

II. Статьи и сообщения

Е.С. Соколова

Соколова Елена Станиславовна, доцент кафедры истории государства и права Уральской государственной юридической академии (620137, Россия, г. Екатеринбург, ул. Колмогорова, 54); кандидат юридических наук, доцент.

Телефон/Phone: +7 (343) 245-35-98. Электронная почта/E-mail: elena.sokolova1812@vandex.ru.

«ИСКУССТВО ИМПЕРАТОРОВ И КОРОЛЕЙ»: КЛАССИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В ПОЛИТИЧЕСКОЙ СЕМАНТИКЕ ДВОРЦОВО-ПАРКОВЫХ КОМПЛЕКСОВ ФРАНЦИИ XV–XVII ВВ.

Статья посвящена проблеме выявления политико-правовых и культурно-исторических истоков функционирования «образов памяти» в политическом пространстве европейских монархий раннего Нового времени. На примере сопоставления текстовых стратегий моделирования семантики официальных дворцово-парковых резиденций Франции XV – XVII вв. с итальянскими архитектурными образцами эпохи Ренессанса автор приходит к выводу о возникновении тенденции к моделированию мнемонического языка, способствующего трансформации античного культурного наследия в соответствии с потребностью централизации королевской власти. Строительство Версаля способствовало формированию универсальных семантических кодов, при помощи которых идея верховенства суверенного монарха над подданными стала транслироваться на общеевропейском уровне, что впоследствии дало импульс для возникновения историографического мифа об абсолютизме.

Ключевые слова: монархия, государство раннего Нового времени, суверенитет, дворцово-парковый комплекс, природный ландшафт, античное наследие, политическая семантика, историографический миф.

Неутихающая дискуссия последних лет о способах обретения национальной идентичности выводит на качественно новый уровень осмысление вопроса о роли идеологического компонента в процессе формирования образов исторической памяти, рассчитанных на массовое

восприятие. Технологии моделирования мифологического эпоса, посвященного проблеме легитимации института верховной власти в обыденном сознании широких слоев населения, являлись неотъемлемым элементом повседневной политической практики уже на ранних этапах истории. Тем не менее, особенной изобретательностью в сфере репрезентации мифа о единстве интересов государства и народа отличается раннее Новое время с его последовательной установкой на формирование светской шкалы духовно-нравственных ценностей, позволяющей обеспечить сплочение нации для решения насущных проблем модернизационного характера. Европейские монархи XV–XVII вв. настойчиво стремились к созданию визуальных сценариев реализации суверенной власти, в рамках которых достигалось бы гармоничное сочетание рационального принципа законности с представлением о сакральной сущности властных полномочий неограниченного типа. Величие и грандиозность политического пространства, отведенного в качестве места действия для образного воплощения наиболее концептуальных идеологических стереотипов восприятия национальной истории и культуры, рассматривались как неперенные атрибуты результативного диалога с подданными. Ту же цель преследовало искусственное создание универсальных мнемонических кодов, основанных на историко-философских реминисценциях из общевропейского культурного наследия и хорошо понятных интеллектуальной элите с ее тягой к космополитизму. Историческое описание постепенно перестало ассоциироваться с определенной нарративной стратегией, принимающей ту или иную вербальную форму. Верховная власть присвоила себе прерогативу сотворения историографического мифа с помощью художественных средств, в текстологии которых семантика слова нередко играла лишь вспомогательную роль.

Отличительной чертой западной историографии последних десятилетий является постепенный рост интереса к изучению архитектурных комплексов официальных королевских резиденций Нового времени. Широкое распространение получили исследования, связанные с выявлением политической семантики внутренних планировок и декоративных интерьеров дворцовых покоев, которая разрабатывалась с целью придать статусно-репрезентативное значение повседневному придворному церемониалу. Анализируя стремление большинства европейских монархов превратить свой быт в «роскошный спектакль», современный британский историк Н. Хеншелл пришел к обоснованному выводу о том, что чем меньшими средствами принуждения обладали короли в своем соперничестве с сословными корпорациями, тем больше «им требовалось *“maiestas”*, внушительное, великолепное действие», позволяющее достичь иллюзии максимальной власти (1). Можно добавить, что та же организующая роль вовлечения подданных в феерию политиче-

ского быта, сотворенного по воле монарха-демиурга, принадлежала и садово-парковому искусству, с помощью которого формировались аллегорические представления о природе и сущности верховной власти. Семантические аспекты политико-правовых текстов, «зашифрованных» в архитектурно-художественном пространстве дворцовых парков позднего барокко и зрелого классицизма, включали в себя различные способы обоснования духовного превосходства властвующей элиты над остальным социумом (2).

Конструирование идеальной модели универсума, спроецированной на восприятие идеи мировой гармонии в теоретико-эстетических категориях рационализма, восходит корнями к античной культуре. В повествовательных источниках греко-римского происхождения содержится немало упоминаний о благотворном воздействии деревенской глуши на мысли и чувства тех, кто ищет высшей мудрости, «стремясь к лучшему и убегая от худшего» в поисках умения мыслить «надлежащим образом» (3). Судя по письмам Плиния Младшего, классический античный сад состоял из обширных партеров, пересеченных аллеями, расположенными под прямым углом. Особое внимание уделялось строительству бассейнов с фонтанами, вокруг которых были расположены увитые плющом и виноградом портики, служившие как местом полуденного отдыха, так и убежищем для созерцательных ученых трудов на фоне звездного неба и тихого журчания водяных струй. Описывая древнеримскую виллу, философ свидетельствует, что уже тогда возникла мода на создание искусственных композиций из подстриженных деревьев, а пейзаж обязательно включал в себя архитектурные формы, степень помпезности которых должна была подчеркнуть социально-политический статус владельца виллы. Царские угодья в текстах Гомера носили значительно более великолепный и пышный характер, чем скромный и непритязательный сад сельского поэта-философа в прибрежной зоне Лациума, о котором мечтал Вергилий. Тем не менее, интеллектуализация ландшафтного пространства занимала ведущее место даже в тех античных моделях идеальной природной среды, которые изначально претендовали на выполнение репрезентативной функции. Например, по сообщению Элия Спартиана, император Адриан, имевший в античном мире репутацию художника и путешественника, украсил свою виллу в Тиволи архитектурными копиями всех значительных сооружений, которые вызывали его восхищение в период длительных странствий по землям Римской империи (4).

Возможно, что не одна лишь аллегория мудрости вдохновила Адриана на разработку идеи синтеза природы с мнемоническими аллюзиями, способными ярче высветить социо-культурный контекст загородного ландшафтного ансамбля. Наслаждаясь журчанием воды под

полусводом пиришественного зала, которым завершается южная сторона Канопа^{*}, посетители и хозяева императорской виллы имели возможность поразмышлять о беспределности географических границ Римской державы и богоподобности ее повелителей. Тем не менее, по справедливому замечанию известного знатока античной классики П.П. Муратова, уединенное жилище Адриана никогда не претендовало на роль средиземноморского Версаля, оставаясь интимным помещением, где коротались длинные досуги после передачи государственных дел другому императору–философу Марку Аврелию. Посетив тибуртинскую виллу в первое десятилетие XX в., автор «Образов Италии» отметил «редкую прелесть» ее композиции, напоминающей о золотом веке римской архитектуры, когда грандиозность более не определялась величиной формы и стала зависеть от верно найденной пропорции. Муратов был потрясен тем поистине ошеломляющим эффектом от сочетания «разнообразной и великолепной растительности с... прорванными сводами, сквозь которые синее небо», отражая блики солнечного света в осколках мраморных колоннад и мозаичных полов (5). Можно предположить, что рукотворный текст ландшафтной композиции уже для современников Адриана приобретал значение космического универсума с присущей ему идеей сохранения природного равновесия, препятствующего насильственному разрушению вселенской гармонии.

