

КОМИТЕТ ПО КУЛЬТУРЕ ГОРОДА МОСКВЫ

Государственное учреждение культуры города Москвы
«Государственный историко-архитектурный,
художественный и ландшафтный
музей-заповедник «Царицыно»

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ ВООБРАЖАЕМОЙ АРХИТЕКТУРЫ

СИНТЕЗ ИСКУССТВ И РОЖДЕНИЕ СТИЛЯ

ЦАРИЦЫНСКИЙ НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК
ВЫПУСК 7-8

Москва
«Пробел-2000»
2005

Редакционная коллегия:

В.В. Егорычев

О.В. Докучаева

Б.М. Соколов

Составление и научная редакция:

доктор искусствоведения Б.М. Соколов

Пространство и время воображаемой архитектуры. Синтез искусств
П 82 и рождение стиля : Царицынский научный вестник. Вып. 7-8. –
М.: Пробел-2000, 2005. – 416 с.: илл.
ISBN 5-98604-040-6

Настоящее издание продолжает традицию публикаций сборников статей по материалам ежегодных научных конференций, проходящих в музее. В 7-8 выпуски царицынского вестника вошли материалы конференции «Пространство и время воображаемой архитектуры» (30 сентября – 2 октября 2003 года) и «Синтез искусств и рождение стиля» (28-29 сентября 2004 года).

Издание адресовано историкам, философам, искусствоведам, музейным работникам, всем читателям, интересующимся историей мирового искусства и культуры.

ISBN 5-98604-040-6



© ГМЗ «Царицыно», 2005

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ ВОООБРАЖАЕМОЙ АРХИТЕКТУРЫ

- И.А. Демченко.* Образ райского сада в мусульманском средневековом искусстве: фантазия и реальность 8
- К.А. Чекалов.* Трансформация ренессансного архитектурного мышления в XVII веке («Город Солнца» Т. Кампанеллы и «Адонис» Дж. Марино) 22
- А.Е. Ухналев.* Танатология Джованни Баттиста Пиранези 37
- А.Ю. Александрова.* Королевские парки Дроттнингхольм и Хага в панорамных видах Луи Жана Дебре: фантазия и реальность 49
- Е.А. Тюхменева.* Проблемы пространства и времени в искусстве триумфальных врат в России первой половины XVIII века 57
- А.Ю. Веселова.* Пространство пейзажного парка в трудах А.Т. Болотова 73
- А.В. Ананьева.* Принцип каприччо в пейзажном пространстве Павловска 79
- Н.В. Забабунова.* Архитектурное пространство в «Романе о Розе» Г. де Лорриса и Ж. де Мена 91
- С.А. Миронова.* Гатчинский парк Павла Петровича: замысел и воплощение 104
- О.В. Петрова.* Ингербург на въезде в Гатчину. История проектирования и строительства в XVIII – XIX вв. 122
- Г.В. Семенова.* Деревня Глазова в Павловском парке 139
- А.В. Скоробогатов.* Михайловский замок как пластическое воплощение философии власти императора Павла I 147
- И.О. Пащинская.* Царицын остров в Петергофе – остров мечты . . 162
- Л.И. Таруашвили.* Классический и неклассический архитектурный вкус в зеркале римской поэзии: тектонический аспект 174
- С.Н. Зенкин.* Из истории литературного градостроительства: Париж будущего в изображении Шарля Дювейрие и Теофиля Готье . . 188
- Н.А. Шкапа.* Архитектурный образ национальной выставки в России конца XIX – начала XX в. 196
- ИЛЛЮСТРАЦИИ 205

СИНТЕЗ ИСКУССТВ И РОЖДЕНИЕ СТИЛЯ

Э.Н. Белонович. Фотография как инструмент в поиске композиционных решений В.Э. Борисова-Мусатова и художников рубежа XIX – XX веков	240
О.А. Биантовская. Неомифологизм и поиск символа в оформлении детской книги в России конца XIX - нач. XX в.	249
И.А. Демченко. Становление теоретического осмысления садового искусства в мусульманских трактатах и руководствах XIV – XVII веков	258
А.Ю. Веселова. Язык и стиль садовых трактатов конца XVIII – нач. XIX в.	270
А.В. Ананьева. О «поэтическом методе» восприятия садового пространства: взаимоотношение поэзии, живописи, архитектуры в России нач. XIX в.	279
А.Е. Ухналев. Скульптура в саду. Взаимодействие скульптуры и ландшафта в регулярном и пейзажном парке	290
А.Ю. Александрова. Театрализованное действо в парковом пространстве: карусельные игры в Швеции в эпоху Густава III	299
О.В. Петрова. Роль гравюры в формировании архитектурного облика Гатчины	305
Т.Д. Карякина. Стилеобразующие принципы искусства рококо – от архитектуры к фарфоровой пластике	322
Ю.Е. Ревзина. Машина для войны: идеальный город Ренессанса в интерпретации барокко	329
А.В. Леденев. Синтетические стилевые стратегии в творчестве В. Набокова	336
И.Ф. Удянская. Идея танца и ее отражение в «Александрийских песнях» М.А. Кузмина	346
Н.А. Каргаполова. Музыка в сценических экспериментах Кандинского 1907 – 1914 годов	353
А.Г. Вронская. Синтез архитектуры и садового искусства в творчестве Реджиналда Блумфилда	364
Н.А. Шапа. Синтез искусств в музыкальной науке начала XX века: теория метротектонизма Г. Конюса	378
ИЛЛЮСТРАЦИИ	391

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Исключительный характер архитектуры Царицына, драматические перипетии судьбы ансамбля, дают повод постоянного обращения к проблемам философии культуры и искусства, к вопросам возникновения и взаимодействия художественных стилей. Прошедшие недавно в ГМЗ «Царицыно» конференции – «Пространство и время воображаемой архитектуры» и «Синтез искусств и рождение стиля» – были призваны осветить названные темы на материале разных эпох и культур, разных видов искусств, литературы, музыкальной культуры. Избранный организаторами конференций междисциплинарный подход представлялся, в данном случае, наиболее продуктивным. Читателю судить, насколько удачен результат. Уверены, что практически все представленные в сборнике исследования, прошедшие строгий предварительный отбор, вызовут интерес специалистов, научной общественности.

