

УДК 7.034, 712
ББК 85.1
DOI: 10.51678/2073-316X-2025-4-124-151

Татьяна Шовская

Сад Зимнего короля. *Hortus Palatinus*: проблема стилевой принадлежности

Во втором десятилетии XVII века в Гейдельберге для курфюрста Фридриха V был создан сад, получивший название *Hortus Palatinus*. Не будучи даже полностью завершен, он успел снискать в Германии славу восьмого чуда света, и вслед за тем был уничтожен Тридцатилетней войной. В 1620 году его автор Саломон де Кос выпустил во Франкфурте-на-Майне собрание гравюр, дающее довольно полное представление о саде, и снабдил его кратким описанием. *Hortus Palatinus* традиционно обозначается в исследовательской литературе как ренессансный, однако Саломон Де Кос был тонко чувствующим веяния времени художником, и его произведение впитало новейшие художественные тенденции. В статье прослеживаются черты планировки и элементов сада, характерные для маньеризма и нарождающегося барокко, а также отражающие миропонимание наступающего Нового времени.

Ключевые слова:

Hortus Palatinus, Пфальцкий сад,
ландшафтная архитектура маньеризма,
Саломон де Кос,
курфюрст Пфальца Фридрих V, Гейдельберг.

Когда в 1619 году курфюрст Пфальца Фридрих V принял богемскую корону и отправился с семьей из Гейдельберга в Прагу, работавший при его дворе архитектор Саломон де Кос сосредоточил усилия на издании о саде, который он создавал для курфюрста уже в течение шести лет и работа над которым была к этому моменту почти завершена. Была ли это прозорливость человека, служившего при нескольких европейских дворах, или пессимизм изгнанника-гугенота, но де Кос оказался прав — работы по саду больше не возобновились, и хуже того, в ходе разразившейся Тридцатилетней войны сад был почти полностью уничтожен. Таким образом, вышедшее в 1620 году во Франкфурте-на-Майне издание с гравюрами и описанием сада стало единственным свидетельством окончательного замысла этого несохранившегося памятника — *Hortus Palatinus*¹, как его называет автор, то есть Пфальцкого сада².

В предыдущем, XVI столетии в разных частях Габсбургской империи возникли несколько крупных дворцово-парковых ансамблей, и их появление связано с членами императорской фамилии. В первой половине XVI века император Фердинанд I возвел рядом с Пражским Градом представительский летний дворец Бельведер; перед ним безымянный итальянский архитектор разбил сад, вытянутый по перпендикулярной к фасаду оси — ее акцентировал сохранившийся до нашего времени поющий фонтан³. К концу столетия Рудольф II, император-алхимик, наполнил этот сад и его оранжереи диковинными растениями со всего

1 Caus S., de. Hortvs Palatinvs: A Friderico Rege Boemiae Electore Palatino Heidelbergae Exstructus. Frankfurt a. M., 1620.

2 Название курфюршества Пфальцкого произошло от латинского *palatium* — «дворец».

3 Описание сада содержится в панегирическом стихотворении Шимона Фагеллиуса Вилатикуса, написанном на латинском языке и изданном в Лейпциге в 1538 году. Существует также гравюра 1672 года со схематичным изображением сада.

света и украсил скульптурой, а в дальней от дворца части устроил вольеры с экзотическими животными. Как пишет Ч. Макинтош, коллекционирование флоры и фауны из вновь открытых земель было в то время «упражнением в воссоздании Эдемского сада в микрокосме» [9, р. 70].

В середине столетия в тогдашних предместьях Вены император Максимилиан II начал строительство увеселительного дворца Нойгебойде; регулярные сады по обе стороны этого сооружения были вписаны в правильный прямоугольник, с одной стороны они завершались прямоугольным же прудом во всю ширину партера, а с другой — были украшены фонтанами, скульптурой, перголами и окружены крытой галереей⁴.

Еще одно значительное произведение ландшафтного искусства этого периода, связанное с Габсбургами, — комплекс, которым младший сын императора Фердинанда I эрцгерцог Фердинанд окружил свой замок Амбрас около Инсбрука: с великолепными террасными садами, с беседками, гротами и лабиринтами, с вольерами для животных, площадками для игр и другими затеями⁵.

Все эти сады с их правильной формой, геометрической разбивкой партеров, с окружающими стенами и акцентом на центральную ось воспроизводят тип итальянского ренессансного сада. На итальянскую традицию опирался и создатель Пфальцского сада — ландшафтное искусство он изучал в Италии. Кроме того, у него был опыт работы в Голландии и Англии.

Саломон де Кос считается одним из величайших физиков своего времени, со-изобретателем паровой машины⁶, за что в XIX его окрестили

4 Существует несколько гравированных изображений дворца и садов Нойгебойде, сделанных позднее: Маттеуса Мериана 1649 года, Иогана-Адама Дильсенбаха по рисунку Эммануэля Фишера фон Эрлаха 1715 года, а также рисунок Вольфганга-Вильгельма Премера 1680 года.

5 Описание замка Амбрас и его ландшафтного комплекса оставил иезуитский священник Стефанус-Винандус Пигиус (Стивен-Винанд Пигге). Будучи сопровождающим лицом наследника дома Юлих-Клевс-Берг, в 1574–1575 годах он совершил путешествие в Вену и Рим; его книга об этой поездке под названием *Hercules Prodicus* содержала подробные описания достопримечательностей на пути его следования и стала первым путеводителем по Гранд-туру. Существует также гравюра Маттеуса Мериана с изображением замка и садов, относящаяся к середине XVII века.

«мессией прогресса»⁷. Он родился в Нормандии, в семье гугенотов, которая вскоре покинула Францию из-за преследований на религиозной почве. Семья поселилась в Англии, где Саломон получил образование в области архитектуры, математики и гидротехники, а также изучал изобразительное искусство и музыку. С 1595 года он жил в Италии, где увлекся ландшафтной архитектурой и имел возможность познакомиться с садовыми ансамблями Тосканы и Лацио. Затем он поступил на службу к штатгальтеру Нидерландов эрцгерцогу Альбрехту VII Австрийскому, для которого построил водопровод, а также украсил его сад в Брюсселе системой гротов. Приобретенная на этом заказе репутация позволила ему не позднее 1609 года получить должность при дворе английского короля. Здесь он занимался проектированием садов: сначала для королевы Анны Датской, потом для принца Уэльского. В период работы в Англии де Кос проектировал и перестраивал сады в Сомерсет-Хаусе и в Гринвиче, но самым значительным заказом стал сад при Ричмондском дворце для принца Генриха, где помимо прочего он построил несколько гидравлических автоматов. После внезапной кончины Генриха Саломон де Кос перешел на службу к семье его сестры — принцессы Елизаветы Стюарт, которая вскоре после этого печального события (свадьба⁸ была отложена из-за траура) вышла замуж за Фридриха, курфюрста Пфальцского, и отправился в Гейдельберг.

При пфальцском дворе в Гейдельберге Саломон де Кос работал как архитектор и инженер. Он занимался реконструкцией дворца⁹,

6 Принципы гидравлики и описание прообраза парового двигателя Саломон де Кос изложил в своей работе *Les Raisons des forces mouvantes avec diverses machines*, опубликованной во Франкфурте-на-Майне в 1615 году. В 1624 году она была переиздана в Париже.

7 Одной из причин этого прозвания и флера непризнанного гения была вымышленная история из письма XVII века, опубликованного в XIX веке, о том, что Саломон де Кос был якобы заключен кардиналом Ришелье в сумасшедший дом за то, что настойчиво пытался доказать ему эффективность использования пара, где и закончил свои дни.

8 Второй том вышедшего в 1828 году в Лондоне обширного труда Джона Николса *The Progresses, Processions and Magnificent Festivities of King James the First, His Royal Consort, Family and Court* описывает череду свадебных увеселений: грандиозный фейерверк, повествовавший о св. Георгии, представление битвы двух флотилий на Темзе, маску авторства Томаса Кэмпиона в постановке Иниго Джонса, турнир с участием короля и шествие с факелами в последнюю ночь карнавала.