Классический облик античного сада, концентрирующего в себе места и образы памяти, был перенесен в западноевропейскую культуру эпохи Ренессанса. Зеленые ландшафты, которыми окружали свои интеллектуальные досуги итальянские гуманисты, попрежнему оставались знаковым символом высокой учености, располагающей к систематическим размышлениям о смысле жизни и смерти, о силе судьбы, о прошлом и будущем. Архетип идеального сада периода Возрождения в значительной степени восходит к творчеству Ф. Петрарки, эстетические взгляды которого представляли собой синтез историко-культурных реминисценций, навеянных чтением античных авторов и включенных в контекст «приятного глазу» пейзажа римских окрестностей. Описание горных долин с «множеством прохладных гротов», нежно журчащих источников, сладких плодов Вакха и «изобилием Цереры» словно со-

* Каноп, египетский город, расположенный к западу от Абукира. В эллинистическую эпоху религиозные празднества, которые происходили в городе и его окрестностях, привлекали как жителей Александрии, так и путешествующих римлян. Город славился храмом бога Сераписа и живописными окрестностями. На вилле Адриана до наших дней сохранился водоем, который служил напоминанием о знаменитом канале, разделявшем Каноп и Александрию.

шло со страниц одного из его писем в сады, разбитые вокруг ренессансных вилл (6).

Та же дидактическая роль, связанная с обобщением художественного опыта многочисленных владельцев загородных резиденций, выросших вокруг Флоренции рубежа XIV–XV столетий, является отличительной чертой модели идеального города Л.Б. Альберти с ее тягой к достижению классической гармонии усадебных построек на основе объединения сакральных и светских элементов архитектурной композиции. Описывая патрицианскую усадьбу как Храм Природы, автор сочинения «О зодчестве», придает огромное значение гармоничному сочетанию художественного замысла с пейзажными красотами окружающей местности и смысловыми аллюзиями садового декора. По мнению Альберти, образ жизни, избранный гражданином Флорентийской республики, должен отражаться как в расположении здания, так и в способах его украшения. Опираясь на авторитет древних авторов, он советует располагать жилище патриция так, чтобы добиться господства аристотелевского принципа «золотой середины», когда «утренние лучи не светят в глаза идущим, и вечернее солнце не тяготит возвращающихся домой». Частная вилла, предназначенная для уединения, должна радовать глаз и возвышать душу тенистыми аллеями, прозрачными источниками, которые навселяют размышления о разнообразии сил природы, и многочисленными изображениями «достойных памяти деяний», помещенных в подходящие для этого портики, ниши и искусственные гроты. Иными смысловыми топосами обладает жилище правителя, возникающее с учетом политической необходимости в осуществлении репрезентативных функций власти. Альберти дает политику совет объединить дворец с крепостью, обезопасив себя, таким образом, от превратностей судьбы, но не отказываясь при этом «вкусать сладость жизни» (7). Образ доблестного политика-философа в платоновском духе сознательно включался в природную среду, что позволяло творцу архитектурно-садового комплекса подчеркнуть многообразие космического абсолюта на его микроуровне при помощи художественных средств. Саду отводилась роль продолжения городского дворца или же сельской виллы, отражающего как вкус и эрудицию владельца, так и уровень его социально-политического статуса.

Семиотическая универсальность Ренессанса оказалась весьма созвучной монархически-имперскому компоненту европейских дворцово-парковых ансамблей Нового времени. Их космология проектировалась на основе объединения идилических мотивов с комплексом рациональных представлений о легитимации суверенной власти короля, обладающей постоянством и неотъемлемостью функций в сочетании с наличием персональной независимости в осуществлении политических пре-

рогатив. Сады ренессансных эрудитов, трансформированные в утилитарную модель политико-правовой организации социума, утратили свою камерную масштабность, но приобрели взамен вселенский размах, не исключая тончайшего изящества линий и форм при сохранении текстологического многообразия семантического смысла. Апофеозом торжества «искусственной дворцовой природы» над простотой и естественностью обыденного пейзажа стало формирование французского стиля архитектурно-ландшафтной композиции, становление которого во многом диктовалось стремлением королевской власти утвердить свои политические позиции в борьбе с аристократическим сепаратизмом и притязаниями папского Рима на вмешательство в дела светской власти.

Единство эстетических критериев, характерное для западноевропейского мира, выросшего из недр античной цивилизации, способствовало быстрой и глубокой рецепции архитектурной формулы Витрувия^{**} и в землях к северу от Апеннин. Под влиянием идей Ренессанса Франция XVI в. оказалась весьма восприимчивой к классическому идеалу красоты, воплощенному в гармонии всех частей целого. В эпоху правления короля-гуманиста Франциска идея синтеза искусств, основанного на приоритете архитектуры, оказалась в центре внимания дворцовой элиты, время которой протекало в перипетиях политической борьбы, противостоянии Реформации и гуманитарных штудиях. Знаковой принадлежностью эпохи укрепления королевской власти во Франции стало всеобщее увлечение двора идеей архитектурно-садового ансамбля, где дворец доминирует над природной средой, а художественный замысел принадлежит одному человеку и осуществляется под его непосредственным руководством. По мнению современной французской исследовательницы Г. ван Зюйлен, начальная точка отсчета в истории формирования дворцово-парковых комплексов репрезентативного характера приходится на период строительства резиденции Дианы де Пуатье в Ане (1546–1552), где гармоничное сочетание природы и искусства было достигнуто за счет подчинения окружающей среды рукотворной деятельности создателей замка (8). Составляя план реконструкции старинной фамильной собственности семейства де Брезе, которая должна была осуществляться на средства из королевской казны, молодой лионский архитектор Ф. Делорм был вынужден учесть неровности рельефа и наличие торфяных почв, грозивших полным уничтожением старых крепостных стен. Это обстоятельство побудило его представить на утвержде-

^{**} Марк Витрувий Поллион, римский архитектор, инженер и теоретик архитектуры второй половины I в. до н.э. Ему приписывается известная формула: «Прочность, польза, красота».

