

**DE L'HISTOIRE DE L'ART À L'HIS-
TOIRE LITTÉRAIRE:
ALLEMAGNE — FRANCE — RUSSIE
AUTOUR DE 1900**

Actes du colloque franco-russe
du 8-10 octobre 2001 (IMLI, Moscou)

INSTITUT DE LITTÉRATURE MONDIALE
(ACADÉMIE DES SCIENCES DE RUSSIE)
URA «TRANSFERTS. HISTOIRE INTERCULTURELLE DU MONDE
GERMANIQUE» (CNRS)

SOUS LA DIRECTION DE
EKATERINA DMITRIEVA

**ИСКУССТВО *VERSUS* ЛИТЕРАТУРА:
ФРАНЦИЯ — РОССИЯ — ГЕРМАНИЯ НА РУБЕЖЕ
XIX—XX ВЕКОВ**

Материалы русско-французского коллоквиума
8–10 октября 2001 г. (ИМЛИ РАН, Москва)

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А. М. ГОРЬКОГО
(РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК)
ЛАБОРАТОРИЯ «КУЛЬТУРНЫЕ ПЕРЕМЕЩЕНИЯ.
ИСТОРИЯ ГЕРМАНСКОГО МИРА»
(НАЦИОНАЛЬНЫЙ ЦЕНТР НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ ФРАНЦИИ)

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
Е. Е. ДМИТРИЕВОЙ



О · Г · И
МОСКВА
2 0 0 6

УДК 75/76+82.[01+09]
ББК 83/85.1
И86

Издание осуществлено при финансовой поддержке Франко-русского центра общественных и гуманитарных наук в Москве и лаборатории Мишеля Эспаня «Культурные перемещения. История германского мира» (Национальный центр научных исследований Франции)

Cet ouvrage est publié avec le concours du Centre franco-russe en sciences sociales et humaines (Moscou) et du laboratoire «Transferts. Histoire interculturelle du monde germanique» (CNRS)

Редакционная коллегия:

Екатерина Дмитриева (отв. ред.), Мишель Эспань, Валерий Земсков
Comité de rédaction:
Ekaterina Dmitrieva (resp.), Michel Espagne, Valeri Zemscov

Дизайн обложки: Г. Лескис

И86 **Искусство *versus* литература:** Франция — Россия — Германия на рубеже XIX–XX веков: Сб. ст. / Под общ. ред. Е. Е. Дмитриевой. — М.: ОГИ, 2006. — 512 с.: ил.

ISBN 5-94282-341-3

Как циркулирует эстетическая и философская мысль в России, Германии и Франции на рубеже XIX и XX вв.? Как она отражается в литературе и изобразительном искусстве? Каково участие чужой культуры (литературы, эстетики) в освоении национальных культур? В книге, составленной по материалам русско-французского коллоквиума «Искусство *versus* литература», собраны статьи русских, французских и швейцарских исследователей, посвященные сравнительному изучению вербального и невербального дискурсов в различных культурных арсалах Европы.

УДК 75/76+82.[01+09]
ББК 83/85.1

ISBN 5-94282-341-3

© Авторы статей, 2005
© Е. Е. Дмитриева, составление, 2005
© ОГИ, 2005

Предисловие

Основная задача состоявшегося в Москве в 2001 г. русско-французского коллоквиума «Искусство *versus* литература» и издаваемой ныне на его основе книги — сравнительное изучение вербального и невербального дискурсов в трех культурных арсалах: Франции, Германии и России (в ходе подготовки сборника сюда вошла еще и Англия). Что касается невербального дискурса, то под ним мы подразумевали в первую очередь изобразительные (и пластические) искусства, хотя, как видно уже из названия вошедших в сборник статей, речь пойдет также о музыке, кинематографе, театре и фотографии. Другой центральный момент наших размышлений — «циркулирование» в рассматриваемый период в Европе эстетической и философской мысли и ее отражение в литературе и изобразительном искусстве.

Как циркулирует эстетический дискурс? Какие элементы его заимствования при том обнаруживаются? Каково участие чужой культуры (литературы, эстетики) в освоении национальных культур? Именно данный комплекс проблем поднимается в открывающей сборник статье Мишеля Эспаня «„Чужая“ составляющая размышлений о художественной культуре: Россия, Франция и Германия на рубеже веков». Первый случай, рассматриваемый в статье, — перевод на французский язык книги известного русского византолога Н. П. Кондакова «История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей», позволивший немецкому медиевисту Антону Шпрингеру, написавшему к ней предисловие, выдвинуть теорию культурного обмена и тем самым признать множественные формы развития искусства. Другой типологически сходный случай — исследование Луи Рео творчества Э. М. Фальконе.

Там, где обычно немецкие исследователи видели у Фальконе противостояние античным образцам, Рео усмотрел эстетический бунт скульптора против Винкельмана и немецкой монополии на историю искусства. В интерпретации Рео Медный всадник — вершинное произведение Фальконе — предстает как яркий символ экспансии именно французской культуры в Россию, не только памятник российскому императору, но еще и своего рода «Дидро на коне». И наконец, третий пример выработки концепции национального искусства под влиянием других культур — исследование Юлиуса Мейера-Грефе о Ф. М. Достоевском, в котором немецкий искусствовед, основываясь на методе собственных исследований творчества Эжена Делакруа, делает из русского писателя аналог родоначальника современной французской живописи.

Изучению перекрестных влияний и циркулированию идей посвящена также статья Селин Тротман-Валер, демонстрирующая всю важность комплексного подхода к изучению истории литературы и истории искусства. В центре ее внимания — журнал «Анне сосьоложник», основанный молодыми учеными, объединившимися вокруг Э. Дюргейма и пытавшимися интегрировать литературу и, шире, искусство в выработку социологического метода исследования. Совершенно независимо этим же вопросом интересовался и русский марксист Г. В. Плеханов, который, пользуясь теми же источниками, что и дюргеймовцы, разрабатывал социологию классового искусства сквозь призму русской дискуссии о роли литературы и искусства в их отношении к проблемам социума.

Существует ли заметная разница в структурировании искусствоведческого дискурса во Франции и Германии? Каково соотношение между художественным описанием произведения искусства (например, в романе) и описанием искусствоведческим? Возможно ли установить значимый критерий для различения критических текстов и пространственных пассажей романа, посвященных искусству? Как на рубеже веков соотносятся между собой история искусства и художественная критика, местом приложения которой является пресса? Каков статус так называемой *Kunstliteratur*? Должны ли мы рассматривать искусство как межжанровый объект, порождающий дискурсы, лишённые специфичности? Всеми этими вопросами задается Веран Партански в статье «От тождества к идентичности, или О соотношении эстетической критики и беллетристики». В центре внимания автора — один из наиболее эстетских и од-

новременно «искусствоведческих» романов конца XIX в. — «Собор» Ж.-К. Гюисманса. Один из выводов, к которому приходит Партански, будет звучать как своеобразный лейтмотив и в других статьях сборника: в центр литературного дискурса об искусстве должен быть поставлен вопрос о субъекте, рассмотренном в первую очередь не как психологическая, но как речевая инстанция. «Академической истории искусства, строящейся в соответствии с логикой исторической оценки объекта, литература противопоставляет свой — тоже исторический — урок: исторические и личные особенности тех, кто воспринимает произведение».