Вместе с тем, в контексте проблематики прошедших конференций, было бы полезным предвидеть сборник некоторыми размышлениями и о самом Царицыне.

Частично уничтоженный Екатериной II ансамбль В.И. Баженова – своего рода сфинкс, перед загадкой которого стоит уже не одно поколение исследователей. Гений знаменитого архитектора, в соответствии с метким определением А.С. Пушкина, был в высшей степени парадоксален. Генетически связанный с Ходынскими увеселительными строениями, амбициозный и масштабный проект царицынской резиденции предполагал создание по-своему совершенного и замкнутого в себе архитектурного мира, при всей своей фантазийности получившего возможность быть воплощенным на практике. Однако осуществленный в кирпиче и камне ансамбль, строения которого представляются столь совершенными на сохранившихся чертежах, соприкосновения с действительностью не выдержал. Этот болезненный факт заставляет вновь и вновь искать объяснения при помощи традиционного архитектурного анализа, или же прибегая к посредству новейших мультимедийных технологий. Выполненная недавно в музее трехмерная электронная реконструкция баженовского Царицына – новая попытка визуализировать исчезнувшую реальность и вновь постараться понять причины творческой катастрофы прославленного зодчего. И вместе с тем, измерить степень искренности, лукавства, холодного политического расчета, соединившихся в решении Екатерины II о «переправке», а затем о сносе центральных строений ансамбля.

Взгляд на трехмерную модель лишней раз подтверждает догадку о главенствующем положении в ансамбле Большого Кавалерского корпуса,

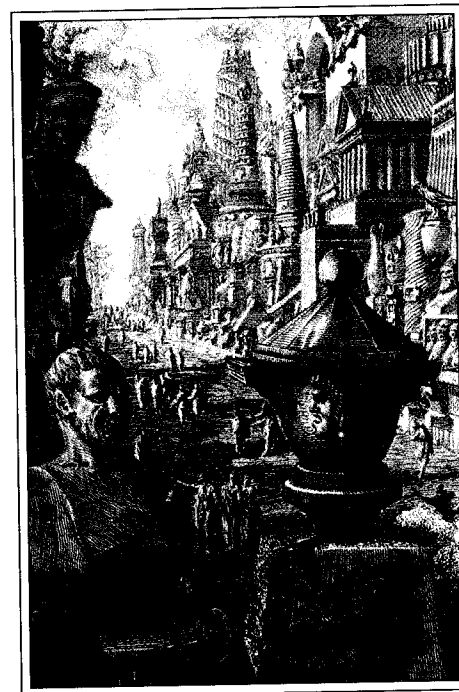
где должны были на равных размещаться, по замечанию Баженова, высшие чины свиты и, среди прочих, генерал-адъютант, князь Г.А. Потемкин. Дворцы императрицы и цесаревича оказывались потесненными на второй план. Вместо традиционных парадных зал, в центральной части Главного дворцового корпуса, Баженовым был построен небольшой дворец для Великих князей, тогда как Средний дворец «под гербом», содержащий наиболее просторные и парадные залы, был отнесен «к боку садовому». Все три дворца Екатерины, по сравнению с прочими постройками ансамбля, были в большей степени связаны с садом, природой, намекая на возможные занятия и увеселения владелицы. В то же время, вместе с другими сооружениями ансамбля они создавали насыщенную архитектурную, почти урбанистическую среду. В планах построек, предназначенных для избранного круга обитателей Царицына села – различных чинов свиты: Большого Кавалерского корпуса, Камер-Юнфарского корпуса, «Восьмигранника», – ясно прослеживается идея аристократического «общегития». В каждом корпусе имелись однотипные помещения для индивидуальных покоев, объединенные общим центральным залом. Этот принцип является прямой иллюстрацией определения идеальных условий для совместного загородного пребывания членов благородного общества, данного в «Записках» князем И.М. Долгоруковым, – «жить вместе, и в то же время раздельно», сходясь по желанию в общей «круговеньке».

Хотя тема прославления сияющей лучами милости и благорасположения к подданным монархии подспудно читается в соларном декоре построек, Баженов, в то же время, выстраивая иерархическую структуру ансамбля – от центра к периферии, – своим смелым экспериментом нарушил иную, непреложную для Екатерины Великой смысловую иерархию незыблемого приоритета монархических ценностей перед просветительно-аристократическими.

Снос главных построек ансамбля Баженова и строительство Большого дворца М.Ф. Казакова восстановили нарушенный порядок, вернув архитектурные смыслы Царицына из царства утопии к государственным и социально-мировоззренческим реалиям России последних десятилетий XVIII века. Вместо совокупности построек Села возник единственный Замок державной владелицы, полностью и безоговорочно главенствующий среди прочих строений и ландшафта. Существовавшая под покровом «готики», наполненная символическими интенциями стилевая недосказанность, ассоциативность архитектурного языка Баженова, уступила место спокойной логике и ясности одетого в готические одежды классицизма.