ние королевской фаворитке строительный проект, выдержанный в итальянском стиле. План верхней части комплекса предполагал возведение дворца, окруженного системой закрытых дворов, украшенных фонтанами. Чуть ниже уровня фундамента предполагалось разбить большой сад с квадратными беседками по краям и закрытым павильоном в центре, который в дни приезда короля Генриха II должен был использоваться, в зависимости от обстоятельств, как бальный или обеденный зал. В соответствии с канонами итальянского Возрождения отголоски античности явно просматривались в делении садового пространства на четырехугольники, пересеченные прямыми аллеями, которые впоследствии были декорированы римскими фонтанами в форме чаши и скульптурными изображениями богов греко-римского пантеона. Несомненное влияние на организацию архитектуры дворцового комплекса в Ане оказали традиции итальянского зодчества с его простотой, чувством меры и стремлением использовать любой уступ рельефа для достижения максимального эффекта от созерцания перспективных точек окружающего пейзажа. В соответствии с рекомендациями Альберти здание дворца доминировало над окружающим пространством, а сад являлся органичным продолжением жилых апартаментов. Опыт, полученный в ходе строительства замка в Ане, был использован архитектором Делормом при проведении масштабных работ по реконструкции Фонтенбло, первоначальные сады которого создавались при непосредственном участии Ф. Приматиччио*** и других итальянских мастеров (9).

Тенденция к достижению соразмерности между замыслом архитектора и возможностями природного ландшафта является характерной особенностью королевских дворцов и замков в долине Луары, возведенных или перестроенных в период французского Возрождения. Трудно представить себе комплексы Шамбора, Шенонсо, Северни и Шомона без окружающих их буковых лесов, каштановых рощ, охотничьих угодий и цветников, террасами расположенных на естественных уступах по берегам Шера, Эндра и других притоков Луары. Декор королевских садов служил удачным дополнением для осуществления более серьезных политических задач репрезентативного характера. Вопреки распространенному среди историков садово-паркового искусства мнению о решающей роли королевы Екатерины Медичи в распространении итальянской эстетики на французских землях, необходимо отметить, что уже во второй половине XV в. убежденными проводниками ренессансной культуры во Франции являлись отдельные представители интеллигентной и политической элиты королевского двора. В значи-

*** Приматиччио Ф. (1450–1570), итальянский живописец, архитектор и скульптор.

тельной мере этот процесс был спровоцирован активной внешнеполитической экспансией французской короны в Средиземноморье, связанной со стремлением окончательно решить в свою пользу территориальный спор с Кастилией. Арагоном, папским Римом и североитальянскими государствами из-за Неаполитанского королевства. Тенденция к творческой переработке художественного опыта итальянского Ренессанса вполне отчетливо проявилась в годы недолгого царствования короля Карла VIII, который явно тяготел к идеалам гуманизма и даже стремился превратить свою резиденцию Амбуаз в подобие флорентийской академии неоплатоников. По свидетельству Ф. де Коммина, возвратившись из неудачного итальянского похода 1494 – 1496 гг., молодой король энергично принялся за перестройку старого замка. Восхищенный красотой и величием средиземноморских городов, Карл VIII «... предпринял самое большое строительство, к какому только приступали короли за последние 100 лет» (10). Его возвращение во Францию превратилось в триумфальное шествие богатейших художественных коллекций, вывезенных из Неаполя для украшения Амбуазского замка. По данным ряда французских историков, среди сокровищ, отправленных королем из Южной Италии в качестве военных трофеев, находились 1140 томов из библиотеки арагонских королей, не считая ковров, гобеленов, шпалер, картин и скульптур, выполненных из мрамора и порфира. Вместе с Карлом VIII во Францию приехал знаток античной классики Иоанн Ласкарис, а среди придворных гуманистов нашлись эрудиты, которые свободно вели переписку с флорентийскими платониками из окружения Лоренцо Великолепного (11). По свидетельству того же де Коммина, король «привез из Неаполя многих великолепных мастеров – камнерезов и художников». Он был восхищен грандиозностью и монументализмом увиденных на юге Италии дворцов, собираясь воплотить у себя на родине утраченную мечту о красоте неаполитанских пейзажей. Самым «итальянским» из всех замыслов короля, стал проект амбуазского сада, разбитым доном Пачелло да Меркальиано на верхней террасе нового замка в форме вытянутого прямоугольника, засаженного аллеями плодовых деревьев и украшенного каменным фонтаном. Планировалась и реконструкция нижнего города, которому Карл VIII хотел придать представительский характер, достойный резиденции короля. Строительство крупных и дорогостоящих зданий, подобных не дошедшим до нашего времени башням замка «Семи добродетелей», «на которые можно было подниматься верхом на лошади», требовало больших денежных средств. Ради этого король, незадолго до своей скоропостижной кончины, дал распоряжение привести в порядок финансовую сторону управления его доменом, рассчитывая на получение солидного ежегодного дохода в несколько млн франков от эксплуатации габелей и

соляных складов. Деньги, получаемые казной в форме тальи, Карл VIII собирался использовать для подготовки нового неаполитанского похода (12).

Восхищение ренессансной культурой стало одной из ведущих сторон повседневной жизни Амбуазского замка, среди обитателей которого было немало людей, сопровождавших короля в период неаполитанской кампании. Итальянские впечатления не оставили равнодушным даже такого сдержанного в своих социо-культурных оценках мемуариста, как уже упомянутый выше Ф. де Коммин. В 1495 г. он возглавил французское посольство в Венецию с целью добиться от Сеньории отказа на участие в Священной лиге, созданной европейскими сторонниками независимости Неаполя. «Я был поражен видом этого города»..., – напишет он позже в своих воспоминаниях. Неподдельное восхищение великого французского дипломата вызвали великолепно декорированные венецианские палатцы и сказочная роскошь мозаик «капеллы Сан-Марко». Его пленили «богатые и красивые» венецианские монастыри, окруженные «прекрасными садами», а Большой канал, застроенный «большими и высокими домами из хорошего камня и красиво расписанными», мемуарист назвал «самой прекрасной улицей в мире». Ранее, выполняя поручение своего покровителя Людовика XI предотвратить возможное заключение союза между Флоренцией и Неаполем, де Коммин около месяца прожил при дворе юного Лоренцо Великолепного. Посещение Тосканы французским посланником было вызвано событиями заговора Пацци 1478 г., жертвой которого пали младший брат флорентийского герцога Джулиано Медичи и его слуга Франческино Нори. Сам же Лоренцо, тяжело раненный, «...скрылся в церковной ризнице (собора Санта Мария дель Фьоре – Е.С.) за медными дверями, изготовленными по заказу его отца» Козимо Старого. Дипломатия де Коммина не увенчалась успехом, и он вернулся во Францию, так и не добившись отмены папской буллы от 1 июня 1478 г. об отлучении всех горожан Флоренции от церкви. Тем не менее, Коммин был обласкан при флорентийском дворе за посредничество в переговорах с Миланом о предоставлении военной помощи городу, который долгое время жил «...не зная ни войн, ни опасностей», и даже не имея в своем распоряжении надежного кондотьера. В его мемуарах упоминается о том, что флорентийцы проявили к нему как послу Людовика XI большое уважение и «...взяли на себя все расходы, причем в последний день обращались лучше, чем в первый». Расположение к Лоренцо Медичи, которому он тайно оказывал какие-то дипломатические услуги, Коммин сохранил до конца жизни, называя его «одним из самых мудрых людей своего времени». Политическую заслугу Лоренцо он видел в усвоении им искусства умеренного использования унаследованного объема власти и

умении расходовать городские деньги столь благоразумно. «что почти никто не выражал недовольства» (13).

