

Санкт-Петербургский государственный университет

АНАНЬЕВА Мария Викторовна

Выпускная квалификационная работа

**История формирования ансамбля Павловского парка как противоборства
строгого и романтического классицизма**

Уровень образования: бакалавриат

Направление 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Основная образовательная программа СВ.5045.2017 «Свободные искусства и науки»

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения, доцент кафедры
междисциплинарных исследований и практик в
области искусств факультета Свободных
искусств и наук СПбГУ

Александр Викторович Степанов

Рецензент:

преподаватель кафедры строительства и
планировки населенных пунктов Санкт-
Петербургского лесотехнического
университета им. С.М. Кирова.

Анна-Анастасия Александровна Крылова

Санкт-Петербург
2021

Оглавление

Введение	2
Первый период формирования ансамбля (1778-1796)	12
Архитектурная и природная доминанты ансамбля: Павловский дворец и долина р. Славянки ..	13
Строгая классика Ч. Камерона: Колоннада Аполлона и Храм Дружбы	18
Усовершенствованная природа: Круглое озеро и Швейцарские горки	20
Мемориальный характер Павловского парка: Семейная роща и Памятник родителям.....	21
“Сельский” и “итальянский” миры по разные стороны Тройной липовой аллеи: Молочня и Вольер	23
Парковые затеи в романтическом духе: Амфитеатр и Руинный каскад	26
Радиально-лучевая планировка среди лесного массива: Большая Звезда и Белая Береза.....	28
Второй период формирования ансамбля (1796-1801)	30
Переустройство дворца под руководством В. Бренна	30
Архитектурные капризы магистра Мальтийского ордена: Парадное поле и Крепость Бип.....	31
Продолжение классицистической линии: Павильон трех граций, Круглый зал и Холодная ванна	32
Продолжение романтической линии: Пиль-башня, Новое Шале и Ферма.....	33
Усиление регулярных черт: Старая и Новая Сильвии, Большие круги	35
Возникновение пейзажных дорожек и прудов в системе лучевой планировки	38
Третий период формирования ансамбля (1801-1826)	40
Метод создания "пейзажных картин" театрального декоратора П. Гонзаго: Парадное поле и Белая Береза.....	40
Мрачный простиль, скрытый в лесу: Мавзолей Супругу-благодетелю	43
Столкновение классицизма и романтизма на грани эклектики: Розовый павильон и Краснодолинный павильон	46
Русское деревянное зодчество, вписанное в круг: неосуществленный проект деревни Глазово.	49
С 1826 г. по настоящее время	50
Заключение	52
Список использованной литературы и источников	55
Иллюстрации	59
Приложения	85

Введение

Павловский дворцово-парковый ансамбль, находящийся близ Санкт-Петербурга, по завершении своего формирования стал не только одним из лучших произведений садово-паркового искусства России, но и привел в восторг европейцев, посетивших летнюю резиденцию императорской семьи. Они были впечатлены размахом его территории (площадь парка составляет около 600 га, что делает его одним из самых больших парков Европы), живописной организацией северной природы, лаконичной классической архитектурой и тем, с каким тонким вкусом все элементы парка были соединены между собой.

История формирования ансамбля Павловского парка, берущая начало в 1770-х гг., довольно подробно описана в многочисленных монографиях, путеводителях, исторических документах и мемуарах. Среди них глубиной исследования выделяются книги директоров ГМЗ «Павловск» Талепоровского В. Н. «Павловский парк» (1923), Зеленовой А. И. «Павловский парк» (1964). Третьякова Н. С. «Павловск. Дворец и парк. ГМЗ «Павловск»» (2005). В исторических трудах поступательно воссоздается последовательность появления архитектурных памятников и ландшафтных районов, детально описывается их облик, обосновывается их расположение. Рассказывается как о важных событиях, происходивших на территории парка и дворца, так и о будничном времяпрепровождении императорской семьи. Книги изобилуют датами, фамилиями и любопытными фактами, однако редко где авторы сосредотачиваются на постижении целостного художественно-эстетического замысла ансамбля, который обнаруживается, только если окинуть взглядом одномоментно все, даже затерянные в гуще леса постройки. Практически отсутствуют статьи, в которых изучение Павловского парка было бы сопряжено с подходом к нему как к стилистической проблеме, имеющей вполне определенный художественный «нерв».

С недавних пор посещение Павловского парка осенью для меня стало традицией. И каждый раз, прогуливаясь по аллеям парка, меня настойчиво

преследует ощущение, что в каждом, даже в самом незначительном памятнике, в способе пересечения дорожек, в подборе растений сокрыто некоторое внутреннее противоречие, которое существует только на уровне формообразования и полностью разрешается в процессе созерцания природы или архитектуры зрителем.

Противоречие это заключается в том, что в пределах одной постройки или одного района парка, а также между соседствующими постройками или парковыми зонами проявляются антиномичные по отношению друг к другу стилистические тенденции. В заголовке настоящей работы я определила их как “строгий классицизм” и “романтический классицизм”, что нуждается в пояснении.

В литературе о Павловском парке при обозначении стиля Павловского парка авторы разграничивают парковое пространство и архитектуру, что препятствует тому, чтобы рассматривать их как единое произведение искусства. Так, ландшафтное обустройство с его малыми архитектурными формами принято считать замечательным образцом английского (пейзажного) парка эпохи Романтизма, а дворец, Храм Дружбы, Колоннаду Аполлона, Розовый павильон, Вольер и др. – произведениями в стиле русского классицизма. Подобный подход мне не близок не только потому, что все элементы дворцово-паркового ансамбля следует рассматривать как неразрывное целое, но и потому, что в безупречном образце классицистической архитектуры здесь можно разглядеть романтическую окрашенность, а в нетронутом на первый взгляд рукой человека пейзаже обнаружить преобразующую волю человека, организующего природу согласно собственным представлениям о прекрасном. Классицизм или романтизм, таким образом, не предстают перед нами в своем наиболее совершенном и чистом воплощении: одно непременно сдерживает другое.

На колебание между двумя стилистическими парадигмами также вскользь обращали внимание М.П. Коржев в статье “Павловский парк”¹, А.П. Вергунов и В.А. Горохов в монографии “Русские сады и парки”².

В искусствоведческой литературе для описания последней стадии развития классицизма в Европе и России часто используются термины “классицизированный романтизм” или “романтизированный классицизм”³. Н.Я. Берковский, например, в своих исследованиях оперировал понятием “эллинизирующая романтика”⁴, а А.В. Иконников определял стиль конца XVIII - начала XIX вв. как “живописно-романтический вариант классицизма”⁵. З. Гидион для обозначения архитектуры этого времени использовал термин “романтический классицизм”⁶, который я сочла наиболее удачным в рамках настоящего исследования. Для описания специфически русской архитектурной ситуации времен правления Павла I также применяется понятие “гатчинского классицизма”⁷. *«Павловское время – хронологически короткое, странное интермеццо между классицизмом и романтизмом»*⁸, несшее на себе отпечаток страстного увлечения Павла мистицизмом и рыцарством; Михайловский замок и Павловский дворец – яркий тому пример.

Итак, первый полюс, к которому тяготеет Павловский дворцово-парковый ансамбль – строгий классицизм, под которым в настоящей работе я подразумеваю традицию, идущую от античности через Ренессанс и Англию XVIII века и заключающую в себе совокупность стилеобразующих признаков классицизма, выраженную в наиболее каноническом виде. Примечательно, что в отечественном искусствоведении русский классицизм, подобно периодизации искусства Древней

¹ Коржев М.П. Павловский парк. URL: http://landscape.totalarch.com/pavlovsk_park_korzhev (дата обращения: 14.05.2021).

² Вергунов А.П., Горохов В.А. Русские сады и парки. URL: http://landscape.totalarch.com/pavlovsk_park (дата обращения: 14.05.2021).

³ Алленов М.М. Русское искусство XVIII - начала XX века. М.: Трилистник, 2000. С. 124.

⁴ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л.: Художественная литература, 1973. С. 431.

⁵ Иконников А.В. Историзм в архитектуре. М.: Стройиздат, 1997. С. 121.

⁶ Гидион З. Пространство, время, архитектура. М.: Стройиздат, 1984. С. 27.

⁷ Бобриков А.А. Очерки визуальности. Другая история русского искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 113-114.

⁸ Алленов М.М. Русское искусство XVIII - начала XX века. С. 83.

Греции, подразделяется на три периода: ранний (1760–1780-е гг.), строгий (1780–1800 гг.) и высокий (1800–1840-е гг.)⁹, при этом расцвет классицизма в Павловском парке выпадает именно на конец XVIII века.

Идейно-эстетические воззрения эпохи Просвещения, на которых зиждется классицизм XVI-XIX вв. (иногда в западноевропейской терминологии именуемый неоклассицизмом), заключались в исключительно рациональном познании мира, следовании универсальным правилам, соблюдении меры, превалировании общего над частным и др. Отличительными чертами классицизма в архитектуре XVIII-XIX вв. были ясность, уравновешенность, четкий и спокойный ритм, выверенность пропорций, симметрия как главный закон построения архитектурной композиции, акцентирование центра и т.д.¹⁰ Архитекторы-классицисты преклонялись перед образцами греко-римской архитектуры и во всем стремились им подражать, постигая выведенные античными классиками каноны. Однако, как писал немецкий искусствовед А. Брикман, *«классицизм, дохнувший своим рассудочным холодом, в конце концов вызвал протест: против него восстали и чувство и новая жажда живой формы»*¹¹. Реакцией на догматизм классицизма возникает романтизм, постепенно охвативший все области духовной жизни Европы.

В оппозиции к строгому классицизму в настоящей работе находится романтический классицизм. Поскольку романтизм, особенно в архитектуре, так и не выделился в самостоятельное художественное направление, феномен Павловского парка я буду рассматривать как течение внутри классицизма. Е.А. Борисова весьма точно выразила, чем обусловлена невозможность кристаллизации в архитектуре принципов романтизма: *«Самая природа романтизма с его динамизмом и подвижностью форм, с его представлением о двоемирии и стремлением преодолеть границы реального... во всем противоречила тем качествам, которые*

⁹ Журин А.Н. Феномен двойственности в архитектурном мышлении второй половины XVIII века и его развитие в архитектуре эпохи романтизма. // Региональные архитектурно-художественные школы. 2015. № 1. С. 223.

¹⁰ Пунин А.Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. Л.: Лениздат, 1990. С. 10.

¹¹ Брикман А.Э. Пластика и пространство. М.: Изд-во Всес. акад. архитектуры, 1935. С. 75–76.

являются основополагающими для архитектуры как искусства.»¹². Романтизм по своей сути и не смог бы развиваться до полноценного стиля ввиду того, что стиль – это прежде всего способ формообразования, для него характерны четко обозначенная визуальная специфика. Романтики были первыми, кто для наименования нового художественного течения применил суффикс “-изм”, тем самым выразив принципиальное отрицание предшествующей нормированной традиции и заявив о новой вехе в литературе, музыке, изобразительных искусствах¹³. Излюбленным романтическим мотивом в архитектуре и садово-парковом искусстве были реминисценции архитектуры прошлых столетий, особенно готической архитектуры. Это особенность становится большой преградой для выявления конкретной “формулы” романтизма, его композиционных приемов и мотивов декора, выводя нас на более высокий уровень обобщений – в область переживаний, мироощущений и философских движущих сил Европы рубежа XVIII-XIX вв.

Некоторые исследователи вовсе относят романтизм к внестилевому явлению из-за дробности композиций, возникающей вследствие соединения неостилей¹⁴. Г.И. Ревзин пишет о том, что новый способ формообразования (чем по сути и является стиль) в архитектуре все же появился, но философия романтизма влияла на него опосредованно – на уровне идеологии и семантики, но не формы¹⁵.

В основе романтизма лежит совокупность идей, сформулированных во многом в ходе противостояния принципам классицизма: о главенстве чувств над разумом, о субъективном переживании исторического времени, о важной роли национальных корней и др. Из философских и политических воззрений вырастают эстетические принципы. Так, естественность стала отражением идеалов свободы и

¹² Борисова Е.А. Ранний романтизм и русская архитектура. М.: Мир искусств, 1991. С. 366.

¹³ Зенкин Андрей. «Свобода», «страсть», «фантастика»: словарь романтика. URL: <https://arzamas.academy/materials/2221> (дата обращения: 14.05.2021).

¹⁴ Власов В.Г. Романтическая константа в истории культуры и внестилевая романтическая культура // Архитектон: известия вузов. 2014. № 48. С. 9.

¹⁵ Ревзин Г.И. Очерки по философии архитектурной формы. М.: ОГИ, 2002. С. 85.

равенства¹⁶, проставление индивидуума привело к торжеству индивидуального вкуса¹⁷, а отказ от иерархии искусств и жанров в конечном итоге выродился в полистилизм. Если в самых общих чертах обозначить, что есть романтизм, то он выразился в настойчивом стремлении преодолеть каноническую жесткость художественной системы классицизма и попытке создания более гибкой системы художественной выразительности¹⁸.

В.Г. Власов, описывая метаморфозы, происходящие в европейской архитектуре на рубеже XVIII–XIX вв. сформулировал следующую концепцию: «... историческое движение от классичности к романтичности архитектурной формы, по следам Вёльфлина и с некоторой долей условности, можно представить посредством следующих антиномий: метафора – цитация; цельность – дробность; концепция – экспликация; композиция – экспозиция; тектоничность – пластичность; скульптурность – живописность.»¹⁹. Как мы убедимся позже, в развитии Павловского дворцово-паркового ансамбля наблюдалось схожее смещение принципов.

Несмотря на то, что одновременное использование различных прототипов прошлого в произведении искусства принято называть эклектикой (стиль, заставший свой расцвет уже по окончании формирования павловского ансамбля, в середине XIX века), я бы с осторожностью применяла его по отношению к ансамблю Павловского парка. В эклектике стили переплетены так плотно, что их невозможно расчленивать и противопоставить друг другу, само смешение стилей здесь возведено в принцип. Для эклектичной архитектуры характерны дробность, аморфность, случайность, деструктивность композиций.²⁰ Совершенно иную ситуацию мы наблюдаем в Павловском парке. Наравне с классицистической архитектурой и

¹⁶ Махлина С.Т. Сады и парки как коды культуры // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. № 1. С. 56.

¹⁷ Свиридова О.С. Классическая традиция в загородном строительстве эпохи романтизма в России и Германии // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. № 61. С. 119.

¹⁸ Пунин А.Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. С. 25.

¹⁹ Власов В.Г. Романтическая константа в истории культуры и внестилевая романтическая культура. С. 9.

²⁰ Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-1910 гг. М.: Искусство, 1978. С. 13.

дворцово-парковый ансамбль несет в себе отчетливо выраженную пасторальную интонацию, выраженную в постройках сельского типа. Павловский парк в стилистическом отношении – все же дуалистическое, а не плюралистическое явление садово-паркового искусства.

Для пейзажных парков Европы второй половины XVIII - начала XIX века сосуществование в пределах одного парка зданий в стиле строгой классики и пасторальных построек, а также комбинирование регулярной и свободной планировок было явлением распространенным, в то время как в России подобные сочетания были редки (помимо Павловского парка можно вспомнить Гатчинский парк). Находящиеся на территории Великобритании живописные парки Стоу, Стоурхед, Чизик и др. стали прекрасными образцами подобного синтеза стилей и задали моду на парки в романтическом духе.

Говоря о причинах стилистических противоречий ансамбля Павловского парка, необходимо упомянуть о существенном влиянии субъективных факторов. Во-первых, сдержанный и приватный характер резиденции Павла I был во многом следствием его непростых взаимоотношения со своей матерью, Екатериной II. Император отторгал все то, что было связано с ее именем, поэтому стиль Царского села был ему не близок²¹. Во-вторых, расхождение во мнениях владельцев резиденции Павла I и Марии Федоровны относительно концепции строящегося ансамбля периодически усугублялось разногласиями с архитекторами. При этом архитекторы работали на территории резиденции довольно длительное время: П. Гонзаго – более 30-ти лет, Ч. Камерон – 20, К. Росси (с длительным перерывом) почти 30, А.Н. Воронихин – 15, В. Бренна – 12²². На каждом этапе строительства парка архитекторы и заказчики осознавали стилистическое противоборство как проблему и разрешали ее путем достижения архитектурного компромисса или господства одного стиля над другим.

²¹ Дунаева С.Л. Павловский дворцово-парковый комплекс как эстетизированная природа // Природно-географические факторы в повседневной жизни населения России: история и современность: материалы Международной научной конференции. 2019. С. 143.

²² URL: http://landscape.totalarch.com/pavlovsk_park (дата обращения: 14.05.2021).

В отечественных монографиях, посвященных Павловскому парку, исследователи обозначают 50-ти летний отрезок с 1770-х по 1820-е гг. как время, когда облик Павловского парка практически целиком сформировался. Внутри этого периода условно выделяют три этапа с присущими им лидирующими архитекторами и заказчиками. Так, на первом этапе (1778-1796) главным архитектором выступил Чарльз Камерон, наметивший планировку основных районов парка и создавший самые значимые постройки ансамбля в классическом стиле. Второй этап (1796-1801), совпадающий с годами правления Павла I, отличился привнесением регулярных черт, что во многом было вызвано усилением роли императора, архитектурные прихоти которого покорно воплощал в жизнь Винченцо Бренна. Третий период (1801-1826), пришедшийся на годы владения парком вдовствующей императрицы Марии Федоровны, прославился созданием обширных пейзажных районов парка театральным декоратором Пьетро Гонзаго. В создании ансамбля также принимали участие и другие видные архитекторы и скульпторы – К. Росси, Ж.-Ф. Тома де Томон, А.Н. Воронихин, И.П. Мартос, М.И. Козловский, В. И. Демут-Малиновский и др.

Важно отметить, что первоначально устроители парка ничем стеснены не были, поскольку территория представляла собой дикую местность без заранее спроектированной системы дорог и аллей. Из этого следует, что противоборство стилей рождалось непосредственно в активной фазе формирования ансамбля.

Следуя намеченному выше порядку, мы поступательно изучим отдельные уголки парка под призмой обозначенной проблемы – метания архитекторов от строгого к романтическому классицизму. Однако чтобы охватить вниманием каждый элемент, мне понадобилось бы написать целую книгу, поэтому в настоящей работе я буду вынуждена прибегнуть к ряду обобщений и рассмотреть только самые значительные элементы ансамбля.