О.В. Докучаева

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ ВООБРАЖАЕМОЙ АРХИТЕКТУРЫ



ПРИНЦИП КАПРИЧЧО В ПЕЙЗАЖНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПАВЛОВСКА

«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 чаще всего называют Красной. Маленькая деревня вдали, лежащая на одном из холмов в окружении хлебных полей, является единственным, неумышленным украшением этой долины, и это украшение схоже с полевым цветком, который деревенская девочка вплетает в праздничный день в свои непудренные волосы. Здесь, где все дышит природой и простотой, соорудил себе храм демон Каприччо, чьи прыжки Вам хорошо знакомы; об этом храме я не стану рассказывать Вам сегодня, чтобы не томить без нужды Ваше любопытство»¹.

Ничего иного, как противоположного эффекта – возрастающего любопытства – не мог достичь автор этих строк, Андрей Карлович Шторх². Он лишь обозначил, намекнул на многообещающую причудливость этого паркового строения в конце очередной главы «Писем о саде в Павловске». Книга карманного формата на немецком языке под названием «Письма о саде в Павловске, написанные в 1802 году» была напечатана в Санкт-Петербурге в 1804 году, в типографии Академии Наук, и стала первым самостоятельным описанием Павловского садово-паркового ансамбля³. Этот текст состоит из восьми глав, написанных, как следует из заглавия, в форме писем. Они обращены к остающемуся неизвестным для читателя адресату и не только изображают Павловский парк с точки зрения современного ему идеала садового искусства, но и представляют собой образец садового описания европейской традиции⁴. Описание садов на исходе XVIII века является не столько литературой для практического использования, сколько средством развития и распространения эстетики пейзажного парка.

Для описания парка в Павловске характерно использование новых критериев искусства, которыми пользуется автор в ходе диалога с воображаемым адресатом, рассчитывая на его столь же развитые вкусы. Автор «Писем о саде в Павловске» стоит на высоком уровне современной ему дискуссии об искусстве, обсуждая среди прочих вопрос о месте и значении художественного принципа каприччо, о возможностях применения его форм. Обращение к тексту «Писем» Шторха позволяет в определенной степени реконструировать современные автору типы восприятия каприччо, реализованного в пространстве Павловского парка.

1. Демон Каприччо

Процессы, связанные со свободным, игровым соединением идей, мотивы и образы, использующие или включающие случайность, бессмыслицу, скачкообразность характерны для описания форм каприччо. Тонкое, порой прихотливое соединение различных уровней реальности, ее временной и пространственной характеристик, совмещение целенаправленного проекта и свободной фантазии являются его отличительными принципами. По мере оформления представлений, связанных с художественной фантазией, каприччо обретает статус абстрактного понятия и фигурирует в этом качестве в «Iconologia» Чезаре Рипа, сборнике аллегорических изображений, вышедшем впервые в 1593 году⁵. Существенными чертами, приписываемыми каприччо, с XVI века становятся художественная фантазия, стремление к новизне, нарушение норм, переверачивание общепринятого, смешение разнородных элементов, вызывающее комический, игровой и фантастический эффект.

В приведенном выше отрывке из «Писем о саде в Павловске» А.К. Шторх изображает каприччо в виде Демона. В этой стилизации прослеживается соотнесение образа с поэтической традицией немецкоязычной литературы и эстетической теории. В произведениях Кристофа Мартина Виланда и Иоганна Якоба Бодмера каприччо фигурирует в виде горного духа, сходного с сатиром, – это спутник радости и помощник поэта. Так, в предисловии к статье «Неэзоповы басни Лессинга» (1767) Бодмер пишет: «Я сидел у журчащего ручья на гладком камне и звал музу, от которой Эзоп узнал свои басни. Вдруг из леса вышла странная козлиными прыжками фигура наподобие фавна; это существо подошло ко мне и сказало: “Муза тебя не слышит... Я хочу вместо нее помочь тебе при твоих родах. Я из свиты муз и служу поэтам и художникам при их работе не реже; они зовут меня каприччо»»⁶.

Олицетворенное Каприччо, появляющееся в Аркадии, нередко становится десятой музой, принимая на себя роль не обитающих там спутниц творчества.

Соотнесение Шторхом понятия каприччо с демоническим образом, который вызывает ассоциации с божеством данного мгновения, неожиданной мысли и неконтролируемой гениальности⁷, примечательно в еще одном смысле: скачкообразность, присущая этому мотиву, сопровождается историей развития самого принципа каприччо, которая выражается в незакрепленности, постоянной переменчивости и незаконченности его характера. При этом именно в присущем каприччо духе противоречия и желания новизны заключались его успех и притягательная сила.

Исследования феномена каприччо, сделанные в последние семь лет, помогли установлению разнообразных его аспектов. Был проанализирован ряд ярких примеров художественной формы каприччо, в первую очередь в изобразительном искусстве, а также в музыке и литературе. Кроме того, сделана попытка обозначить художественный принцип каприччо на основе исследований, обращенных к истории развития понятия и теории фантазийных форм⁸.

Именно в XVIII веке каприччо как художественный принцип проделывает стремительный путь от периферии эстетических учений к их центру и находит воплощение практически во всех видах искусства. К началу XIX столетия, когда создается павильон в Красной долине и литературное описание Павловского парка, в распоряжении и архитектора, и писателя находится целая традиция каприччо, обеспечивающая игровое использование множества его форм и стратегий. Понятие каприччо существует в пространстве между такими полюсами, как веселая и отчасти фривольная фантазия, обязанная жизненному настроению эпохи рококо⁹, и подавляющее, навевающее ужас настроение, уходящее своими корнями в сформулированную Эдмундом Бёрком¹⁰ категорию возвышенного и находящее художественное воплощение в графике Франсиско Гойи¹¹.