Распространение итальянского влияния на эстетику французского Ренессанса продолжалось и при Людовике XII, который привлек строителей из Амбуаза для возведения королевского дворца в Блуа, спроектированного под ощутимым влиянием ордерной конструкции в сочетании с элементами позднего готического стиля (14). Опыт итальянских архитекторов, соединенный с местными традициями изысканной цветистой готики оказался чрезвычайно ценным для укрепления королевской власти с помощью художественных средств, рассчитанных на визуальное воздействие. Так, например, в 1519 г. возведение охотничьего замка Шамбор на месте старой крепости герцогов Орлеанских началось с закладки центрального квадратного корпуса, окруженного круглыми башнями, пропорции которых были рассчитаны с использованием принципа золотого сечения. Этот символический донжон не был предназначен для длительной осады, представляя собой декоративный вариант средневековой цитадели, выполненный из крупных плит белого известняка, украшенных пилястрами и лепниной. О представительских функциях нового королевского замка свидетельствовала, прежде всего, его фантастическая терраса, увенчанная центральным куполом с цветком лилии посередине. С улиц этого, на первый взгляд, игрушечного города, состоящего из причудливого сочетания каминных труб, люкарн, фронтонов и расположенного в 24 метрах над землей, и сейчас открывается монументальная панорама заповедных лесов в окружении рек и озер. Не удивительно, что иноземные послы воспринимали Шамбор как призрачный замок мечты, на мгновение возведенный среди зеленых рощ по прихоти короля. Осмотрев достопримечательности этой королевской резиденции в 1577 г., венецианский посланник даже почувствовал, по его словам, некоторое смущение, которое, скорее, напоминало сильное замешательство. Схожие впечатления испытал в 1539 г. император Карл V, проезжая через территорию Франции в свои фламандские владения (15).

Когда год спустя в Париж, по приглашению Франсиска I, приехал Бенвенуто Челлини, он был поражен атмосферой любви к классическому канону красоты, которая царилла при королевском дворе. Здесь заметно чувствовалось влияние итальянской эстетики, усиленное благодаря активизации политических и культурных связей с Флоренцией после заключения в 1533 г. брака дофина с племянницей папы Климента VII Екатериной Медичи. Хорошо понимая стремление короля увековечить память о своих деяниях, покровительствуя наукам и искусствам, прославленный мастер преподнес ему в подарок миниатюрную модель фонтана для итальянских садов Фонтенбло «в виде совершенного квад-

рата, с красивейшими лестницами вокруг, каковые пересекались одна с другой». Основание предназначенной для воды чаши было украшено обнаженной фигурой Марса, которая символизировала доблесть «единственного в мире» короля, способного применять свойственную ему от природы храбрость «справедливо и свято» в защиту славы дарованной ему власти. Справа от бога-воителя Бенвенуто Челлини изобразил аллегорическую философию «со всеми знаниями, ей сопутствующими». Остальные углы фонтана были украшены статуями живописи, зодчества, музыки и щедрости, без которой «не может проявиться ни одно из чудесных дарований» художника, призванного Богом прославить величие королевской власти. По словам мемуариста, польщенный Франциск ответил, что является одним из немногих государей, способных предоставить творцу «такие удобства, чтобы он мог выражать свои художественные замыслы», и приказал не стесняться в расходах. Челлини был настолько покорен образованностью, умом и обходительностью этого «великого короля», что только интриги его соотечественников Ф. Россо и Ф. Приматиччо, получивших поддержку герцогини д'Этамп, заставили ваятеля принять приглашение герцога Козимо I де Медичи и вернуться во Флоренцию (16).

Ярко выраженная тяга творцов французского стиля организации дворцово-паркового пространства к поиску соразмерности в классическом значении данного понятия не позволяет в полной мере согласиться с утверждением В.Я. Курбатова о том, что «... в итальянском саду дворец строится как украшение будущего сада, а французский парк возникает вокруг уже существующего дворца» (17). Данный тезис верен, прежде всего, в отношении оценки особенностей рельефа, которые приходилось учитывать итальянским зодчим, разрабатывая каноны садовой архитектуры XVI–XVII вв. По справедливому наблюдению того же автора, горные склоны Апеннинского полуострова создавали непревзойденные возможности превращения природы в естественную декорацию для дворцовой застройки. Ее параметры обязательно согласовывались с размерами аллей, которые должны были быть достаточно небольшими, создавая иллюзию творческого союза человека с овеществленным языческим миром природы. С другой стороны, творцы итальянских садов не пренебрегали и репрезентативными функциями ландшафтного дизайна, используя террасы в качестве своеобразных мираторов для обзора панорамы окрестностей, как это сделано на вилле кардинала Ипполито д'Эсте в Тиволи (18). К сожалению, вырванные из контекста отдельные наблюдения процитированного выше основоположника отечественной историографии садов и парков мира, встречающиеся в некоторых современных изданиях по истории и теории ландшафтного дизайна, создавая у неискушенного читателя впечатление абсолютной почвен-

ности французского садового стиля, обязанного своим происхождением исключительно гению А. Ленотра (19). Новаторство предложенного им способа организации дворцово-паркового пространства заключалось, прежде всего, в максимальном использовании эффекта продолжающейся перспективы с целью подчеркнуть протяженность центральной аллеи и боковых партеров, органично переходящих в рощи по берегам Большого канала.

Отличительной чертой архитектурно-эстетической концепции Ленотра, использованной для разбивки королевских парков в предместьях Парижа, стала тенденция к сочетанию горизонтальных линий, основанная на стремлении добиться грандиозности ландшафтного ансамбля, проектируемого на равнинной лесной местности Иль де Франса. Ощущение необозримости пространства, словно тающего в дымке горизонта, охватывает при первом же взгляде, брошенном на фонтаны и цветники западной части Версальского парка из центральных окон Зеркальной галереи. То же чувство необъятности уходящей вдаль перспективы возникает во время прогулки по низкой террасе перед дворцом, украшенной по бокам вазами Войны и Мира работы А. Кузевокса и Ж.Б. Тюби. Отсюда можно пройти к строгим в своей классической простоте бассейнам Водного партера, с широкой мраморной лестницы которого открывается захватывающий дух вид на фонтаны Латоны и Аполлона, «зеленый ковер», окаймленный по бокам стилизованными статуями на сюжеты аполлонического культа, и зеркальную гладь Большого канала. Не менее ошеломляющим визуальным эффектом обладает и протяженное здание дворца, выполненное по проекту Ж.А. Мансара, замысел которого заключался в том, чтобы добиться органического сочетания дворцовых фасадов с природной средой, не отказываясь от масштабной постройки, призванной подчеркнуть величие королевской власти. Если смотреть на дворец от бассейна Аполлона, то создается иллюзия завершения перспективы, где осевым центром является здание замка, расположенного на искусственно приподнятой террасе с основанием из естественных неровностей рельефа. Репрезентативная сущность ленотровского стиля с художественно-эстетической точки зрения блистательно отражена в версальской серии А.Н. Бенуа, который любил изображать прогулки стареющего короля на фоне наружного фасада Зеркальной галереи в сторону спуска Tapis Vert к скульптурным изображениям Латоны и Аполлона (20).