Так как территория Павловского Парка обширна, а все постройки на ней рассредоточены на большом расстоянии, для удобства ориентирования среди парка

я буду оперировать семью общепринятыми парковыми районами, обозначенными на плане парка:

1. Придворцовые территории (включая Вольерный участок и Большие круги).
2. Долина р. Славянки (от Большого каменного моста до деревни Глазово).
3. Старая и Новая Сильвии, примыкающие к долине р. Славянки с восточной стороны.
4. Большая Звезда (западная часть парка, включающая долину прудов).
5. Парадное поле (с Розовопавильонными прудами), примыкающее к придворцовой территории с востока.
6. Белая Береза — обширные территории, охватывающие всю восточную периферию парка (около 40% его общей площади).
7. Район Мариентальского пруда, примыкающий к современным границам парка с южной стороны²³.

Что касается методологии настоящего исследования, то главным инструментом изучения парка станет формально-стилистический анализ. Но так как формальный метод в известной степени ограничен и “склонен оперировать абстрактными схемами, которые он отвлекает от конкретной полноты живого целого”²⁴, в работе также будут применены феноменологический и сравнительно-исторический подходы.

Также, осознавая, что стиль не замыкается в произведении искусства, а определяется и реализуется не в меньшей степени со стороны воспринимающего²⁵, подталкивая его к специфическому поведению в отношении произведения или определенной стратегии интерпретации, я буду опираться на собственный опыт созерцания ансамбля Павловского парка, интуитивно улавливая движения стиля.

В приведенном ниже исследовании предпринимается попытка доказать, что взаимодействие на протяжении десятилетий разнонаправленных тенденций строгого

²³ Там же.

²⁴ Габричевский А.Г. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. С. 19.

²⁵ Даниэль С.М. Искусство видеть. Л.: Искусство, 1990. С. 64.

и романтического классицизма является ключевой эстетической проблемой ансамбля.

Первый период формирования ансамбля (1778-1796)

До 1770-х гг. территория, на которой только предстояло появиться будущей императорской резиденции, представляла собой глухой лесной массив, среди мрачных елей которого императорские семьи и их приближенные устраивали охоты. Эти земли в 1777 году Екатерина II дарит своему сыну Павлу I и его жене Марии Федоровне в честь рождения сына Александра (будущего императора Александра I).

Самыми первыми постройками стали деревянные охотничьи домики с шутивными названиями “Крик” и “Крак”, а также два господских деревянных дома Пауллуст (на месте нынешнего дворца) и Мариенталь (на месте крепости Бип) для Павла и Марии соответственно. Сегодня парк Мариенталь, отделенный проложенной по плотине дорогой, является обособленным от Павловского парка участком.

Вблизи Пауллуста был разбит пейзажный сад, на скромной территории которого ютились руины, деревянные мостики, искусственные островки, цветники, китайские беседки. Все эти элементы по своему замыслу хоть и соответствовали романтическим ретроспективным и эклектичным веяниям, однако их неупорядоченное расположение и пестрый, несколько навязчивый облик были далеки от созданных позже лаконичных архитектурно-пейзажных композиций.

В 1778 году шотландцу Чарльзу Камерону было предложено возглавить проектирование обширной летней резиденции будущего императора Павла I.

Рассматриваемый нами период – самый важный в истории формирования парка, поскольку в нем обозначилась сеть аллей и дорожек, определились места будущих построек и в целом наметился общий вектор развития парка. Тогда же были построены дворец, Храм Дружбы, Колоннада Аполлона, Памятник родителям, появились первые пасторальные и руинированные строения, начались ландшафтные преобразования в районе дворца Мариенталь и долине реки Славянки. Английское садово-парковое искусство XVIII века стало важным ориентиром при организации парка.

Архитектурная и природная доминанты ансамбля: Павловский дворец и долина р. Славянки

Формирование дворцово-паркового ансамбля началось со строительства Павловского дворца (1782-1783 гг.). Ч. Камерон, страстно увлеченный архитектурой и теоретическими изысканиями Андреа Палладио, задумывает дворец в стиле палладианской виллы. Центральная часть дворца в проекте Ч. Камерона представляла собой ясно очерченный кубический объем, над которым возвышался окруженный колоннами барабан, а над ним – уплощенный купол. От главного корпуса подобно рукавам симметрично отходили одноэтажные крытые галереи, каждая из которых завершалась служебным флигелем (илл. 1).

В архитектуре дворца, с одной стороны, выразились основополагающие принципы палладинской архитектуры: сдвоенные колонны, обнаженные углы, уплощенный купол, контраст между почти лишенной декора стеной и изящным портиком, трехчастная композиция из главного корпуса и флигелей, соединенных галереями. С другой – была продолжена русская классицистическая традиция, для которой были характерны скудная цветовая гамма, сведенная к белому и желтому, преобладание горизонтали, прямоугольные окна, рустованный первый этаж. В Павловском дворце также были воплощены фундаментальные принципы, характерные для классических построек любой эпохи и заключающиеся в строгой упорядоченности, гармонии пропорций, использовании ордерной системы и соблюдении осевой симметрии. Стиль Павловского дворца многократно отразился в других классицистических постройках парка.

Примечательно, что после окончания строительства перед дворцом не возникла какая-либо четко артикулированная площадь. Отсутствие парадного двора, служащего переходным звеном между природной и архитектурной средой по наблюдению М.М. Алленова способствовало тому, что дворец воспринимался незащищенным, слитым с окружающим пространством. Вместе с замкнутостью кристаллического архитектурного блока, “прижатостью” колонн, дворец обрел

характер уединенного замка: «Это как бы “ушедшая в себя”, “съезжившаяся” в зябком северном воздухе итальянская вилла»²⁶. Для классической архитектуры было характерно обозначение четких границ между природой и архитектурой, что говорит нам о том, что восточный фасад, отступая от этого принципа, был тесно связан с природой. В то же время следование классицистической традиции нашло отражение в расположении дворца на возвышенности и раскрытии вида на западный фасад дворца (илл. 2)²⁷.

К парадному, восточному фасаду вела Тройная липовая аллея (илл.3), представляющая собой центральную широкую аллею для проезда карет и экипажей и две пешеходных аллеи, вдоль которых стройными рядами были высажены липы, подвергавшиеся ежегодно формирующей стрижке в виде шаров. На планах 1785 г. обозначено, что аллея первоначально оканчивалась “гусиной лапкой” – полукруглой площадкой с расходящимися от нее 5-ю дорожками-лучами (илл. 4).

Подобно Версалю, Тройная липовая аллея и восточный фасад были ориентированы строго на восток так, чтобы восходящее солнце в дни равноденствия поднималось по оси аллеи. С.М. Даниэль пишет, что в Версале согласованность с движением солнца была своеобразной опорой в естественном порядке вещей: *«Поэтому не правы те, кто видел в классицизме только эстетику циркуля и линейки. Другое дело, что носители идеалов классицизма, апеллируя к естественному, подразумевали в нем устойчивое, повторяющееся, регулярное и в силу этого культивировали формообразующие инварианты»*²⁸. Схожей логики, вероятно, придерживались и устроители Павловского парка, где согласование оси аллеи с траекторией движения солнца стало не актом подчинения природы, а стремлением достичь гармонии с ней.

Параллельно со строительством дворца у его стен под руководством Ч. Камерона и Ф. Виолье закладывается Собственный садик Марии Федоровны. По

²⁶ Алленов М.М. Русское искусство XVIII - начала XX века. С. 79.

²⁷ Лихачев Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М.: Согласие, 1998. С. 103.

²⁸ Даниэль С.М. Европейский классицизм. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 50.

своему замыслу он является продолжением внутренних пространств дворца, поэтому проложенная сетка дорожек совпадает с осями внутренних помещений. Собственный садик – это пространство пестрых партерных цветников, пирамидальных тополей, стриженных акаций и экзотических цветов, среди которых расставлены бюсты, вазы и мраморные статуи. Здесь превалирует рациональная геометричность и демонстрируется господство человека над растительным царством (илл. 5).

Может показаться, что Собственный садик и просторный пейзажный парк вокруг дворца находятся в ярко выраженной стилистической конфронтации. Однако в садах эпохи романтизма небольшие участки парка во французском, итальянском или голландском стиле вблизи дворца были нередким явлением - парки устраивались согласно принципу ”возрастающей симметрии”²⁹ от природного хаоса к геометрически упорядоченному пространству усадьбы, что мы можем наблюдать в том числе на примере Павловского парка.

Помимо дворца, Камерон предопределил вторую доминанту парка - реку Славянку с образованной ею долиной, которую можно без преувеличения назвать “паркообразующим стержнем” ансамбля. К ней стягиваются здания, лестницы, памятники, малые архитектурные форма. Само по себе обозначение природного объекта как начала отсчета всех “координат” ансамбля являлось в России профессионально новаторским для своего времени и было предопределено установкой на “естественную красоту природы”³⁰. То же самое можно сказать и относительно флоры Павловского парка – исконно присущая этой территории растительность не была уничтожена без остатка для того, чтобы в дальнейшем на их месте появились стройно упорядоченные ряды “благородных” деревьев, как было принято в регулярных садах. Напротив, сохранение естественного леса стало одним из незыблемых принципов на протяжении длительного времени формирования парка.

²⁹ Высоцкая В.В. Усадебный сад эпохи романтизма // Спасский вестник. 2018. № 26-2. С. 119.

³⁰ URL: http://landscape.totalarch.com/pavlovsk_park (дата обращения: 14.05.2021).

Извилистый характер р. Славянки диктовал определенное расположение построек (дворца, Храма Дружбы, Пиль-Башни, Розового павильона) и способствовал оформлению композиционно-самостоятельных частей парка. Через реку можно было перекинуть в эффектных местах мосты и обустроить лодочные переправы. Сама планировочная логика дорожек, проложенных вдоль Славянки, способствует тому, чтобы хозяева и гости как можно дольше прогуливались вдоль реки.

Многочисленные видовые точки на правом берегу Славянки из-за особенностей дневного освещения и экспозиции долины (правый берег значительно выше левого) были противопоставлены освещенному солнцем левому берегу, который выступал объектом наблюдения, своеобразной сценической площадкой³¹. Принцип расположения видовых точек был основан и на том, чтобы разграничить их густыми лесными массивами, которые способствовали эффекту внезапности вида и служили естественным обрамлением панорам. В первые годы формирования ансамбля Ч. Камерон еще не мог оценить самодостаточность естественных ландшафтов. Каждая видовая точка сопровождалась тем или иным скромным архитектурным мотивом – скамьей, урной, лестницей или вазой. Малые архитектурные формы при этом лишь “очеловечивали” природную композицию, задавали определенный тон восприятия или служили второстепенным украшением, не являясь при этом доминантой какого-либо места.

Для равнинной территории вокруг Петербурга относительно глубокая долина реки Славянки считалась весьма ценной ландшафтной находкой. Однако Ч. Камерон, много путешествовавший по Европе и привыкший к холмистым пейзажам, решил несколько преобразовать долину. Для того, чтобы усилить впечатление рельефности и приблизить пейзажи к гористой европейской местности, было найдено решение подчеркнуть перепад высот с помощью растительности: вблизи воды были оставлены только низкорослые кустарники, а на берегах – высокий лес.

³¹ URL: http://landscape.totalarch.com/pavlovsk_park_korzhev (дата обращения: 14.05.2021).

Ч. Камерон, разрабатывая план парка, стремился достичь наилучших визуальных эффектов, используя природную данность. В то же время, сознавая, что выразительный природный ландшафт превалирует над архитектурным убранством, он решил вмешаться в очертание р. Славянки и поручил расширить ее русло перед западным фасадом дворца, тем самым увеличив ширину обзора дворца.

В связи с проблематикой моего исследования я нахожу любопытным, что самым популярным “открыточным” ракурсом в парке является вид на дворец с левого берега Славянки, захватывающий на переднем плане мост Кентавров и гладь реки Славянки (илл. 6). В этом виде зримо представлено столкновение двух начал – архитектурно-строгого и природно-свободного.

Что касается моста Кентавров, то он был сооружен десятилетием позже дворца. В литературе относительно авторства моста до сих пор сохраняется путаница. Известно, что скульптуры на мосту являются копиями кентавров Фуриетти, созданных в VI в до н.э. и запримеченные Павлом I и Марией Федоровной в залах Капитолия во время продолжительного гран-тура по Европе в 1781-1782 гг. Императорская чета посетила города Италии, Франции и Австрийской империи под именами графа и графини Северных и ознакомилась с новейшими течениями в садово-парковом искусстве. На празднике в Трианоне, куда они были приглашены Марией Антуанеттой, им был подарен экземпляр поэмы Жака Делиля “Сады”, ставший впоследствии художественным “компасом” по организации ансамбля Павловского парка³². Мысль Ж. Делиля о том, что создателям парка следует подражать не природе, а живописцу, очень полюбилась Марии Федоровне. Действительно, если посмотреть на английские пейзажные парки XVIII века, обнаружится удивительная схожесть с пейзажами Никола Пуссена и Клода Лоррена, в живописи которых устроители парка черпали вдохновение.

³² Кючарианц Д.А., Раскин А.Г. Сады и парки дворцовых ансамблей Санкт-Петербурга и пригородов. СПб.: Паритет, 2003. С. 260.

Строгая классика Ч. Камерона: Колоннада Аполлона и Храм Дружбы

Классицистическую линию, заданную дворцом, продолжит построенный в 1782 году Храм Дружбы. Павильон был размещен на излучине реки так, чтобы округлые очертания Храма Дружбы вторили повороту Славянки, а вид на него открывался с разных видовых точек (илл. 7). Облик круглого павильона, окруженного стволами колонн дорического ордена, выдержан в строгом классическом стиле. Украшением здесь служат только лепные венки и дельфины в метопах и медальоны на стене.

Романтическое звучание эта постройка обретает тогда, когда мы переносим внимание на окружающий природный “аккомпанемент”. В группе низкорослых серебристых деревьев угадывается попытка уподобиться оливковым рощам, окружавшим в древности памятники греческой дорики, а стремление к имитации архитектуры и ландшафтов далеких стран и эпох является распространенным приемом романтизма. Кроме того, само посвящение парковых павильонов определенному чувству – Дружбе, Любви, Надежде и т.д. было характерным именно для романтических садов³³. В английском парке Стоу, например, были возведены Храм античной добродетели, Храм Свободы, Храм Согласия и Победы.

Чугунный мост с вазами, дополняющий вид на Храм Дружбы, появится только в 1823 году. К. Росси при его проектировании повторит мотив дельфинов, использованный Ч. Камероном при декорировании фриза храма Дружбы. Вообще подобные архитектурные или ландшафтные “переключки” (такие как приплюснутый купол у дворца и Храма Дружбы, схожее планировочное решение Большой Звезды, Белой Березы и Старой Сильвии, разбросанные по всему парку пасторальные постройки и проч.) обеспечили ансамблю художественную целостность. Если бы сельские хижинки были изолированы в одном районе, а планировка каждого участка

³³ Лихачев Д.С. Поэзия садов. С. 277.

была неповторимой, романтические и классические композиции замкнулись бы в пределах определенных зон, а стилистическое напряжение неминуемо спало.

Неподалеку от Храма Дружбы в 1782-1783 гг. по проекту Ч. Камерона была возведена Колоннада Аполлона (илл. 8). Ротонда представляет собой круг сдвоенных колонн из серого известняка, в центре которого размещена скульптура Аполлона Бельведерского. Колоннаду венчает мощный классический антаблемент, внешнюю сторону которого украшает цепь гирлянд, а внутреннюю – медальоны.

Первоначально колоннада располагалась на поляне примерно 100 метрах юго-западнее от нынешнего месторасположения: Ч. Камерон при выборе подходящего места отталкивался от античных представлений о том, что святилищам следует размещаться на просторе для лучшего их обозрения со всех сторон. Но через 9 лет по воле императорской семьи, пожелавшей видеть колоннаду из окон дворца, Колоннада Аполлона была перемещена на край высокого берега Славянки. Ч. Камерон, опасаясь, что фундамент колоннады может разрушиться вследствие размыва и без того рыхлого грунта, был категорически против переноса. В 1817 году опасения архитектора подтвердились: после продолжительных ливней часть колоннады обрушилась. Однако Мария Федоровна вместо того, чтобы восстановить первоначальный строгий облик, пожелала сохранить колоннаду в частично разрушенном виде, найдя в ней романтическое очарование. Некоторые дореволюционные искусствоведы (например, В. Курбатов и А. Успенский) полагают, что колоннада была разрушена намеренно³⁴. Так классическая постройка в один миг превратилась в романтическую.

Возникшая на почве переноса колоннады коллизия между Ч. Камероном и Марией Федоровной в значительной мере повлияла на дальнейший характер развития ансамбля. Своенравный характер Ч. Камерона и его ироничное отношение к эклектичным вкусам Марии Федоровны, вероятно, послужило основной причиной

³⁴ Неизвестный Петербург. Авторский проект. URL: https://vk.com/club142949798?w=wall-142949798_3876 (дата обращения: 14.05.2021).

его увольнения³⁵ в 1796 году, хотя официальной причиной считалась нерасторопность архитектора³⁶.

Позднее по эскизам Ч. Кваренги руинированная композиция дополнилась живописным каскадом, спускающимся к реке, специально для которого на территории нынешнего города был вырыт Купальный пруд. Тогда же бронзовый Аполлон Бельведерский “переехал” в Старую Сильвию, уступив место гипсовой, а затем и чугунной копии Аполлона, окрашенной в белый цвет.

Так сложилось, что перемещение в пределах парка скульптур, павильонов, ворот и проч. стало нередким явлением в Павловске. Подобная практика может говорить нам о том, композиционный идеал для архитекторов и заказчиков постоянно менялся. В этой связи следует упомянуть, что незавершенность была как раз той чертой, к которой стремились романтики.

И Храм Дружбы, и Колоннада Аполлона воспринимались в парке как завершение перспективы, обрамление вида³⁷. Они не являлись архитектурной доминантой района, но были своего рода акцентом в пейзажной картине.

Усовершенствованная природа: Круглое озеро и Швейцарские горки

Чуть севернее Храма Дружбы Ч. Камерон создает Круглое озеро с ниспадающим к нему водным каскадом из крупных неотесанных глыб. Смотровая площадка на вершине каскада с балюстрадой и вазами по проекту В. Бренна появился здесь только в 1792 году (илл. 9). Каскады у Колоннады Аполлона и на Круглом пруде были далеко не единственными в парке, всего их насчитывалось около 30, но до наших дней сохранилось только несколько.

Одна из фундаментальных установок романтиков заключается в том, что природа сама по себе совершенна и не требует преобразований со стороны человека.