Размышлениям о возможностях адекватной передачи различными видами искусств эстетических впечатлений внешнего мира посвящена статья Анны Ананьевой. Непосредственный предмет ее рассмотрения — два национальных текста, французский и русский, связанных общим адресатом. Первый — известная поэма Жака Делиля «Сады, или Искусство украшать ландшафт», выход которой был приурочен к версальскому празднику по поводу посещения великим князем Павлом Петровичем и его супругой Марией Федоровной резиденции французского короля. Второй — известные лишь небольшому кругу знатоков «Письма о саде в Павловске» А. К. Шторха, восприятие которых во многом оказалось опосредованным делилевской поэмой. Оба текста свидетельствуют о существовании наивной веры в возможность адекватного перевода с языка одного искусства на язык другого, которая, как мы увидим дальше, будет сильно поколеблена именно на рубеже XIX и XX вв. Соотнесение в них поэтического описания садового пространства со стилем самого сада указывает на наличие неких единых требований к организации литературного, живописного и «садового» текста, которое казалось еще возможным в XVIII в.

То, что представлялось в XVIII в. задачей вполне решаемой, оборачивается в поствитгенштейновскую эпоху задачей со множеством неизвестных. В название своей статьи Эдвард Свидерски выносит заглавие книги Джозефа Марголиса «Что же такое, в конечном счете, произведение искусства?», фокусируя в данной лапидарной формуле тот методологический тупик, в котором оказывается эстетическая мысль во второй половине XX в. Для большинства концепций, возникших после 1950-х гг., показывает Свидерски, характерен интерес к произведению-объекту и способу его существования. Эстетика как изучение эстетического опыта, а также вопросов, связанных с оценкой

Анна Ананьева

Сад в поэзии и поэзия в саду:
поэма Жака Делиля «Сады»
и «Письма о саде в Павловске»
А. К. Шторха

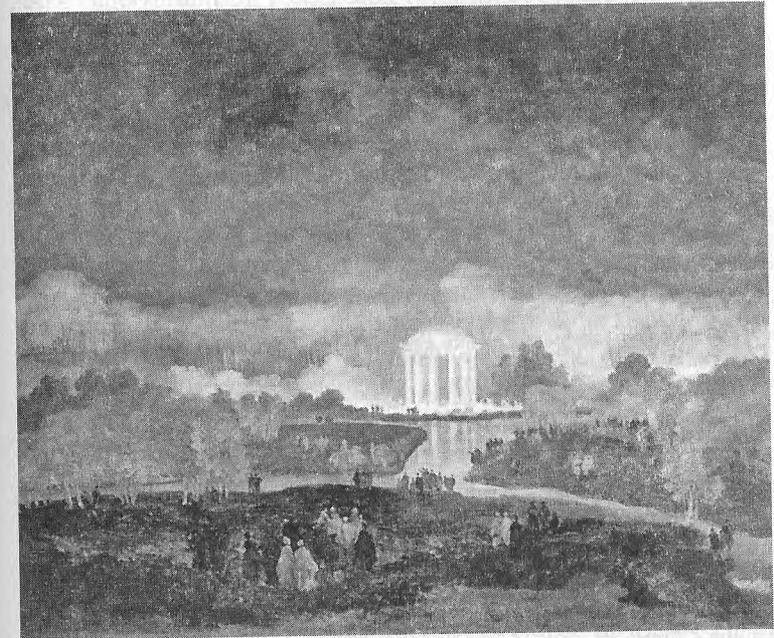
В Музее изобразительного искусства в бретонском Квимпере хранится живописное полотно Юбера Робера, которое носит название «Ночной праздник у королевы, устроенный в честь графа Северного в Трианоне 6 июня 1782 года». Наряду с этим произведением художника, деятельность которого в садах Версаля стала своеобразным образцом синтеза живописи и изящного садоводства, существует еще одно произведение, непосредственно связанное с датой 6 июня 1782 г., вышедшее из-под руки другого блестящего мастера исходящего XVIII в.

К версальскому празднику по поводу посещения русским престолонаследником резиденции французского короля приурочил выход своей поэмы «Сады, или Искусство украшать ландшафт» Жак Делиль¹. Весь предыдущий год поэт читал отрывки из своего нового произведения в парижских салонах, собирая восторженные отклики². Поэма имела на рубеже веков почти культовый характер³.

В двух художественных произведениях, связанных с одним днем из заграничного путешествия Марии Федоровны и Павла

Петровича, словно в фокусе концентрируется внимание на одном из ключевых вопросов XVIII в.: взаимосвязи природы и искусства. Зарождение нового отношения к природе сопровождается размышлениями об эстетическом восприятии внешнего мира и возможностях его выражения художественными средствами. Полемика, развернувшаяся вокруг понятий природа и искусство и определения их взаимосвязи, приводит к возрастанию интереса к садово-парковому искусству. На определенный период именно сад становится тем специфическим пространством, по отношению к которому формулируется доверительное отношение к новому восприятию природы.

Ко времени заграничного путешествия великого князя и его супруги садовое искусство не только занимает ведущую позицию в иерархии художественных средств, но и является одной из центральных форм самопрезентации европейских политических элит. В программу путешествия представителей российского двора включены как многодневные остановки



Юбер Робер
Ночной праздник у королевы, устроенный в честь графа Северного
в Трианоне 6 июня 1782 года. 1782–1783

¹ Delille J. Les Jardins, ou l'art d'embellir les paysages. Paris, 1782.

² Особенно показательны в этом плане отзывы по поводу чтения во Французской академии (см.: Theile W. Imaginatio artis: Poetik des Landschaftsraumes in Jaques Delilles «Gärten» // Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. 1991. Bd 1. № 2. S. 157–171).

³ Guillon E. Jacques Delille et le poème de la nature en France de 1750 à 1820. Paris, 1974. P. 372, 600–601.

в загородных резиденциях, в том числе в австрийском Шенбруне и французском Версале, так и посещения отдельных садовых ансамблей, таких, как Шантийи и Фонтенбло во Франции, Гогенгейм и Солитер в Германии. В устройении садовых приемов и праздников для высокопоставленных гостей из России находят выражение усилия как мелких, так и крупных дворов Европы, направленные на представление собственной культуры в свете актуального садового идеала⁴. Воплощению этого импульса способствует в немалой степени статус русско-го престолонаследника и его супруги, путешествующих инкогнито, как «Comte et Comtesse du Nord». В организации встреч «князя и княгини Северных» принимающая сторона располагает специфическими возможностями, позволяющими отступать от требований официальных церемониальных приемов и использовать нестандартные средства, вплоть до учета индивидуальных интересов гостей. Садово-парковые ансамбли и находящиеся в их распоряжении средства инсценировки в связи с этим обладают особой привлекательностью⁵. Смена парадигмы, сопровождающая переход от доминирующего регулярного к пейзажному стилю садово-паркового искусства, затронула в значительной мере и формы церемониала. В рамках пейзажной эстетики на смену барочного репрезентативного аппарата и его инсценировки сословного порядка пришла своеобразная пространственная хореография, ориентированная на чувствование, самопроникновение и припоминание. Таким образом, установка на демонстрацию достижений в рамках ведущего эстетического дискурса значительно влияет на характер коммуникативного пространства заграничного путешествия Марии Федоровны и Павла Петровича. Тенденции интимизации и возрастающей субъективности садового переживания, проявляющиеся вследствие распространения пейзажной эстетики, благоприятным образом согласуются

⁴ Программы праздников в Шантийи и Гогенгейме рассмотрены в статье: *Ananieva A.* Erinnerung und Imagination. Der Landschaftspark von Pawlowsk im europäischen Gartendiskurs zwischen 1777 und 1828 // *Krieg und Frieden — eine deutsche Zarin in Schloß Pawlowsk (Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München, 9.11.2001 bis 10.2.2002)*. Hamburg, 2001. S. 226–280.

⁵ Ранее представление о своеобразии свободы в пространстве сада связано с усиленной политической мотивацией в рамках дискуссии о пейзажном саду в Англии и концепцией пространства, удаленного от культуры правящего двора (см.: *Buttler von A.* Der englische Landsitz 1715–1760: Symbol eines liberalen Weltentwurfs. Mittenwald, 1982).