Той же политической цели соответствовала и архитектурная идея, использованная Ленотром в планировке пространства, открытого для обозрения со стороны дворца. Композиция из зеленых партеров, зеркальных бассейнов с фонтанами и скульптур на мифологические сюжеты располагалась на плоском пространстве и вместе с насаждениями

представляла собой строго симметричный порядок, не оставляющий места для естественного пейзажа. Природа, созданная рукой человека, приобретала черты монументализма и в то же время становилась неотъемлемым элементом дворцового ансамбля, превращаясь в органичное продолжение жилого комплекса. Именно указанная особенность творчества Ленотра позволяет говорить об итальянских корнях его версальской феерии, впоследствии воплощенной в планировке других королевских парков. Превращая естественный сад в регулярное подобие архитектурных линий дворца, Ленотр возродил на качественно ином уровне идею Ренессанса о гармонии между природой и искусством. Дворцово-парковый ансамбль Версаля является грандиозной реминисценцией идеального города, созданного творческим гением Альберти и перенесенного на французскую национальную почву. Пересечения горизонтальной центральной авеню с боковыми аллеями, расположенными параллельно Западному партеру, создавали эффект улиц и площадей, декорированных античными коллонадами, зелеными газонами и конусами подстриженных деревьев. По словам одного из историков садово-парковых стилей, посетители Версаля могли увидеть «...галереи, театры, башни...; там были залы и кабинеты с окнами, обширные площади оживлялись великолепными фонтанами, ... в зеленых залах лежали ковры...» (21). Одна из архитектурных легенд, посвященных истории проектирования версальского парка, рассказывает о том как став с 1657 г. главным контролером королевских построек и садов Ленотр никогда не останавливался перед величиной расходов для воплощения в жизнь своих масштабных замыслов. По сообщению Почетного Генерального хранителя национального достояния Франции С. Уг, одна только Королевская аллея достигает 335 м в длину и 40 м в ширину. Хорошо понимая идеологическое значение предпринятого им строительства, Король-Солнце не скупился на расходы. Согласно распоряжению Ж. Б. Кольбера от 24 октября 1674 г., все счета, связанные с оплатой работ по строительству фонтанов Латоны и Аполлона должны были беспрекословно оплачиваться из королевской казны, а мастерам предписывалось «...следить за тем, чтобы всего было в достаточном количестве». В частности, суперинтендант финансов рекомендовал им «постоянно иметь двойной запас деревьев, леса и болтов для оборудования» (22). Именно патернализм королевской власти в вопросах финансирования художественных экспериментов в области дворцово-паркового строительства предоставил Ленотру все материальные возможности для достижения максимальной степени торжества искусства над природой. По словам герцога Л. де Сен-Симона, стремление Людовика XIV добиться решающего перевеса королевской власти в борьбе с фрондирующей аристократией сыграло роль решающего фактора для превращения местно-

сти «самой печальной и самой оголенной, лишенной перспективы, воды и леса», в своеобразный «политический манеж», где король «тиранил природу», чтобы утвердить принцип абсолютизма на всей территории королевства (23).

Идеологизация зеленых интерьеров способствовала сохранению тенденции к герменевтическому осмыслению стилевых элементов садово-паркового пространства официальных политических резиденций. Рассуждая об эстетических канонах преодоления природы искусством, Ж. Делиль в поэме «Сады» (1782) придаст первостепенное значение смысловым аспектам пейзажа, сформированного фантазией художника. Отмечая наличие вселенского компонента в топосе любого искусно разбитого парка, автор стихотворного руководства для начинающих любителей садоводства настаивает на необходимости бережного отношения к семантике ландшафтных эффектов, которые следует использовать, прежде всего, для придания текстологического единства природной среде. Как убежденный поклонник сентиментализма, Делиль отдавал свои симпатии иррегулярному парку пейзажного типа, но не спешил отвергать блеск и пышность Версаля. Он весьма высоко оценил профессиональное мастерство Ленотра, заслугу которого видел в понимании необходимости роскошно организованного пространства для повседневной жизни королевской фамилии:

«И должно, чтобы в ней все роскошью блистало,
Чтоб в подданных восторг и верность укрепить
Сияньем золота их надо ослеплять».

По словам Делиля, приглашение «всего Олимпа» в тенистые рощицы и уединенные беседки французского Эдэма возносило имидж королевской власти на недостижимую высоту, придавая ей статус земного божества, повелевающего природой и людьми (24). В истории садово-паркового искусства Нового времени архитектурно-художественное пространство Версаля является наиболее масштабной по степени размаха и самой совершенной по форме воплощения моделью микрокосма, где вращение планет, круговорот природы и судьбы людей были подчинены воле короля, которая освящалась божественным провидением и приобретала соответствующее своему вселенскому назначению знаковое обрамление.

В полной мере идеологический потенциал иконографии своей парадной дворцово-парковой резиденции оценил и сам Людовик XIV, когда в 1702 г. начал диктовать знаменитый путеводитель по Версальскому парку, намечая самые эффектные маршруты для демонстрации могущества абсолютной власти короля-суверена. В соответствии с комплексной семантической программой, которая представляет собой основное организующее начало дворцово-паркового ансамбля, аполло-

ническая тема является ведущим мотивом королевской манеры «...показывать сады Версаля». Смысловым центром планировки рукотворного города из подстриженных боскетов^{****}, квинкусов^{*****}, водоемов и скульптурного декора, в который плавно переходило дворцовое пространство, являлись партер Латоны и бассейн Аполлона как солнечного божества. По мнению Людовика XIV, лучшим началом длительной прогулки по королевской резиденции было созерцание грандиозной панорамы всего нижнего парка с «зеленым ковром» и «утопленным фонтаном» Аполлона в овальном бассейне, из которого как будто взмывает ввысь его золоченая колесница. Для достижения наибольшего визуального эффекта король предлагает выйти из замка через вестибюль Мраморного двора с тем, чтобы сразу же перейти на смотровую террасу, где можно остановиться «...навсрху у ступенек, чтобы рассмотреть цветники, фонтаны и водоемы». Восхищение посетителя королевских садов от уходящей вдаль перспективы вод и лесов, укрощенных по воле человека-бога, должно было стать своеобразным прологом для дальнейшего путешествия по владениям царственного Солнца. Согласно путеводителю, далее следовало пройти к верхней части бассейна Латоны – матери солнечного бога в греко-римской мифологической традиции. По мнению короля, со ступенек, ведущих к водоему, открывается грандиозный вид на весь парадный ансамбль Западного партера. «Остановитесь», – предписывает он свосму воображасмому гостю, призывая его полюбоваться отсюда на мраморную группу, изображающую разгневанную богиню и ее подданных, обращенных за непокорность воле Солнца в пресмыкающихся ящериц. Столь поучительное зрелище не должно все же испортить удовольствие от прогулки. Дидактический компонент экскурсии мгновенно переходит в социально-политический аспект репрезентативного характера. Отведя взор от фонтана Латоны, можно увидеть грандиозные лестничные марши, окинуть взглядом «... статуи, королевскую аллею, купальню Аполлона, канал». «А потом, – заключает венценосный гид, – повернитесь, чтобы увидеть цветник и замок» (25).