³⁵ Островский О.Б. Императрица Мария Федоровна и русская художественная культура 1801-1825 гг. // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2013. С. 63.

³⁶ Алпатов М.В. Художественное значение Павловска. URL: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000006/st024.shtml> (дата обращения: 14.05.2021).

³⁷ Там же.

Классицист Ч. Камерон подходит к природе иначе: он воспринимает природу как живописный материал, с помощью которого можно организовать эффектные виды. Обогащая пейзажи неподвижной гладью озер и динамичными потоками воды, Ч. Камерон воссоздает в парке уголки далекой Италии или Швейцарии.

Стремление архитектора к имитации пейзажей европейского предгорья с пасущимися овцами и коровами, бурными водопадами, холмами и изящными деревьями отражено на гравюрах С.Ф. Щедрина XVIII века (илл. 10-11) в несколько приукрашенном и поэтизированном виде. Создается впечатление, что С.Ф. Щедрин настолько увлекся подражанием живописи Юбера Робера и Клода Лоррена, что исказил облик парка до неузнаваемости. Однако овцы и коровы, изображенные на берегах р. Славянки – не вымысел художника, а правдоподобное отражение действительности: животные содержались в парке не только для изготовления фермерских продуктов, но для привнесения в пейзаж мотивов сельской идиллии. Более того, овцы отлично справлялись с задачей создания идеального английского газона, поедая свежую траву.

Под конец первого этапа формирования парка в районе дворца Мариенталь запускаются масштабные ландшафтные преобразования. В 1792 году В. Бренна загорелся идеей превратить район Мариенталья в гористую местность. Получив одобрение императора, В. Бренна начал руководить долгими и дорогостоящими земляными работами, в результате которых на месте прежних пологих холмов появились “Швейцарские горки” с крутыми склонами и глубокими ущельями. Среди них путем запруды был создан Мариентальский пруд (илл. 12). Его глубина позволила расположить здесь небольшой флот.

Мемориальный характер Павловского парка: Семейная роща и Памятник родителям

Павловский парк с первых лет своего существования стал наполняться различными мемориальными постройками и “местами воспоминаний”.

На правом берегу Мариентальского пруда в 1782 году по проекту Ч. Камерона устанавливается обелиск в честь основания Павловска (илл. 13). Из массивной груды неотесанных глыб, выполняющих роль постамента, “вырастает” лаконичный обелиск из гладкого пудожского камня. К основанию обелиска примыкает каменная скамейка – типичный элемент романтического парка, побуждающий человека погрузиться в созерцание пейзажей. Уже в этом незначительном с архитектурной точки зрения памятнике мы можем наблюдать соединение разнонаправленных тенденций классицизма и романтизма, породившее своеобразный архитектурный гибрид.

Мемориальный характер также имела дорогая сердцу Марии Федоровны Семейная роща, расположившаяся вскоре недалеко от Собственного садика. В Семейной роще на берегу реки Славянки в честь рождения или бракосочетания детей Павла I и Марии Федоровны высаживались березы, к которым прикреплялись памятные металлические таблички с именами и датами. Здесь царила интимная атмосфера, свойственная романтическим паркам. В центре рощи была установлена так называемая “урна судьбы” – воплощение очень важного для романтиков символа рока.

В удаленном от главных достопримечательностей месте на территории будущей Старой Сильвии Мария Федоровна поручает Ч. Камерону создать памятник покойной сестре Фредерике. Ч. Камерон как прекрасный знаток и большой ценитель римской архитектуры, лично принимавший участие в раскопках в Италии и написавший затем трактат “Римские термы”, ориентируется при проектировании памятника на римские прототипы. Он возводит постройку в виде отдельно стоящей эдикулы с дорическими колоннами и кессонированным сводом. От дворца к ней прокладывается незаметная узкая дорожка для уединенных прогулок Марии Федоровны, получившая название Философской. После кончины родителей Марии Федоровны памятник станет посвящением всем ушедшим родственникам императрицы. В нише будет установлена скульптурная группа И.П.

Мартоса: слева – женщина, оплакивающая горе, справа - ангел, снимающий с погребальных урн покрывало.

На офорте У. Тернера 1810-х гг. (илл. 14) видно, что прилегающая к Памятнику родителям территория была также оформлена по канонам классики. На площадке, предваряющей памятник, был установлен мраморный жертвенник, который использовали в качестве вазы для цветов. По периметру площадки была высажена живая изгородь, а на входе были установлены створки ворот с потухшими факелами.

Романтические парки, как правило, были ориентированы на постоянную смену настроений: от грусти к приподнятому настроению, от тревожности к умиротворению. В Павловском парке за счет обилия мемориальных памятников и сохранения естественного ландшафта выдержана определенная элегически-меланхолическая тональность, которая предотвращает сильные колебания впечатлений, что делает парк более сдержанной вариацией романтического парка. Мария Федоровна придавала Павловскому парку значение Аркадии³⁸ - места, где рядом с беззаботной и счастливой жизнью незаметно соседствует смерть.

“Сельский” и “итальянский” миры по разные стороны Тройной липовой аллеи: Молочня и Вольер

Участок парка с южной стороны Тройной липовой аллеи был спроектирован в регулярном стиле. Здесь Ч. Камероном был построен Вольер – небольшое классическое сооружение, состоящее из центрального зала и двух небольших павильонов по обе стороны, присоединенных к центральной части колоннадами (илл. 15). Постройка, представляющая собой “вариацию на тему итальянской виллы”³⁹, выполняла роль птичника и по замыслу архитектора должна была олицетворять аллегию взаимодействия жизни и смерти. Снаружи павильонов царил оживленная атмосфера: здесь между колонн, огороженных сеткой, метались

³⁸ Лихачев Д.С. Поэзия садов. С. 290.

³⁹ URL: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000006/st024.shtml> (дата обращения: 14.05.2021).

и щебетали экзотические птицы, а внутри павильонов в тихом покое стояли подлинные античные урны, пеплохранительницы и надгробия, привезенные из Италии⁴⁰.

Вольер окружали партерные цветники, трельяжи, лабиринт из кустов акации и прочие традиционно регулярные элементы. Автором Вольерного участка выступил А.Ф. Виолье, занимавшийся параллельно проектированием композиции Собственного садика, но если сад под окнами дворца был устроен в голландском стиле, то территория вокруг Вольера была организована в стилистике французских садов. Современный облик Вольерный участок обрел только в конце XIX, когда здесь соорудили открытый зеленый театр, выкопали прямоугольный пруд и установили в центре статую Венеры.

Находясь вблизи Вольера, человек одновременно вслушивался в пение птиц, вдыхал ароматы цветов и созерцал лаконичную классическую архитектуру. Известно, что обращенность парковых элементов не только к зрению, но ко всей совокупности чувственного опыта (осязанию, обонянию, слуху) было характерной чертой романтических парков, поэтому Вольер отчасти выполнял функцию романтического места притяжения.

По другую сторону Тройной липовой аллеи был спланирован совершенно противоположный по духу участок. Мария Федоровна, испытывая трепет перед картинами сельской идиллии, пожелала иметь на приусадебном участке уголок крестьянской жизни, подобный тому, что она видела на своей родине в Монбельярском парке⁴¹. Так, в непосредственной близости ко дворцу появились первые постройки пасторального типа: Шарбоньер (жилище угольщика в виде шалаша) и Молочня, а несколько в отдалении – павильон Старое Шале.

Все перечисленные сельские постройки бы органично связаны с природой посредством материалов, из которых они были построены – соломы, булыжника,

⁴⁰ URL: http://landscape.totalarch.com/pavlovsk_park_korzhev (дата обращения: 14.05.2021).

⁴¹ Павловский парк. Материал из Википедии – свободной энциклопедии. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BF%D0%B0%D1%80%D0%BA (дата обращения: 14.05.2021).

древесины. Прообразом Молочни послужили швейцарские горные хижины. На фотографии 1860-х гг. Видно (илл. 16), насколько глубоко была слита Молочня с окружающим пейзажем: ствол березы выросал прямо из соломенной крыши (на сегодня, к сожалению, не восстановлен ни ствол, ни подлинный облик крыши).

При Молочне содержались коровы, козы, овцы, птицы. Сама императрица каждую неделю в сопровождении фрейлин, нарядившихся в одежды пастушек, посещала Молочню, где доила коров и ухаживала за мелким скотом⁴². Своих детей она также приобщала к фермерской жизни, отправляя их пропалывать грядки и косить сено⁴³.

Заглянуть в Молочню имели возможность и гости павловской резиденции. Однако стоило им открыть покосившуюся дощатую дверь, как перед ними возникали роскошные интерьеры с шелковыми драпировками, позолоченной мебелью, мраморными столами и фарфоровыми сервизами⁴⁴. Здесь гостей угощали свежим хлебом, сливками, молоком, простоквашей и творогом⁴⁵.

Классицисты были озабочены “вечными истинами”, “вечной красотой”⁴⁶, поисками абсолютной формы вне времени и пространства. Романтики, в свою очередь, обратились ко всему изменчивому и многоликому, ко всему трогательному и милому сердцу. Романтики разрушили прежнюю иерархию искусств⁴⁷. Теперь по соседству с дворцом могли стоять непритязательные деревенские постройки и вызывать не меньший восторг у гостей, чем архитектура классицизма.

Садовый теоретик Т. Вейтли выделял два способа организации художественных эффектов в парке: “эмблематический” (внешний) и “выразительный” (воздействующий на чувства и через них на разум зрителя). Он с насмешкой относился к наивной практике установки в парках колонн ради надписей или хижин ради экзотики, которые хоть и могут навести на тривиальные мысли, но

⁴² Там же.

⁴³ Анциферов Н.П. Пригороды Ленинграда: Города Пушкин, Павловск, Петродворец. М.: Гос. лит. музей, 1946. С. 82.

⁴⁴ Первушина Е.В. Загородные императорские резиденции: Будни. Праздники. Трагедии. СПб.: Паритет, 2007. С. 253.

⁴⁵ Анциферов Н.П. Пригороды Ленинграда: Города Пушкин, Павловск, Петродворец. С. 82.

⁴⁶ Пунин А.Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. С. 24-25.

⁴⁷ Там же.

подлинное эстетическое переживание вызвать не способны. Любой элемент сада по мысли Т. Вейтли *«должен казаться вызванным к жизни самим пейзажем; это развивающийся образ, который возникает неизбежно, не завоеванный и не вымученный, и обладает силой метафоры, будучи свободен от кропотливости аллегории»*⁴⁸. Несмотря на то, что пасторальные постройки в Павловском являются эмблематическими мотивами сельской жизни, они остаются крепко спаянными с пейзажем и не подразумевают примитивной “расшифровки смысла”.

Тесное соседство классицистических и пасторальных построек, казалось бы, может таить большую опасность для цельности ансамбля. Однако, как верно заметил М.П. Коржев, *“Камерон и другие строители парка практически решили эту парадоксальную задачу и избежали эклектики, отсебятины, грубости и пошлости”*⁴⁹.

Парковые затеи в романтическом духе: Амфитеатр и Руинный каскад

В конце первого периода формирования ансамбля по проекту В. Бренна на правом берегу р. Славянки в районе современной Старой Сильвии создаётся удивительный по замыслу и воплощению театр под открытым небом (илл. 17). На высоком насыпном холме на правом берегу Славянки сооружается каменный амфитеатр для размещения зрителей, а на левом – земляные террасы, служившие естественной сценой. В качестве кулис здесь выступали ели и стриженные кусты. Расположение сцены на берегу реки предопределило широкие возможности для создания впечатляющих эффектов. Например, прямо во время театрализованного действия на сцену мог прискакать всадник на коне, а по воде проплыть настоящее судно⁵⁰.

⁴⁸ Whately Th. Observations on Modern Gardening. London: Printed for T. Payne and Son, 1772. P. 150-151. (пер. Б. Соколов).

⁴⁹ URL: http://landscape.totalarch.com/pavlovsk_park_korzhev (дата обращения: 14.05.2021).

⁵⁰ Неизвестный Петербург. Авторский проект. URL: https://vk.com/club142949798?w=wall-142949798_3196 (дата обращения: 14.05.2021).

Как классицистический антипод Амфитеатра примерно в это же время появился по проекту того же В. Бренна крытый деревянный театр в Вольерном участке, на месте которого сейчас находится памятник Марии Федоровне. Его фасады были оформлены в виде трельяжа, а в качестве декора применялись розетки, гирлянды и скульптуры.

В 1811 году в Вольерном участке А.Н. Воронихин создаст еще один театр на открытом воздухе - Воздушный театр (илл. 18). А.Н Воронихин проектирует его в стилистике регулярных садов, но сцена и места для зрителей будут сделаны из земли, покрытой дерном, а трельяжи будут служить театральными кулисами.

Через несколько лет после строительства Амфитеатра В. Бренна реализует в северной части будущей Старой Сильвии еще одну романтическую затею – Руинный каскад (илл. 19). Каскаду изначально был придан запущенный вид: даже мох, которым покрыты фигуры львов, был нанесен на них искусственно. Это способствовало тому, чтобы в воображении гостя парка возникла мысль о том, что каскад на пруду появился еще за несколько десятилетий до наступления новой эры⁵¹. Чтобы он представил, как веками каскад разрушала вода, как со временем под культурным слоем оказались арки и обрушились в воду колонны и статуи, как ветер обточил каменные вазы и скульптуры львов. Фоном для Руинного каскада стала дубовая аллея. Дубы – одни из самых долгоживущих деревьев, вид которых способен придать месту еще большую историческую глубину.

Руины были распространенным мотивом романтических парков. Они могли пробудить в душе людей, прогуливающих по парку, мысли о скоротечности времени, бренности существования, хрупкости всего того, что создано человеком. Контраст непрерывного потока воды и недвижных, вневременных руин, способствовал более обостренному переживанию антитезы “время-вечность”⁵². Иной уголок романтического парка мог отвести мысли в сторону размышлений о

⁵¹ Неизвестный Петербург. Авторский проект. URL https://vk.com/club142949798?w=wall-142949798_53 (дата обращения: 14.05.2021).

⁵² Ухналев Андрей. Руины – овестьественное время. URL: <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=243> (дата обращения: 14.05.2021).

красоте, о Боге, о любви, о сущности искусства. В классицистических парках этим вечным понятиям уделялось не меньшее внимание, но философствование о них рождалось не от созерцания пейзажа или архитектурной композиции, а путем постижения аллегорического смысла скульптур.

Радиально-лучевая планировка среди лесного массива: Большая Звезда и Белая Береза

В первый период строительства ансамбля также начинает благоустраиваться обширная территория на левом берегу Славянки. Здесь прокладываются 12 лучеобразно расходящихся просек и несколько пересекающих их дорог-срезок. На плане этой части парка можно распознать причудливые фигуры одной большой звезды или пяти малых. В XVIII веке район Большой Звезды активно использовался для охоты: идеально прямые просеки были очень удобны для того, чтобы целиться в зверя, бегущего вдоль аллей⁵³. Помимо охоты дороги предназначались для проезда экипажей и конных прогулок.

Такой способ расположения и сопряжения дорожек можно объяснить тем, что А.Н. Журин применительно к классицизму в целом назвал “рациональным структурированием протекающих в них [парковых пространствах, городах и проч.] жизненных процессов”⁵⁴. Дороги, проложенные прямо, максимально сокращали время пути, а из центра Большой Звезды можно было попасть в любую из крайних точек.

По аналогичной подчеркнута геометрической схеме, но без дорог-срезок, для охоты и верховой езды был разработан район Белой Березы. Ядром композиции стал круг берез, от которого отходили 7 просек. Идея высадить березы кольцом, вероятнее всего, была заимствована у парка Эрменонвиль⁵⁵. Там располагалось место упокоения французского просветителя Руссо, проповедовавшего возвращение

⁵³ Саблин Иван. Круги, лучи и звезды. URL: <http://kn.sobaka.ru/n112/06.html> (дата обращения: 14.05.2021).

⁵⁴ Журин А.Н. Феномен двойственности в архитектурном мышлении второй половины XVIII века и его развитие в архитектуре эпохи романтизма. С. 222-223.

⁵⁵ Курбатов В.Я. Сады и парки. Пг.: Товарищество М.О. Вольф, 1916. С. 578.

к природе. Он был похоронен на маленьком острове посреди озера, а вокруг надгробия был высажен круг тополей.

Уже в первые годы строительства ансамбля был выдвинут принцип, возвышающий роль деревьев и кустарников в формировании ансамбля. С помощью зеленых насаждений можно было задать желаемый контекст месту (серебристые деревья у Храма Дружбы), отмечать важные события в жизни императорской семьи (Семейная роща), служить строительным материалом для мест досуга (Лабиринт и Амфитеатр), артикулировать планы и изгибы реки, а также иллюзорно корректировать рельеф (долина реки Славянки). Ч. Камерон и В. Бренна отчасти стремились сохранить природу в нетронутом виде, но в то же время привнесли в парк новые ландшафтные мотивы (каскады, пруды и горки), как бы обогащая скудную на их взгляд природу.

Второй период формирования ансамбля (1796-1801)

Переустройство дворца под руководством В. Бренна

По поручению Павла I итальянский архитектор В. Бренна приступает к работам по перестройке дворца. Над открытыми галереями и служебными корпусами надстраивается второй этаж, затем по линии эллипса симметрично пристраиваются два дополнительных флигеля, замыкающие площадь перед дворцом (илл. 20). С южной стороны к дворцу присоединяется церковный флигель.

Прежде строгие и лаконичные фасады Павловского дворца покрываются обильной лепниной. По фризу пускается игривое переплетение веток, в белые ниши помещаются горельефы рыцарей, окруженные военной атрибутикой. Над корпусами появляются башенки с флагштоками, замысловатые вензеля из инициалов Павла и Марии, венки, короны. Характер дворца изменяется и на уровне его центральных мотивов: *«Главным объектом изображений становится не бог солнечного света и искусства Аполлон, не боги любви Амур и Венера, подлинные античные статуи которых помещены были в нишах Итальянского зала, а громовержец Юпитер, верховный бог древнеримской мифологии, хранитель Римской империи»*⁵⁶.

Щедрое использование воинской орнаментики было связано с одержимостью военной тематикой Павла I. Однако о зарождении стиля ампир в данном случае говорить еще рано, поскольку ампир во всей полноте проявится только в александровское время. На фасадах Павловского дворца мы наблюдаем скорее “игру в ампир”.