с ситуацией «неофициальной» коммуникации. В этих специфических условиях происходит самопрезентация ведущих слоев европейской культуры, представителей как политических, так и интеллектуальных элит, выступающих потенциальными носителями процессов трансфера⁶.

Особенно многообещающим в плане реконструкции культурного трансфера в этой связи является тот факт, что одновременно с ходом заграничного путешествия, длившегося более года, проводятся строительные работы в садово-парковом ансамбле Павла Петровича и Марии Федоровны в Павловске. Свидетельством активного участия владельцев в этом процессе является их переписка с директором сада Карлом Кюхельбекером⁷. Детальный анализ того, каким образом актуальный садовый дискурс участвует в процессах восприятия в ходе путешествия, станет, однако, предметом отдельного исследования⁸.

В центре внимания данной статьи находятся два литературных произведения о садах. Одно из них — уже упомянутая поэма Жака Делиля «Сады», публикация которой не только ознаменовала один из ярких моментов путешествия Марии Федоровны и Павла Петровича, но и была воспринята современниками, в том числе и русскими литераторами, как значительный вклад в дискуссию о поэзии садов⁹.

⁶ Методологические основы культурного трансфера разработаны Мишелем Эспанем и Михаэлем Вернером в коллективной монографии: *Transferts: Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand / Michel Espagne, Michael Werner (ed.)*. Paris, 1988. Развитие модели с учетом русского материала см.: *Transferts culturels triangulaires: France—Allemagne—Russie. (Philologues IV) / Katia Dmitrieva, Michel Espagne (ed.)*. Paris, 1996. Специфика путешествия как «практикуемого трансфера» и значение политически-социальных элит как его носителя см.: *Europareisen politisch-sozialer Eliten im 18. Jahrhundert / Joachim Rees, Winfried Siebers, Hilmar Tilgner (Hrsg.)*. Berlin, 2002.

⁷ См. *Семевский М.* Павловск. Очерк истории и описание: 1777–1877. СПб., 1877 (перизд.: СПб., 1997).

⁸ Специфика процессов трансфера культуры в рамках дискурса о садах исследуется мною в готовящейся диссертации «Садово-парковое искусство в России с 1700 по 1850 г. и его воплощение в литературе в свете русско-немецких культурных связей» (Гисенский университет).

⁹ См.: *Лотман Ю. М.* «Сады» Делиля в переводе Воейкова и их место в русской литературе // *Делиль Ж.* Сады. Л., 1988. С. 191–209. Уже в середине 90-х г. XVIII в. перевод Делиля предпринял Василий Капнист. Фрагменты поэмы в переводе Н. М. Карамзина содержатся в «Письмах русского путешественника» (1797–1801). В начале XIX в. было опубли-

Другое — «Письма о саде в Павловске» Андрея Карловича (Генриха) Шторха — представляет собой первое поэтическое описание Павловского парка, публикация которого состоялась в Санкт-Петербурге в 1804 г. Это прозаическое произведение на немецком языке, написанное, как следует из заглавия, в форме писем, обращенных к остающемуся для читателя неизвестным адресату, не только представляет Павловский парк на фоне современного ему идеала садового искусства, но и являет собой образец описательной литературы европейского дискурса о садах¹⁰.

В течение XVIII в. теория и практика садоводства постепенно приобретают характер дискурсивной деятельности, в рамках которой переживаются и апробируются существенные моменты социально-исторического, политического и философского характера¹¹. Значительную роль в формировании пейзажной эстетики, определившей ход «прекрасной революции»¹², играют взаимоотношения садово-паркового искусства с другими видами искусства¹³. Взаимодействие сада, в частности, с живописью и поэзией выразилось замечательным обра-

ковано несколько переводов поэмы на русский язык: *Карabanов П. М.* Поэма «Сады, или Искусство украшать сельские виды» // Стихотворения [...] СПб., 1801. С. 263–307; *Палицын А. А.* Сады, или Искусство украшать сельские картины [1803]. Харьков, 1814; *Воейков А. Ф.* Сады, или Искусство украшать сельские виды. СПб., 1816.

¹⁰ *Storch H.* [Шторх А. К.] Briefe über den Garten zu Pawlowsk geschrieben im Jahr 1802. St. Petersburg, 1804. Переиздание писем см.: Krieg und Frieden... S. 281–306. Вводная статья к переизданию: *Ananieva A.* Parkbeschreibung und Gartenerlebnis: Einführende Bemerkungen zu Heinrich von Storchs «Briefe über den Garten zu Pawlowsk» // Ibid. S. 307–315.

¹¹ О дискурсивной практике садоводства см.: *Gamper M.* Die Natur ist republikanisch. Zu den asthetischen, anthropologischen und politischen Konzepten der deutschen Gartenliteratur im 18. Jahrhundert. Würzburg, 1998. S. 1–14.

¹² *Hirschfeld Ch. C. L.* Kleine Gartenbibliothek: Eine erweiterte Fortsetzung des Gartenkalenders. Kiel, 1790. S. VII.

¹³ основополагающей работой на русском языке, отразившей плодотворность комплексного подхода к изучению взаимосвязей садового искусства с литературой, является, бесспорно, монография: *Лухачев Д. С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. СПб., 1991. Автор данной статьи следует методике, разработанной в рамках междисциплинарного проекта «Воспоминание и воображение. Эстетико-социальная взаимосвязь между поэтизированными садами и праздниками и искусством воспоминания в литературе», под руководством проф. Гюнтера Остерле (Гисенский университет) (см.: *Der imaginierte Garten / G. Oesterle, H. Tausch* (Hrsg.). Göttingen, 2000; *Gehäuse der Mnemosyne / H. Tausch* (Hrsg.). Göttingen, 2003; *Der andere Garten / N. Hoefler, A. Ananieva.* (Hrsg.). Göttingen, 2004.

зом в представленных выше художественных произведениях в связи с праздником в Трианоне.

За произведениями литературы, однако, признаются выдающиеся достоинства. В описании садов распознается значительное средство развития и распространения эстетики пейзажного сада¹⁴.

Соотношение эстетики пейзажного сада и поэтической программы дидактической поэмы, развиваемой Жаком Делилем в «Садах», рассматривается в первой части данной статьи. Вторая ее часть посвящена соотношению поэтического описания Павловского парка с поэмой «Сады». Постановка вопроса заострена при этом на изменениях категорий пейзажной эстетики и связанной с ними проблематике описательной литературы начала XIX в.

Эстетика пейзажного сада и поэтика Делиля:
увлекательность, разнообразие, живописность
и воображение

Поэма Жака Делиля «Сады, или Искусство украшать ландшафт» была создана и опубликована в период, когда во Франции с новой силой стала разворачиваться полемика о регулярном и пейзажном стилях садово-паркового искусства. В предшествующее появлению поэмы десятилетие выходят в свет многочисленные трактаты, тематизирующие особенности пейзажного, английского садового стиля¹⁵. Значительным событием в этой связи становится публикация на французском языке трактата Томаса Вейтли «Размышления о современном садоводстве» (1770), в котором формулируются принципы противопоставления «эмблематичного» и «экспрессивного» сада. Параллельно с выходом новых изданий переиздаются труды, посвященные регулярному, французскому садоводству¹⁶.

¹⁴ *Gamper M.* Op. cit. S. 5–7, 96, 113.

¹⁵ *Watelet C.-H.* Essai sur les jardins. 1774; *Duchesne A.-N.* Sur la formation des jardins. 1775; *Morel J.-M.* Théorie des jardins. 1776; *Girardin R.-L.* De la composition des paysages. 1777.

¹⁶ *Dézallier d'Ardenville A.-J.* La théorie et la pratique du jardinage. 1760; трактат его сына и последователя: *Dézallier d'Ardenville A.-N.* Dictionnaire du jardinage. 1777; *Schabol R.* La pratique du jardinage. 1770. (см. также: *Lauterbach I.* Der französische Garten am Ende des Ancien Régime. Worms, 1987. S. 179.