Призывая природу к заключению союза с человеком во имя торжества суверенной власти короля, творцы Версаля стремились к достижению гармоничного единства сакрального и профанного. С этой целью пространство версальского парка было организовано как царство солнечных лучей, для чего его создателям пришлось обратиться к архитек-

^{****} Боскет – элемент ландшафтного дизайна, участок регулярного парка или посаженная в декоративных целях густая группа деревьев или кустов.

^{*****} Квинкус – особый тип посадки деревьев, по которой их сажают небольшой группой по 5 штук и, когда они вырастают и образуют общую крону, их стригут в определенном стиле.

турному опыту проектирования античных вилл. Хорошо известно то космологическое значение, которое придавал Плиний Младший расположению окон жилого помещения по сторонам света. Создавая идеализированное описание сельской виллы философа в Лаврентинуме, ее владелец неоднократно упоминает в своем эпистолярном наследии о необходимости черпать вдохновение мысли в образах природы, где все «...исполняется божественного духа». Планировка комнат в приморском имении Плиния была вполне подчинена задаче «возделывания... ума» творческими занятиями. В нем есть, например, помещение, освещенное «через одно окно утренним солнцем, через другое – вечерним»; полуденное же солнце нагревает угол стены, выходящей к морю, что создает ощущение уюта и покоя, так как «здесь никогда не чувствуется ветер». Есть в доме Плиния и комната, «...освещаемая солнцем от восхода и до заката», рядом располагается «...столовая с широким видом... на уходящее вдаль побережье и прелестные виллы» других римских патрициев. В саду помещается бесконечно любимый Плинием солярий: «... одной стороной он смотрит на цветник, другой на море, обеими на солнце» (26). Возрождая на итальянской почве классические традиции античного мирозерцания, творцы ренессансных вилл рассматривали красоту здания как умение архитектора создать совершенную форму, основанную на соответствии «...целого частям, частей между собой и также частей целому». Только в этом случае можно считать уместным сравнение архитектурного замысла с основными элементами классической формулы Витрувия. По мнению А. Палладио, великого итальянского архитектора XVI в., «удобным будет называться тот дом, который отвечает положению своего обитателя», а его отдельные части гармонируют с окружающей природной средой. Проектируя загородное имение, архитектор должен обращать внимание на стремление каждого человека жить в согласии с природой, «...ибо летом мы ищем тени и ветра, а зимой солнца» (27). Аналогичный прием был использован для светового обрамления главной оси версальского парка, разбитой перпендикулярно к дворцу. Двигаясь с востока на запад, солнце щедро дарит свой золотой свет дворцовым рощам и водоемам, зажигая огненным светом колесницу Аполлона. Один из прогулочных маршрутов, предложенных в путеводителе Людовика XIV, предполагал спуск через «зеленый ковер» и коллонату Мансара со скульптурной группой работы Ф. Жирардона, изображающей историю похищения Прозерпины, к бассейну Аполлона. Там посетитель должен был остановиться, чтобы осмотреть «...фигуры, вазы Королевской аллеи, Латону и замок» во всем блеске их божественного великолепия. Затем наступало время лицезреть земного бога в его частном жилище, где, по свидетельству современников, благоухание цветов создавало в весенне-летний сезон утонченную атмосферу цар-

ства Флоры. Утомленный парадной стороной Версальской резиденции, гость короля мог совершить приятную прогулку по тенистым рощам в сторону Трианона, чтобы подготовить себя к дальнейшему восприятию тех интерьеров парка, где происходили торжественные выходы королевского кортежа и проводились официальные придворные праздники (28).

Переливы зелени на освещенном полуденным солнцем газоне Королевской аллеи и сегодня производят незабываемое впечатление своей протяженностью, которая словно уводит посетителя в бесконечность универсума, подчиненного королевской воле божественного солнечного света. Посетив Версальский парк накануне Первой мировой войны, знаменитый историк садово-паркового искусства Курбатов был потрясен масштабностью творения Ленотра, от которого остается впечатление, «что за пределами Версаля нет ничего и что весь мир подчинен» этому царству Солнца. В тот миг, когда его последний луч, отражается в окнах дворца и гаснет над зеркальной поверхностью Большого канала, возникает мысль, что это сам царственный Аполлон отправляется на отдых, чтобы наутро вновь предстать пред своими подданными на колеснице, «окруженной морскими тритонами, трубящими в раковины» (29).

Солярная семантика Версаля не оставляла равнодушными и современников Людовика XIV, среди которых было немало свидетелей использования дворцово-паркового пространства для театрализации повседневной политической жизни. По словам самого короля, «многие сады Версальского парка, более или менее интимные или оживленные с помощью статуй и фонтанов, были местами для проведения праздников, легких завтраков и игр» (30). Именно такими запечатлел солнечные просторы Версаля Ж. де Лафонтен в своем аллегорическом романе, посвященном странствию человеческой души по глубинам Вселенной. Его вольнодумные произведения, насыщенные иронией и сарказмом, отчасти передают оппозиционные настроения аристократических слоев дворянства по отношению к Людовику XIV и его двору. В то же время Лафонтен слишком ценил прекрасное, чтобы не восхищаться «изысканными красотами» «Ленотровых аллей», достойных служить местом для пребывания богов. Описывая совершенную им прогулку по Версальскому парку в сопровождении Н. Буало, Ж. Расина и К. Шапелья, ищущих вдохновения в созерцании рукотворной природы, укромной гением художника, Лафонтен не отрицает важности дворцово-парковых интерьеров для прославления власти короля. Прогуливаясь вместе с собратьями по перу рядом с королевской оранжереей, заполненной апельсиновыми деревьями в кадках, он замечает, что «множество прекрасных садов и роскошных зданий приносит славу... родине». Что же

касается роли Людовика XIV в создании Версаля, то сооружение дворцов – это «...занятие, вполне достойное монарха». В некотором роде оно «даже способствует общему благу, ибо дает подданным возможность принять участие в удовольствиях государя и с восхищением взирать на то, что создано не для них» (31).

Ослепительный блеск «царственного Версаля» по достоинству оценили и русские дипломаты, побывавшие при дворе Короля-Солнце в разные десятилетия его правления. Наиболее обстоятельное описание Версальского дворцово-паркового комплекса содержится в статейном списке А.А. Матвеева, составленном для Петра I по результатам посольской миссии 1705 г., связанной с урегулированием русско-французского конфликта из-за захвата российского торгового судна. Прекрасно образованный по европейским меркам того времени, русский посол не скрывал своего восхищения размахом королевской резиденции, сравнения с которой, по его словам, не могла выдержать ни одна аналогичная постройка в Европе. Обстоятельно перечисляя наиболее замечательные детали внутренних и внешних интерьеров дворца в Версале, Матвеев не раз подчеркивает их затратный характер, спровоцированный желанием короля запечатлеть художественными средствами величие правящей династии («иждивением и тщанием великим»). Обладая природной тягой к восприятию искусства, он был потрясен игрой светотени в Зеркальной галерее, которая привлекла его внимание не только «предивной работы» декором, но и перспективным видом на главную аллею королевского парка, Большой канал и боковые партеры, который открылся Матвееву из хрустальных «окон великаго размеру... до самого полу» (32).