Перемену художественных стилей можно ясно отследить, если сопоставить первый и второй этажи галерей дворца. Первый этаж с его строгими ионическими колоннами покажется предельно аскетичным в сравнении с декоративными арками второго этажа, которые воспринимаются изящными и утонченными, словно садовый трельяж. Одновременно мы можем наблюдать противоположный эффект

⁵⁶ Вейс Н.В., Громова Н.И., Зеленова А.И. Павловск. М.: Искусство, 1952. С. 20.

преобразований – В. Бренна придал некоторую декоративную тяжеловесность всему дворцу за счет барельефов и скульптур военной тематики, “утопив в помпезной grandezza Камеронову элегантную англазированную меланхолию”⁵⁷.

Эстетический идеал строгого классицизма – завершенное произведение, не предполагающее последующих трансформаций или добавлений⁵⁸. Дворец, равно как и Колоннада Аполлона, в конечном счете отклонились от этого принципа, но Храму Дружбы, в свою очередь, удалось сохранить свой первоначальный облик.

Архитектурные капризы магистра Мальтийского ордена: Парадное поле и Крепость Бип

Параллельно с преобразованием дворца в непосредственной близости ко дворцу возникло Парадное поле. Оно начиналось в конце Тройной липовой аллеи и охватывало просторную территорию от “гусиной лапки” до будущих Розопавильонных прудов. Павел I избрал это место для военной муштровки солдат, парадов и смотров. Парадное поле проектировалось без претензий на художественную значимость, здесь все было “по-военному просто и ясно”⁵⁹.

Если вспомнить планировку Версаля, самого грандиозного парка во французском стиле, мы обнаружим в ней тот же мотив лучей, расходящихся от небольшой площади. В концепции Версаля такая планировка способствовала репрезентации абсолютистской власти “короля-солнца” Людовика XIV⁶⁰. Мы можем предположить схожую трактовку архитектурного приема, примененного в Парадном поле, поскольку второй период формирования парка хронологически совпал с вступлением Павла I на престол и последовавшим укреплением абсолютистской власти.

⁵⁷ Алленов М.М. Русское искусство XVIII - начала XX века. С. 79.

⁵⁸ Журин А.Н. Феномен двойственности в архитектурном мышлении второй половины XVIII века и его развитие в архитектуре эпохи романтизма. С. 222-223.

⁵⁹ URL: http://landscape.totalarch.com/pavlovsk_park_korzhev (дата обращения: 14.05.2021).

⁶⁰ Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. С. 105.

В некотором отдалении от дворца, на месте дворца Мариенталь, реализуется другая идея Павла I – Крепость Бип (илл. 21), которая, несмотря на свои монументальные формы, больше походит на архитектурный макет крепости. В ней присутствуют все мыслимые фортификационные элементы: башни и окна разных типов, подъемные мосты, защитный ров. А. Бенуа так описывает свои детские воспоминания: *«И вся-то крепость эта – такая бессмысленная, такая “картонная” с своим никчемными, вовсе на средневековые замки не похожими башнями и с подъемным мостом, рavelинам и контрэскарпами, с «игрушечными» пушкам на лафетах и со статуями рыцарей в нишах у ворот — носит такой же шутовской характер, как и ее прозвище.»*⁶¹. Крепость Бип, в сущности, оказывается очень далекой от архитектуры и являет собой имитацию архитектуры, причудливую парковую декорацию. Такой подход к архитектуре с неизбежностью приводит к тому, что здания *«не осуществляются сами по себе, а производят готическое, мавританское, византийское, русское и т.д. впечатление»*⁶².

В то же время, какой бы “игрушечной” нам не казалась Крепость Бип, она олицетворяет собой одну из граней романтической архитектуры, воплощая тоску Павла I по далекой рыцарской культуре.

Продолжение классицистической линии: Павильон трех граций, Круглый зал и Холодная ванна

В конце второго периода на границе Собственного садика архитектор П.Д. Шретер по чертежам Ч. Камерона возводит павильон Трех граций (илл. 22). В центре изящного классического павильона размещается мраморная скульптурная группа П. Трискорни в виде трех граций, поддерживающих над собой вазу. За счет того, что павильон не содержит замкнутых пространств и состоит всего из трех конструктивных элементов (высокого цоколя, фронтона и связывающего их ряда

⁶¹ Бенуа А.Н. Мои воспоминания: в 5 кн. М.: Наука, 1980. Кн. 1, 2, 3. С. 257.

⁶² Окрестности Ленинграда: Путеводитель: 30 автотипий, 7 карт и 5 планов / Н.П. Анциферов [и др.]. М.: Гос. изд-во, 1927. С. 20.

ионических колонн), достигается эффект абсолютной проницаемости, воздушности строения. Павильон Трех граций – исключительно классицистическая постройка, заключающая в себе вневременные идеалы красоты, воплощенные в образе граций.

Помимо Павильона Трех граций в Павловском парке возводятся и другие, более скромные классицистические постройки – Круглый зал в центре Большой Звезды (илл. 23) и Холодная ванна (илл. 24) у моста Кентавров. Оба павильона были построены по сохранившимся чертежам Ч. Камерона. Несмотря на малый масштаб и предельно скудное архитектурное убранство, в зданиях в полной мере воплотились базовые принципы строгого классицизма – выверенность пропорций, сдержанный колорит, ясные геометрические формы, уравновешенность объемов и др.

Продолжение романтической линии: Пиль-башня, Новое Шале и Ферма

Вслед за Старым Шале, Молочней и Шарбоньером в парке возникают новые “декорации” сельской идиллии – Ферма на окраине парка и Новое Шале. Их крестьянский облик также таил в себе богатое убранство, однако были в парке и постройки с исключительно деревянной отделкой и утварью – например, Хижина монаха, которая по своему замыслу не могла быть пышно отделена внутри.

Обилие пасторальных построек в парке, сдержанность и скромность архитектуры, отсутствие претензий на то, чтобы соревноваться с соседним Царским Селом в грандиозности и пышности было во многом обусловлено руководящей ролью Марии Федоровны в формировании ансамбля и, соответственно, преобладанием женского начала в облике парка. На пронизанность парка женственной мягкостью и пассивностью, проявляющуюся в застенчивых памятниках любви, дружбе и смерти, в туманах над тихо журчащей Славянкой, указывал также Н.П. Анциферов⁶³.

⁶³ Анциферов Н.П. Душа Петербурга. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1922. С. 37.

Близ сделанной под старину деревянной мельницей напротив входа в Новую Сильвию по проекту В. Бренна возводится Пиль-башня – очередная постройка в пасторальном духе (илл. 25). Как и в случае с Руинным каскадом, про Пиль-Башню была сложена легенда про то, как на этом месте некогда стояла римская башня, которая со временем разрушилась, а спустя много лет мельник надстроил башню и соорудил рядом плотину и сарай с соломенной крышей.

Вероятно, и Руинный каскад, и Пиль-Башня, были созданы для того, чтобы мифологизировать здешние места. В европейских странах насыщенность остатками древних сооружений была очень высока, вследствие чего места обретали неповторимую ауру. Романтическая потребность в том, чтобы территория парка имела уходящую вглубь веков историю, привела к появлению руин и сельских хижин.

Пиль-башня была решена нетрадиционным для Павловского парка образом: деревянные балки и лепнина были не материальными, а нарисованными талантливой рукой П. Гонзаго. В нижней части башни имитировались классические архитектурные формы (рустованный цоколь, прямоугольные окна, сандрики, колонны и проч.). В верхней части изображался надстроенный этаж в стиле “фахверк”.

В 1805-1807 гг. П. Гонзаго также расписывает в технике монументальной перспективной живописи столовую на открытом воздухе, устроенную в северном крыле галереи дворца В. Бренна (илл. 26). П. Гонзаго создает иллюзию развертывания пространства вглубь: в резкой перспективе он живописует своды, колонны, статуи, люстры и окна, сквозь которые просачивается свет. Предметом изображения здесь выступает изящная классицистическая архитектура, но сам прием изображения мнимого пространства скорее говорит о романтическом подходе к архитектуре (хотя первые монументальные картины-обманки появились в интерьерах классицистических ренессансных дворцов – например, обманные виды на Рим на простенках второго этажа виллы Фарнезина в Риме).

Для Д.С. Лихачева росписи П. Гонзаго в Павловском парке – типичный реликт стиля Рококо⁶⁴. Я позволю себе с ним не согласиться: на мой взгляд, если рокайльные элементы и присутствуют в ансамбле, то исключительно в интерьерах и предметах обихода. Например, рококо неожиданно проявляется в росписи плафона Пиль-башни, где изображены резвящиеся в облаках амуры и зефиры (илл. 27).

Усиление регулярных черт: Старая и Новая Сильвии, Большие круги

Во второй половине XVIII века в садово-парковом искусстве Европы установилась мода прорезать глухие части парка причудливой геометрической сеткой дорожек. Подобные участки стали называть “Сильвия”, восходящей к латинскому “*silvia*” (лес). В Павловском парке, следуя передовым садово-парковым течениям, было создано целых два района с таким названием.

Район Старой Сильвии был одним из первых самостоятельных районов парка. Он был устроен В. Бренна среди глухого лесного массива по принципу расходящихся во все стороны двенадцати аллей. В месте пересечения была установлена скульптура Аполлона Кифареда (позднее он переместится в Новую Сильвию, а его место займет Аполлон Бельведерский, ранее установленный в центре Колоннады Аполлона). Решение сделать Аполлона средоточием лучевой композиции было во многом продиктовано тем, что солнце является одной из его эмблем.

Аполлон был поставлен в окружении муз и богинь (илл. 28), а в окончании лучевых дорожек были помещены скульптуры детей Ниобиды. Такой тематический выбор может быть истолкован прежде всего как продолжение сквозного мотива парка – безжалостного рока, который не раз повторился в мемориальных памятниках в честь родственников императорской семьи⁶⁵. Высочайший вкус

⁶⁴ Лихачев Д.С. Поэзия садов. С. 223-224.

⁶⁵ Соколов Борис. Романтизм и историзм. URL: <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=195> (дата обращения: 14.05.2021).

создателей парка проявился в том, что скульптура была выполнена не из мрамора, а из металла – материала, своей фактурой и колористикой наилучшим образом подходящего северным широтам с его холодным и сырым климатом.

Несмотря на то, что этот уголок парка получил ясную регулярную планировку, лес был оставлен в своем естественном состоянии. Даже сейчас просветы над дорожками еле замены из-за плотно смыкающихся крон деревьев. В то же время традиция облагораживать парки окультуренными сортами растений была еще сильна, поэтому все дорожки были окаймлены стриженными акациями. Таким образом, Старая Сильвия вобрала в себя принципы как английского, так и французского парков.

Скульптура в классицистических садово-парковых ансамблях несла в себе ярко выраженную просветительскую функцию: *«Парки Просвещения ... “указывали”, где человеку надо восхититься “героическим”, где уронить слезу благодарности усопшим близким, где увлечься разгадыванием сюжетов скульптурных групп, задуманных просвещенным владельцем парка. <...> Парки романтизма не обладали назидательностью и патетикой Просвещения, они должны были “сопереживать” человеку, тонко, “негромко” реагируя на все оттенки чувств.»*⁶⁶. Скульптура Старой Сильвии, несмотря на обозначенную выше семантическую нагруженность, обладала прежде всего эстетической ценностью и способствовала созданию уникальной атмосферы: она воздействовала не на разум, а на чувства созерцателя.

Сразу за Старой Сильвией возникает другой район парка – Новая Сильвия. Ее планировочное решение продолжает следовать геометрическим принципам Старой Сильвии, но теперь аллеи прокладываются не в виде радиально расходящихся лучей, а параллельно друг другу, с несколькими перпендикулярно расположенными дорожками.

⁶⁶ Дормидонтова В.В. История садово-парковых стилей. М.: Архитектура-С, 2004. С. 173-174.

Новая Сильвия – один из самых пустынных районов парка. Из скульптур в конце XIX века ее оживляли только бронзовая статуя Аполлона Кифареда и колонна Конец света. Впрочем, такой же бедной в скульптурном отношении была и Старая Сильвия, пока в 1798 г. из Царского села сюда не перевезли 16 бронзовых статуй муз и богинь.

В колонне Конец соединились строгая классическая форма и романтический способ ее размещения – изолированно, на небольшой поляне среди леса. Колонна не сразу обрела свое постоянное место, поначалу она “обитала” на площади перед дворцом, а затем на Парадном поле. На мой взгляд, последнее место – самое удачное из всех. В неотреставрированном виде ионическая колонна производила впечатление единственно уцелелевшего с древних времен осколка античности, который не успели поглотить заросли деревьев (илл. 29). В ходе реставрационной деятельности в 2016 году колонну очистили от наслоений и заделали сколы (илл. 30). После полирования и осветления колонна утратила прежнюю романтическую загадочность и шарм старины.

В 1798-1799 гг. рядом с Тройной липовой аллеей В. Бренна создает, пожалуй, самый регулярный уголок парка – Большие круги (илл. 31). Эта часть парка предназначалась для торжественных церемоний и официальных приемов. Она представляет собой композицию из двух круглых в плане каменных террас, приподнятых над окружающими их цветочными партерами, разделенными на 12 многоугольников. В центре террас на постаментах возвышаются статуи Мир и Правосудие. На схеме парка район Больших кругов выделяется безупречным геометрическим рисунком расходящихся от террас дорожек (илл. 32). Заметим, что паттерн круга, изрезанного дорожками, был повторен дважды, что было необходимо для реализации основополагающего для французских садов принципа симметрии.

Упорядоченность Больших кругов не следует противопоставлять стихийному характеру природы. Во французском “барочном” классицизме *«регулярность сада*

мыслилась как отражение регулярности природы, ее подчинения законам ньютоновской механики и принципам декартовской разумности»⁶⁷.

Регулярное построение Больших кругов продолжил в 1815 г. К. Росси, создав Турецкую беседку сразу за Большими кругами на оси, проходящей сквозь них (К. Росси спроектировал боскет, но некогда здесь стояла Турецкая палатка, установленная к одному из праздников). Турецкая беседка представляет собой овальную композицию, верхний ярус которой образован стриженными липами, а нижний – акациями. Среди акаций спрятаны чугунные вазы, а внутри круга установлены скамейки (илл. 33).

Вблизи Больших кругов в 1799 г. также строится Большая каменная лестница, спускающаяся к реке Славянке (илл. 34). У ее подножия устанавливаются фигуры каменных львов, а на вершине – каменные вазы. При проектировании лестницы В. Бренна прибегнул к визуальным трюкам: сужением верхней части лестницы и расширением нижней он стремился создать иллюзию более резкого и длинного спуска к реке (правда, должный эффект достигался только при взгляде снизу).

Возникновение пейзажных дорожек и прудов в системе лучевой планировки

Одновременно в районах, более удаленных от дворца, появляются чисто пейзажные элементы: под руководством П. Гонзаго вырываются продолговатые пруды со свободными очертаниями берегов (позднее они получили названия Круглозальный, Малый и Большой Новошалейный, Венерин, Большой Краснодолинный), прокладываются петляющие дерновые дорожки в районе Большой Звезды. Пруды и дорожки как бы нарушают упорядоченный рисунок аллеи, способствуя впечатлению естественности пейзажа.

Атмосфера в этой части парка отличается от других районов: сюда редко проникают солнечные лучи, а недвижимая темная вода в прудах покрыта ряской и

⁶⁷ Лихачев Д.С. Поэзия садов. С. 106.

кувшинками. В этой связи следует вспомнить, что на русское садово-парковое искусство конца XVIII - начала XIX в. значительное влияние оказал пятитомный труд немецкого поэта К. Гиршфельда “Теория садового искусства”. Согласно его теории, сочетая цвета, фактуры, запахи, звуки, перспективы, тупики, можно создать районы и уголки с преобладанием чувств или атмосфер определенного рода. Для создания меланхолического сада К. Гиршфельд предлагал выполнить следующие шаги: *«Всему, что только может предвозвещать живность или веселое движение, не надлежит быть в садах сего рода, никаким приятным и веселым видам, ... никаким лужайкам, испещренным множеством блестящих цветов... Но господствовать тут повсюду надлежит скрытности, уединенности, темноте и тишине. Есть ли в таковых, приятному уединению посвящаемых, речках случится быть воде, то надобно ей либо стоять спокойно, либо иметь течение слабое и неприметное, ..., или производить скрытое от глаз, глухое и томное журчание... Для удержания лучей света и умножения тени должны самые лесные насаждения ... состоять из темной дичи, сбитых в кучу групп или густых и непрозрачных рощей. Деревьям и кустарникам надлежит быть с густым, а притом темным и печальным листом...»*⁶⁸. Пространные описания К. Гиршфельда содержали также рекомендации к выбору пород деревьев, видов птиц и т.д., соответствующих тому или иному “настроению” парка. Теоретические изыскания К. Гиршфельда имели непосредственное влияние на формирование Павловского парка.

⁶⁸ Цит. по: Столпянский П.Н. Старый Петербург. Садоводство и цветоводство в Петербурге в XVIII веке. СПб.: Типография С. Л. Кинда, 1913. С. 12—13.

Третий период формирования ансамбля (1801-1826)

Метод создания "пейзажных картин" театрального декоратора П. Гонзаго: Парадное поле и Белая Береза

Как мы помним, при Павле I Парадное поле было обширным открытым пространством, на котором устраивались военные смотры. Теперь же оно превращается в живописный участок, пронизанный 14-ю извилистыми дорожками.

Руководителем работ по переустройству Парадного поля был назначен итальянец Пьетро Гонзаго, по профессии театральный декоратор. Он совершает попытку применить накопленные им теоретические и практические знания из далекой от ландшафтного дизайна области для создания эффектных пейзажных картин. Новые посадки деревьев и кустарников организуются подобно сценической площадке. Куртины деревьев, обрамляющие виды, выполняют роль многоплановых кулис. Одиноко посаженные раскидистые дубы выступают в качестве солистов, а небольшие группы стройных берез играют роли второго плана. В процессе движения по дорожкам мизансцена постоянно меняется, способствуя чередованию различных впечатлений и эмоций (илл. 35).

Принципиальным при выборе растений является их естественное произрастание в северных широтах. Отталкиваясь от скудного набора деревьев (ель, сосна, береза, дуб, рябина, осина и др.), П. Гонзаго удается создать удивительно разнообразные композиции. При компоновке деревьев тщательно анализируется силуэт кроны, фактура ствола и листьев, сезонный окрас, высота.

Район Парадного поля был изначально безводным. Чтобы разнообразить пейзаж, П. Гонзаго поручает выкопать цепочку прудов, позже получивших название Розопавильонных. В центре самого крупного из них был оставлен остров Ливен (назван в честь няни императорской семьи).