Принципы этого стиля находят в трудах Жака Франсуа Блонделя, не приемлющего пейзажный стиль за его беспорядочность и определяющего французский стиль в качестве национального¹⁷. На фоне этого литературного ландшафта Жак Делиль выступает с описательной поэмой о садах, обращаясь к эстетике пейзажного сада.

Первый большой успех Жака Делиля как поэта связан с публикацией в 1770 г. французского перевода «Георгик» Вергилия — произведения, посвященного земледелию и сельской жизни. «Роскошь агрикультуры» становится предметом следующего крупного поэтического произведения Делиля — поэмы «Сады». В системе знания XVIII в. именно сад является кульминацией культивированного пространства. В предисловии к поэме автор указывает на одну специфическую черту своего произведения, представляющего собой своеобразное продолжение дидактической поэмы римского автора, который

как кажется, сожалеет о том, что границы сюжета не позволяют ему должным образом воспеть сады. <...> Стесненный жесткими рамками своей темы, он ограничивается тем, что возмещает себе затраченные усилия беглым, но прелестным наброском садов и трогательным эпизодом, где рисует портрет старца, наслаждающегося счастьем на маленьком клочке земли, возделанном его собственными руками¹⁸.

Обращаясь к садовой теме, в описательной поэме Жак Делиль ищет возможности обновления жанра и представляет собственное поэтологическое решение¹⁹. Осознанный подход Делиля к вопросу взаимоотношений сада и поэзии, намечен-

¹⁷ *Lauterbach I.* Op. cit. S. 23–33, 230f.

¹⁸ Здесь и далее приводится русский перевод И. Я. Шафаренко по изданию: *Делиль Ж.* Сады / Под ред. Н. А. Жирмунской. (Серия «Литературные памятники».) Л., 1988.

¹⁹ Высокая прижизненная оценка поэтического творчества Делиля была, как известно, сведена до нуля в XIX в. Для исследований второй половины XX в. характерны усилия по поэтической «реабилитации» автора, произведения которого рассматриваются как вершина развития французской описательной поэзии: *Klempere V.* Delilles «Gärten»: Ein Mosaikbild des 18. Jahrhunderts. Berlin, 1954; *Delille est-ill mort?* Clermond-Ferrand, 1967; *Guitton E.* Op. cit.; *Жирмунская Н. А.* Жак Делиль и его поэма «Сады» // Делиль Ж. Сады. Л., 1988. С. 171–191; и др.

ный в предисловии к первому изданию поэмы, принимает форму развернутой программы, опубликованной сначала как предисловие к поэме «Сельский житель», а годом позже — в виде вступительного слова к новому, значительно дополненному изданию «Садов»²⁰.

Отвечая на наиболее существенные из критических высказываний по поводу первого издания произведения, Делиль признает, что жанр дидактической описательной поэмы «не может вызвать у читателя столь же сильные чувства и произвести столь же глубокое впечатление, как другие жанры»²¹.

Однако сам описываемый в поэме предмет — садовое искусство — обладает этими способностями в исключительной степени. Именно сад способен как никакой иной вид искусства притягивать к себе внимание и вызывать интерес²². Делиль опирается в своей аргументации на один из центральных моментов дискуссии о выразительных возможностях и способах восприятия произведений искусства, разворачивающейся во французской эстетической литературе о сравнении живописи и поэзии²³. Технические средства выразительности живописи постепенно находят обобщение в принципе живописности, применение которого переносится на эстетику пейзажного сада. Именно к выразительным возможностям садово-паркового искусства обращается Делиль с целью их применения в поэзии. Потенциал современного автору садового дискурса является гарантом успешного решения поэтологической задачи, которую ставит перед собой Жак Делиль. В ходе ее решения Делиль выбирает своими оппонентами авторов прозаических садовых трактатов, видя себя в роли продолжателя существующей традиции описательной садовой поэзии. Обращение к Вергилию в предисловии поэмы приобретает программный характер еще и потому, что, выражая собственные поэтологические интересы, Делиль возводит поэзию Вергилия в статус архетипа описательной дидактической поэзии.

Помимо римского автора Делиль называет другого своего оппонента, которым является еще один французский поэт,

²⁰ *Delille J.* L'Homme des champs, ou les géorgiques françaises. Basel, 1800.

²¹ *Делиль Ж.* Сады. С. 7.

²² Там же.

²³ Так, согласно Ж. Б. Дюбо, живопись интересна в первую очередь тем, каким образом она изображает, а поэзия — тем, что она изображает. (*Du Bos J.-B.* Réflexions critiques sur la poésie et la peinture. Paris, 1719.)

в свое время также предпринявший продолжение «Георгик». Как известно, выполнение этой задачи впервые принял на себя Рене Рапена, новолатинская поэма которого под названием «Hortum carmen cum Disputatione de Cultura Hortesi» увидела свет впервые в 1665 г.²⁴

Определяя место собственного творчества в обозначенной таким образом традиции дидактической поэзии, Жак Делиль разворачивает аргументацию собственной поэтики по отношению к названным авторам, Вергилию и Рапена.

Отметим, что издание поэмы Рапена в 1780 г. было дополнено оценкой этого произведения, данной в свое время папой римским Климентом IX. Авторитет его высказывания, приведенного в предисловии к поэме, обещал, по замыслу издателя, придать веса представлению о Рапене как непосредственном продолжателе поэтического наследия Вергилия:

Мне кажется, твое волшебное пение принесло все парнасские цветы, и самые лучшие. В них оживает великолепие и элегантность Вергилия; в первую очередь я удивляюсь твоему счастливому стилю — имея дело с такой сухой и сложной материей, ты представил ее с такой расточительной орнаментальностью и с такой легкостью²⁵.

Делиль занимает иную позицию, корректируя это мнение в предисловии к собственным «Садам»:

Он <Рапена> написал на языке Вергилия и в его же стиле состоящую из четырех песен поэму о садах, имевшую большой успех, — в ту пору у нас еще читали новую латинскую поэзию. Его произведение не лишено изящества, хотя ему можно было бы пожелать большей точности и большей удачи в изложении отдельных эпизодов²⁶.

Разногласия между Делилем и его непосредственными предшественниками в деле написания садовой поэмы «по Вергилию» заключаются не в выборе жанра или предмета описания. Ведь и у Рапена речь идет не о чем ином, как о садах. Причины отмежевания Делиля от Рапена раскрываются

²⁴ *Rapinius R. Hortum carmen cum Disputatione de Cultura Hortesi, Libri IV. Paris, 1665.*

²⁵ Цит. по: *Pigeaud J. De Rapin à Delille // Histoires de jardins. Lieux et imaginaire / J. Pigeaud, J.-P. Barbe (éd.). Paris; Nantes, 2001. P. 159–180.*

²⁶ *Делиль Ж. Сады. С. 5.*

в связи с изменившимися взаимоотношениями сада и поэзии. В произведении Рапена «sterilem materiam» сада способна приобрести интересную художественную форму только благодаря выразительным средствам риторической поэтики. Жак Делиль признает за этой дидактической поэмой соответствующую «elegance». Но выбор верного стиля и применение эффектной орнаментальности он считает недостаточными для удачного осуществления поэтического описания.

Поэтические требования Делиля формулируются с позиций эстетики восприятия. Поэтому именно в признаках, свойственных классической поэтике жанра, Делиль распознает существенные сложности:

Моя поэма страдает большим недостатком — она дидактическая. Жанр этот в силу свойственных ему черт холодноват²⁷.

