественный рельеф Натуры». Оттуда «с высокой горы... [он] мог... обнять глазами великое пространство; и все сие пространство усеяно щедротами Натуры». Кажется, что путешествует не столько тело, сколько легкая на подъем душа писателя.

Маршрут Карамзина непрямолинеен, он постоянно изгибается, напоминает движение по извилистым дорожкам пейзажного парка, выводящим к его неожиданным фрагментам – видовым точкам, павильонам. Это маршрут путешественника, а не паломника, устремленного к святому месту, и не человека делового, направляющегося в определенный пункт. Путь Карамзина отражал его желание увидеть все достопримечательности, в том числе природные, согласно заранее составленной программе.

Ритм и темп его путешествия неровен – программа требует различной продолжительности остановок. В так называемых Письмах Карамзин нарочито по-разному и неточно фиксирует: «Париж Июня... 1790», «Кале, 10 часов утра», иногда только обозначено место – Дувр, Лондон. Толстой также двигался неравномерно, но по другой причине – он подчинялся не желаниям, а внешним обстоятельствам, в том числе природными (сезонная непроходимость дорог), четко фиксируя все в ежедневных записях.

Стольник все воспринимал (а точнее, описывал) с утилитарной точки зрения – земли, как и сады, он оценивал на предмет плодородия (однако без сакрального восхищения игумена Даниила), реки – какие там мосты и мельницы. В окружающем пространстве его интересовали плоды человеческих трудов, европейская цивилизация, а не природа. Поэтому у него можно прочесть не о ландшафтных видах, возникавших по дороге, а о городах, с изображения которых в европейском искусстве началась и собственно пейзажная живопись, ведута.

Иначе смотрел на мир и сады Карамзин. Правда, в начале путешествия его не заинтересовала скромная природа: до Дерпта «смотреть не на что. Леса, песок, болота; нет ни больших гор, ни пространных долин». После Митава – «приятнейшие места». Понравились и виды за Тильзитом – «литовская холмистая местность». Ассоциации с родной природой, которые возникли, когда Карамзин увидел реку, зеленую траву, густые деревья, заставили его ностальгически вспомнить подмосковный вечер.

С «Новой Элоизой» в руках он посетил кантон Во, отметив, что «в романе Руссо много неестественного, увеличенного – одним словом, много романического», что касалось и описания сада Юлии. Вместо его искусно созданной «естественной» красоты, Карамзин, подойдя к селению Кларан, увидел «бедную маленькую деревеньку, лежащую у подошвы гор, покрытых елями». Работавший рядом поселянин спросил его с усмешкою: «Барин, конечно, читал Новую Элоизу?». Реальный вид не выдержал сравнения с садом и книгой. Карамзин был разочарован.

Природные локусы. Лес

В эпоху Просвещения сад оставался идеальным местом для встречи с природой. Вопреки провозглашаемому принципу *естественности*, а по сути, в соответствии с унаследованной от Ренессанса идеализированной трактовкой этой категории садоводы пред-

почитали природу *прекрасную* и *избранную*. Под естественным понимался культивированный английский ландшафт, его хвалили за то, что он похож на сад, в садах же восхищались мастерски имитируемым сходством с естественной природой. Они служили постоянным мотивом живописи, фоном портретов. Еще пушкинский англоман князь Верецкий «любил сады и так называемую естественную природу», т. е. садовую. Однако к концу XVIII в. *belle nature*, воспроизводившаяся по полотнам живописцев, постепенно все больше места в пространстве сада уступала «дикой природе». Там представляли «всяческие ужасающие прелести», появившиеся и в России, как Горка из «дикого камня» в Царском Селе.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.