Казалось бы, при таком подходе к проектированию парка все встреченные ранее противоречия устраняются и природно-естественное начало окончательно

берет верх. Однако в основе описанного метода П. Гонзаго лежит представление о том, что природа служит лишь благодатным материалом для того, чтобы человек ее организовал наиболее живописным образом. Даже в таких несущественных моментах, как сочетание хвойных и лиственных деревьев, П. Гонзаго выдерживает определенную пропорцию, что противоречит хаотичности и непостоянству природы. Для человека эпохи классицизма красота есть род истины, и выстраиваться ей надлежит по формуле⁶⁹. Однако несмотря на рукотворную организацию композиций, П. Гонзаго удается создать впечатление, что к природе не прикасалась рука человека.

П. Гонзаго стремится уйти от “геометрического насилия над природой”⁷⁰. Его отношение к организации растительности противостоит безжизненности, окаменелости аллеиных или партерных посадок. Пейзажи П. Гонзаго наполнены витальной энергией, в них могут в полной мере проявлять себя стихии природы - будь то ветер или ливневый дождь, колышущие кроны деревьев.

В многократно увеличенном размере композиционные построения, подобные Парадному полю, были воплощены в районе Белой Березы. Из-за необъятных размеров территории (площадь составляет около 245 га) на реализацию плана П. Гонзаго потребовалось четверть века. Сохраняя ясную структуру из семи расходящихся дорог, заданную еще Ч. Камероном, П. Гонзаго методом вырубок образует систему малых и больших полей, на которых “островками” или солитерными посадками выделяются деревья и кустарники (илл. 36). Прежде сплошной зеленый массив наполняется воздухом и светом, за счет чего возникает перспектива и многоплановость. Особенно любил П. Гонзаго оставлять одиноко стоящими старые дубы. В романтических парках дубы стали символами неповторности и уникальности, столь ценившейся романтиками, поскольку

⁶⁹ Габричевский А.Г. Морфология искусства. С. 416.

⁷⁰ Журин А.Н. Феномен двойственности в архитектурном мышлении второй половины XVIII века и его развитие в архитектуре эпохи романтизма. С. 224.

обладали ярко выраженными индивидуальными чертами⁷¹. Белая Береза предстает как *«собираемый образ русской природы, то эпический, то щемяще лирический и бесконечно богтый оттенками настроений»*⁷².

Как в Парадном поле П. Гонзаго стремился найти и применить “формулы совершенства природы” для создания куртин, сочетая деревья в зависимости от их эстетических предпосылок, так и здесь использовался определенный художественный метод: в центре рощиц сохранялись самые высокие хвойные деревья, далее шел второй ярус из лиственных пород, а по краям оставлялся пояс кустарников. Природе не была дарована возможность развиваться дальше свободно – по краям композиций были вырыты рвы для предотвращения разрастания кустарников⁷³.

П. Гонзаго работал “в поле”, без предварительных чертежей на бумаге. Согласно преданию, каждое утро он обходил парк со своим учеником, несшим два ведра с белой и черной краской, отмечая, какие деревья надлежит оставить, а какие – убрать⁷⁴. В этом методе работы П. Гонзаго проявил себя как истинный романтик.

В систему лучевых аллей П. Гонзаго включает две дороги, пластично идущие кольцами разного диаметра вокруг центральной части. Ближняя к кругу берез Дерновая (Константиновская) дорога была проложена меж рощиц и опушек, а более дальняя – Английская – целиком прошла по лесу и была предназначена для езды в экипажах. Открывающиеся человеку во время прогулки перспективы, парковые “картины” и повороты были спланированы таким образом, чтобы пробудить в нем поэтическое чувство, погрузить его в воспоминания и мечтания. Отдаленность от дворца способствовала переживанию опыта уединения.

⁷¹ Высоцкая В.В. Усадебный сад эпохи романтизма. С. 126.

⁷² Нащокина М.В. Русские сады. XVIII - первая половина XIX века. М.: Арт-Родник, 2007. С. 128.

⁷³ URL: http://landscape.totalarch.com/pavlovsk_park_korzhev (дата обращения: 14.05.2021).

⁷⁴ Великий князь Гавриил Константинович. В Мраморном дворце. Воспоминания. М.: Захаров, 2005. С. 14-15.

Романтиками двигало желание приобщиться к тому, от чего человек был как бы насильственно оторван - к природе⁷⁵, поэтому чем естественней она была, тем больше волновала душу. В отличие от Парадного поля, в районе Белой Березы отсутствуют искусственные пруды, мосты, трельяжи и скульптуры, что приближает “картины” П. Гонзаго к типичным среднерусским пейзажам: *«...это уже не англо-французский тихий сентиментально-грациозный сад и не сад итальянской виллы, это широкий русский простор полей и лугов, с шумом и ленивою прохладой в рощах и «дубравах», с веселым журчанием шаловливой речки. Здесь нет больше иностранной моды с нарочито подстриженными липками и аккуратными газонами — здесь русский пейзаж. Друг за другом чередуются вспаханные поля, золотистые нивы, веселый сенокос с песнями и смехом — здоровая, простая деревенская прелесть.»*⁷⁶. Любопытно, что некоторые поля до 1830-х гг. засеивались рожью.

Мрачный простиль, скрытый в лесу: Мавзолей Супругу-благодетелю

После смерти Павла I по поручению Марии Федоровны Тома де Томон строит в Новой Сильвии мемориальный памятник – Мавзолей Супругу-благодетелю (илл. 37). Архитектор прячет мавзолей на краю сырого оврага, среди лопухов, в сумрачном еловом лесу. П. Гонзаго, в свою очередь, предлагает прорубить висту – просвет, направляющий взгляд прямо на мавзолей. Мавзолей Супругу-благодетелю, равно как и Елизаветин павильон или колонна Конец света появляется перед взором прогуливающего совершенно внезапно. Как верно заметил М.П. Коржев, важная особенность Павловского парка состоит в том, что *«архитектура зданий включается в круг воспринимаемого зрителем пространства парка постепенно, по частям, как новая интересная часть целого. Только некоторые здания (дворец) воспринимаются с главного двора, как самодовлеющее начало архитектуры»*⁷⁷. К

⁷⁵ Зорин Андрей. Любовь, искусство и смерть: романтизм как мироощущение. URL: <https://arzamas.academy/courses/85> (дата обращения: 14.05.2021).

⁷⁶ Талепоровский В.Н. Павловский парк. Петербург: Брокгауз-Ефрон, 1923. С. 14.

⁷⁷ URL: http://landscape.totalarch.com/pavlovsk_park_korzhev (дата обращения: 14.05.2021).

мавзолею вела тропинка, проходящая сквозь чугунные ворота с лакримариями (сосудами для слез) и опрокинутыми факелами.

Прототипом мавзолея является классический греческий простиль (хотя сама идея разместить в парке простиль, вероятно, заимствована у парка Стоу). Однако облик мавзолея не наводит на мысли о “благородной простоте и спокойном величии”, воспетыми И. Винкельманом. Мавзолей, скорее, производит впечатление тяжеловесной и мрачной северной дорики, при этом массивные формы здания не соответствуют его скромному размеру. Почти глухие толстые стены и темные гранитные колонны придают постройке замкнутый и отрешенный вид. Атмосферу скорби усиливают трагические женские маски в метопах. Примечательно, что Тома де Томон представил Марии Федоровне эскиз, на котором мавзолей был окружен грозowymi молниями и ломающимися от порывов ветра деревьями⁷⁸. Это – тоже романтизм, но другая его ипостась: совмещение тревожности и покоя, напряженности и статики.

Д. Крук считал, что под влиянием романтизма на протяжении XVIII века в Европе постепенно уничтожалась гармония классического канона посредством навязывания живописных ценностей (“архитектура как декорация”) и ассоциативной эстетики (“архитектура как овеществленная память”)⁷⁹. Феномен Павловского парка заключается в том, что подавления классического канона здесь не произошло – наряду с многочисленными павильонами-декорациями и павильонами-символами (Мавзолей Супругу-благодетелю можно отчасти к ним отнести) в парке присутствуют дворец, Храм Дружбы, Колоннада Аполлона, красоту архитектурных форм которых мы по-прежнему способны созерцать, воспринимая их не только как романтические мотивы античной или палладианской архитектуры.

⁷⁸ Турчин В.С. От романтизма к авангарду. Лица. Образы. Эпоха. В 2 т. М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 121.

⁷⁹ Crook J.M. The dilemma of style: architectural ideas from picturesque to the Post-Modernism. London: J. Murray, 1987. P. 13.

Внутри мавзолея была установлена беломраморная скульптура И.П. Мартоса на фоне бурого гранитного обелиска, в верхней части которого был помещен медальон с профилем Павла I. И.П. Мартов изваял образ женщины, склонившейся к погребальной урне (илл. 38).

Романтизм весь пронизан трагизмом, в нем превозносятся чувство скорби и душевные страдания от осознания конечности жизни. Помимо скульптуры внутри Мавзолея Супругу-благодетелю, в парке также были установлены другие мемориальные памятники работы И.П. Мартоса: памятник кн. Елене Павловне (стела с рельефом, на котором юноша в Образе Гения печали задумчиво облокотился на погасший факел (илл. 39)) и памятник кн. Александре Павловне (двухфигурная композиция, в которой девушка возносит к небу руку в готовности перейти в иной мир, а припавший к ее ногам крылатый юноша тщетно пытается удержать ее (илл. 40)).

В отличие от других скульптур Павловского парка, являющихся копиями античных шедевров, мемориальные памятники в парке сделаны под заказ. М.М. Алленов видит истоки высокого уровня пластического творчества И.П. Мартоса в том, что ранее в России в сущности отсутствовала традиции погребальной скульптуры: *«Незаполненность пространства между изначальной классикой и современным ожиданием и требованием классического ставила русских скульпторов в отношение прямого диалога с греческой и римской классикой. Мартос оказывается, так сказать, без посредников прямым наследником Фидия, Лисиппа, создателей аттических надгробных стел»*⁸⁰. Действительно, мемориальные скульптуры Павловского парка своей мягкой моделировкой форм, спокойными позами и выражениями лиц продолжают греческую скульптурную традицию.

⁸⁰ Алленов М.М. Русское искусство XVIII - начала XX века. С. 85-86.

Столкновение классицизма и романтизма на грани эклектики: Розовый павильон и Краснодолинный павильон

Почти на самой границе парка в конце второго – начале третьего периода строительства ансамбля возводится спроектированный Ч. Камероном Краснодолинный (Елизаветин) павильон (илл. 41). Павильон расположился на небольшом холме, благодаря чему с его террас открываются виды на Царское село и долину р. Славянки.

Несмотря на то, что автором павильона выступил палладианец Ч. Камерон, в постройке мы наблюдаем переплетение разнородных стилей: *«...здание представляет какую-то пеструю смесь классического стиля с романтическим швейцарским. <...> Снаружи, каждый из четырех фасадов павильона представляет особый характер: с одной стороны – античный перистиль, с другой – обрубки колонн; над третьим – лестница, ведущая на плоскую кровлю; над четвертым – простой навес. Каменная лестница ... ведет на площадку под навес, а потом деревянная – идет на террасу, обнесенную перилами из березовых сучьев»⁸¹*. Роспись внутренних помещений павильона осуществляет П. Гонзаго. В росписи плафона единственного зала Елизаветина павильона он достигает предельной лаконичности и сентиментальности – он живописует отверстие в потолке, изображая только небо и свесившуюся ветку березы⁸².

Краснодолинный павильон окружается россыпью подлинных античных обломков статуй, рельефов и колонн, рядом также сооружаются руинированные акведуки кирпичной кладки. Новосильвийский мост из каменных валунов с березовыми стволами-перилами появится неподалеку только во второй половине XIX века, продолжив линию руинной эстетики Красной долины.

Руины в романтических парках служили прекрасной отправной точкой для размышлений. Т. Вейтли приводит ход подобного размышления: *«[поначалу]*

⁸¹ Семевский М.И. Павловск: Очерк истории и описание. 1777-1877. СПб: Типография 2 Отделения Собственной Е. И. В. Канцелярии, 1877. С. 379-380.

⁸² Белявская В.Ф. Росписи русского классицизма. Л.; М.: Искусство, 1940. С. 23.

меланхолическое настроение; размышление об истории руины, переходящее в мысли об эпохе, памятником которой она является; возвышение до идеального образа прошлого; наконец, уход в высшие сферы духа — упоительные размышления о красоте и величии, воплощенных в каждом уголке мироздания»⁸³.

Одновременно руина в романтическом парке не обязательно должна была способствовать постижению законов гармонии и красоты или знакомству с сюжетами античной мифологии. У. Шенстон, например, пишет, что руина может быть *«ни новой, ни величественной, ни прекрасной, но все же доставлять приятную меланхолию, проистекающую от размышления о разрушенном величии.»*⁸⁴. Главная интонация, исходящая от руин, была близка к жанру “memento mori”.

В 1807 году по проекту А.Н. Воронихина на берегу одного из прудов в районе Парадного поля появляется так называемый Розовый павильон (илл. 42), окруженный диковинными сортами роз, привезенных из разных стран. Фасады квадратного в плане павильона дополняются ионическими портиками, а к стенам из бруса прикрепляются прямоугольные вставки, имитирующие классические рельефы. На входе в павильон помещается изящная надпись на французском языке: “Pavillion des roses”.

В павильоне реализуется весьма романтическая по своему духу затея: под куполом, венчающим павильон, устанавливаются эоловы арфы, рождающие мелодию от порывов ветра. Воззрения классицистов относительно художественно-декоративных средств выразительности заключались в том, чтобы каждый элемент строения воспринимался как функционально необходимый и отражал конструктивные особенности здания⁸⁵. Эоловы арфы были лишены какой-либо конструктивной значимости, а служили своего рода забавой.

⁸³ Whately Th. Observations on Modern Gardening. London: Printed for T. Payne and Son, 1772. P. 153-156. (пер. Б. Соколов).

⁸⁴ Shenstone W. Unconnected Thoughts on Gardening. Works in Verse and Prose. Vol. 2 London: Printed for R. and J. Dodsley, 1764. P. 125-134. (пер. Б. Соколов).

⁸⁵ Пунин А.Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. С. 10-11.

Чем было вызвано то, что скованный и нормативный по своей природе классицизм позволил присутствовать на фасадах романтическим элементам? Как писал А.Н. Журин про истоки романтизма, одной из причин отступлений от канонов классицизма были открытия, сделанные во время археологических раскопок в Помпеях и Геркулануме в середине XVIII в.: *«Проторомантическое мышление позволило разглядеть и увидеть в “живой” античности новые черты классицизма, не совпадающие с его возрожденческой трактовкой – яркую полихромную античных интерьеров и определенную индивидуальность, граничащую со свободой трактовки ордерных форм»*⁸⁶. Теперь в классицистической архитектуре творческий потенциал архитектора мог быть реализован в полной мере.

В парке находилась и другая, ныне утраченная деревянная постройка в классицистическом стиле – Константиновский дворец, перенесенный из Царского села на берег Большого Розопавильонного пруда (илл. 43). Соединение деревянного каркаса и классических элементов декора придавало архитектуре эклектичности.

С годами Розовый павильон и прилегающая к нему территория обретали все более романтический облик. К празднику в честь возвращения на родину героев войны 1812 года П. Гонзаго соорудил перед павильоном декорации по мотивам сельской жизни и пристроил к Розовому павильону большой зал. Двумя годами позже по случаю бракосочетания кн. Анны Павловны и герцога Оранского у Розового павильона П. Гонзаго также установил декорацию швейцарской деревни на фоне гор, перед которой на лугу разместили “лагерь союзных войск”⁸⁷.

⁸⁶ Журин А.Н. Феномен двойственности в архитектурном мышлении второй половины XVIII века и его развитие в архитектуре эпохи романтизма. С. 223.

⁸⁷ Островский О.Б. Императрица Мария Федоровна и русская художественная культура 1801-1825 гг. С. 64.

Русское деревянное зодчество, вписанное в круг: неосуществленный проект деревни Глазово

В 1815 году К. Росси по поручению Марии Федоровны разрабатывает проект деревни Глазово, примыкающей к Павловскому парку с севера. Деревня должна была стать местом дачного отдыха ветеранов войны 1812 года.

Глазово задумывалось как выставка образцов народного деревянного зодчества, где были бы представлены дома из сруба с двускатными крышами и резными наличниками. Восемь деревянных жилых комплексов предлагалось расположить вдоль улицы, образующей круг (сейчас эта улица носит название Круговой), что являлось совершенно новаторским способом организации деревни.

Мысленно визуализировать образ одного из домов деревни можно по литографии с изображением дачи Ушакова (илл. 44). Примечательно, что в декоре домов замысловато переплетались мотивы народной культуры с ампирическими мотивами позднего классицизма⁸⁸.

Проект К. Росси так и не был осуществлен в полной мере. Реализовать удалось только круговую улицу и пруд по центру (схожесть такой планировки с формой глаза, вероятно, подарила деревне название). Деревянные дома по собственным чертежам позднее построил Л. Адамини. Сейчас от Глазово осталась только улица и пруд, а на месте деревянных домов стоят современные коттеджи.

Идея возрождения национального духа была очень близка романтикам, поэтому проект деревни Глазово с его ярко выраженным национальным колоритом в архитектуре следует отнести к романтическим фантазиям Марии Федоровны.

⁸⁸ Пунин А.Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. С. 57.

С 1826 г. по настоящее время

К концу 20-х гг. XIX века окончательно оформились все районы Павловского парка.

В 1836 году прямо по территории Большой Звезды прокладывается первая в России железная дорога, соединившая Павловск и Царское село, а позднее и Санкт-Петербург. Из опасений, что обслуживание столь короткого участка дороги станет экономически невыгодным, для привлечения публики было принято решение построить в Павловске вокзал – помещение для музыкальных концертов на открытом воздухе. Он появился менее чем в 500 м от дворца и стал одним из главных центров музыкальной жизни Петербурга.

Павловский парк претерпевал некоторые изменения и позднее, на протяжении всего XIX века, однако эти перемены не повлекли существенных изменений структуры и облика парка. Так, в 1872 году на площади перед дворцом был установлен памятник Павлу I работы скульптора И.П. Витали, а в период владения Павловской резиденцией Великим князем Константином Константиновичем в районе Вольерного участка появился памятник Марии Федоровне (классическая полуротонда, спроектированная К. Росси и воплощенная в бетоне только в 1914 г.)

Во второй половине XIX века Павловск становится престижным дачным местом. Павловский парк начали приспособлять для насыщенного времяпрепровождения посетителей – на месте лабиринта установили теннисные корты, на р. Славянке организовали общественные купальни. Отдаленные районы парка постепенно приходили в запустение, ветшали сельские павильоны, зарастали дорожки и пруды.