Отмечая недостаточные выразительные способности дидактической поэзии, Делиль отдает должное дискуссии об экспрессивных возможностях отдельных литературных жанров²⁸. В первой половине XVIII в. традиционный спор об иерархии жанров и, более того, видов искусства разгорается с новой силой, сопровождая переход от номинативной поэтики на основе риторических правил к описательной, живописной поэтике, ориентирующейся на эстетику особенного и индивидуального. Решающей становится оппозиция регулярности и разнообразия — качеств, определяющих способ воздействия произведения искусства²⁹.

На этом фоне становится показательным тот факт, что главную причину поэтологической слабости предшественника Делиль видит в художественных качествах описываемого Рапеном садового типа:

<Рапена> воспевает только регулярные сады, и однообразие, связанное с этой регулярностью, проникло и в самое поэму³⁰.

²⁷ *Делиль Ж. Сады. С. 5.*

²⁸ Спор о иерархии литературы, живописи и садово-паркового искусства во Франции последней трети XVII в. нашел яркое выражение в творчестве Жана Лафонтена: «Le Songe de Vaux» и «Les Amours de Psyché et de Cupidon» (1669). Собственные взгляды на соотношение и специфические возможности отдельных жанров Делиль развивает в предисловии к поэме «Homme de Champs» (1800).

²⁹ Особое влияние на развитие французской поэзии оказали размышления Жана-Батиста Дюбо (*Du Vos J.-B. Op. cit.*).

³⁰ *Делиль Ж. Сады. С. 6.*

Соотнесение поэтического описания садового пространства со стилем самого предмета описания, которое предпринимает Делиль, указывает на наличие неких единых требований к организации произведения литературы и садового искусства³¹. Эстетика восприятия садового пространства является отправной точкой полемики Делиля, направленной на произведение Рене Рапена. Делиль называет те центральные составляющие переживания нерегулярного садового пространства, которые, по его мнению, отсутствуют как в поэтических, так и в конкретных садах Рапена:

Воображение, по природе своей свободное, то с трудом передвигается по строго очерченным линиям партера, то изнемогает в конце длинной прямой аллеи. И повсюду оно сожалеет об отсутствии красоты хоть чуть-чуть неправильной, о пленительной непринужденности живой природы³².

Применение принципа вариативности в пространстве садово-паркового ансамбля, нацеленное на достижение разнообразных впечатлений в рамках садового переживания, приводит к смещению акцента на передачу и восприятие индивидуального и необычного. О том, насколько успешным оказывается применение принципа разнообразия в современном Делилю садово-парковом искусстве, свидетельствует систематизация воздействия «экспрессивного сада» в соответствии с присутствующими в нем характерами, предпринятая Томасом Вейтли в упомянутых ранее «Размышлениях о современном садоводстве»³³. Поэтическое осмысление вариативности характера сада вслед за Вейтли проявляется в тексте поэмы Делиля, одна из частей которой «состоит из описания картин величественных или трогательных, сладостных или угрюмых, меланхолических или жизнерадостных»³⁴.

³¹ На исходе XVIII в. проблематика соотношения предмета описания и стиля находит теоретическое осмысление в трудах И. Громана, посвященных немецкоязычной садовой литературе (*Grohmann J. Ch. A. Neue Theorie der schönen Gartenkunst. Leipzig, 1797*). В России единство принципов организации садово-паркового и литературного произведения нашло яркое отражение в деятельности А. Т. Болотова (см.: *Веселова А. Ю. Эстетика А. Т. Болотова (литературная критика и садово-парковое искусство): Дис. на соиск. уч. ст. канд. филос. наук. СПб., 2000*).

³² Делиль Ж. Сады. С. 6.

³³ *Whately Th. Observations on Modern Gardening. London, 1770. P. 124–129.*

³⁴ Делиль Ж. Сады. С. 9.

Применение принципа разнообразия и комбинации разнообразных сцен в пространстве как сада, так и литературного произведения подчиняется эстетическим требованиям новизны и удивления, необходимым для достижения выразительности. Осуществление восприятия в движении, о котором говорит Делиль, предполагает изменение типа поведения по отношению к произведению искусства, в первую очередь — сада. Предпочтительному использованию садово-парковых ансамблей как места пассивного отдыха или проведения праздников свойственны преимущественно визуальное восприятие и статика позиции наблюдателя. Этот тип находит отражение в распространенном применении к саду таких метафор театрализованного пространства, как сцена и кулисы³⁵. С удовольствием, получаемым от созерцания сада, связано содержание первой части поэмы «Сады», в которой речь идет о том, как «наиболее удачно использовать живописное богатство нерегулярных садов, как превращать ландшафты в картины»³⁶.

Представление о «странствующем взгляде», которое возникает по отношению к пейзажной живописи и апробируется в живописной поэзии, находит конкретное применение в пространстве пейзажного сада. В прямом смысле доступное пространство садово-паркового ансамбля включает, таким образом, наряду с созерцанием сада как живописного табло или театральной сцены динамичный способ восприятия³⁷. Поэто-му вслед за описанием разнохарактерных картин в тексте поэмы «рассказывается также о том, как прокладывать тропинки, ведущие к этим естественным картинам»³⁸. Распространение практики садовой прогулки подразумевает чередование

³⁵ О театрализации садового пространства см.: *Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2003. С. 199–288.*

³⁶ Делиль Ж. Сады. С. 9.

³⁷ О своеобразии садовой прогулки в рамках регулярного и пейзажного сада на примере Версаля и Во-ле-Виконт см.: *Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Указ. соч. С. 71–81.*

³⁸ Делиль Ж. Сады. С. 9. На использование Делилем прогулки в качестве композиционного принципа поэмы по аналогии с пейзажным садом указывал Виктор Клемперер (*Klemperer V. Op. cit. S. 24*) и вслед за ним Н. А. Жирмунская (Указ. соч. С. 189).

впечатлений, разворачивающихся не только в пространстве, но и во времени.

Динамизм восприятия заставляет по-новому подойти к проблематике организации поэтического текста:

В поэмах того жанра, который я предлагаю публике, должен наличествовать в самой высокой степени интерес построения³⁹.

Для автора описательной поэмы это означает выбор не образцовой формы, а такой композиции, которая соответствует восприятию описываемого предмета, в данном случае пейзажного сада:

...при описании живописных и свободных садов, где все составляющие их предметы зачастую перемешаны и переплетены друг с другом, где приходится порой подниматься до философских рассуждений о причинах наслаждения, которое дает нам природа <...>, нужен план совершенно иной⁴⁰.

Используя выражение «живописная неправильность», Делиль указывает на произошедшее сближение признака «irrégularité» (нерегулярность), образующего основу эстетического принципа разнообразия, с понятием «pittoresque» (живописность). Связанное изначально с эффектностью, выразительностью и богатством контрастов в живописи, «живописное» в течение XVIII в. не только приобретает статус эстетической категории наряду с прекрасным и возвышенным, но и одновременно распространяется во Франции для обозначения как пейзажного сада — «jardin pittoresque», так и описательной поэзии — «poésie pittoresque»⁴¹.

Применение живописной неправильности и, соответственно, всех атрибутов вариативности должно, по мнению Делиля, образовывать характерную особенность композиции поэмы, адекватной воздействию пейзажного сада. Делиль оп-

³⁹ Делиль Ж. Сады. С. 8.

⁴⁰ Там же. С. 9.

⁴¹ Определение понятия применительно к поэзии см.: *Du Bos J.-B.* Op. cit.; *Batteaux Ch.* Les Beaux-Arts réduits à un même principe. Paris, 1746. Подробно о развитии живописного как эстетической категории см.: *Wolfzettel Fr.* Art.: Malerisch/Pittoresk // *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden / Hrsg. v. K. Barck u.a.* Stuttgart, 2001. Bd. 4. S. 760–789.

ределяет свои требования к композиции дидактической поэмы следующим образом:

Здесь особенно важны верность мыслей, живость красок, богатство образов, прелесть разнообразия, искусство контрастов, неизменное изящество, которое привлекает читателя и не дает ослабнуть его вниманию⁴².