9 В 1612–1614 годах к северо-западу от существовавшего ранее дворцового комплекса, вплотную к Толстой башне была возведена так называемая Английская постройка — дворец, который Фридрих V создал специально для Елизаветы Стюарт. Его архитектура отличается чистыми классическими формами, поэтому в ней справедливо усматривают влияние палладианства Иниго Джонса. И хотя авторство этого дворца

но главным его произведением был сад — представляется, что именно сад мыслился Фридрихом V как главное пространство самопрезентации. И хотя это ландшафтное произведение не было полностью завершено¹⁰, о замысле *Hortus Palatinus* можно судить благодаря вышедшему во Франкфурте-на-Майне сборнику гравюр.

Сейчас от проекта де Коса сохранились лишь общие очертания планировки, в том числе вертикальной, то есть террасы, и в юго-восточном углу уцелели фонтан «Отец Рейн» и Большой грот¹¹, включая его портал со скульптурными изображениями животных. Однако местоположение и окружение сада немало добавляют к его восприятию. Сад парит над долиной реки Неккар; с западной стороны его протяженной террасы открываются пространственные виды вдоль течения до окруженного горами горизонта, с противоположной, восточной и южной сторон, он ограничен склонами, поэтому его пространство существует обособлено — недаром Ф. Йейтс сравнила гейдельбергский сад с островом Просперо [14, р. 12]. Сходство усиливается, когда благодаря франкфуртскому изданию становится известно о наполнявших сад чудесах — диковинных для Германии растениях, сияющих драгоценной отделкой гротах, поющих фонтанах, движущихся скульптурах. Английская исследовательница отметила, что «именно в этих областях (то есть в области механических устройств для увеселений. — Т. Ш.) ренессансная наука, не спешившая расстаться с окутывавшей ее магической атмосферой, впервые стала широко внедряться в практическую деятельность, ища в ней применения новейшим техническим открытиям» [14, р. 19]. Сад интересовал Ф. Йейтс прежде всего как антураж и одна

приписывается мюнхенскому архитектору Вольфу, именно Саломон де Кос находился в сфере влияния Джонса. Немного позднее Английскую постройку соединили с одним из уровней примыкавшей к ней Толстой башни, где устроили шестнадцатигранный бальный зал, освещенный вновь пробитыми высокими ренессансными окнами. Его использовали в том числе для театральных представлений.

10 Археологические исследования, проведенные в 2003–2004 и 2008 годах, показали, что не была завершена большая часть нижней террасы с ее лестницами, фонтанами и бассейнами; также не была заложена часть необходимых водопроводных труб для других фонтанов.

11 Примечательно, что световые проемы в потолке помещений грота все еще существуют: хотя гроты закрыты для посещения, проемы можно видеть с верхней террасы, они перекрыты подлинными тяжелыми барочными решетками.

из составляющих просвещенного двора, сложившегося в Гейдельберге в годы правления Фридриха V; двора, противостоявшего реакционным католическим державам.

К. Макинтош в своей книге «Сады богов» [9, pp. 71–74] вслед за Ф. Йейтс выявляет связь между гейдельбергским садом и заявившими о себе в начале XVII века розенкрейцерами¹². В трактатах этого загадочного ордена существовало понятие «чтения книги природы», подразумевающее, что изучение природы есть способ проникновения в божественную истину¹³. Увлечение алхимией и мистикой, шедшими в ту пору рука об руку с наукой, было присуще как загадочным розенкрейцерам, так и кругу немецких протестантов, связанному с двором Фридриха Пфальцского; в соответствии с их представлениями вся Вселенная построена на основе священных пропорций и пребывает в божественной гармонии. В планировке своего сада Саломон де Кос стремился воспроизвести эти пропорции, а наполняющая сад скульптура повествует об алхимических аллегориях.

Р. Паттерсон [12, pp. 67–104, 179–202] — автор одного из немногих исследований, целиком посвященных гейдельбергскому саду, — акцентирует важность присутствия в нем технических диковинок: демонстрация работы механических законов, с его точки зрения, воспринималась в кругу Фридриха V как подтверждение вселенской гармонии. Также в своей работе он выявляет палладианскую и — глубже — витрувианскую традицию в планировках де Коса: использование числовых соотношений и пропорциональных законов, построение метрического ряда, согласно этому автору, было направлено на создание «ботанического космоса», отображающего в себе пребывающую в гармонии Вселенную. Таким образом, восприятие сада, его «прочтение» позволяло соединить с природой в некотором абсолютном смысле.

12 В Касселе и Страсбурге в 1610–1617 годах вышли два трактата и сочинение «Химическая свадьба Христиана Розенкрейца», объединенные главным действующим лицом — Христианом Розенкрейцем; согласно этим текстам Христиан Розенкрейц был создателем тайного ордена, ставящего своей целью духовное преобразование, просвещение, совершенствование общественного устройства и достижения таким образом благоденствия. По его имени членов ордена принято называть розенкрейцерами, однако нет никаких достоверных свидетельств о существовании ордена до XVIII века.

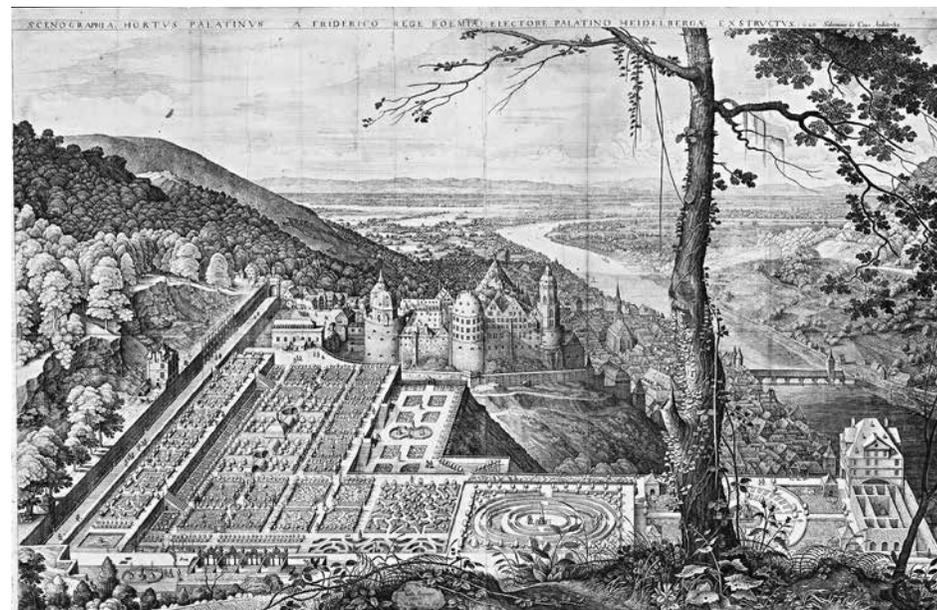
13 Образ «герметического садоводства», «выращивания цветов Мудрости в своем саду» был одним из основных в алхимическом символизме; для алхимиков сад был символом Делания, а свою работу они сравнивали с работой садовника. Один из авторитетных алхимиков первой половины XVI века, прославившийся комментариями к «Изумрудной Скрижали» Джон Харланд взял себе псевдоним *Hortulanus* — Садовник.

Наконец, венгерский исследователь А. Мекси [10, pp. 365–378] на основе текстов и иллюстраций из брошюры Саломона де Коса подробно описал каждый фрагмент сада, сделав главный вывод о том, что сад целиком посвящен прославлению, или, как он выражается, «культу» Фридриха Пфальцского. Впрочем, это отмечают все вышеперечисленные авторы.

Одновременно все исследователи, писавшие о гейдельбергском саде, вслед за Ф. Йейтс определяют его как ренессансный. Мы же попробуем увидеть в архитектуре сада, безусловно впитавшего в себя наследие ландшафтных комплексов Ренессанса, многочисленные маньеристические черты с проявлениями, относящимися уже к нарождающемуся барокко. Для этого мы проследим связь некоторых приемов и элементов Пфальцского сада с аналогичными составляющими итальянских маньеристических садов. А также попробуем понять, чем именно для Саломона де Коса — как автора, художника и инженера — были те механические диковины, которыми он хотел наполнить свой сад.