Павловский дворец был превращен в государственный музей в 1918 году, а территория парка стала местом массового отдыха ленинградцев. В парке были устроены спортивные зоны и лодочная станция.

Во время войны 1941-1945 гг. был значительно поврежден снарядами дворец, погублены десятки тысяч деревьев, сожжены павильоны, разрушены мосты. Сразу

после войны развернулась реставрационная деятельность, которая продолжается по сей день.

Заключение

В настоящей работе была предпринята попытка представить историю формирования ансамбля Павловского парка как чередования или одновременного сосуществования двух противоборствующих стилей – строгого и романтического классицизма.

В первом периоде своего формирования (1778-1796) дворцово-парковый ансамбль равномерно тяготел к двум полюсам архитектурно-ландшафтной организации. Постройки в стиле строгого классицизма (дворец, Колоннада Аполлона, Храм Дружбы, Вольер) были уравновешены пасторальными строениями (Молочня, Шарбоньер и Старое Шале). Также появились первые руинированные композиции в романтическом духе (Руинный каскад). Главными источником вдохновения для архитекторов стала палладианская архитектура и английское садово-парковое искусство XVIII века.

Постепенно осваивая долину р. Славянки, Ч. Камерон и В. Бренна, с одной стороны, стремились сохранить природу в нетронutom виде, с другой – привнести в нее эффектные пейзажные мотивы (каскады, пруды и горки), как бы обогащая скудную на их взгляд природу. Проложенные по принципам геометрической логики дорожки в районах Большой Звезды и Белой Березы за счет своего расположения в гуще высокого леса в целом не нарушили концепцию английского пейзажного парка.

Второй период формирования парка (1796-1801) начался с переустройства дворца В. Бренна, в ходе дворец утратил прежнюю строгость, уступив место богатому декорированию фасада. После вступления Павла I на престол руководящая роль в определении стилистики парка перешла императору – так в районе Мариенталя появилась “игрушечная” крепость Бип. В парке продолжают возводиться павильоны в строгом классицистическом стиле (Павильон Трех граций, Холодная ванна, Круглый зал) и сельские строения (Пиль-башня, Новое Шале и Ферма).

В это же время в парке возникают небольшие регулярные участки – Старая и Новая Сильвия, Большие круги. Одновременно в системе радиально-лучевой планировки Большой Звезды появляются змеевидные дорожки с естественными очертаниями берегов.

В третьем периоде формирования парка (1801-1826) акцент с архитектурного наполнения парка переносится на создание впечатляющих пейзажных картин. Методом вырубок и посадок П. Гонзаго создает обширные живописные районы Парадного поля и Белой Березы. В редких постройках этого времени – Розовом и Краснодолинном павильонах – сплетаются принципы классицизма и романтизма, порождая эклектичную архитектуру. Мавзолей Супругу-Благодетелю продолжает мемориальный лейтмотив парка.

В целом, архитектура Павловского парка развивается в направлении от строгого к романтическому классицизму. Выбор той или иной стилистической установки часто был предопределен личностью архитектора (Ч. Камерон отдавал предпочтение палладианской архитектуре, В. Бренна и П. Гонзаго – романтической). Однако тот же Ч. Камерон выступил автором самого известного пасторального павильона – Молочни и эклектичного Елизаветина павильона, что говорит о многогранности талантов и разнопрофильности творческих интересов архитекторов.

Строительство ансамбля пришлось на время апогея классицизма в России и зарождения романтизма в Европе, что отразилось на художественной специфике ансамбля. Источником противоречий также стали коллизии, возникающие между заказчиками и архитекторами и расхождения во вкусах Марии Федоровны и Павла I.

Скрытая противоречивость ансамбля придала ему особую выразительность. Противоборство романтического и классицистического начал со временем ослабло, превратившись в их органическое единство. Достижение гармонии двух стилей стало возможным благодаря тому, устроители парка из всего многообразия исторических архитектурных аллюзий, свойственных романтизму, придерживались воспроизведения только двух линий – греко-римской и пасторальной.

Дефиниции “строго классицизма” и “романтического классицизма”, примененные к архитектуре, оказались, на мой взгляд, не вполне корректными по отношению к садово-парковому искусству Павловского парка. Парковое пространство с его принципами живописной организации дорожек и создания естественных куртин в равной степени можно назвать и парком классицизма, и парком романтизма. Совпадение стилей в данном случае обусловлено высокой абстрактностью понятий “парк классицизма” и “парк романтизма” (несмотря на то, что Д.С. Лихачев в “Поэзии садов” разграничивал парки классицизма и романтизма). История садово-парковых стилей знает только два типа парков: регулярный и пейзажный, при этом каждый из этих типов не всегда закрепляется за определенным стилем в архитектуре. Так, французский барочный классицизм в садово-парковом искусстве выразился в предпочтении регулярной планировки, а английский классицизм – пейзажной. Павловский парк, как мы выяснили в ходе проведенного исследования, был ближе именно к английскому варианту классицизма.

Однако в планировке Павловского парка противоборство стилей выразилось не в меньшей степени: здесь в сложные взаимоотношения вступали два главных способа организации паркового пространства: регулярный и пейзажный. В парке на каждом этапе его создания возникали как районы со свободной планировкой, так и различные “уголки регулярности”.

Список использованной литературы и источников

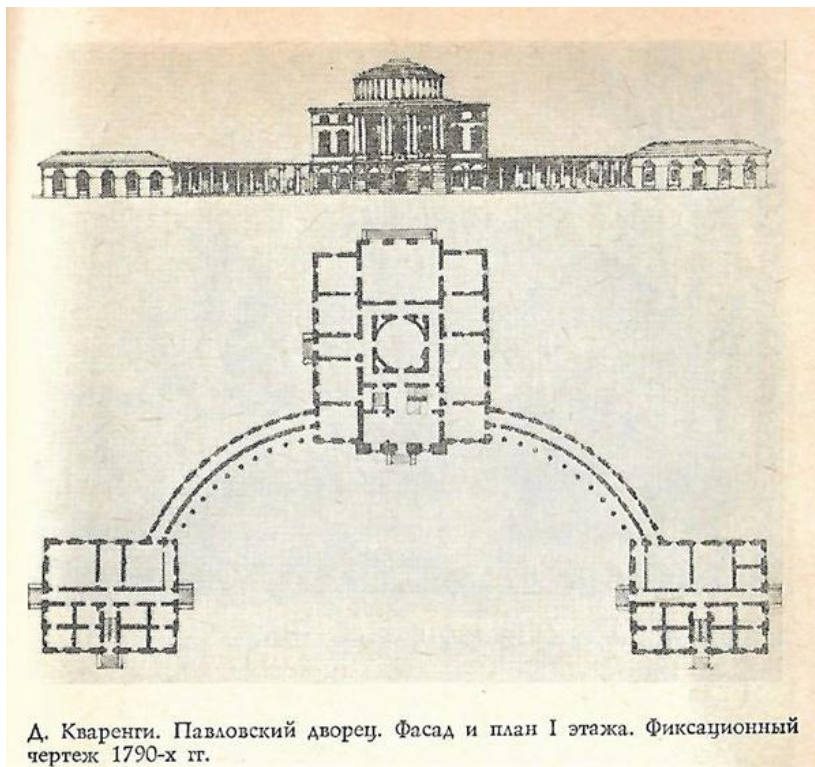
1. Алленов М.М. Русское искусство XVIII - начала XX века. М.: Трилистник, 2000. 320 с.
2. Алпатов М.В. Художественное значение Павловска. URL: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000006/st024.shtml> (дата обращения: 14.05.2021).
3. Анциферов Н.П. Душа Петербурга. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1922. 226 с.
4. Анциферов Н.П. Пригороды Ленинграда: Города Пушкин, Павловск, Петродворец. М.: Гос. лит. музей, 1946. 112 с.
5. Белявская В.Ф. Росписи русского классицизма. Л.; М.: Искусство, 1940. 120 с.
6. Бенуа А.Н. Мои воспоминания: в 5 кн. М.: Наука, 1980. Кн. 1, 2, 3. 711 с.
7. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л.: Художественная литература, 1973. 565 с.
8. Бобриков А.А. Очерки визуальности. Другая история русского искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 744 с.
9. Борисова Е.А. Ранний романтизм и русская архитектура. М.: Мир искусств, 1991. 366 с.
10. Бринкман А.Э. Пластика и пространство. М.: Изд-во Всес. акад. архитектуры, 1935. 79 с.
11. Вейс Н.В, Громова Н.И, Зеленова А.И. Павловск. М.: Искусство, 1952. 116 с.
12. Великий князь Гавриил Константинович. В Мраморном дворце. Воспоминания. М.: Захаров, 2005. 383 с.
13. Вергунов А.П., Горохов В.А. Русские сады и парки. URL: http://landscape.totalarch.com/pavlovsk_park (дата обращения: 14.05.2021).
14. Власов В.Г. Романтическая константа в истории культуры и внестилевая романтическая культура // Архитектон: известия вузов. 2014. № 48. С. 5-12.
15. Высоцкая В.В. Усадебный сад эпохи романтизма // Спасский вестник. 2018. № 26-2. С. 118-128.

16. Габричевский А.Г. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. 864 с.
17. Гидион З. Пространство, время, архитектура. М.: Стройиздат, 1984. 455 с.
18. Даниэль С.М. Европейский классицизм. СПб.: Азбука-классика, 2003. 304 с.
19. Даниэль С.М. Искусство видеть. Л.: Искусство, 1990. 223 с.
20. Дормидонтова В.В. История садово-парковых стилей. М.: Архитектура-С, 2004. 208 с.
21. Дунаева С.Л. Павловский дворцово-парковый комплекс как эстетизированная природа // Природно-географические факторы в повседневной жизни населения России: история и современность: материалы Международной научной конференции. 2019. С. 142-146.
22. Журин А.Н. Феномен двойственности в архитектурном мышлении второй половины XVIII века и его развитие в архитектуре эпохи романтизма. // Региональные архитектурно-художественные школы. 2015. № 1. С. 222-227.
23. Зенкин Андрей. «Свобода», «страсть», «фантастика»: словарь романтика. URL: <https://arzamas.academy/materials/2221> (дата обращения: 14.05.2021).
24. Зорин Андрей. Любовь, искусство и смерть: романтизм как мироощущение. URL: <https://arzamas.academy/courses/85> (дата обращения: 14.05.2021).
25. Иконников А.В. Историзм в архитектуре. М.: Стройиздат, 1997. 557 с.
26. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-1910 гг. М.: Искусство, 1978. 399 с.
27. Коржев М.П. Павловский парк. URL: http://landscape.totalarch.com/pavlovsk_park_korzhev (дата обращения: 14.05.2021).
28. Курбатов В.Я. Сады и парки. Пг.: Товарищество М.О. Вольф, 1916. 752 с.
29. Кючарианц Д.А., Раскин А.Г. Сады и парки дворцовых ансамблей Санкт-Петербурга и пригородов. СПб.: Паритет, 2003. 448 с.
30. Лихачев Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М.: Согласие, 1998. 471 с.

- 31.Махлина С.Т. Сады и парки как коды культуры // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. № 1. С. 48-58.
- 32.Нащокина М.В. Русские сады. XVIII - первая половина XIX века. М.: Арт-Родник, 2007. 256 с.
- 33.Неизвестный Петербург. Авторский проект. URL: <https://vk.com/club142949798> (дата обращения: 14.05.2021).
- 34.Окрестности Ленинграда: Путеводитель: 30 автотипий, 7 карт и 5 планов / Н.П. Анциферов [и др.]. М.: Гос. изд-во, 1927. 384 с.
- 35.Островский О.Б. Императрица Мария Федоровна и русская художественная культура 1801-1825 гг. // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2013. С. 59-70.
- 36.Павловский парк. Материал из Википедии – свободной энциклопедии. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BF%D0%B0%D1%80%D0%BA (дата обращения: 14.05.2021).
- 37.Первушина Е.В. Загородные императорские резиденции: Будни. Праздники. Трагедии. СПб.: Паритет, 2007. 382 с.
- 38.Пунин А.Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. Л.: Лениздат, 1990. 351 с.
- 39.Ревзин Г.И. Очерки по философии архитектурной формы. М.: ОГИ, 2002. 134 с.
- 40.Саблин Иван. Круги, лучи и звезды. URL: <http://kn.sobaka.ru/n112/06.html> (дата обращения: 14.05.2021).
- 41.Свиридова О.С. Классическая традиция в загородном строительстве эпохи романтизма в России и Германии // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. № 61. С. 118-121.
- 42.Семевский М.И. Павловск: Очерк истории и описание. 1777-1877. СПб: Типография 2 Отделения Собственной Е. И. В. Канцелярии, 1877. 608 с.

43. Соколов Борис. Романтизм и историзм. URL: <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=195> (дата обращения: 14.05.2021).
44. Столпянский П.Н. Старый Петербург. Садоводство и цветоводство в Петербурге в XVIII веке. СПб.: Типография С. Л. Кинда, 1913. 85 с.
45. Талепоровский В.Н. Павловский парк. Петербург: Брокгауз-Ефрон, 1923. 139 с.
46. Турчин В.С. От романтизма к авангарду. Лица. Образы. Эпоха. В 2 т. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 608 с.
47. Ухналев Андрей. Руины – овеществленное время. URL: <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=243> (дата обращения: 14.05.2021).
48. Crook J.M. The dilemma of style: architectural ideas from picturesque to the Post-Modernism. London: J. Murray, 1987. 348 p.
49. Shenstone W. Unconnected Thoughts on Gardening. Works in Verse and Prose. Vol. 2 London: Printed for R. and J. Dodsley, 1764. 392 p.
50. Whately Th. Observations on Modern Gardening. London: Printed for T. Payne and Son, 1772. 284 p.

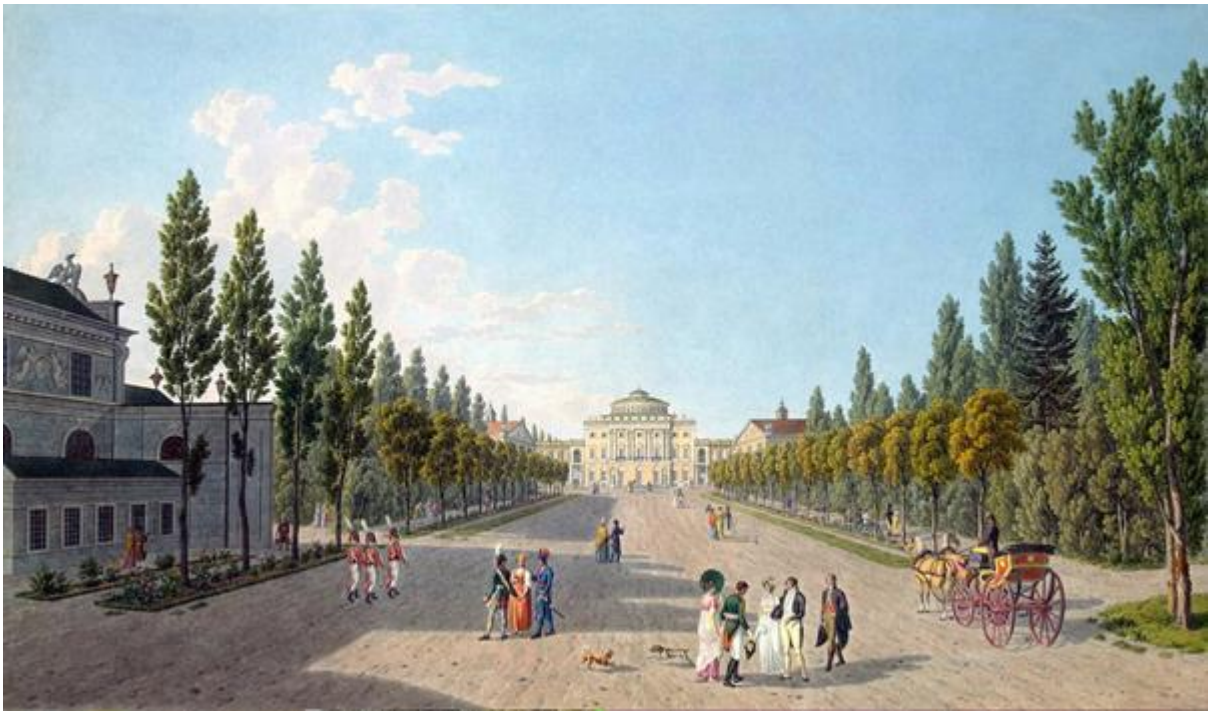
Иллюстрации



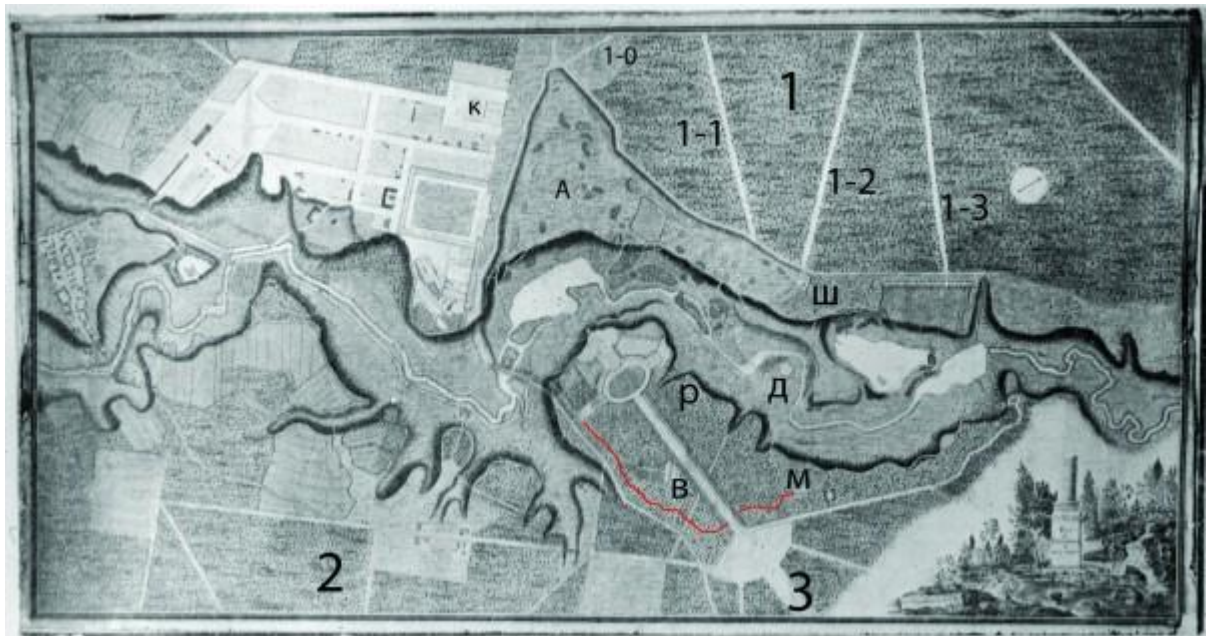
1. Д. Кваренги. Павловский дворец. Фасад и план I этажа. Фиксационный чертеж 1790-х гг.