Показательно, что именно эти качества Делиль распознает в том тексте, в котором он видит архетип описательной поэзии, — в «Георгиках» Вергилия⁴³.

В основе различия двух поэм о саде, обозначенного в выражении принципов поэтики и сводящегося, казалось бы, в итоге к господству определенного садового стиля, скрывается процесс изменения форм знания и соответствующего типа культурной памяти. Основным фактором, определившим смену парадигмы в период между выходом в свет обоих произведений, является переход от доминирующей роли мнемотехники как принципа накопления, сохранения и идентичного воспроизведения знания к развитию и распространению ассоциативной теории, предпочитающей работу воображения.

Значение мнемотехники для дидактической поэзии Рапена заключается, с одной стороны, в присутствии мемории как составной части риторики, а с другой стороны, в связи с функциями поэтической формы для запоминания материала поэмы. Тот факт, что внимание описательной литературы обращено на перечисление предметов внешнего мира ради наиболее точного представления существующего множества в соответствии с формами знания естественных наук, служит поводом для Делиля соотнести «длинный перечень названий» поэмы Рапена с произведением «ботаника».

Аддитивное перечисление множества составляющих подразумевает наличие тектонической пространственной модели. Она находит применение в организации культивированной формы пространства — регулярном саде, восприятие которого опирается на рациональный тип познания. Потенциально безграничное пространство, характерной чертой которого является не созерцание аддитивного множества, но

⁴² Делиль Ж. Сады. С. 8.

⁴³ *Delille J.* Discours préliminaire // *Géorgiques*. Paris, 1780. P. 12. Цит. по: *Pigeaud J.* Op. cit. P. 165.

воздействие живописного многообразия, соответствует эстетике пейзажного сада и рассчитывает на возможность чувственного восприятия.

Распространение теории ассоциаций, регулирующей воздействие внешнего мира природы на внутренний мир человека, ведет к возрастающему значению продуктивного воображения. Происходящие парадигматические изменения в начале XVIII в. находят выражение в противопоставлении риторического искусства («*mécanique de l'art*») поэтическому творчеству, опирающемуся на «благородное воображение» («*noble imagination*»)⁴⁴.

Словно следуя этой «механической» и «имагинативной» оппозиции, сформулированной Дюбо в контексте размышлений о выразительных возможностях номинативной и живописной поэтики, Жак Делиль отмечает, что Рапен

изложил нам лишь механическую часть садоводческого искусства и начисто забыл о его наиболее существенной части, а именно той, которая обращена к нашим ощущениям, к нашим чувствам, о том, что служит источником удовольствия <...>. Словом, его сады созданы архитектором; совсем иные сады создают философ, художник и поэт⁴⁵.

Противопоставление деятельности архитектора и поэта в садовом дискурсе можно было бы отнести к произошедшим изменениям в социальном составе его участников. Большинство теоретиков и практиков раннего пейзажного сада в Англии являются дилетантами — не архитекторами, а поэтами и философами. В первую очередь, однако, оно сигнализирует об ослаблении значения архитектуры как доминирующего вида искусства, за которым закреплено представление о порядке и правилах, организующих пространство регулярного сада⁴⁶.

Архитектуре противопоставляется дискурсивность пейзажного сада, включающего разные виды эстетической деятельности, в данном случае точность и осмысление философии, выразительные средства живописи и «имагинативные»

⁴⁴ *Du Bos J.* Op. cit.

⁴⁵ Делиль Ж. Сады. С. 6.

⁴⁶ С архитектурой связано представление о тектоническом пространстве и мнемотехнике как основной форме памяти. Именно из «архитектурного лагеря», как уже указывалось, происходят трактаты сторонников регулярного стиля.

возможности поэзии. В контексте иерархии видов искусства садовое искусство находится в процессе самоопределения путем сравнения своего потенциала с возможностями других видов. Значительную роль в формировании пейзажного сада играют взаимоотношения с живописью и поэзией. Использование их возможностей наделяет садовое пространство выдающимися способностями эстетического воздействия.

Для поэмы Жака Делиля «Сады» характерна многоуровневая взаимосвязь сада и поэзии: автор обращается к садовой теме, создает поэтическое произведение о садово-парковом искусстве и использует при этом свойственные пейзажному саду выразительные средства для достижения воздействия поэмы. Этот уровень соответствует присутствию сада в поэзии. Восприятие сада, в свою очередь, основано на применении поэтического метода, суггестивный потенциал которого включает ассоциации с текстами литературы. В данном случае следует говорить о поэзии в саду.

К «имагинативной» составляющей отношений сада и поэзии отсылает и автор «Писем о саде в Павловске» в завершении первой садовой прогулки и первого письма:

...но золотящиеся вершины деревьев напоминают мне о приближающейся вечерней прохладе, и я спешу навстречу согревающему ночному приюту, чтобы с помощью Геснера и Делиля предаться воображаемым мечтам⁴⁷.

«Поэтический метод» восприятия пространства сада и проблематика свободного воображения

Восприятие и переживание пейзажного сада основаны на потенциальном возникновении ассоциативных связей, предполагающих знакомство с текстами культуры. Эмоциональная и интеллектуальная программа пейзажного парка вмещает в себя, кроме того, индивидуальные фантазии не только заказчика, художника или писателя, но и посетителя сада.

Каким образом происходит восприятие сада, обращаемое к «имагинативному» потенциалу, А. К. Шторх на-

⁴⁷ *Storch H.* Op. cit.

глядно демонстрирует в описании прогулки к Собственному садику в Павловске. Она начинается с обозрения местности, находящейся на границе с этой частью парка. Впечатления от этого подчеркнута живописного ландшафта вызывают ассоциации с поэтическим текстом. Приводя отрывок из поэмы Делиля, автор соотносит впечатление от конкретного Павловского пейзажа с припоминанием ее поэтического воздействия:

Теперь мы выходим на проезжую дорогу, чтобы обойти правый флигель дворца. Ваш взгляд вновь невольно задерживается на эспланаде противоположной стороны, на знакомой трельяжной беседке и на всех тех предметах, которые образуют радостное целое этого вида. Не находите ли Вы, мой друг, эту дорогу исключительно живописной, в том, как она вьется меж прелестных кустов, то склоняясь вслед за спуском, то скользя по возвышениям? И не поддается ли Вы искушению поверить, что именно это место было тем, на котором певец садов записал следующие строки, чтобы приподнести их Марии?

Большой дороги там живой, веселый вид,
И путник радостной, узрев тебя, — стоит,
Глядит — и уходя, в восторге, в удивленье
Уносит милое твое изображение.
Попеременно взор манит издалека
То лес твой, то ручей, то роща, то река,
То колокольни шпиль, мостов огромны своды...⁴⁸

Эта цитата из поэмы Жака Делиля в тексте описания Павловского парка заслуживает пристального внимания по ряду причин. Во-первых, введение поэмы Делиля в дискурс о Павловском саде, которое осуществляет Шторх, представляет собой своего рода историческую легитимизацию для автора описания сада, владельцам которого была преподнесена поэма. Особое значение этого текста для возникновения дискурса о самом Павловском ансамбле подчеркивается тем, что в произведении А. К. Шторха цитата из «Садов» является единственным отнесением к конкретному садовому тексту другого автора. Таким образом, отрывок из Делиля становится исключительным случаем, когда введенный чужой текст

⁴⁸ Storch H. Op. cit. S. 22–23.

встает между конкретным садово-парковым ансамблем и его описанием.

Во-вторых, эта цитата указывает на наличие эстетической корреспонденции между описанием Павловского парка А. К. Шторха и садовой поэмой Делиля. Ее присутствие предполагает возможность прочтения садового пространства Павловска в соответствии с обозначенным в произведении Делиля горизонтом.