В теории о «более не изящном» искусстве на переломе от XVIII к XIX веку каприччо отводится место в одном ряду с гротеском, карикатурой и арабеской¹². Капричиозность присутствует даже в триаде эстетических категорий возвышенного, прекрасного и живописного.

2. Садовые каприччо

Нарушение привычных границ и канонов, введение новшеств, питающихся субъективностью и порой причудой художника или заказчика, – характерные черты, заложенные в фигуре каприччо, которые в не меньшей степени сопровождают историю пейзажного сада. Смена эстетических критериев, которая выразилась в смене регулярного стиля пейзажным, была основана на разрушении правил и в качестве основного достоинства декларировала иррегулярность.

Несмотря на очевидную близость двух тем, особенности сада как пространства каприччо до сих остаются мало изученными¹³. В современных дискуссиях о феномене каприччо, которые касаются преимущественно графики, станковой живописи и архитектуры, практически отсутствуют исследования, обращающиеся к теории и практике садово-паркового искусства. Редкие случаи совместного упоминания каприччо и сада ограничиваются, как правило, указаниями на параллели между жанром ведуты, содержащим мотивы «большого путешествия», и случаями реализации архитектурных каприччо в стаффажах пейзажного парка¹⁴. Но и на этом тематическом поле на сегодняшний день еще нет устоявшихся мнений.

На причинах такого «отставания» садовых исследований, которые носят скорее структурный характер, я останавливаться не буду. Хочу, однако, обратить внимание на следующий факт. В ходе так называемой «прекрасной революции»¹⁵ у каприччо появился мощный, постоянный конкурент – понятие о живописности, «питтोरеске», которое в течение XVIII века становилось все более важным для эстетики пейзажного сада. Поэтому исследование капричиозных форм в пространстве пейзажного сада не было предметом непосредственного интереса теоретиков. Садовые каприччо находили по этой причине освещение обычно лишь попутно или в связи с другими, более весомыми категориями. Так, например, обстоит дело с Большим и Малым Капризами в Царском Селе, которые связывают с категорией экзотического, или с «деревушкой» пейзажного парка в Хозэнхайме, упоминающейся обычно в связи с темой перевернутого мира.

Последний случай, однако, может служить и показательным примером каприччо, осуществленного в пространстве сада¹⁶. В трансформации идеи этого сада, который буквально наполнен миниатюрной архитектурой (в масштабе 1:4) и производит впечатление набора прихотливых сувениров, напоминавших владельцу о его итальянских путешествиях, прослеживается развитие: от инсценирования в саду изысканного пространства культурных ассоциаций до возникновения планов идеального деревенского хозяйства, находящихся реальное выражение в создании сельскохозяйственных учреждений образцового характера. История парка в Хозэнхайме наглядно демонстрирует присущую каприччо двойственность, диалог между идеалом и прихотью. Принцип каприччо, примененный в качестве неожиданного, смелого изобретения, критического взгляда на существующие формы, переводит реальные постройки в саду Хозэнхайма в область идеального. Желание нарушения правил, удовольствие от смещения границ и использование раскрепощенной фантазии придают им характер прихоти.

Пространство сада предлагает особые, почти уникальные условия для реализации различных пространственных и временных фантазий. В арсенале практики садового искусства находится и устоявшаяся техника создания идеальных пейзажей и фантазийных ведут, в которой воображаемые и ирреальные элементы сочетаются по принципу каприччо. Существование в саду композиций с реминисценциями как идеальных, так и курьезных образов и мотивов дополняется возможностью их пространственного переживания. Система многостороннего воздействия в рамках садового ландшафта на исходе XVIII века располагает, кроме того, развитыми механизмами восприятия «нереальной реальности» сада. В сложной системе восприятия пейзажного сада, построенного по принципу разнообразия, удивления и возбуждения воображения, наряду с рациональным прочтением ландшафта, предполагающим знакомство с текстами культуры, использовалась еще и возможность возникновения многослойных ассоциативных связей, формирующих переживание садового пространства. Восприятие эмоциональной и интеллектуальной программы пейзажного парка интегрирует, кроме того, индивидуальные фантазии не только заказчика или художника, но и посетителя сада. Автор «Писем о саде в Павловске» учитывает эти возможности.

3. Храм демона Каприччо

«До сих пор, мой друг, мы следовали по правому берегу Славянки. Теперь я поведу Вас на другую сторону реки, где природные сцены, предлагаемые Вам садом, являются не менее притягательными. Сразу за мостом, ведущим из Новой Сильвии на другой берег, на холме, господствующем над долиной, возвышается гениальное создание архитектуры, которое было уже мною упомянуто в конце последнего письма. Представьте себе четырехугольное здание, заключающее в себе один зал и освещаемое с каждой стороны сквозь стеклянные 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 стволами колонн, несущих навес вокруг всего здания – и тогда Вы будете иметь приблизительное понятие об этом плоде озорного настроения художника»¹⁷.

Проект и сметы павильона в Красной долине составлялись в мастерской Чарльза Камерона в 1800 году. Наблюдение за строительством вел Павел Данилович Шретер, а возведением здания, осуществленным в 1801 году, руководил Карл Висконти¹⁸.

Павильон состоит из двух частей, имеющих отдельные входы внизу и соединенных системой наружных лестниц и высоко поднятым переходом. Основная часть павильона представляет собой однозальный объем, окруженный разнохарактерными портиками. Вторая часть павильона завершается площадкой на широкой каменной арке. По углам площадки стоят круглые каменные столбы, которые несут на себе соломенную кровлю. Отсюда легкая деревянная лестница ведет на крышу основного здания.