Хорошо известно, что именно версальская резиденция Людовика XIV с ее тягой к преодолению быстротечности времени с помощью регулярного стиля, стала архетипом идеальной организации дворцово-паркового пространства для тех монархов, которые, подобно Королю-Солнце, стремились утвердить свою власть на суверенной основе (33). Открытость Версаля для многочисленных «интерпретаций» и реминисценций, допущенных при строительстве официальных комплексов Мадрида, Вены, Берлина, Мюнхена, Петербурга и других европейских столиц, объясняется универсальностью «сценария власти», заложенного в его политическую семантику. Преображение государя во вселенское божество, повелевающее природными стихиями, лишь на первый взгляд носило ярко выраженный сакральный характер, отличаясь весьма высокой степенью рационализма. В соответствии с классическими постулатами политико-правовой доктрины государственного суверенитета, прочно вошедшей в арсенал политической философии сторонников сильной королевской власти в эпоху французского Возрождения, ко-

роль является олицетворением государства, а его действия свободны от регламентирующей силы юридических предписаний. Новый Бог, сошедший с Олимпа в райские кущи нового Эдема, воспринимался подданными как носитель высшей справедливости, политическая сущность которой была сформулирована в 1576 г. Жаном Боденом под влиянием учения тулузской юридической школы об абсолютной королевской власти. Независимость государя от земных учреждений заключалась в присвоении суверену исключительной прерогативы заботиться о благе подданных, что влекло за собой возникновение права короля на беспощадное преследование любой несправедливости наряду с нравственной обязанностью проявлять милосердие к слабым с целью обеспечить постоянное равновесие сословных интересов в изменчивом человеческом мире. По словам Бодена, «умение управлять... в соответствии с естественным правосудием» способно превзойти «блеск самого солнца» (34). Семантический текст Версаля оказался наиболее совершенной формой репрезентации указанной идеологической стратегии. Ее разработка на основе использования образных средств велась во Франции в течение нескольких столетий и постепенно приобрела общеевропейский характер. Царствование Людовика XIV было озаменовано виртуальным союзом Аполлона и Короля-Солнца, равным образом расточавших блеск своих лучей над чертогами Версальского комплекса. Искусство строить дворцы и украшать парки перешагнуло границы повседневного быта и превратилось в составную часть сакрализации политического пространства.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Henshall N. The Myth of Absolutism. Change and Continuity in Early Modern European Monarchy. L.; N.Y., 1992. Русский пер.: Хеншелл Н. Миф абсолютизма. Перемены и преемственность в развитии западноевропейской монархии раннего Нового времени. СПб., 2003. С. 191.
2. См. более подробно: Соколова Е.С. «Природа, облагороженная искусством...»: о мнемонических кодах политической семантики европейских садово-парковых ансамблей античности и нового времени // Без темы. Научный общественно-политический журнал. 2009. № 1. С. 84-103; Её же. Западноевропейский опыт в моделировании политических топосов русских садов и парков (вторая половина XVII – первая четверть XVIII вв.) // Диффузия европейских инноваций в Российской империи. Екатеринбург, 2009. С. 311-333.
3. Цит. по: Соколова Е.С. «Природа, облагороженная искусством...». С. 87.
4. Письма Плиния Младшего. Книги I – X. Изд. 2-е. М., 1983. II (17). С. 36-39, V(6). С. 83-87; Гомер. Одиссея. М., 1986. (VII, 110-130). С. 68-69; Вергилий. Георгики // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1979. (I, 5-80). С. 74-77; (I, 285-310). С. 82-83; (II, 10-135). С. 89-92; (II, 315-345). С. 97-98; (IV, 115-145). С. 123-124; Элий Спартиан. Жизнеописание Адриана // Властелины Рима. Биографии римских императоров от Адриана до Диоклетяна. М., 1992. С. 9-11, 20-21; Буассье Г. Археологические прогулки по Риму. М., 1915. С. 220-250 и далее.

5. Муратов П.И. Образы Италии. М., 1994. С. 284-285; Giagnoli R. Тиволи. Вилла Адриана. Вилла д'Эсте. Вилла Грегориана. Tivoli, 2007. P. 23-27. О влиянии образного языка виллы Адриана на «мир» ренессансных садов см.: Gaston R.W. (ed.) Pirro Ligorio: Artist and Antiquarium. Florence, 1982; Рим: Эхо императорской славы. М., 1997. С. 45-47.
6. Petrarca F. *Le familiari* // *Per cura di V. Rossi, U. Bosco*. Vol. 1-4. Firenze, 1933-1942. Vol. 1. P. 99-101. Цит. по: Петрарка Ф. Дружеские письма. Письмо 12 Иоанну де Колонна, описание еще одного путешествия // Гуманистическая мысль итальянского Возрождения. М., 2004. С. 49-50.
7. Альберти Л. Б. О зодчестве. Подборка текстов по теме «Храм, дворец, вилла» // Леон Батиста Альберти и культура Возрождения. М., 2008. С. 265-266.
8. Зюилен Г., ван. Все сады мира. М., 2003. С. 64.
9. Cloulas I. *Diane de Poitiers*. P., 1997. Русский пер.: Клулас И. Дяна де Пуатье. М., 2004. С. 212-213.
10. Коммин Ф., де. Мемуары. М., 1986. С. 377.
11. Cloulas I. *La vie quotidienne dans les châteaux de la Loire au temps de la Renaissance*. P., 1989. Русский пер.: Клулас И. Повседневная жизнь в замках Луары в эпоху Возрождения. М., 2001. С. 63, 69.
12. Коммин Ф., де. Указ. соч. С. 377-378; Клулас И. Указ. соч. С. 64.
13. Коммин Ф., де. Указ. соч. С. 305-306, 233-236, 280-281.
14. Турчин В.С. Города и замки Луары. М., 1986. С. 61-72.
15. Там же. С. 50-60; Виар П., Пинко Р. Замки Луары. Блуа, 2003. С. 35; Клулас И. Указ. соч. С. 135.
16. Жизнь Бонвентуро Челлини, написанная им самим. М., 2002. С. 335-380 и далее.
17. Курбагов В.Я. Всеобщая история ландшафтного искусства. Сады и парки мира. М., 2007. С. 156.
18. Соколова Е.С. «Природа облагороженная искусством...». С. 90-92.
19. См., например: Ефимова Т. Ландшафтный дизайн по-французски. М., 2009. С. 6.
20. Бенуа А.Н. Мои воспоминания. М., 1990. Т. 1. С. 25-26; Т. 2. С. 120, 183; О мотивах смерти в версальском цикле Бенуа см.: Свирида И.И. Версаль в русской культуре: между реальностью и мифом // Россия и Франция XVIII - XX века. М., 2006. С. 39.
21. Регель А. Изящное садоводство и художественные сады. Историко-дидактический очерк. СПб., 1896. С. 72, 74. Об этапах проектирования Версальского парка и личных качествах А. Ленотра см.: Курбагов В.Я. Указ. соч. С. 162-168.
22. Историю создания дворцового ансамбля в Версале см.: Nolhac P., de. *Les jardins de Versailles*. P., 1906; Lenotre G. *Versaille au temps des rois*. P., 1934. Русский пер.: Ленотр Ж. Повседневная жизнь Версаля при королях. М., 2003. С. 22 - 28; Брунов Н.И. Дворцы Франции XVII и XVIII всков. М., 1938; Алпатов М. Архитектура ансамбля Версаля. М., 1940; Champigneulle. *Versailles dans l'art et l'histoire*. P., 1955; Лившиц Н.А. Французское искусство XV - XVIII веков. Л., 1967. С. 91-100; Каптерева Т.П., Быков В.Е. Искусство Франции XVII века. М., 1969. С. 151-164; Лихачев Д.С. Поэзия садов. СПб., 1991. С. 87-102; Уг С., Соль Б. *Versailles*. Ваша прогулка по Версале. Versailles, 2004. С. 14-15. Цит по: Уг С., Соль Б. Указ. соч. С. 116.
23. Saint-Simon, duc de. *Mémoires. Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le règne de Louis XIV et la Régence*. Русский пер.: Сен-Симон Л. Мемуары. Полные и доподлинные воспоминания герцога де Сен-Симона о веке Людовика XIV и Регентства. Избранные главы. М., 1991. Кн. 2. С. 202. Цит. по: Зюилен Г., ван. Указ. соч. С. 73. Не-приятие Сен-Симоном социально-политических тенденций, связанных с царствованием Короля-Солнце, способствовало формированию критического отношения мемуариста к эстетической концепции Версаля, которую он оценивал как триумф безвкусицы. Тем не менее, Сен-Симон признавал за Ленотром талант «хорошего архитектора», отмечая при этом, что его европейская слава началась с планировки садов во Франции, где постепенно регулярный стиль был доведен «до высочайшего совершенства». См.: Сен-Симон Л. Указ. соч. С. 112.