2. Вид на западный фасад Павловского дворца. Фотография 2015 г.



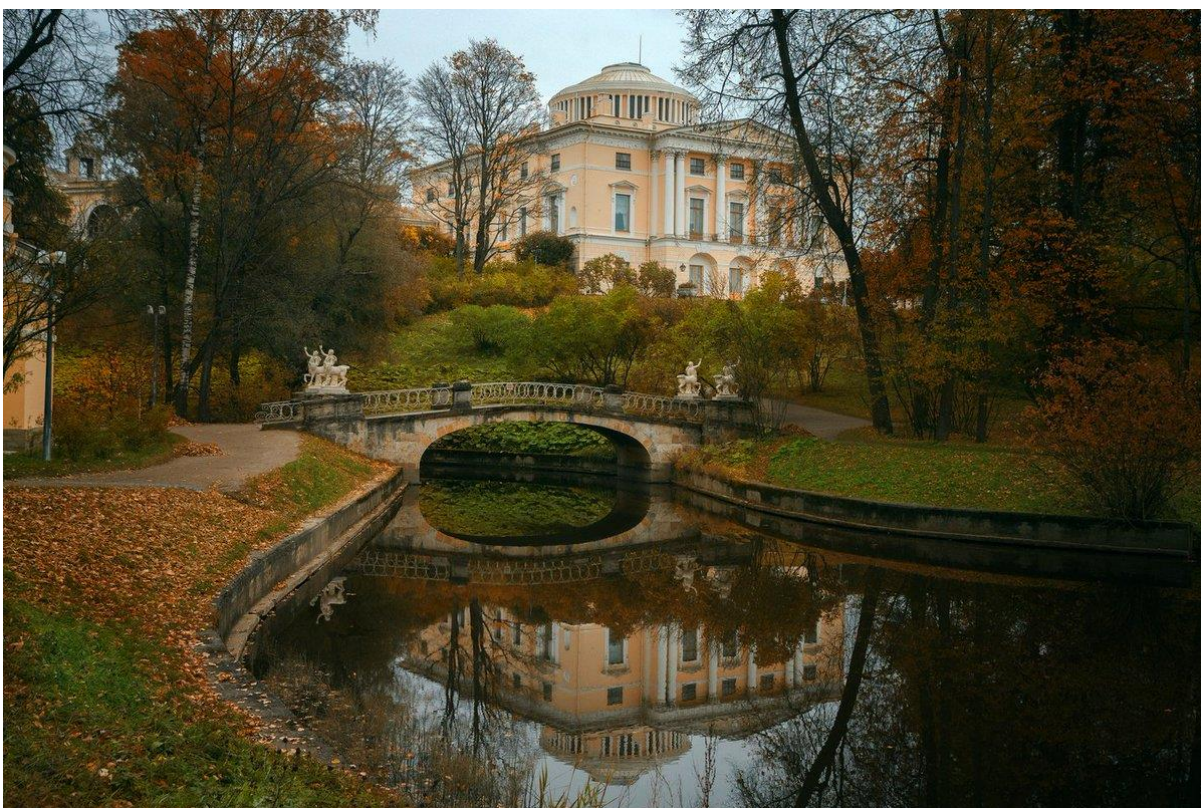
3. Тройная липовая аллея. Матиас Габриэль Лори Младший. 1808 г.



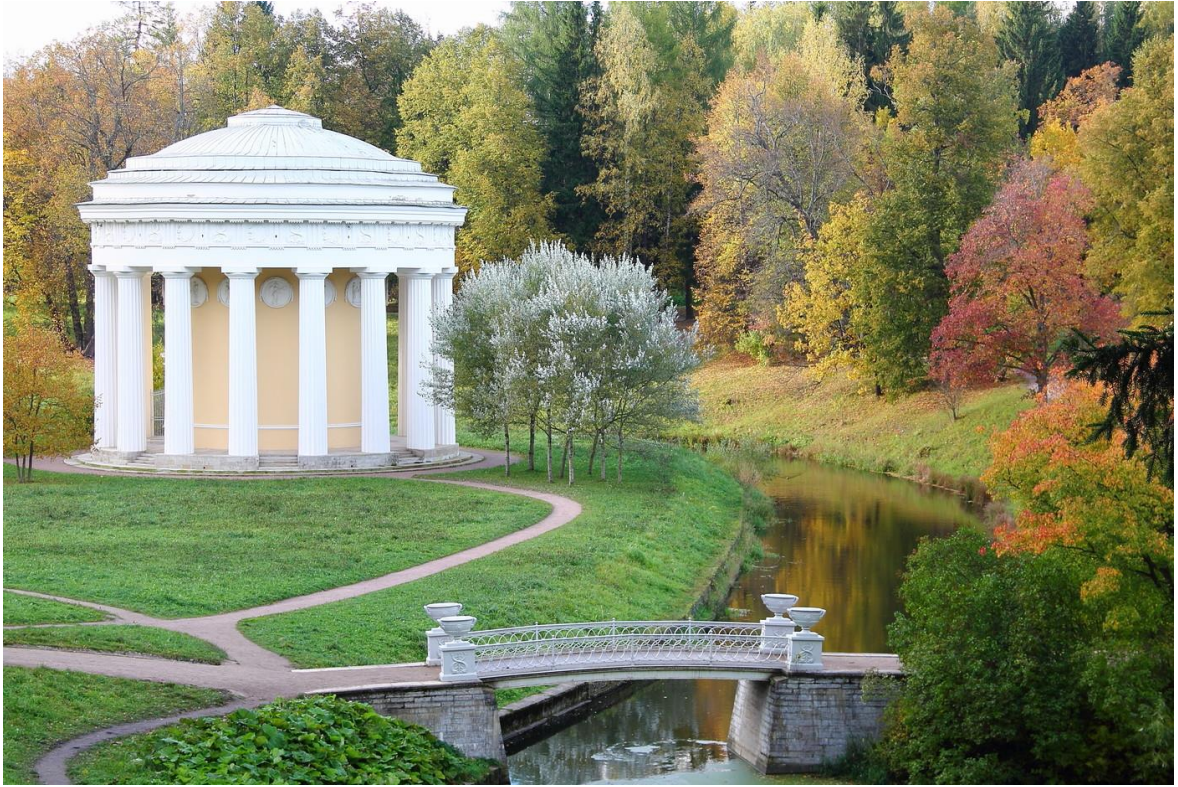
4. План Павловского парка 1785 г.



5. Собственный садик Марии Федоровны. Фотография 2018 г.



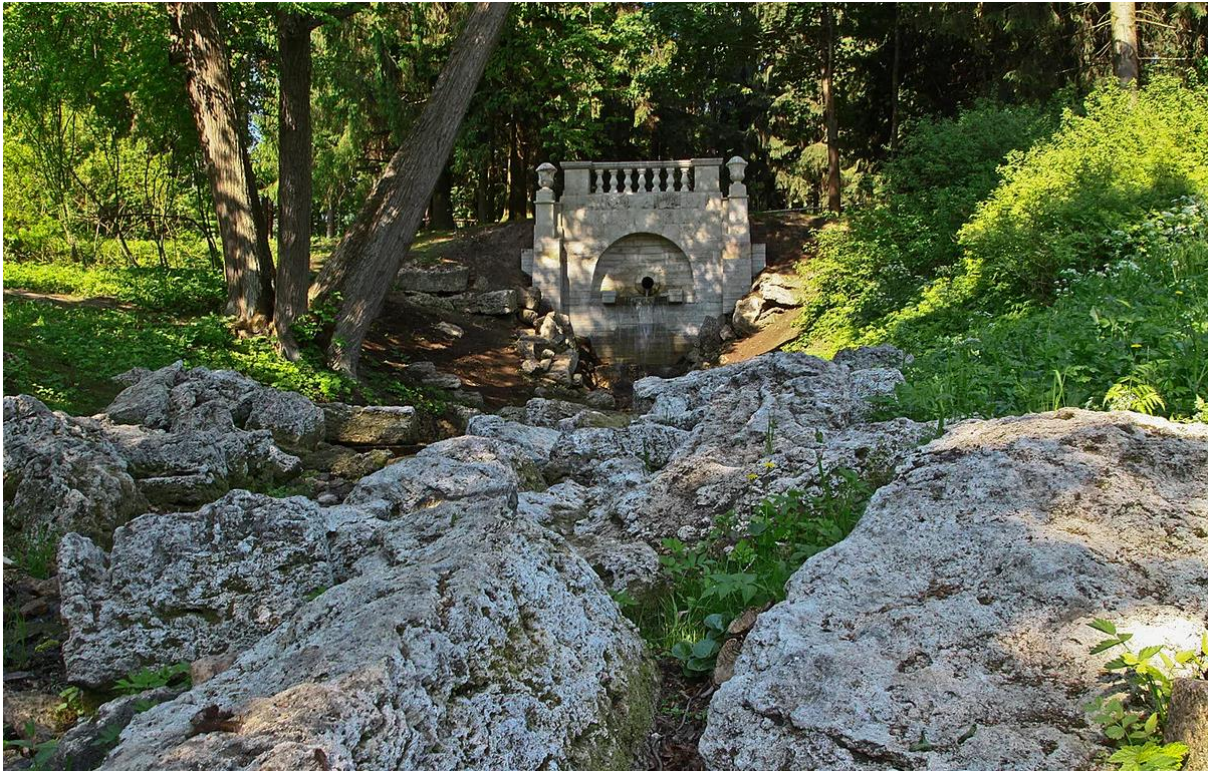
6. Вид на Павловский дворец со стороны моста кентавров. Фотография 2019 г.



7. Храм Дружбы. Фотография 2015 г.



8. Колоннада Аполлона. Фотография 2014 г.



9. Балюстрада Б. Бренна на Большом каскаде. Фотография 2014 г.



10. Большой каскад и Круглый пруд. Гравюра И. Ческого с картины С. Щедрина



11.. Долина р. Славянки. Гравюра И. Ческого с картины С. Щедрина



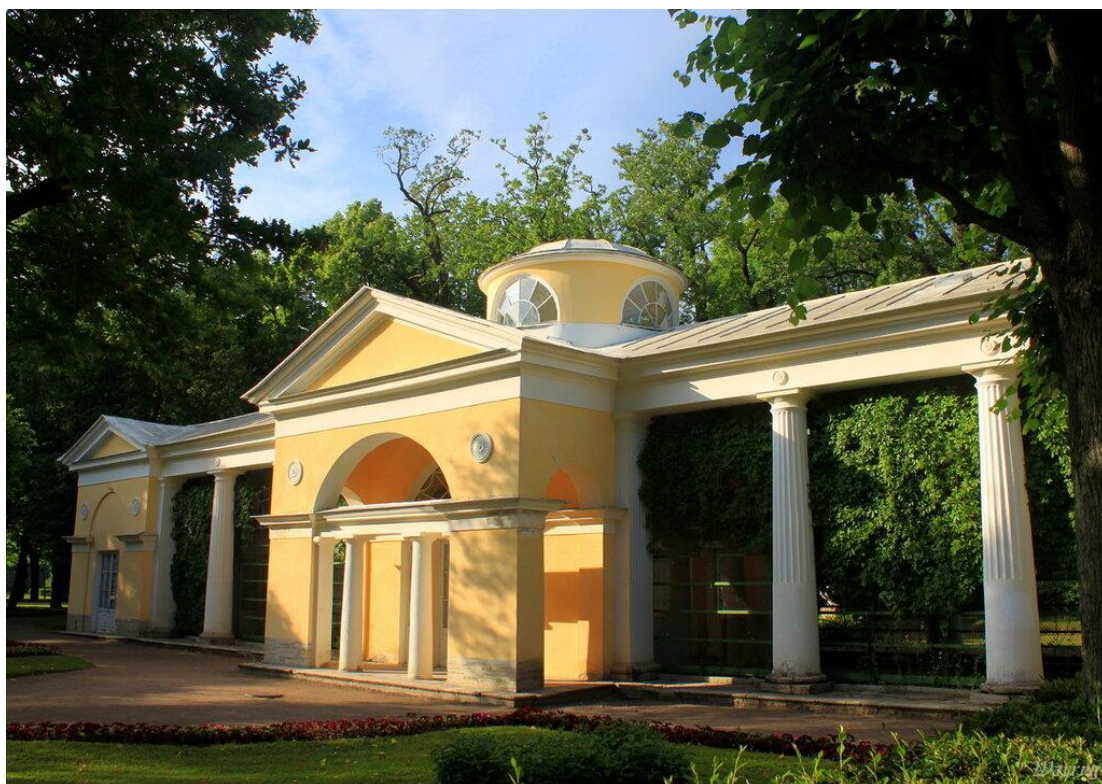
12. Швейцарские горки. И.Я. Меттенлейтер.



13. Обелиск в честь основания Павловска. Фотография 2018 г.



14. Памятник родителям. У. Тернер. Офорт. 1810-е.



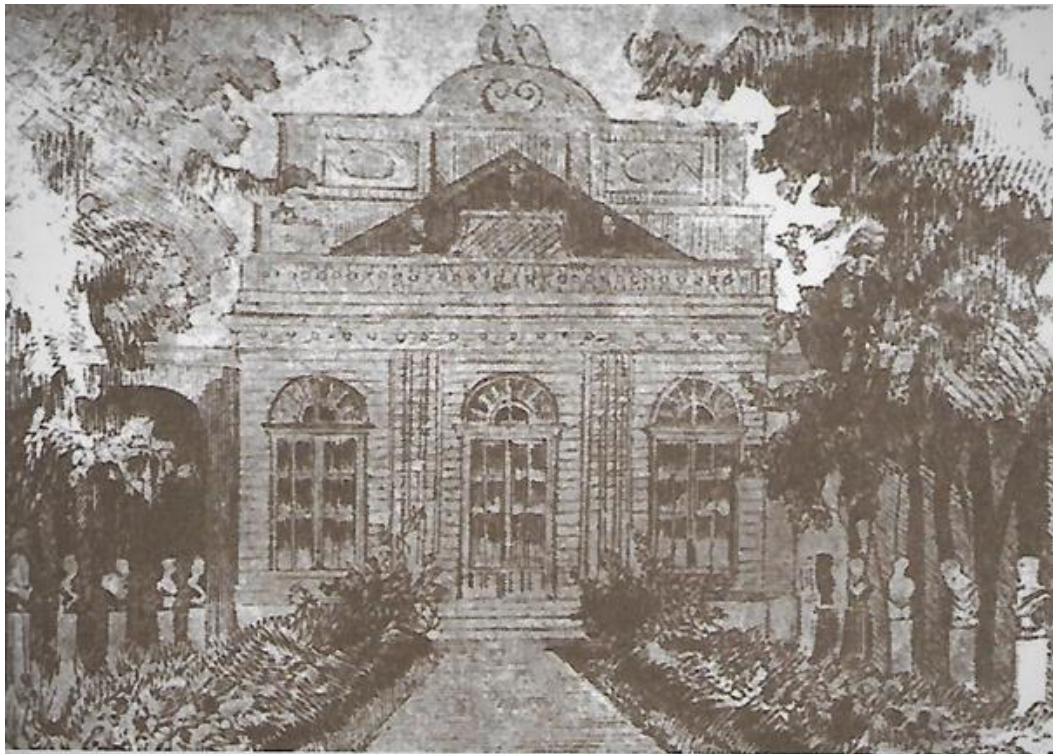
15. Волер. Фотография 2013 г.



16. Молочня. Фотография 1860-х гг.



17. Амфитеатр. Фотография 1900 г.



П. Соколов. Вид на главный фасад театра с Вольерного участка.
Рис. опубл. в журнале «Театр и искусство». 1912 г.

18. Воздушный театр по проекту А.Н. Воронихина



19. Руинный каскад. Фотография 2019 г.



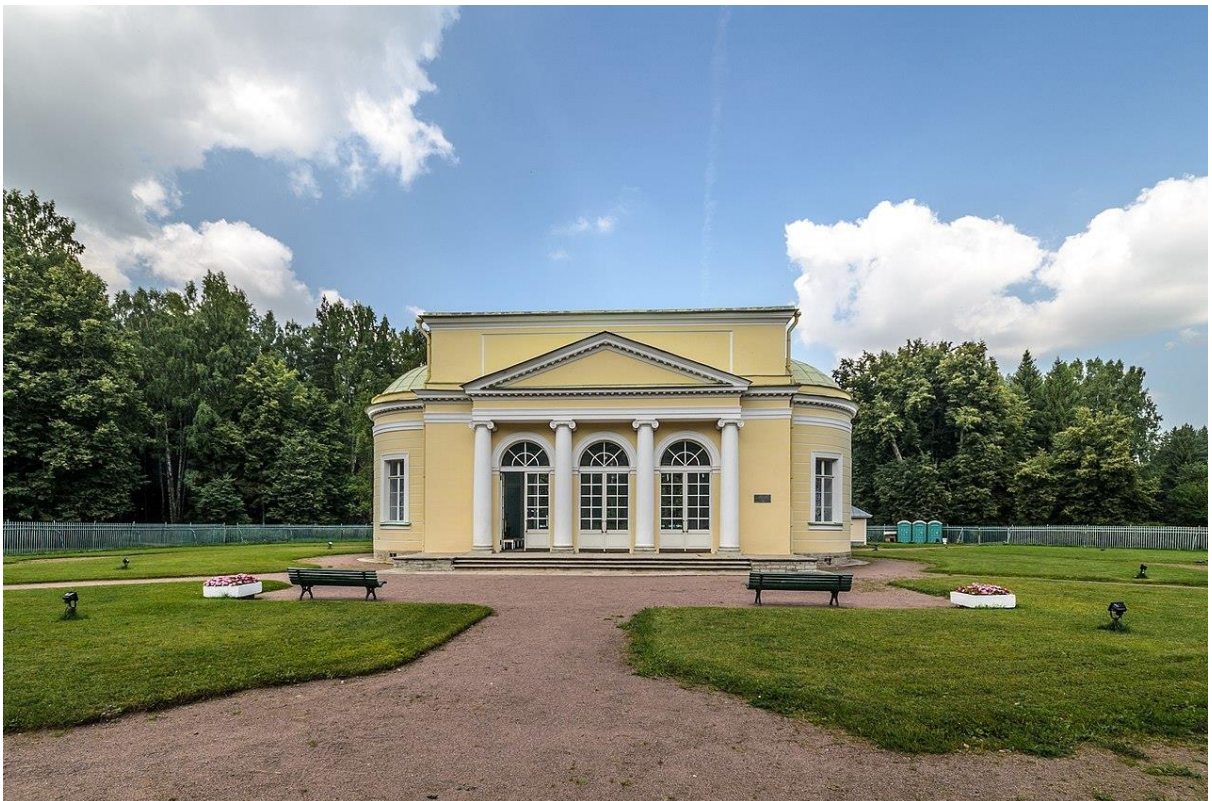
20. Павловский дворец. Фотография 2020 г.