«Примерно так устроен этот архитектурный *quodlibet*, который попал в поле Вашего зрения вчера, с последнего открытого места Новой Сильвии. Его называют павильоном Елизаветы, чтобы сохранить таким образом память о том приятном удивлении, которое он произвел при первом посещении на всеми любимую супругу нашего государя»¹⁹.

Павильон Елизаветы в Красной долине Павловского парка отличается от привычного типа каприциозной архитектуры пейзажных садов, от традиции готических башен и чайных салонов. Здесь архитектура уклоняется от однозначного стилистического определения, несмотря на кажущуюся очевидность назначения разнохарактерных портиков. Павильон, как целое, вступает в игру с разнородными формами и пространствами.

Относительность визуального восприятия подчеркивается, в частности, размытыми границами между внешней и внутренней архитектурой. Своеобразие требований к визуальному опыту посетителя сада видно на примере художественного решения интерьера основного здания:

«Роспись потолка, изображающая купол с круглым отверстием и свисающей над ним вершиной дерева, кажется не удавшейся, однако, она рассчитана художником на впечатление, создаваемое ее отражением в зеркале, которое расположено в одном из арочных окон»²⁰.

Роспись *trompe d'oeil*, покрывавшая плоское перекрытие зала, была выполнена по эскизу Пьетро Гонзага Василием Лапшиным и Семеном Федоровым. Иллюзорное продолжение воображаемого пространства в зеркале остается, однако, единственным прихотливым эффектом интерьера: «Вы не найдете здесь ничего, кроме нескольких милых стульев. Красивые, светлые, украшенные полуколоннами стены и чисто выложенный пол придают всему черты радости и изящества»²¹.

Пилястры внутри павильона были облицованы зеленым искусственным мрамором, тем же материалом серого цвета были обработаны стены зала. Работы по искусственному мрамору осуществлял мастер Иван Волин, столярные работы – Мина Кузьмин²².

На плоской крыше павильона был устроен бельведер. Легкая металлическая арматура по углам служила каркасом для тента, натягивавшегося над бельведером: «Чтобы попасть на плоскую крышу, нужно под-

няться сначала по наружной широкой каменной лестнице до площадки для отдыха, покрытой соломенной крышей, которая покоится на четырех столбах описанного уже рода. [...] С этой площадки ведет боковой проход на упомянутый настил колоннады, а по деревянной лестнице можно наконец взойти на крышу основного здания. [...] Разветвленные стволы белых берез образуют здесь, как и вдоль всей лестницы, перила. Они закреплены на бесформенных каменных блоках, служащих подпорами для крыши, а из пористой поверхности их пробиваются цветы»²³.

Соединение обеих частей здания высоко поднятыми переходами, своды и многоуровневые лестницы напоминают мотивы из «светлого» варианта «Тюрем» Пиранези. Однако ясность подкрашенного акварелью проекта павильона, ориентированного на восстановление архитектурного порядка, уменьшает этот эффект.

«С высоты здания раскрывается превосходный вид. Перед Вами лежит Красная долина, окруженная лесистыми холмами; поляны с группами деревьев перемежаются колышущимися хлебными полями; безыскусно начерченные дороги пересекаются регулярными аллеями; маленькая деревня оживляет сцену. Река, тянущаяся вдаль под Вашими ногами, встречает с левой стороны пенящуюся воду ручья, который образует естественный прекрасный каскад. Весь холм вокруг павильона словно усеян цветами, посылающими свой аромат ввысь, дабы не оставить ни одно чувство неудовлетворенным»²⁴.

Как уже упоминалось, павильон в Красной долине был построен незадолго до написания «Писем о саде в Павловске». Оба произведения создаются, таким образом, в момент, когда принципы пейзажного стиля, понимаемого как украшенная имитация природы, стали общепринятой нормой, а «прекрасную революцию» в саду можно считать завершённой. Но в это время уже осознается наличие проблем, которые связаны со стремлением пейзажного стиля воплотить принципы разнообразия и живописности, выразить их в смене характера стаффажей и сцен, сопровождающих прогулку по саду. Механизмы и формы воздействия на чувства посетителя, работающие с временными и географическими измерениями, воздействующие на ассоциативное восприятие садового пространства, приводят к формированию и развитию новой субъективности. Эта субъективность усиливается по мере распространения нового восприятия садового пространства, основанного на воспоминании и ассоциации идей. В конечном счете новая эстетика приводит к утрате контроля садового художника над однозначностью порожденного им смысла²⁵. Проблематичным становится место, вернее, допустимые рамки для фантазии в эстетике восприятия пейзажного сада, пространство которого

насыщенно импульсами, воздействующими на чувства и ум, и прогулка по которому нацелена на возбуждение творческого воображения посетителя. Все чаще встает вопрос о возможности контроля над воображением и фантазией в рамках садового переживания. Приходит понимание того, что точное отражение индивидуального переживания в живописном садовом стиле неосуществимо.

Павильон в Красной Долине относится к тому периоду, когда эстетические размышления обращаются к каприччо с новым, отточенным дискуссионными о садово-парковом искусстве, вниманием и опознают его возможности для наглядного воплощения понятия субъективности.