Издание, предпринятое Саломоном де Косом во франкфуртской мастерской Иоганна Теодора де Бри, озаглавлено *Hortus Palatinus A Friderico Rege Boemiae Electore Palatino Heidelbergae Exstructus* («Палатинский сад, созданный Фридрихом, королем Богемии и курфюрстом Пфальцским Гейдельбергским»). Это сборник из тридцати гравюр на меди размером фолио (38,3 × 24,8 см), напечатанных на пергаменте. Он начинается с небольшого посвящения Фридриху, в котором, среди прочего, автор сетует на переезд заказчика в Прагу, что на неопределенный срок откладывает завершение работ по саду; впрочем, этот пассаж служит, судя по всему, обоснованием для издания в глазах читателей. Далее помещены генплан ландшафтного комплекса¹⁴ и складной лист (размер в развернутом виде 102,5 × 68,3 см) с изображением сада с высоты птичьего полета. По его верхнему краю идет надпись: *SCENOGRAPHIA. HORTVS PALATINVS A FRIDERICO REGE BOEMIAE ELECTORE PALATINO*

14 Генплан, подобно следующей гравюре с общим изображением сада, имеет разворачиваемые фрагменты. В издании пронумерованы не страницы, а гравюры, причем нумерация начинается с третьей гравюры и с номера 3, таким образом подразумевается, что генплан — номер 1, общий вид — номер 2.



1. Маттеус Мериан. Вид сада с высоты птичьего полета
Гравюра на меди из кн.:
Caus S., de. Hortus Palatinus... Pl. 2

GEIDELBERGAE EXSTRVCTVS. 1620. Salomone de Caus Architecto. (Ил. 1.) Живописная ведута Жака Фоке, работавшего в Гейдельберге придворным художником в 1616–1619 годах, показывает замок и сад с той же точки, что и гравюра¹⁵, предполагается, что именно это полотно послужило основой для рисунка к гравюре. Она выполнена Маттеусом Мерианом — внизу имеется подпись, и считается, что и остальные гравюры издания сделаны им же по рисункам Саломона де Коса. За общим изображением сада следует текст с его описанием¹⁶. Автор рассказывает о рельефе

15 Размер полотна 178 × 263 см, сейчас оно находится в гейдельбергском музее Пфальцских курфюрстов.

16 Оригинальное издание вышло сразу в двух вариантах — французском и немецком, титульный лист у них одинаковый. Сейчас известно только четыре экземпляра оригинального издания.



3. Фронтиспис из кн.:
Caus S., de. Hortus Palatinus...

местности и земляных работах, потребовавшихся для создания террас — чтобы получить ровную площадку, были взорваны вершины соседней с замком горы. Затем по очереди кратко характеризуются все компоненты сада. За текстом следуют гравюры с изображением планировок отдельных частей партеров, а также фонтанов, изваяний, обелисков и интерьеров гротов.

Уже по оформлению титульного листа этого издания (ил. 2) можно во многом судить о программе, заложенной Саломоном де Косом в решение сада. Фронтиспис с его обилием аллегорических образов и предметов являет собой характерный пример книжной графики своего времени, и надо заметить, что он выполнен с большим изяществом — композиция ясная и уравновешенная, не перегруженная деталями, у фигур правильная анатомия и выразительные позы.

Два сатира фланкируют заголовок, выражая собой идею дикой природы, однако это скульптурные изображения, атлант и кариати-

да, а значит, природное начало предстает в художественно осмысленной форме. Другие детали композиции — фигуры Афины и Гермеса, ряд из платоновых тел¹⁷, математические инструменты — повествуют о мудрости, герметическом знании, рациональности и познании тайн Вселенной. Вверху гравюры два путти держат сферу, составленную из звезд, которая, по-видимому, представляет «небесные сферы», то есть модель мироздания, известную из древности¹⁸, — исследователи предполагают, что изображение звездной сферы служит метафорой строки «что внизу, аналогично тому, что вверху» из «Изумрудной скрижали» Гермеса Трисмегиста [9, р. 73]. Однако, учитывая образование Саломона де Коса в области математики, его занятия физикой, а также тот факт, что в середине и второй половине XVI века самые просвещенные умы эпохи вели активную дискуссию, переосмысляя концепцию небесных сфер на новом уровне¹⁹, можно предположить, что этим символом он указывает на научный прогресс и более точные представления о мире. По бокам небесной сферы еще два путти держат: один — факел, который можно трактовать как пламя просвещения, второй — зеркало. Символика зеркала многообразна, но одна из устойчивых трактовок, а именно истина и самопознание²⁰, логично ложится в контекст остального наполнения фронтисписа. Надо заметить, что это изображение Саломон де Кос использовал для титульного листа изданий всех своих работ, заменяя внутри него лишь текст названий и выходные данные: у него их вышло три, и все были затем еще переизданы²¹. Таким образом,

17 О пяти геометрических фигурах речь идет в диалоге «Тимей», они характеризуются равными и равносторонними гранями, и каждое из них вписывается в сферу. Платоновы тела — это тетраэдр, куб, октаэдр, додекаэдр и икосаэдр.

18 Согласно существовавшему с античности представлению о геоцентрической системе, звезды находятся на внутренней поверхности математической сферы, вращающейся вокруг неподвижной Земли.

19 Николой Коперник, Тихо Браге, Иоганн Кеплер и многие другие философы и астрономы публиковали работы на эту тему, в результате чего небесные сферы стали рассматриваться как условные геометрические области для каждой планетной орбиты, а не как вращающиеся физические сферы из концепции Аристотеля.

20 Ч. Макинтош предлагает другую версию: человеческие искусства лишь отражают божественные творения — такая трактовка имеет связь с алхимией [7, р. 73].

21 Помимо издания о *Hortus Palatinus* Саломон де Кос выпустил *La perspective, avec la raison des ombres et miroirs* в 1612 году в Лондоне и уже упоминавшуюся *Les Raisons des forces mouvantes avec diverses machines* во Франкфурте-на-Майне. Таким образом, гравюру, а она демонстрирует удивительную идентичность во всех трех изданиях, выполнил не Маттеус Мериан — это подтверждает и точность рисунка, и изящество манеры, не свойственные гравюрам этого автора. Исследователи полагают, что гравированная доска для фронтисписа была изготовлена в Париже.

аллегии, транслируемые этим рисунком и его образами, выражают, прежде всего, кредо и идеи самого Саломона де Коса, и только во вторую очередь, сада — как его произведения.

Немного позднее, в 1623 году, английский поэт Джон Тейлор написал: «...сад — это напоминание о божественном и нравственном». Пространство сада с древних времен осмыслялось как сакральное, что роднило его с храмом [15, р. 117], и так же воспринимали сад гуманисты эпохи Возрождения. Спроектированный Саломоном де Косом сад основан на ренессансной традиции хорошо знакомых ему ландшафтных комплексов Италии. Как и они, *Hortus Palatinus* впитал влияние трактатов Витрувия и «Писем» Плиния Младшего — значительную часть осмысления сада в эпоху Ренессанса составляла рефлексия сада античного. Однако сад для гуманистов значил больше, чем просто попытка подражать древним. Примером его нового понимания стало такое произведение, как «Гипнэротомехия Полифила» Франческо Колонны, где сад представлен в виде литературного образа.

Аналогии с текстом Колонны прослеживаются в трактовке сада как послания, как текста для прочтения; подобно этому ренессансному автору, де Кос закладывает в сад мифологему, а не только функционально и эстетически осваивает пространство. Сад на острове Цитеры у Колонны окружен морем, то есть оторван от любого природного окружения, а сам остров круглый, то есть идеальной формы — все это делает его садом как таковым, идеей сада, что легко дается в случае литературного произведения. Несколько наивные с точки зрения ландшафтной архитектуры построения Колонны говорят об одном — он пытается нащупать и описать природу в обретенном благодаря искусству совершенстве.

Де Кос также превращает *Hortus Palatinus* в остров, парящий между небом и землей. Однако он не пребывает в условной пустоте моря, как у Колонны, и не замкнут за стенами, как это было присуще средневековым и раннеренессансным садам, — напротив, он раскрыт на головокружительный окружающий пейзаж, который становится неотъемлемой частью его восприятия.

По сравнению с ренессансным маньеристический сад уже полностью усвоил уроки античности, его авторам уже не нужно сверяться

с древними, поэтому понимание и значение сада выходит в этот момент на непосредственное общение с природой, недаром маньеристические ландшафтные комплексы содержат обычно и лесную часть. Она воплощала «предельную божественность», которая ужасала человека своей абсолютной силой и одновременно притягивала своей первозданной красотой. Часто приводимая цитата из «Аркадии» Якопо Саннадзаро так описывает соприкосновение с дикой природой: «Такая красивая, такая потрясающая и странная, что при первом взгляде на нее поражает непрощенным ужасом разум вошедших сюда, но вскоре смелая душа не может насытиться созерцанием ее» [цит. по: 8, р. 19]. Осмелимся предположить, что именно открывающийся пейзаж выполнял для *Hortus Palatinus* функцию *bosco* — дикой лесной части, составлявшей своей неотделанностью контраст собственно саду.