Поэтическое описание сада, эстетические требования и художественные средства которого находят выражение в творчестве Делиля, переживает свое развитие в специфическом уточнении описательного метода в «Письмах о саде в Павловске». Дидактической поэме о садах Шторх противопоставляет письма о саде в качестве крайне олитературенного описания конкретного садово-паркового пространства. То, что при этом речь идет о сублимированной литературной технике, не может остаться незамеченным для внимательного читателя.

Основные категории адекватного описания пейзажных садов, обозначенные в поэтике Делиля и примененные в дидактической поэме, переносятся Шторхом в прозаическое произведение в эпистолярной форме. Более того, ему удается рафинированное развитие садовой поэтики, которое автор разворачивает как сложную игру между категориями воображения и описания, приближения и удаления, сокрытия и раблечения, присутствия и отсутствия.

Характерно, что поэму Делиля мы не найдем в кармане того фиктивного автора писем, который ведет своего адресата по тропинкам сада в ходе восьми прогулок, соответствующих восьми письмам. А. К. Шторх вводит чужой текст в первой половине второго письма, как бы припоминая его в момент созерцания пейзажа, а не читая выбранное место из книги. Очевидный способ цитирования по памяти свидетельствует об уверенности автора писем в возможности его припоминания также и адресатом, что подразумевает наличие общего резервуара текстов садового дискурса. На то, что соединение впечатлений от текста и видимого пейзажа носит при этом ассоциативный, а не мнемонический характер, отчетливо указывает факт «припоминания» только соответствующих видимому пейзажу деталей из текста поэмы.

Игра в дистанцию и близость находит выражение в первую очередь в художественной форме произведения — пове-

ствовании в письмах. Именно физическая дистанция адресата, находящегося вдалеке от российского сада, становится поводом для возникновения его описания⁴⁹. Насколько Павловский сад способен предстать в воображении адресата, зависит в большой степени от искусства описания его корреспондента. Однако не менее значительная роль отведена «имагинативному» потенциалу получателя писем о саде⁵⁰.

Указывая, но не называя фиктивного адресата писем, Шторх требует от своего читателя дополнительных усилий. Читатель не только осуществляет «имагинативный» процесс вместо вымышленного получателя писем, но и подспудно воображает себе возможные ответные послания адресата. При том что их содержание остается неизвестным для публики, наличие состоявшегося диалога невозможно игнорировать, поскольку указания на него вкраплены в текст описания⁵¹. Шторх применяет таким образом стратегию описания, с которой был связан успех жанра романа в письмах⁵². Игровой характер присутствия-отсутствия адресата расширяет коммуникативные возможности описания Павловского сада и позволяет, опираясь на воображение, вывести реализацию диалога за пределы текста.

Выбор эпистолярной формы автором «Писем о саде в Павловске» сигнализирует об осознании субъективности садового переживания и соответствующей интимизации форм его коммуникации. Отношение человека с внешним миром в садовом пространстве оказывает влияние на его внутренний мир, выражение которого происходит в коммуникативном акте, в диалоге с другим. Выражение корреспонденции внешнего и внутреннего мира приводит в представ-

⁴⁹ Ср.: «Seit einigen Tagen, mein theurer Freund, bewohne ich Pawlowsk. Sie haben gewünscht, von diesem durch Natur und Kunst so reizenden Sommersitze der Kaiserin Mutter eine Schilderung zu lesen; ich eile, Ihr Verlangen zu befriedigen, ehe der erste Eindruck geschwächt ist, den diese zauberische Schöpfung in mir hervorgebracht hat» (Storch H. Op. cit. S. 3).

⁵⁰ Ibid. S. 3–4.

⁵¹ Неопределенность личности получателя, которую Шторх использует в качестве литературного средства, послужила стимулом для последующего установления действительного адресата (Семевский М. И. Указ. соч. С. 570).

⁵² См.: Рогинская О. О. Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе: Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. М., 2002 (электронная версия — <http://www.ruthenia.ru>).

лении Делиля к поэтической деятельности. Таким образом, состоявшийся диалог не покидает сферу эстетики, поскольку произведение искусства (сад) порождает произведение искусства (поэзия).

Последовательности садовых прогулок, совершаемых день за днем и описываемых в «Письмах о саде в Павловске», соответствует собственный временной уровень. Под его относительную краткость подложена более длительная временная перспектива, заимствованная у эпистолярного романа и подразумевающая интервалы, скорее свойственные «действительной» переписке между Павловском и возможным неназванным местом резиденции адресата, скажем, в Германии. Следствием многослойности временных уровней становится эстетизирование ритма повествования, которое не считается с принятым каноном описательной литературы, и в первую очередь садовых описаний.

Осознание категории времени в произведении Шторха представляет собой следующий виток понятия динамичности описания, которая является значимой категорией в поэтике Делиля. Авторская рефлексия над присутствием в произведении физического и поэтического времени находила выражение, в частности, в объяснениях ко второму изданию поэмы «Сады»:

...я взял себе за правило не допускать при последующих дополнениях к ней <поэме> ничего, относящегося к более поздним годам. Так, когда я говорил о садах Германии, все, что о них сказано, соответствует тем же годам.

Следование классическому единству времени остается для автора поэмы важным, хотя и сложно выполнимым принципом, каждое нарушение которого требует объяснения и оправдания⁵³.

В произведении Шторха определение времени гораздо сложнее уже по причине присутствия уровней фиктивной переписки и конкретного художественного произведения. Обращение к воображению в процессе восприятия приводит к постоянному переплетению временных линий прогулок, их описания и прочтения. Благодаря изощренному наслоению

⁵³ Подробное перечисление отступлений от этого правила см.: Делиль Ж. Сады. С. 7.

длительного временного модуса переписки на короткое, рассчитанное на восприятие в настоящем описание ежедневных прогулок Шторху удастся удерживать описательную перспективу в поразительном напряжении, придающем его произведению своеобразную прелесть модерна.

Знания о модификациях, обозначившихся в дискурсе пейзажного сада в 1780–1790 гг., вписаны в структуру произведения Шторха. Самые значимые из них: категория живописного, проблематика определения сада и ландшафта, автономия садового художника и посетителя сада, дифференциация возможностей эстетических ощущений, переоценка и реинтеграция элементов регулярного сада. Этот период значительных изменений совпадает с публикациями поэмы Делиля «Сады»: в 1782 г. вышло первое издание, а второе, значительно дополненное — в 1801 г.

Для Шторха не представляет сложности соотнести особенности поэтики сада, свойственные произведению Делиля, с развитием садово-паркового ансамбля в Павловске в период между 1782 и 1801 гг. Важнее, однако, тот факт, что Шторх, владея средствами вырабатываемой Делилем поэтики, обходится с ними как бы играючи. Описательную технику Делиля он развивает до того изощренно, что «Письма» до сих пор производят впечатление современного текста, чем разительно отличаются от большинства садовых описаний современников Шторха.

Среди отличий поэтики Шторха от поэтики Делиля можно отметить следующие: в тексте Шторха практически отсутствует дидактический элемент садового описания; для «Писем» характерно отсутствие эксплицитного цитирования из канона распространенной садовой литературы, в отличие от поэмы «Сады» с ее многоуровневым введением чужих текстов. Вместо декларирования категорий эстетики пейзажного сада в тексте «Писем о саде в Павловске» мы обнаруживаем их пересмотр и критическую рефлексию. Горизонт, на котором создается описание Павловска, включает как критику разума Канта, так и эстетические размышления Мендельсона. Шторх достигает того пункта дискурса о садах, с которым связано осмысление экспериментальных возможностей обновления садово-паркового искусства вне границ собственно

эстетики пейзажного сада. Автор отдает должное автономности искусства по отношению к миметическому постулату.