Шторх в своих «Письмах» показывает, что, применительно к фантазийной архитектуре Павильона Елизаветы, речь идет не о простой прихоти художника, а о реализации принципа каприччо, спорящего с принципом имитации, который лежит в основе преобразования ландшафта. Важным моментом является то, что каприччо не приписывается более к области порождающей эстетики. Знаток искусства, как посетитель сада, так и читатель, должен и в области эстетики восприятия владеть индивидуальными, неожиданными и каприциозными стратегиями восприятия. В тексте «Писем о саде в Павловске» автор раскрывает принцип каприччо как художественный принцип, который включает в себя рецептивный план и позволяет применять технику каприциозного восприятия даже к тем произведениям искусства, которые формально не представляют собой каприччо. Благодаря увеличению спектра возможностей индивидуального эстетического переживания в пространстве сада принцип каприччо включается в систему садово-паркового искусства.

Заключение

Двойственность каприччо, балансирующего между идеалом и прихотью, отразилась и в дальнейших перестройках Павильона Елизаветы в Красной долине. Владельцы Павловска следовали, вероятно, желанию игрового нарушения правил, ожиданию удовольствия от смещения границ и использовали раскрепощенную фантазию, осуществляя свои прихоти.

«Так, в 1826 году был изготовлен новый металлический остов для тента с завершением в виде медного шара с перьями. В 1911 году при ремонте фасадов стены основного сооружения были расписаны «под руины» с белыми вставками, изображающими камни, вставленные позднее в древнюю рустовку»²⁶.

В этих изменениях без усилий прочитывается не только принципиальная субъективность и потенциальная открытость форм каприччо, но и попытки своеобразной гармонизации в целях достижения большей жи-

вописности этой части парка – в комплексе с Пиль-башней и Руиной – в духе сентиментального сельского стаффажа. Этот отголосок эстетики живописности, живописности является свидетельством утраты восприятия павильона как апофеоза каприциозности.

В субъективном способе восприятия павильона Елизаветы в Красной долине Павловска – продукта воображения, который обрел пластическую и тем самым реальную форму в саду, – заключается его направленность не только в прошлое (принцип компиляции и комбинации архитектурных элементов), но и существование в настоящем (восприятие в реальности сада), а также направленность в будущее (как потенциальный продукт воображения посетителя сада).

Возведенный в статус храма демона Каприччо, павильон в Красной долине оказывается в состоянии создавать «другую», индивидуальную действительность. Каприциозное восприятие этого каприциозного строения предлагает инструмент для нового, игрового прочтения пространства Павловского парка. Такое восприятие возможно и при взгляде с бельведера самого павильона, и во время прогулки, на обратном пути от павильона, у границы парка, в традиционном месте садовых каприччо. Но «об этом», – в заключении снова цитируя Шторха, – «я не стану рассказывать Вам сегодня, чтобы не томить без нужды Ваше любопытство».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Hier, auf dem äußersten Standpunkte, wo der gelüftete Wald unsern Blicken abermals eine weite Ansicht öffnet, beritet sich ein großes, der Natur überlassenes, aber von dieser freygebiges Mutter mit mannigfaltigen Reizen ausgestattetes Thal aus, das eben deshalb vorzugsweise das schöne (Russisch: Krasnaja Dolina) genannt wird. Ein kleines, auf einem der entfernten Hügel befindliches Dorf und die Kornfelder die dasselbe umgeben, machen den einzigen absichtlichen Schmuck dieses Thals aus, und dieser Schmuck ist der Feldblume zu vergleichen, die das Landmädchen an festlichen Tagen in ihr ungepudertes Haar steckt. Hier, wo alles Natur und Einfalt athmet, hat sich der Dämon Capriccio, dessen Sprünge Sie kennen, einen Tempel erbaut, von welchen ich Ihnen heute nichts sagen werde, um Ihre Neugier nicht vergeblich auf die Folter zu spannen». (С. 80-81) Здесь и далее перевод автора статьи. Указание страниц в скобках приводится по изданию: Storch H. Briefe über den Garten zu Pawlowsk geschrieben im Jahr 1802. St. Petersburg, 1804.

² Андрей Карлович Шторх (Heinrich Friedrich von Storch), родился в 1766 г. в Риге. Получил школьное образование в училище при Рижском соборе, после чего продолжил обучение (философские, юридические и государственные науки) в университетах Йены и Гейдельберга. По возвращению, поселился в Санкт-Петербурге, получив место преподавателя истории и литературы в кадетском корпусе. С 1789 г. – сотрудник департамента Иностранных дел, в 1796 году избран член корреспондентом Императорской Академии наук. В течении 1799 – 1819 гг. являлся наставником и преподавателем в княжеско-Александровском училище, Елены, Марии, Екатерины и Анны, и в князей Николая и Михаила. С 1804 – член

Академии наук, профессор политической экономии, с 1830 – вице-президент АН. Скончался в 1835 г. в Санкт-Петербурге. Биографические данные см.: Энциклопедический словарь / Под ред. Ф.А. Брокгауза, И.А. Ефрона. СПб., 1896; Русский биографический словарь / Под ред. А.А. Половцова. 1896 – 1918. Т. 23. С. 428-432; Allgemeine Deutsche Biographie. Leipzig, 1893. Bd. 36. S. 437-439; Allgemeines Schriftsteller- und Gelehrtenlexikon der Provinzen Livland, Esthland und Kurland. Mitau, 1832-61. [Reprint: Berlin, o.J.] Bd. 4. S. 303-308; Das gelehrte Deutschland. 1798. Bd. VII. S. 682-683.

³ Storch H. Briefe über den Garten zu Pawlowsk geschrieben im Jahr 1802. St. Petersburg, 1804. Переиздание немецкого текста было осуществлено по инициативе автора статьи в каталоге выставки «Война и мир: немецкая царица в Павловском замке», состоявшейся в мюнхенском Доме искусства 9.11.2001 – 10.2.2002 (Krieg und Frieden - eine deutsche Zarin in Schloß Pawlowsk. (Ausst.-Kat.) Hamburg, 2001. 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.