24. Делиль Ж. Сады. Л., 1987. С. 30-31.
25. [Lois XIV]. Maniere de montrer des jardins de Versailles par Louis XIV / Ed. S. Hoog. P., 1982. Русский пер.: Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: Утраченный и обретенный рай. М., 2002. С. 439-449. Цит. по пер., выполненному Г.Карелиной. См.: Зюилен Г., ван. Указ. соч. С. 143; Одним из примеров восприятия мифологической семантики фонтана Латоны является его описание, оставленное Ж. де Лафонтемом. См.: Лафонтен Ж., де. Любовь Психеи и Купидона. М.; Л., 1964. С. 61. Пример формирования образа королевы Анны Австрийской в политическом сознании активного участника Фронды принцев см.: Ларошфуко Ф., де. Мемуары // Ларошфуко Ф., де. Мемуары. Максимумы. М., 1993. С. 82-83, 86-87 и далее.
26. Письма Плиния Младшего. VIII (18). С. 38, II (17). С. 37-38.
27. Палладио А. Четыре книги об архитектуре Андреа Палладио в коиx, после краткого трактата о пяти ордерах и наставлений наиболее необходимых для строительства, трактуется о частных домах, дорогах, мостах, площадях, кситах и храмах. М., 1938. (II, 1-2) С. 5-6; (II, 12-13). С. 47-48; Марк Витрувий Поллион. Об архитектуре. Десять книг. Л., 1936. (VI, I, 1-12). С. 154-158.
28. [Lois XIV]. С. 143-144.
29. Курбатов В.Я. Указ. соч. С. 185, 171.
30. [Lois XIV]. С. 144.
31. Лафонтен Ж., де. Указ. соч. С. 16,62.
32. Русский дипломат во Франции. (Записки Андреа Матвеева). Л., 1972. С. 231.
33. См., например: Свирида И.И. Указ. соч. С. 5-8; Зюилен Г., ван. Указ соч. С.71-77; Курбатов В.Я. Указ. соч. С. 239-350; Лихачев Д.С. Указ. соч. С. 90-100.
34. Боден Ж. [Шесть книг] о государстве // Козлихин И.Ю. История политических и правовых учений. Новое время: от Макиавелли до Канта. СПб., 2001. (II, 3). С. 99.

Elena S. Sokolova

Sokolova Elena, associate professor of the Department of History's State and Law of Ural State Law Academy (620137, Russia, Ekaterinburg, Kolmogorova Street, 54); PhD, associate professor.

Телефон/Phone: +7 (343) 245-35-98. Электронная почта/E-mail: elena.sokolova1812@yandex.ru.

"The Art of emperors and kings": classical traditions in political semantics palace and park complexes France XV-XVII

The article is devoted to identify political, legal and cultural- historical origins of functioning " memory images " in the political space of European monarchies of early modern times. On an example of the official residences of the palace and park of France XV - XVII centuries, the author concludes that the emergence of trends in the transformation of the ancient cultural heritage in accordance with the need for centralization of royal power. Construction of Versailles contributed to the formation of universal semantic codes by which the idea of the rule of a sovereign monarch over his subjects began to spread throughout Europe.

Keywords: the monarchy . the early modern state, sovereignty, palace and park complex, natural landscape, ancient heritage, political semantics, historiographical myth.

М.А. Заводовская

Заводовская Мария Анатольевна, аспирант Института истории и политических наук Тюменского государственного университета (625003, Россия, г. Тюмень, Семакова, 10).

Телефон/Phone: +7 (3452) 45-56-86.

АЛДЖЕРНОН СИДНЕЙ: БОРЕЦ ПРОТИВ АБСОЛЮТНОЙ МОНАРХИИ

Статья посвящена общественно-политической деятельности и идейно-политическому наследию Алджернона Сиднея. Представлена краткая история его жизни и борьбы с режимом Карла II. Разбирается обвинение Сиднея в заговоре против короны, а также суд над ним, в результате которого Сидней был казнен. Показана эволюция взглядов Сиднея на общественно-политическое устройство и монархию.

Ключевые слова: А. Сидней, «Рассуждения о правительстве», Райхазский заговор, абсолютизм, монархия.

Алджернон Сидней оставил заметный след в британской истории революционного и постреволюционного времени, войдя в нее как пламенный борец «за старое доброе дело» свободы. Историки и политики вигского толка долгое время занимались мифологизацией Алджернона Сиднея (1). Хотя в последнее время появились работы, раскрывающие реальное участие Сиднея в политических событиях середины XVII в., его история остается полна незанятых лакун.

Алджернон Сидней оставил богатое идейное наследие, чему способствовало прекрасное домашнее образование, которое он получил в доме своего отца, графа Лейстера, представителя старинного аристократического рода, который отметился на придворном и дипломатическом поприще.

Сидней был всегда в курсе всех отцовских интересов, был хорошо знаком с его библиотекой, которая включала огромное количество трудов как современных, так и древних политических учёных, политиков, философов. Будучи во Франции он знакомится со шведским послом