Де Кос не пытался вписать свой сад в симметричную геометрическую форму, хотя грандиозность произведенных земляных работ, вполне вероятно, позволяла ему это сделать. Таким образом, он отошел от важного в понимании гуманистов свойства идеального сада или города. Ренессансный сад воплощал идею ясности в каждой своей составляющей — в общем абрисе генплана, которому придавали обычно простую геометрическую форму, стремясь при этом к центральной симметрии, то есть в идеале к кругу; в членениях дорожками и партерами на прямоугольные части; в восприятии, когда, войдя в него, посетитель сразу же представлял себе все его устройство, поскольку центральная аллея прорезала его пространство насквозь, а все, что располагалось по обе стороны было симметрично.

Для гуманистов эпохи Возрождения сад заключал в себе разнообразную символику, которая делала его образ многогранным. Это, прежде всего, реминисценция рая, откуда вытекает его понимание как пространства для созерцания, наслаждения, пребывания в гармонии и — творчества. Позднее эта логическая цепочка развилась в метафору сада, как места формирования рационалистического сознания, поэтому и сам сад должен был стать воплощением такого сознания, что выражалось в его геометричности: здесь нет места случайным линиям, а природа подчинена разуму и введена в рамки правил. Известное описание у Боккаччо рисует именно такой сад — с ровными дорожками, пересекающимися под прямым углом, лужайкой посередине и фонтаном в ее центре²².

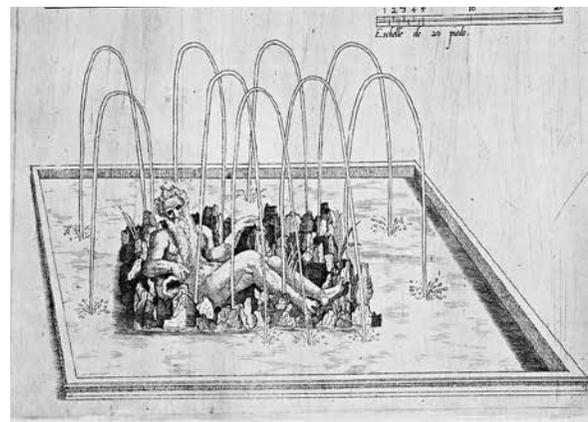
Маньеристический сад уже не так топографически однозначен, он стремится запутать посетителя, в нем возникают неожиданные боковые

или диагональные ходы, внезапно открываются какие-то новые, доселе спрятанные фрагменты, будь то обсаженная непроницаемым рядом кипарисов лужайка или дальняя комната грота, а партеры приобретают более сложные очертания. В этом аспекте гейдельбергский сад балансирует где-то посередине — его планировка не считается прямо от входа, но и сложной ее назвать нельзя; последнее, возможно, связано с его довольно ограниченными размерами. Общую форму плана гейдельбергского сада чаще всего описывают как латинскую L, которая торцом своей короткой стороны примыкает к Пфальцскому замку. В пределах этой формы Саломон де Кос следует ренессансным правилам разбивки сада — он организует его квадратами и прямоугольниками партеров, акцентируя центр каждого из них фонтаном или скульптурой. Квадраты укладываются в ровные линии аллей, и все это вместе располагается на четырех неравных по величине террасах, с небольшим перепадом спускающихся со склона. Однако внутри этих квадратов и прямоугольников возникают более замысловатые решения и новые элементы. Здесь есть секретный сад²³, грот, лабиринт — все это неперемненные части маньеристического сада, и каждая из них несет метафизический смысл.

Главный вход в сад находился со стороны замка, он вел на основную и самую обширную по площади террасу с восемью партерами, как и генплан, она имела L-образную форму. По оси короткой части тянулась

22 «... велев отпереть дверцу в обнесенный стеною сад при дворце, все перешли туда... Боковые дорожки, широкие и прямые, как стрелы, пересекали сад в разных направлениях, а под сводом виноградных лоз, суливших изрядный урожай, тянулась главная аллея... Посреди сада, — и это, пожалуй, составляло главную его достопримечательность, — находилась лужайка, ... пестревшая великим множеством цветов, обсаженная апельсиновыми и лимонными деревьями... Посреди лужайки стоял беломраморный фонтан, украшенный чудными изваяниями. Из его чаши поднималась колонна, а на колонне высились статуя, бившая прямо в небо то ли естественную, то ли искусственную мощную струю, которая затем с приятным для слуха плеском низвергалась в прозрачную чашу фонтана... Зрелище, которое представлял собой сад; ласкавший глаз порядок, в каком он был рассажен; растения, здесь произраставшие; водомет и растекавшиеся от него ручейки, — все это восхитило дам и молодых людей, и они сошлись на том, что если б возможен был рай на земле, то его надобно было бы устроить по образу этого сада, прекращая которого они ничего не могут себе представить». Перевод Н. Любимова. [1, с. 184].

23 Секретный сад, сад заключенный, *Hortus Conclusus* — изначально библейский образ из Песни песней, перенесенный в Средние века на сад в монастырских комплексах. Такой сад обычно был окружен по периметру галереями, имел квадратную форму, членился дорожками на четыре симметричные части, в центре, на пересечении дорожек располагался фонтан. Секретный сад стал одним из предшественников ренессансного сада, а затем отдельным элементом более поздних садов.



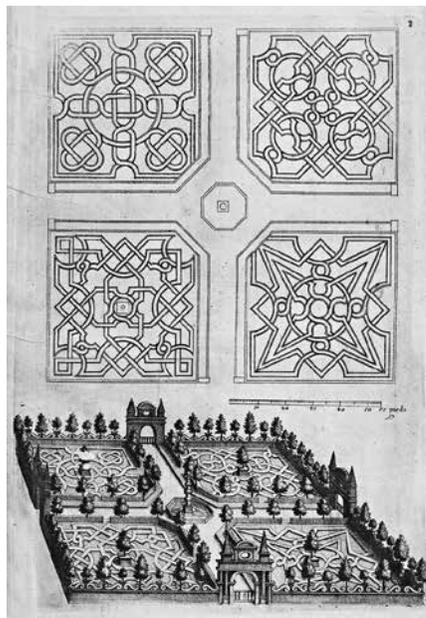
3. Маттеус Мериан. Фонтан «Отец-Рейн»
Гравюра на меди из кн.:
Caus S., de. Hortus Palatinus... Pl. 24
Фрагмент



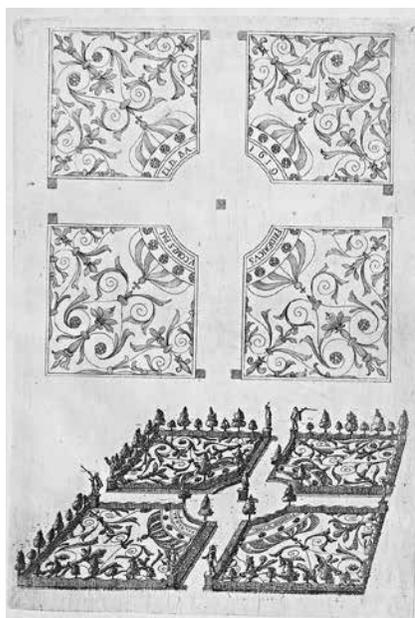
4. Маттеус Мериан
Фонтан
Гравюра на меди из кн.:
Caus S., de. Hortus Palatinus... Pl. 16
Фрагмент

центральная аллея с «нанизанными» на нее тремя партерами, длинная сторона содержала еще пять партеров. На этом же уровне вдоль подпорной стенки располагалось в ряд несколько бассейнов со скульптурными композициями и фонтанами: нимфы, наяды, путти на тритонах и лежащая фигура Отца-Рейна. (Ил. 3.) Один из бассейнов представлял собой, скорее, затейливо прорисованный водный партер. Еще два бассейна находились на верхней и нижней террасах. Самая верхняя терраса сада в одном направлении представляла собой протяженный променад, он завершался триумфальной аркой, а в другом — предлагала анфиладу зеленых комнат и фонтан сложной формы со скульптурной композицией.