⁴ Автор статьи следует в этом пункте выводам Михаэля Гампера, книга которого посвящена основам эстетического воздействия немецкой садовой литературы XVIII века и особенностям этого типа литературы. Гампер полагает, что значение пейзажного сада в истории культуры, которое основано на его исключительной способности в течении XVIII столетия воспринимать и выражать в себе общественные изменения, находит свое отражение и в описаниях садово-парковых ансамблей. В исследовании показано, что литературе о садах удалось интегрировать большое количество различных концепций и создать разнородный корпус текстов, которые, используя разнообразные новаторские стратегии решения проблем, формируют единый жанр, отвечающий литературным культурно-историческим запросам эпохи. См.: Gamber M. „Die Natur ist republikanisch“. Zu den ästhetischen, anthropologischen und politischen Konzepten der deutschen Gartenliteratur. Würzburg, 1998. S. 5f., 96, 113.

⁵ «Сфера канонизированных правил искусства как бы вбирает в себя каприччо, хотя и сохраняя за ним право на свободу, которое нельзя было бы полностью отобрать у фантазии» (Kanz R. Capriccio und Grotteske // Kunstform Capriccio. Von der Grotteske zur Spieltheorie der Moderne / Hrsg. E. Mai, J. Rees. Köln, 1998. S. 13-32. C. 23).

⁶ «Ich saß an einem murmelnden Bache auf einem glatten Steine, und rief die Muse an die den Aesopus seine Fabeln gelehrt hat. Indem kam mit seltsamen Bokspünge eine Gestalt wie eines Faunus aus dem nahen Walde hervor; er kam gerade auf mich zu, und sagte: Die Muse hört dich nicht ... Ich will statt ihrer dir bey deiner Geburt helfen. Ich bin von dem Gefolge der Musen, und diene den Poeten und Mahlern nicht selten bey ihrer Arbeit; sie nennen mich Capriccio» // Johann Jakob Bodmer. Lessingische unäsopeische Fabeln: Enthaltend die sinnreichen Einfälle und weisen Sprüche der Thiere. Zürich 1760. Цит. по: Hartmann L. «Capriccio»: Bild und Begriff (Diss.). Zürich, 1973. S. 47-48.

⁷ Демон // Мифы народов мира. М., 1998. Т.1. С. 366-367.

⁸ Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik. / Hrsg. E. Mai. Köln, Wien, Zürich, 1996; Мокок Н. Capriccio, simulacre, проект: метаморфозы руины в XVIII веке // Вопросы искусствознания. IX (2/1996). С. 27-51; Kunstform Capriccio. Von der Grotteske zur Spieltheorie der Moderne. / Hrsg. E. Mai, J. Rees. Köln, 1998; Kanz R. Die Kunst des Capriccio: kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock. München, 2002.

⁹ Этот тип каприччо находит выражение в мотивах галантного празднества, в первую очередь в живописи Ж.-Б. Патера, Н. Ланкре, Ж.-О. Фрагонара и А. Ватто.

¹⁰ Burke E. A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. London, 1757.

¹¹ Двойственность понятия заложена в этимологии самого слова, которая до сих пор считается дискуссионной и связывает «capriccio» как с козой и ее причудливыми скачками (capra), так и с поднятыми дыбом волосами (capo + riccio).

¹² Jauß H.R. Die nicht mehr schönen Künste: Grenzphänomene des Ästhetischen. München, 1968; Oesterle G. Skizze einer ästhetischen Theorie des Capriccio: Laune – Sprung – Einfall // Kunstform Capriccio. S.179-188; Id. Arabeske // Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 1. S. 272-286; Id. Ästhetische Figurationen im Klassizismus und in der Romantik der «fruchtbare Augenblick» und die Arabeske // Epochenbegriffe: Grenzen und Möglichkeiten (2002). S.73-78.

¹³ На этот недостаток указывают и автор рецензии на выставку «Каприччо как художественный принцип» (1996-1997), опубликованной в немецком журнале «Садовое искусство»: Wormbs B. Capriccio oder nach den Regeln der Kunst // Die Gartenkunst. 2/1997. S. V – VIII. Исключением является монография Аннедоре Брок о павильоне сада Лаксенбург в Вене: Brock A. Das Haus der Laune im Laxenburger Park bei Wien. Frankfurt am Main, 1996.

¹⁴ Пожалуй, самым знаменитым и прихотливым примером пластической реализации архитектурной фантазии стал «палладианский мост», который у Андреа Палладио остался эскизом и был осуществлен впервые в 1737 году в садовом пространстве (Уилтон-Хауз в Уилтшире), после чего последовали многочисленные повторения – в Стоу (1742), Прайор Парке (1756), Хэгли и Саут Лодж (ок. 1764) в Англии, а также в Царском Селе (ок. 1779). См.: Buttlar A. von. Der englische Landsitz 1715-1760: Symbol eines liberalen Weltentwurfs. Mittenwald, 1982. S. 71.

¹⁵ Именно это выражение использовал профессор философии и теоретик садово-паркового искусства К.К.Л. Хиршфельд для обозначения феномена распространения пейзажного сада в XVIII столетии: Hirschfeld C.C.L. Kleine Gartenbibliothek: Eine erweiterte Fortsetzung des Gartencalenders. Kiel, 1790. S. VII.