О «Письмах о саде в Павловске» можно говорить как о примере авторской попытки удовлетворить постепенную потерю четкости контуров эстетических категорий в свете усиления индивидуальности восприятия. Постепенное осознание значения субъективности в садовом пространстве, развивающейся на основе представления о поэтическом воображении в ходе садового переживания, приводит к необходимости переосмысления ряда эстетических категорий, находящихся до того за гранью садового дискурса.

Так, не подлежит сомнению тот факт, что в XVIII в. каприччо как художественный принцип проделывает стремительный путь от периферии эстетических учений в их центр и находит воплощение практически во всех видах искусства. Автор «Писем о саде в Павловске» занимает свою позицию в современной ему дискуссии о месте и значении художественного принципа каприччо и возможностях применения его форм⁵⁴. В пятом письме А. К. Шторх начинает очередную прогулку с дальнего края парка, из точки, пожалуй, самой удаленной от дворца и от того места, которое вызвало у него воспоминания о поэме «Сады». В очередной раз используется пограничная ситуация, условия которой обещают быть особенно продуктивными для «имагинативных» процессов как в тексте, так и вне его. Интерес и любопытство к этой части Павловского ансамбля автор писем подготовил следующим заключительным пассажем предыдущего письма:

Здесь, на самом отдаленном месте, где негустой лес в очередной раз открывает перед нами дальние виды, простирается большая, предоставленная природе, но снабженная этой щедрой матерью разнообразными прелестями долина, которую именно поэтому предпочтительно называют Красной. <...> Здесь, где все дышит естеством и простотой, соорудил себе храм демон Каприччо, чьи прыжки Вам хорошо знакомы⁵⁵.

⁵⁴ Подробнее см.: *Ананьева А. В.* Принцип каприччо в пейзажном пространстве Павловска // *Пространство и время архитектурных фантазий* (Царицынский научный вестник. Вып. 7) / Науч. ред. Б. М. Соколов, О. В. Докучаева. М. (в печати).

⁵⁵ *Storch H.* Op. cit. S. 80–81.

Речь идет о павильоне в Красной долине, который «называют павильоном Елизаветы, чтобы сохранить таким образом память о том приятном удивлении, которое он произвел при первом посещении на всеми любимую супругу нашего государя»⁵⁶. В тексте «Писем» этот павильон представлен не иначе, как потенцированное каприччо, отличительными принципами которого являются тонкое, порой прихотливое соединение различных уровней реальности, ее временной и пространственной диспозиций⁵⁷.

В контексте теории о «более не изящном» искусстве на переломе XVIII и XIX вв. каприччо отводится постоянное место в одном ряду с гротеском, карикатурой и арабеской⁵⁸. Принцип каприччо вторгается даже в триаду эстетических категорий возвышенного, прекрасного и живописного⁵⁹. К началу XIX в., когда создаются павильон в Красной долине и описание Павловского парка, в распоряжении не только архитектора, но и писателя находится дифференцированная традиция применения художественного принципа каприччо, позволяющая игровое обхождение со множеством его форм и стратегий. Очевидно, что каприччо обладает привлекательностью для текста описания Павловского ансамбля на фоне игрового решения пространственных и временных категорий, характерных для художественной формы «Писем». Особая притягательная сила заключается в его специфических возможностях в связи с новой постановкой вопроса о субъективности садового переживания и адекватности художественного произведения.

Представьте себе четырехугольное здание, заключающее в себе один зал и освещаемое с каждой стороны сквозь стеклян-

⁵⁶ Storch H. Op. cit. S. 87–88.

⁵⁷ Das Capriccio als Kunstprinzip: Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik. Köln; Wien; Zürich, 1996; Kunstform Capriccio. Von der Grotteske zur Spieltheorie der Moderne. Köln, 1998; Kanz R. Die Kunst des Capriccio: kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock. München, 2002.

⁵⁸ Jauß H. R. Die nicht mehr schönen Künste: Grenzphänomene des Ästhetischen. München, 1968; Oesterle G. Arabeske // Ästhetische Grundbegriffe. Bd 1. S. 272–286.

⁵⁹ Oesterle G. Skizze einer ästhetischen Theorie des Capriccio: Laune – Sprung – Einfall // Kunstform Capriccio. S. 179–188.

ные двери и сквозь находящиеся над ними арочные окна; и что это здание украшено с одной стороны легким красивым перистилем в античном вкусе, а с остальных сторон окружено бесформенными, без выбора и порядка расставленными столбами колонн, несущих настил вдоль всего здания, — и тогда вы будете иметь примерное понятие об этом плоде озорного настроения художника⁶⁰.

Павильон Елизаветы в Красной долине Павловского парка отличается от привычного типа «каприччиозной» архитектуры пейзажных садов, стоящей в традиции готических башен и чаевых салонов и позволяющей применение к ней архитектурной типологии.

Архитектура здесь словно уклоняется от однозначного стилистического узнавания, несмотря на кажущуюся очевидность значения разнохарактерных портиков. Павильон в целом вступает в игру с гетерогенными формами и пространствами.

Механизмы и формы воздействия на чувства посетителя, работающие с временными и географическими измерениями, воздействуя на ассоциативное восприятие садового пространства, приводят к образованию и развитию новой субъективности. Усиление субъективности в ходе распространения эстетики восприятия садового пространства, основывающейся на воспоминании и ассоциации идей, приводит к постепенной потере контроля со стороны художника сада над однозначностью смыслопроизводства⁶¹. Проблематичным становится место, вернее, допустимые рамки деятельности воображения и фантазии в эстетике восприятия пейзажного сада, пространство которого насыщено раздражителями сенсуальных и имажинативных впечатлений и прогулка по которому нацелена на возбуждение продуктивных сил воображения посетителя. Все чаще встает вопрос о возможностях контроля воображения и фантазии в рамках садового переживания. Осмыс-

⁶⁰ Storch H. Op. cit. S. 82–83.

⁶¹ Вопрос о контроле «имажинативных» процессов в рамках садового переживания рассмотрен в моей статье: Ананьева А. В. Услада мысли и зренья — поэтическое описание Александровой дачи в контексте дискуссии о рациональном и сенсуальном восприятии пейзажного сада // Гений вкуса: Н. А. Львов. Материалы и исследования / Науч. ред. М. В. Строганов. Тверь, 2003. Сб. 3. С. 299–319.

ливается невозможность адекватного отражения индивидуального переживания в живописном садовом стиле.

Усилия Шторха в тексте «Писем» направлены на адекватную передачу того, что в случае капризной архитектуры Павильона Елизаветы речь идет не о простой прихоти художника, а о реализации принципа каприччо как конкурирующего с принципом имитации, лежащим в основе преобразования ландшафта. При этом каприччо не приписывается более к области продуктивной эстетики. Знаток искусства, посетитель сада, читатель должен сам владеть индивидуальными, неожиданными стратегиями восприятия. В тексте «Писем о саде в Павловске» автор раскрывает принцип каприччо, который включает в себя и рецептивный план и позволяет применять технику «каприциозного» восприятия субъекта даже в отношении тех предметов искусства, которые в формальном плане не обязательно представляют собой каприччо. Так, возведенный в статус «храма демона Каприччо», павильон в Красной долине оказывается в состоянии создавать «другую», индивидуальную действительность.

Если в концепции поэтики пейзажного сада, свойственной поэме Жака Делиля, рациональный и имажинативный уровни восприятия еще создают единое целое процесса восприятия, то значительное смещение акцента на потенциал воображения в ходе распространения пейзажной эстетики приводит к осознанию связанных с этим проблем. Основная опасность осознается как невозможность контроля над свободным воображением. «Поэтический метод», признающий лишь одно правило — вдохновение и творческую фантазию, ставит под вопрос не только адекватность, но и саму возможность передачи предметного мира.