Центральная аллея от входа вела через регулярные партеры — два квадратных и один прямоугольный, он был расположен в центре, и его дорожки прятались под зелеными перголами. В центре квадратных партеров находились восьмигранные фонтаны, а в них — скульптурные изображения. В первом случае это было громоздкое сооружение, напоминающее скалистый остров и представляющее образ рая (ил. 4) — оно должно было сразу, у входа, напомнить посетителю об извечной символике сада как аллюзии на Эдем. Здесь Саломон де Кос повторяет мотив, использованный им в саду Сомерсет-Хауса в Лондоне, где он изобразил



5. Маттеус Мериан. *Секретный сад*
Гравюра на меди из кн.:
Caus S., de. Hortus Palatinus... Pl. 3

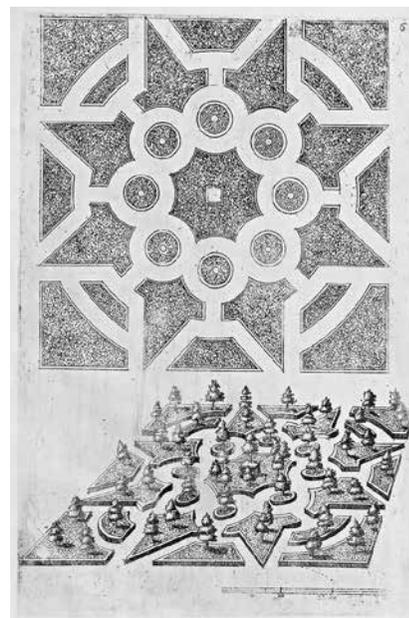


6. Маттеус Мериан. *Партер муз*
Гравюра на меди из кн.:
Caus S., de. Hortus Palatinus... Pl. 5

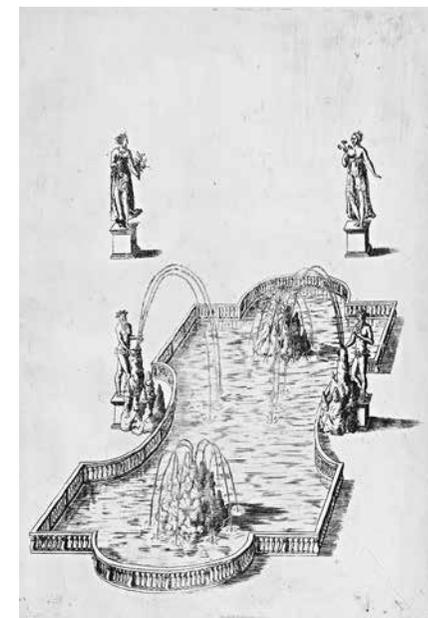
Парнас в сочетании с фонтаном и скульптурами Пегаса, Аполлона и муз. Восьмигранные и восьмиконечные элементы сада, по мнению исследователей [9, pp. 71, 74], символизируют октаву — основу музыкального строя — и отсылают к идее мировой гармонии.

В центре другого фонтана находилась колонна с оформленным сталактитами фустом, ионической капителью и венчающим символом, который в Германии и Австрии принято обозначать словом *Reichsapfel* («имперское яблоко»²⁴) — шар и крест на нем. Этот древний символ означал христианское государство и был атрибутом власти, но в христианской иконографии он прочитывался также словосочетанием *Salvator Mundi* — «Спаситель мира». Похоже, архитектор придавал символу

24 Священная Римская империя, подчеркивая свою преемственность по отношению к Древнеримской империи, перенимала и использовала ее символику.



7. Маттеус Мериан. *Оранжерея*
Гравюра на меди из кн.:
Caus S., de. Hortus Palatinus... Pl. 6



8. Маттеус Мериан. *Бассейн Майна и Неккара*
Гравюра на меди из кн.:
Caus S., de. Hortus Palatinus... Pl. 15

особое значение, так как он не только расположил его в конце главной аллеи, превратив в цель пути, но и поместил в центр секретного сада (ил. 5), еще одной аллюзии на рай, — как видно на гравюре, третий партер окружен оградой с воротами по четырем сторонам. В издании секретный сад перечислен среди всех элементов первым, что еще раз подтверждает его значение в общем замысле ландшафтного комплекса.

Секретный сад служил одновременно окончанием одной аллеи и началом следующей, которая отходила от него под прямым углом влево; здесь друг за другом были расположены еще четыре партера. Если сюжеты первой аллеи рассказывали о саде, то следующая ось, как представляется, повествовала о курфюрсте Пфальцском: начинаясь от символа «Спаситель мира», она тем самым указывала на предполагаемую миссию Фридриха V. Первый партер, Партер муз (ил. 6), был украшен девятью статуями в соответствии с количеством покровительниц

искусств и наук в древнегреческой мифологии, в центре находилась Урания — астрономия. Принято считать, что этот сюжет указывал на ученость Фридриха, ведь центральную площадку окружала выложенная на газоне (вероятно, цветным песком) надпись: *FRIDERICVS V COMES PAL EL D BA 1619* («Фридрих V, пфальцграф, курфюрст, герцог Баварский 1619»). Рисунок следующего партера (ил. 7) был составлен из восьмиконечной звезды и окружностей. Автор называет его оранжереей, но не в том смысле, в каком мы понимаем это слово, — Саломон де Кос имеет в виду, что его украшают апельсиновые деревья. Поскольку апельсин был символом брака между Юпитером и Юноной, то можно предположить, что партер был посвящен союзу Фридриха и Елизаветы. Далее, сбивая центральную ось аллеи, следовал овальный лабиринт, а за ним Сад цветов. Последний был похож на циферблат — это был цветочный календарь, в его центр был помещен бассейн, который украшала «Райская гора». Здесь снова возникал образ рая, на этот раз он должен был означать счастливое осуществление замыслов Фридриха и его единомышленников и приход вслед за этим благоденствия — не случайно путь к этой части сада лежал через лабиринт.

Лабиринты в садах устраиваются не только для увеселения, и хотя этого назначения у них действительно не отнять, лабиринт — слишком древний символ, чтобы быть просто прихотью. Наиболее известные в культуре лабиринты говорят: кносский — о преодолении, шартрский — о паломничестве. Лабиринт — это инициация, путешествие, погружение в процесс, медитация, самопознание. Именно такие коннотации закладывал кардинал Ипполито д'Эсте, размещая в своем саду лабиринты по двум сторонам от райского сада, и Саломон де Кос, безусловно знакомый с его садом, также повествует своим лабиринтом о поиске правильного пути сквозь опасности и соблазны.

Если решения партеров первой, короткой оси демонстрируют преимущественно ренессансные приемы — цельное заполнение газоном, пергола над центральной аллеей, периметральное размещение растений или равномерное их распределение внутри квадратов, то партеры следующей, перпендикулярной длиной оси сложные, орнаментально разработанные. В некоторых из них, вероятно, можно уловить влияние мощения площади Капитолия в Риме. Каждый партер удивляет собственной трактовкой, и во всех них чувствуется маньеристическая свобода формы, речь о простых геометрических фигурах уже не идет. Возможно, наилучшим образом их генезис проясняет абрис бассейна

Майна и Неккара на нижней террасе (ил. 8) — он словно продолжает тему, начатую Микеланджело в рисовке схемы плана собора Святого Петра. Дробные, «кружевные» орнаменты партеров предвосхищают садовые арабески барокко. Особенно близки к ним партер муз и партеры нижней террасы — они уже полностью избавлены от геометризма и наполнены живыми пластичными линиями.

Маньеристические ландшафтные комплексы, с которыми, как предполагают исследователи, был знаком Саломон де Кос, такие как Вилла д'Эсте в Тиволи и Вилла Медичи в Пратолино, соблюдают принцип, согласно которому сады служили продолжением пространства дворца, были связаны и с ним, и с окружающим ландшафтом, и этот принцип составлял одно из основополагающих отличий от замкнутых в себе средневекового и раннеренессансного сада. Ключевую роль в объединении играла лоджия — *sala terrena*. Такую лоджию можно видеть во множестве итальянских вилл второй половины XVI века²⁵, от нее начиналась главная перспектива сада, его центральная аллея, а сама лоджия служила площадкой для созерцания разворачивающейся перед ней ландшафтной архитектуры — именно отсюда сад можно было обозреть целиком, видеть его упорядоченную структуру, которую не всегда возможно прочесть изнутри. На необходимости такой верхней точки, из которой хорошо читается геометризованная структура сада, настаивают многие итальянские трактаты по садоводству XVI века [8, р. 80].