¹⁶ Klostermann U., Oesterle G., Tausch H. Vom sentimental zum sentimentalischen Dörfle: Der Garten von Hohenheim als Modell divergierender Erinnerungskonzepte bei Hirschfeld, Rapp und Schiller // Architektur und Erinnerung. / Hrsg. Wolfram Martini. Göttingen, 1999. S. 129-158.

¹⁷ «Bis hierher, mein Freund, sind wir dem rechten Ufer der Slawjanka gefolgt. Ich werde Sie jetzt auf die andere Seite des Flusses führen, wo die Naturszenen, die der Garten Ihnen darbietet, nicht minder anziehend sind.

Gleich hinter der Brücke, die aus der neuen Sylvia auf diese Seite führt, erhebt sich auf einer Anhöhe die das schöne Thal beherrscht, das genialische Architekturstück, dessen ich am Schlusse meines letzten Briefe erwähnte. Denken Sie Sich ein viereckiges Gebäude, das einen einzigen Saal einschließt, und auf jeder Seite durch eine Glashüre und einen darüber angebrachten Fensterbogen erleuchtet wird; dieses Gebäude auf einer Seite mit einem leichten schönen Peristyl in antikem Geschmack versehen, auf den übrigen aber mit unförmlichen, ohne Wahl und Ordnung hingestellten Säulenrümpfen umgeben, die ein Schirmdach tragen, das um das ganze Gebäude herumläuft – und Sie werden ungefähr einen Begriff von dieser Ausgeburt einer muthwilligen Künstlerlaune haben». (82-83).

¹⁸ Крашенинников А.Ф. Павловск // Памятники архитектуры пригородов Ленинграда. Л., 1985. С. 250.

¹⁹ «So ungefähr ist das architektonische Quodlibet beschaffen, welches Ihnen schon gestern auf den letzten freyen Standpunkten der neuen Sylvia ins Auge fiel. Es wird der Pavillon Elisabeth genannt, um das Andenken an die angenehme Ueberraschung zu erhalten, die der erste Anblick desselben bey der liebenswürdigen Gemahlinn unsers Kaisers bewirkte.» (87-88).

²⁰ «Ein rundes Deckenstück, welches eine in der Wölbung angebrachte Oeffnung mit einem darüber hängenden Baumwipfel vorstellt, scheint mißrathen zu seyn, ist aber von dem

Малер in die Wirkung berechnet, die es in dem Spiegel macht, der sich in einem der Fensterbogen befindet.» (85).

²¹ «Sie finden hier also nichts als einige niedliche Stühle. Die schönen, hellpolirten, mit Wandsäulen gezierten Wände, und der sauber eingelegte Fußboden, geben dem Ganzen einen Anstrich von Heiterkeit und Eleganz.» (84).

²² Крашенинников А. Ф. Павловск. С. 250.

²³ «Um auf das platte Dach zu gelangen, steigt man von Außen zuerst eine breite Treppe hinan, bis zu einem Ruheplatze, der durch ein Strohdach geschützt wird, welches auf vier Säulenrumpfen von der schon beschriebenen Art ruht. [...] Von diesem Ruheplatze führt ein Seitengang auf das erwähnte Schirmdach, und eine hölzerne Stiege vollends aufs Dach des Hauptgebäudes hinauf. [...] Gespaltene, mit ihrer weißen Rinde bekleidete Birkenäste bilden hier, so wie auf der ganzen Treppe, das Geländer. Sie sind an unformliche Steinblöcke befestigt, die als Pfeiler das Dach umgeben, und aus deren ausgehöhlter Oberfläche Blumen hervorspriessen.» (85-87).

²⁴ «Die Aussicht von der Höhe dieses Gebäudes ist vortrefflich. Sie haben das schöne Thal vor Sich, mit waldigen Anhöhen umgeben; Wiesen, mit Baumgruppen besetzt, wechseln mit wogenden Kornfeldern ab; kunstlos hingezeichnete Fahrwege sind von regelmäßigen Alleen durchschnitten; ein kleines Dorf belebt die Scene. Der Fluß der unter Ihren Füßen fortzuschleicht, empfängt zu Ihrer Linken das schäumende Wasser eines Bachs, der kurz vor seiner Ergießung eine natürlich schöne Kaskade bildet. Der ganze Hügel um den Pavillon ist mit Blumen so zu sagen besät, die ihre Wohlgerüche empor senden, um keinen Sinn unbefriedigt zu lassen.» (88-89).

²⁵ Примером такого развития дают тексты, связанные с переживанием Павловского ансамбля: от утонченного индивидуального усвоения культурных ассоциаций в описании А.К. Шторха к субъективному поэтическому впечатлению в элегии В.А. Жуковского «Славянка» (1815). См.: *Ananieva A. Erinnerung und Imagination: Der Landschaftspark von Pawlowsk im europäischen Gartendiskurs zwischen 1777 und 1828 // Krieg und Frieden. S. 226-280. С. 264-278. О контроле над воображением в рамках садового переживания см.: 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. Сборник 3 / Научн. ред. М.В. Строганов. Тверь, 2003. С. 299-319.*

²⁶ Крашенинников А. Ф. Павловск. С. 250.



Каприччо. Гравюра из книги Чезаре Рипа «Иконология». Падуя, 1603



Александр Бургеев (1745-?) Вид на павильон Елизаветы в Павловском парке. Тушь, акварель, 42,4 x 58 см. Подпись: писано с натуры секретарем Бургеевым. 1803. ГМЗ «Павловск»



Павильон Елизаветы и Руины в Красной долине Павловска. Фото 1910-х гг.



Павильон Елизаветы и Руины в Красной долине Павловска. Фото 1960-х гг.