Гейдельбергский сад существует отдельно от замка. Размышляя над этим, одни исследователи предполагают, что Саломон де Кос планировал сделать пристройку к одному из корпусов замкового комплекса, которая восстановила бы маньеристический принцип связи с садом посредством *sala terrena* — эту теорию можно сразу отвергнуть, поскольку замысел изложен в его франкфуртском издании целиком. Другие, напротив, считают, что впечатление оппозиции двух объектов —

25 Такая схема существует в решении внутреннего двора Палаццо Боргезе в Риме Мартини Лунги с его секретным садом; Виллы Медичи в Риме Бартоломео Амманати; Виллы Фарнезе Джакомо Виньола с его лоджией, позволяющей обозреть не сад, но город Капрарола, а также в решении Казино Джакомо дель Дуко в секретном саду этой виллы; Виллы д'Эсте в Тиволи Пирро Лигорио, Палаццо дель Те Джулио Романо.

осмысленное решение автора, и объясняют это желанием противопоставить сад средневековому замку. Это умозаключение, скорее всего, также лишено оснований, так как хотя гейдельбергский замок существует с XIII века, его комплекс к началу XVII века включал два ренессансных дворца: Оттейнрихсбау и Фридрихсбау²⁶. Представляется, что сделать гейдельбергский сад продолжением пространства дворца де Косу просто не позволили обстоятельства рельефа и генплана. При этом аналог *sala terrena* в его проекте все же есть — это анфилада из четырех зеленых комнат, находящаяся на самой верхней террасе с противоположной от замкового комплекса стороны сада. Эти «кабинеты» раскрыты на сад через каменные ворота, решенные в формах барокко. Вероятно, именно оттуда де Кос предлагал обозревать сад целиком. Интересно, что анфилада сдвинута с оси центральной аллеи и ориентирована на вспомогательную, дублирующую ее дорожку. Такие сдвиги, периодически обнаруживающие себя в решениях де Коса, говорят о том, что архитектор чувствовал себя свободно, его планировки не жесткие, и это еще один признак маньеристического подхода.

Невозможно провести четкую границу между садами Ренессанса и маньеризма. И те и другие исходят из общей схемы, из регулярности, из подчинения природы искусству. С точки зрения формальных решений сады маньеризма впитывают более сложный драматичный паттерн, возникший в ранних образцах микеланджеловского барокко — что хорошо заметно в гейдельбергском саду. С точки зрения общих планировочных решений маньеризм склонен к большему разнообразию впечатлений, к самостоятельности отдельных фрагментов, к инвариантности восприятия ландшафта. Этот аспект в *Hortus Palatinus* выражен меньше, однако разнообразная трактовка каждого из партеров — с индивидуально разработанным рисунком, идеей и повествованием — снова заставляет видеть в этом произведении маньеристические черты.

Помимо стилистических признаков, помимо декларируемой идеи, сад (как и любое произведение искусства) транслирует такие тонкие вещи, как мировоззрение его автора. Саломон де Кос не только

26 Оттейнрихсбау и Фридрихсбау — два дворца возведенные при курфюрстах Оттейнрихе (годы правления: 1556–1559) и Фридрихе IV (годы правления: 1583–1610) соответственно. Оттейнрихсбау — один из самых значительных памятников маньеризма в Германии, его фасад украшают шестнадцать скульптурных изображений, выражающих программу правления курфюрста Оттейнриха. Фасад Фридрихсбау также украшен скульптурой, в данном случае это предки Фридриха IV.

архитектор, но и физик и инженер-новатор; его книга *Les Raisons des forces mouvantes avec diverses machines* наполнена многочисленными техническими разработками. Издание вышло в тот период, когда де Кос уже работал над созданием *Hortus Palatinus*, поэтому среди прочего там представлены и объяснены многочисленные механические устройства для сада. Интересно, что автору как будто неважно назначение того или иного механизма, и водомет для тушения пожара соседствует с шутихами. Книга разбита на маленькие подглавки, называемые «Проблемами» и пронумерованные. Таким образом, возникает ощущение, что именно задача решить ту или иную техническую проблему и есть главная страсть автора. Здесь есть водный орган, большая шарманка на водяном приводе, поющие механические птицы, фонтаны и сцены для театра автоматов в гротах. Объяснив в двадцати восьми начальных главах, обозначенных как «Теоремы», действия механических законов, Саломон де Кос в последующих «Проблемах» демонстрирует, что эти законы, если умело ими пользоваться, позволяют решить (почти) любую задачу, и придумывает эти задачи со страстью художника. Однако главная задача маньеристического сада — удивлять [3, с. 250], и книга, выпущенная де Косом в процессе работы над садом, демонстрирует, что поражать воображение посетителя, а иногда, видимо, и заставлять его трепетать, автор хотел буквально каждым объектом сада.

* * *

В предыдущем столетии в Италии получили распространение труды Герона Александрийского²⁷, в частности ими интересовался Джованни-Баттиста Алеотти²⁸. Механика «оживающих» скульптур античного

27 Герон Александрийский — математик и инженер, живший в I веке н. э. в Египте, который был в этот период провинцией Римской империи. Считается величайшим изобретателем за всю историю человечества. «Пневматика» Герона Александрийского стала широко известна в последней четверти XVI века благодаря латинскому и последующим итальянским переводам.

28 В 1589 году в Ферраре вышло сочинение Алеотти *Gli artificiosi et curiosi moti spiritali di Herrone* («Искусная и занимательная оживляющая механика по Герону»), где он дает не только перевод «Пневматики», но и дополняет его своими усовершенствованными изобретениями. Одна из самых сложных среди придуманных им «оживающих» скульптур — четыре кузнеца, по очереди ударяющие по наковальне, и при каждом ударе из нее плещет вода, дополняя действие звуковыми эффектами. Имитировать с помощью воды разнообразные звуки, — в данном случае это шипение раскаленного металла, — распространенный для «чудес» маньеристического сада прием.



9. Маттеус Мериан. Портал
Большого грота
Гравюра на меди из кн.:
Caus S., de Hortus Palatinus... Pl. 23

инженера была построена на силе сжатого воздуха, воды и пара; эти его разработки пятнадцать веков спустя были развиты и усложнены итальянскими архитекторами [12, p. 53]²⁹.

Бернардо Буонталенти, которому приписывается изобретение вечного двигателя³⁰, устроил в саду Виллы Медичи в Пратолино несколько гротов с оживающей скульптурой — персонажами «Метаморфоз» Овидия. Например, согласно описанию Франческо де Вьери [6, pp. 35, 44], в украшенном кораллами Гроте Галатеи разыгрывался такой сюжет: сначала на фоне рифов появлялся Тритон, он трубил в раковину, после чего с другой стороны выплывала Галатеея, она ехала на половинке

29 Исследователь М. Валериани указывает также на перевод «Пневматики» Герона Александрийского, который был выполнен архитектором Оресте Ванноччи Бирингуччи в процессе создания гидравлического органа в Пратолино и дополнен описанием его технического аппарата и функционирования. Автор исследования показывает, что практический опыт инженеров-пневматиков эпохи Возрождения превосходил знания, почерпнутые из древних текстов [13].

30 Изобретение вечного двигателя Буонталенти приписывает Рафаэлло Боргини в своем трактате *Il giroso*, вышедшем во Флоренции в 1584 году.

гигантской ракушки гребешка, которую тянули два дельфина, и у каждого из пасти бил фонтан. В Гроте Пана и Фамы происходило сразу два независимых действия с этими персонажами. Две иллюзионистические декорации располагались в торцах вытянутого пространства грота; справа богиня Славы, стоя на вершине скалы, махала крыльями. Напротив нее разворачивалось представление о Пани и нимфе Сиринокс. Их фигуры были представлены по сторонам водопада, среди камышей на фоне речного пейзажа. Пан держал в руках свирель, и представление начиналось с того, что он вставал, поднимал свирель к губам, начинал играть на ней; затем он поворачивал голову к Сиринокс, причем его глаза также двигались в ее сторону. Услышав свирель, Сиринокс, делала некое движение, которое де Вьери трактует как «она злилась», после чего превращалась в тростник, что, вероятно, достигалось одновременным перемещением фигуры нимфы и декорации с тростником, которая ее закрывала. Представление о разыгрываемом сюжете дополняет описание, сделанное позднее, уже в XIX столетии: «Одновременно кукушка поднимается с ветвей, украшающих собой декорацию сцены, и начинает петь сладкую песню» [4, p. 245]³¹. Технологии Буонталенти, как видно из этих описаний, включали не только движения, но и звуки — трубный глас раковины, игру на свирели, крик кукушки. Современные исследователи поясняют, что гидравлические системы и пневматические устройства, двигавшие автоматы и извлекавшие звуки, были установлены в машинном отделении, примыкавшем к гротам [13, pp. 41–68].

Саломон де Кос разработал музыкальные и движущиеся автоматы для гейдельбергского сада, базируясь на вновь открытых, более совершенных принципах. Как инженер и гидравлик, он одним из первых взял на вооружение использование пара в качестве движущей силы, основывая свои устройства на паровом насосе, созданном Джованни Баттистой делла Порта четырнадцатью годами ранее [7, p. 4]. Де Кос реализовал их сначала в ричмондском, а затем в гейдельбергском саду. Два фонтана в разных частях сада, изображающие острова блаженных, были снабжены поющими механическими птицами. Но большая часть автоматов помещалась в гротах. Придуманные им гроты насквозь

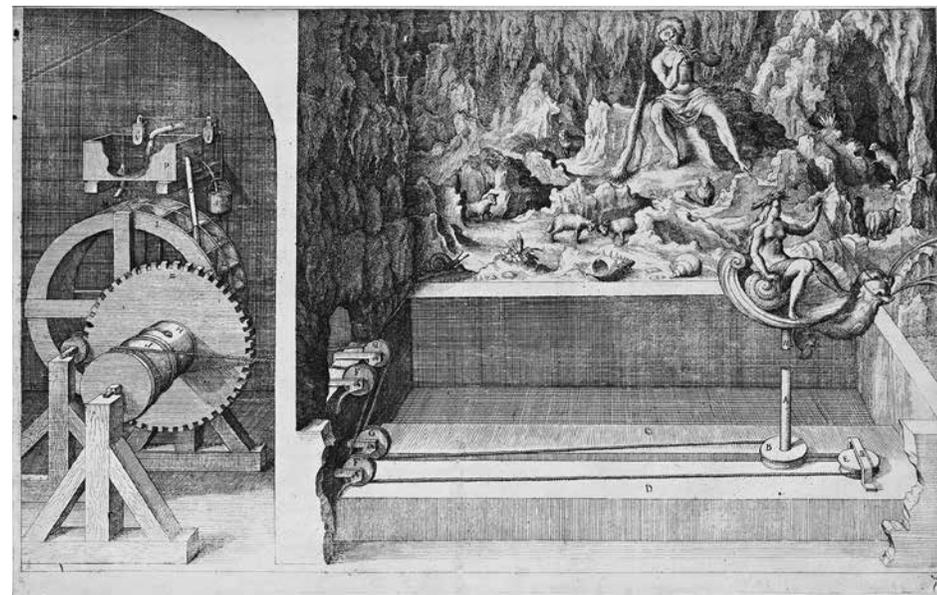
31 В 1860 году участок Виллы Пратолино (вилла к этому моменту была уже разрушена) купил Павел Демидов, в это же время для него было сделано подробное описание. Из его содержания можно заключить, что спустя почти три столетия после создания автоматы Буонталенти все еще функционировали [4].

пронизаны театральной атмосферой и декорированы во вкусе маньеризма свисающими с потолка сталактитами над мозаичными полами. В этой жутковатой и таинственной обстановке архитектор разместил свою «оживающую» скульптуру. Вход в Большой грот обрамлял портал, украшенный фигурами диких животных (ил. 9), внутри было два основных помещения и несколько вспомогательных; там можно было видеть сферу, парящую над водопадом и освещенную сверху лучом, падавшим через специальный проем в потолке. В другом гроте находился играющий на свирели циклоп Полифем и подплывающая к нему на морском чудовище nereида Галатея. Лист с изображением этой композиции демонстрирует также спрятанный от глаз посетителей механизм. (Ил. 10.) Карусель из плавающих по кругу морских обитателей, играющие на музыкальных инструментах механические фигуры, фонтаны, начинающие бить под воздействием солнечных лучей, и, наконец, водяной орган. Последний имел давнюю традицию, рекомендации по его постройке содержатся как у Герона Александрийского, так и в другом, получившем известность в возрожденческой Италии сочинении — у Витрувия; кроме того, в 1571 году в садах Виллы д'Эсте был построен Фонтан Орган, восхищавший всех, кто его видел и слышал³².

С древних времен грот был местом таинства, границей двух миров, эта коннотация берет свое начало в Элевсинских мистериях. Гроты в садах возникли в эпоху маньеризма, составляя своими погруженными в полумрак камерами контраст наполненному светом зеленому пространству. Поэтому, хотя размещение автоматов, то есть чудес, именно в гротах оправданно и практически, и технически, они и идеологически должны находиться именно в этих, овеянных мистической атмосферой, частях сада.

Главный смысловой акцент своего ландшафтного произведения Саломон де Кос расположил на самой верхней террасе — так, чтобы он доминировал над замком. Этой доминантой было скульптурное изо-

32 Фонтан был изготовлен французскими инженерами Люком Леклерком и его племянником Клодом Венаром. Когда папа Григорий XIII в 1572 году посетил Виллу д'Эсте, он потребовал осмотра всех скрытых частей фонтана, поскольку не мог поверить в это инженерное чудо и искал спрятанных музыкантов.



10. Полифем и Галатея. Театр автоматов в Большом гроте
Гравюра на меди из кн.: Caus S., de. Les Raisons des forces mouvantes avec diverses machines. Paris, 1624. Pl. 71

бражение Фридриха Пфальцского, установленное на вершине триумфальной арки, решенной в барочных формах, а в нише этой арки (поскольку арка никуда не вела, а замыкала сад, у нее вместо проема была ниша, таким образом, ее можно назвать и алтарем) находилась статуя Нептуна с дельфином. На антаблементе надпись: «Фридрих, король Богемии, курфюрст Рейнского Пфальца, свергнув вершины гор в долину, посвятил это место Диане и Вертумну и, украсив его водными каналами, пещерами, фонтанами, статуями, растениями, цветами и высокими деревьями и применив топиарное искусство, завершил эту работу в год от Рождества Христова 1619». Создается впечатление, что триумфальная арка восхваляет Фридриха за свершения в области садоводства, но, как справедливо замечает Р. Циммерман, все посвящение, начиная с победоносного «свергнув вершины гор в долину», повествует

о стремлении и готовности курфюрста к преобразованию мира [15, р. 98.]. Возможно даже, что упоминание свергнутых вершин — прямой выпад против Габсбургов, а дальнейший текст — обещание разумного и гармоничного мироустройства, долженствующего наступить вслед за этим актом. Надо заметить, что Саломон де Кос не первым придумал превратить сад в место почитания суверена. Например, сады Виллы ди Кастелло содержат аналогичную программу: скульптура Никколо Триболо последовательно прославляет герцога Козимо I Медичи за победу в битве при Монтемурло и его «мудрое правление Флоренцией, благодаря которому она наполняется гармонией и процветает»³³. Также и в гейдельбергском саду — не только триумфальная арка, но весь сад, как целостное произведение ландшафтной архитектуры, становится развернуто-повествовательным объектом глорификации Фридриха Пфальцского. Собственно, повествовательность — это еще один признак позднеренессансного и маньеристического подхода, вспомним символизм сада Виллы д'Эсте, обыгрывающий сюжеты о Тесеевом сыне Ипполите и о Геракле (Геркулесе) — двух важных для владельцев персонажей античной мифологии.

Пфальцграф действительно был фигурой куда более значительной, чем высокородный любитель садов и технических новинок. Унаследовав в четырнадцать лет курфюршество, он принял на себя вместе с титулом должность предводителя Евангелической унии, а также целый ворох связей, ожиданий и проблем, касающихся — ни много ни мало — будущего Европы. Верховенство Габсбургов, находившихся под постоянным влиянием и давлением иезуитов, наращивало на

33 Джорджо Вазари в «Жизнеописании Никколо по прозвищу Триболо, скульптора и архитектора» подробно описывает проект сада Виллы ди Кастелло: его структуру, его роши, каналы, фонтаны, лоджии, гроты и лабиринт, а также скульптуру, украшающую сад, и ее значения; в частности, он пишет: «...шесть фигур, обозначающих и являющих величие и доброту дома Медичи и то, что все добродетели сосредоточены в герцоге Козимо, а именно: Справедливость, Милость, Храбрость, Благородство, Мудрость и Щедрость, каковые всегда отличали дом Медичи, ныне же все принадлежит превосходнейшему синьору герцогу, ибо он и справедлив, и милостив, и храбр, и благороден, и мудр, и щедр. И потому, что благодаря этим качествам город Флоренция обладает законами, миром, оружием, науками, словесностью и искусствами, и потому, что названный синьор герцог справедлив в законах, милостив в мире, храбр в оружии, благороден в науках, мудр, покровительствуя словесности и талантам, и щедр для искусстваа, Триболо и задумал, чтобы насупротив Справедливости, Милости, Храбрости, Благородства, Мудрости и Щедрости находились по левую руку остальные, как показано ниже, а именно: Законы, Мир, Оружие, Науки, Словесность и Искусства». Перевод А. Г. Габричевского и А. И. Бенедиктова, под редакцией А. Г. Габричевского [2, с. 958].

ступление контрреформации, а вместе с ним росла напряженность в протестантских странах. Пока на троне Священной Римской империи находился веротерпимый Рудольф II, ситуация в этой части Европы была относительно спокойной, но с воцарением Матиаса (1612) она обострилась, а когда на его место стали прочить Фердинанда Штирийского, многим стало понятно, что худшее впереди. Через свою мать³⁴ Фридрих был в родстве с аристократическими протестантскими домами Голландии и Франции, а его брак с дочерью английского короля предполагал в глазах многих поддержку протестантам Германии от могущественного главы англиканской церкви. Таким образом, взоры протестантов всей Европы обратились к пфальцграфу, видя в нем своего защитника и спасителя. Но главное испытание ожидало Фридриха, когда на волне этих настроений восставшие в 1618 году против Габсбургов чешские сословия предложили ему корону Богемии.

Ф. Йейтс описывает Фридриха как человека утонченной ренессансной культуры, интеллектуала, прекрасно разбиравшегося в музыке и архитектуре. Она приводит слова английского посла, который пишет, что курфюрст «значительно превосходит своих сверстников в духовности и мудрости, он энергичен и отважен» [14, р. 28]. И хотя Евангелическая уния противилась этому шагу, а само согласие принять богемскую корону противоречило его вассальному долгу перед императором, Фридрих воспринял это как «священный зов, которому нельзя не повиноваться...» [14, р. 29]. Его решение поддержали лучшие умы эпохи — князь Кристиан Ангальт-Бернбургский, архиепископ Кентерберийский Джордж Эббот, поэт Джон Донн³⁵ и даже Френсис Бэкон. Все эти люди мечтали о церковной реформе под эгидой королевской власти, о мире и прогрессе, и именно эти надежды Саломон де Кос выразил в программе гейдельбергского сада.

Сад был разрушен уже в 1622 году — имперские войска использовали его как площадку для бомбардировки замка, когда перешли в наступление после победы на Белой горе. Ни Евангелическая уния,

34 Мать Фридриха Луиза Юлиана была дочерью Вильгельма I Оранского, первого штатгальтера Голландии и Зеландии, лидера Нидерландской буржуазной революции.

35 Джон Донн писал по поводу восшествия Фридриха на богемский престол: «Это такое большое и общее дело, что даже столь незначительный и убогий человек, как я, имеет в нем часть, равно как и долг сослужить делу сему, споспешествуя ему теми же молитвами, кои я возношу за собственную душу, дабы вложить их в уши Бога Всемогущего». Перевод А. Кавтаскина под редакцией Т. Баскаковой [13, р. 33].

ни Яков I³⁶ не прислали своих войск на подмогу³⁷. Это поражение обернулось для Фридриха Пфальцского полным крахом — он потерял не только богемскую корону, но и наследственные владения в Пфальце, который подвергся чудовищному разорению. Фридрих был чешским королем только один год, за что и получил прозвище «Зимний король» — придуманное иезуитскими пропагандистами и распространяемое на высмеивающих его листовках, изначально оно звучало как «Однозимний король» и было крайне уничижительным. Но время превратило это прозвание из оскорбительного в романтическое.

Личность Фридриха для наиболее прогрессивной части его современников олицетворяла собой надежды на разумное мироустройство в Европе, в котором будет место прогрессу, в том числе и техническому. Саломон де Кос в свою очередь был человеком эмпирического мышления [11, pp. 21, 31], то есть того способа восприятия мира, который позднее стал ключевой основой эпохи Просвещения. Посвященный Фридриху сад совершенно органично включал в себя целый ряд диковинок, в которых находили место новейшие технические достижения. И хотя традиция движущихся автоматов и поющих фонтанов пришла из XVI века, в гейдельбергском саду они обрели новый смысл: они отвечали чрезвычайно актуальному на тот момент представлению о необходимости изучать законы природы, и через их познание получить возможность рационально к ней относиться, то есть использовать. И если только что ушедшая эпоха понимала сад как место созерцания и познания через природу божественного закона, то теперь сад становится полигоном, лабораторией теоретического и практического знания, и этот новый подход отражал миропонимание, характерное для Нового времени. Таким образом, *Hortus Palatinus*, содержащий в себе с точки зрения ландшафтного искусства черты Ренессанса и маньеризма, по своему программному наполнению уже относится к наступившему XVII столетию.

36 Ф. Йейтс поясняет, что позиция Якова I с самого начала была неправильно трактована протестантами, что в его планы не входила конфронтация с католическими державами и Габсбургами, напротив, он выступал за баланс сил и хотел достичь равновесия в отношениях с обеими сторонами.

37 Накануне сражения венгерский король выслал на помощь протестантам отряд в семь тысяч человек, однако он не успел добраться до предместий Праги.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Боккаччо Д. Декамерон. М., 1969.
2. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе. М., 2008.
3. Козлова С. Приют нимф и полубогов. Сады Италии эпохи Ренессанса. М., 2017.
4. *Da Prato C.* Firenze ai Demidoff. Pratolino e S. Donato. Relazione storica e descrittiva preceduta da canni biografici sui Demidoff. Florence, 1886.
5. *De Beer S. T. M.* The Sixteenth-century Italian Grotto: A Theatre Performing Ovidian Stories. Leiden, 2021.
6. *De'Vieri F.* Della marauigliose opere di Pratolino. Florence, 1586.
7. *Dickinson H. W.* A Short History of the Steam Engine. London, 1938.
8. *Lazzaro C.* The Italian Renaissance Garden. New Heaven and London, 1990.
9. *McIntosh C.* Gardens of the Gods. Myth, Magic and Meaning. London, 2004.
10. *Mexi A.* Interpreting the Garden Salomon de Caus's *Hortus Palatinus* — History, Design, Composition, Arts and Philosophy // Scientific papers. Series B. Horticulture. 2015. Vol. LIX. Pp. 365–379.
11. *Morgan L.* Nature as Model: Salomon de Caus and Early Seventeenth-century Landscape Design. Philadelphia, 2007.
12. *Patterson R.* "The Hortus Palatinus" at Heidelberg and the Reformation of the World. Part I: The Iconography of the Garden; Part II: Culture as science // The Journal of Garden History. 1981. Vol. 1. Iss. 1. Pp. 67–104; Iss. 2. 179–202.
13. *Valleriani M.* Sixteenth-century Hydraulic Engineers and the Emergence of Empiricism // Conflicting Values of Inquiry: Ideologies of Epistemology in Early Modern Europe / Ed. by K. Murphy, C. Zittel. Leiden, 2015. Pp. 41–68.
14. *Yates F. A.* The Rosicrucian Enlightenment. London and New York, 1972.
15. *Zimmermann R.* Iconography in German and Austrian Renaissance Gardens // Garden History: Issues, Approaches, Methods / Ed. by J. D. Hunt. Washington, 1992. Pp. 97–118.