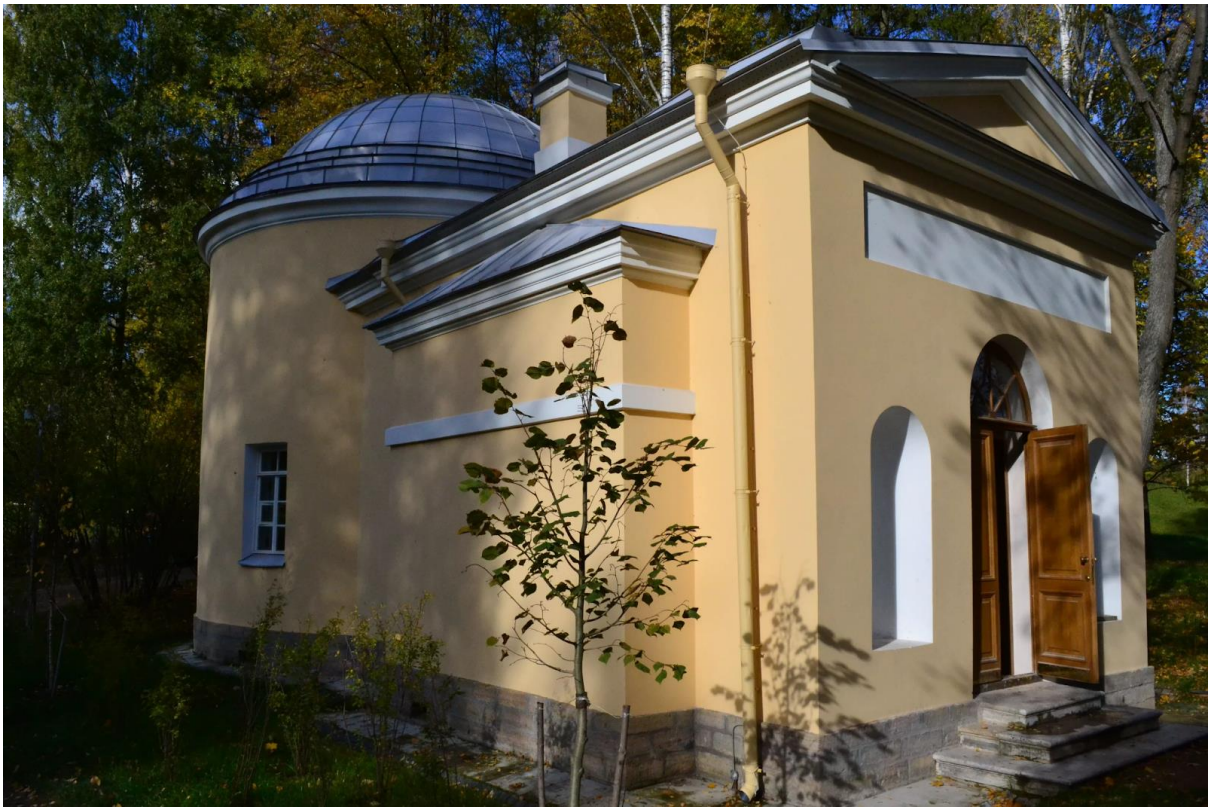
21. Крепость Биб. Фотография 2018 г.



22.Павильон Трех граций. Фотография 2020 г.



23.Круглый зал. Фотография 2018 г.



24. Холодная ванна. Фотография 2019 г.



25.Пиль-башня. Фотография 2016 г.



26.Галерея Гонзаго. Фотография 2016 г.



27.Роспись плафона Пиль-башни. Фотография 2019 г.



28. Двенадцать дорожек. Фотография 2019 г.



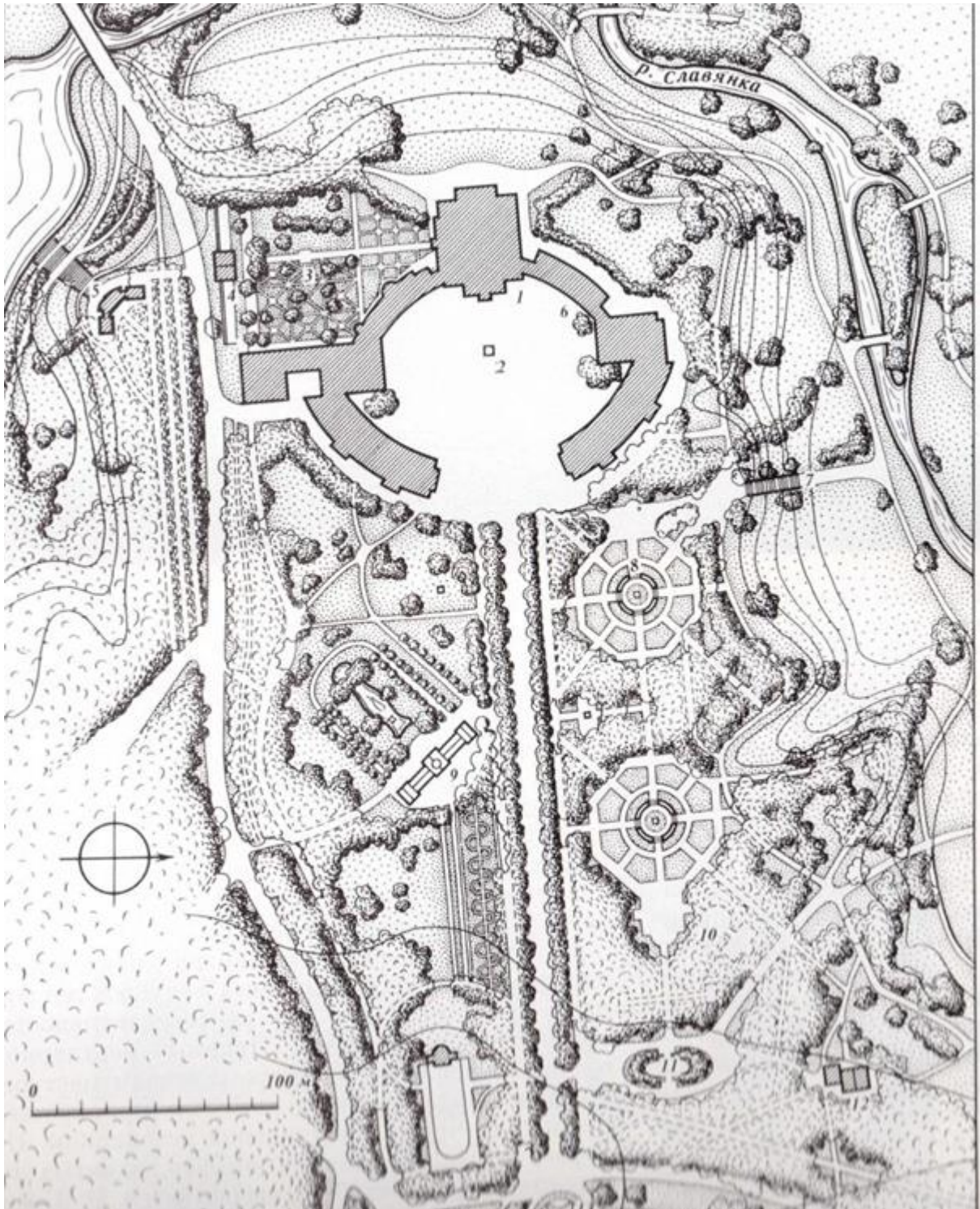
29. Колонна Конец Света. Фотография 2014 г.



30. Колонна Конец Света. Фотография 2017 г.



31. Большие круги. Фотография 2015 г.



32. План Придворцового района



33. Турецкая беседка. Фотография 2014 г.



34. Большая каменная лестница. Фотография 2017 г.



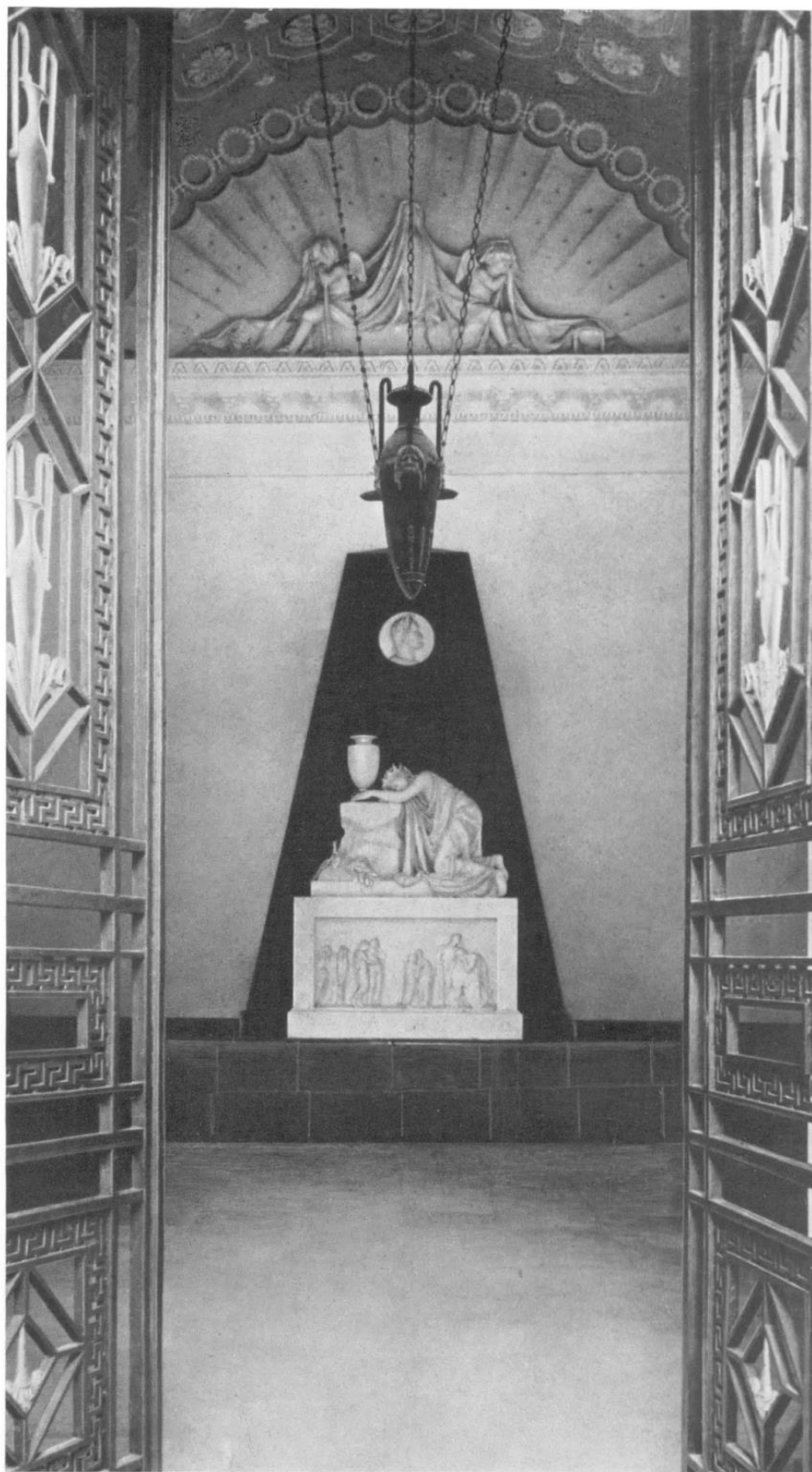
35. Район Парадного поля. Фотография 2016 г.



36. Район Белой Березы. Фотография 2019 г.

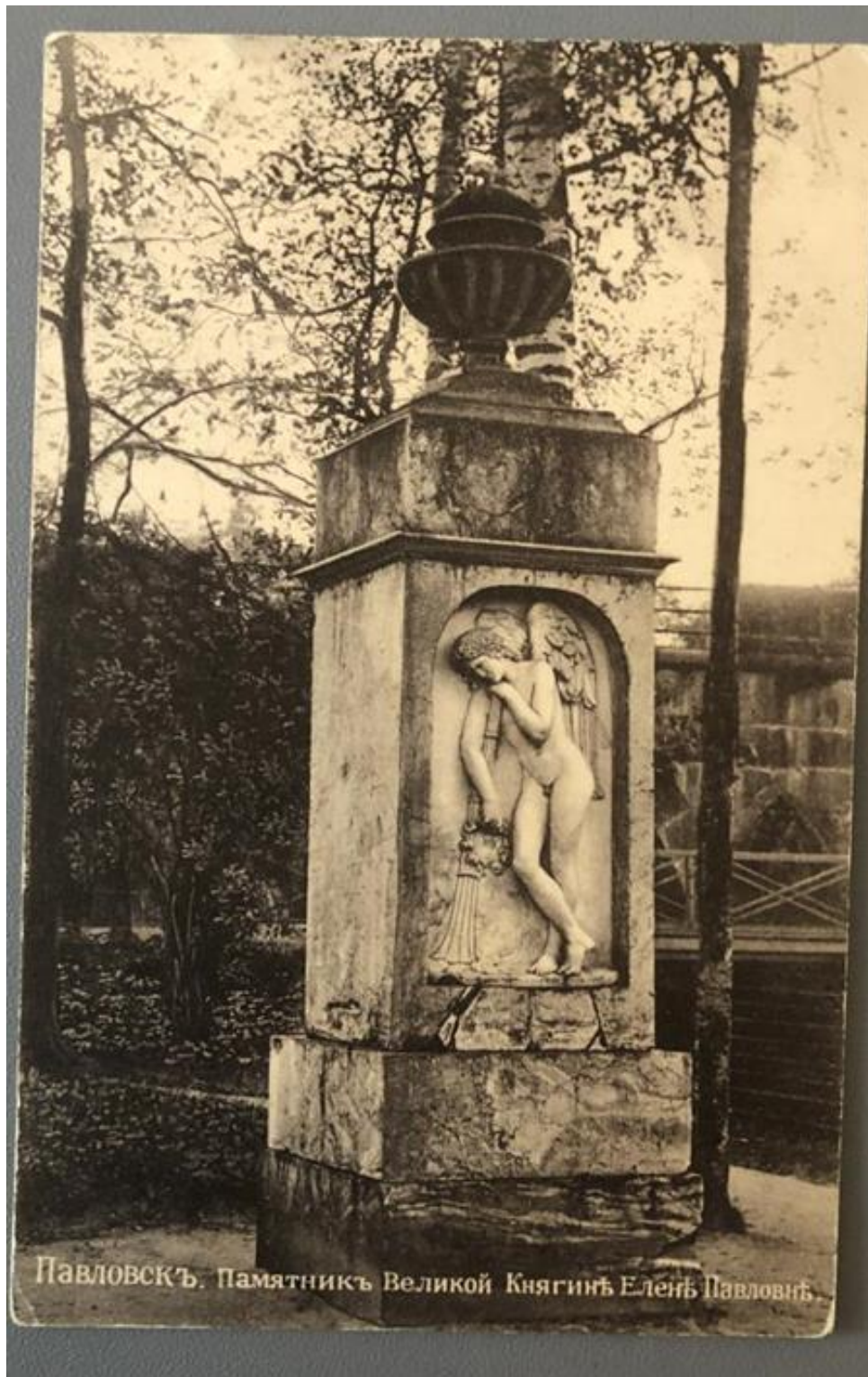


37. Мавзолей Супругу-Благодетелю. Фотография 2015 г.



★ pastvu.com/132658 uploaded by nvk45

38. Скульптура И.П. Мартоса в Мавзолее Супругу-Благодетелю



39.И.П. Мартос. Памятник кн. Елене Павловне



40. И. П. Мартос. Памятник кн. Александре Павловне



40. Павловск. «Елизаветин павильон» в Красной долине

pastvu.com/132820

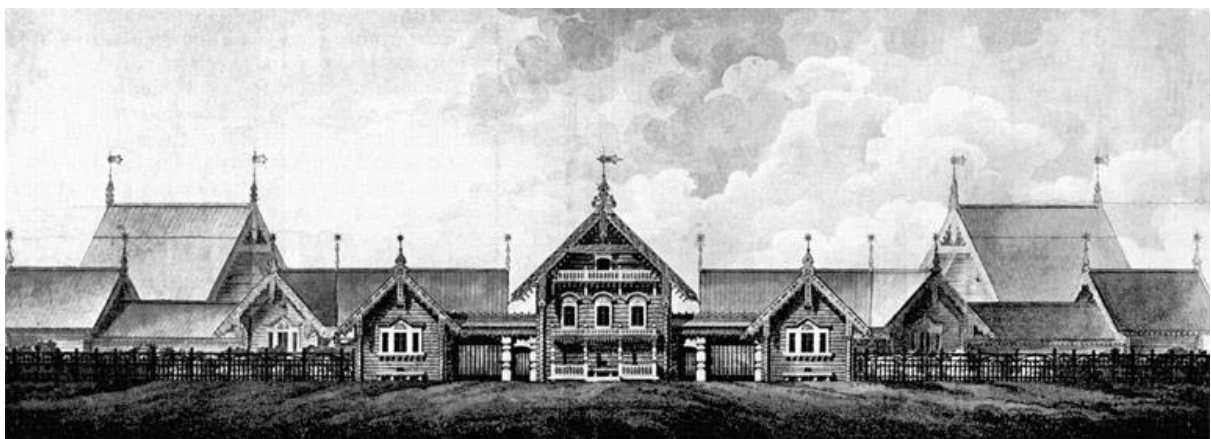
41. Краснодолинный павильон. Фотография 1930-х гг.



42. Розовый павильон. Фотография 2019 г.



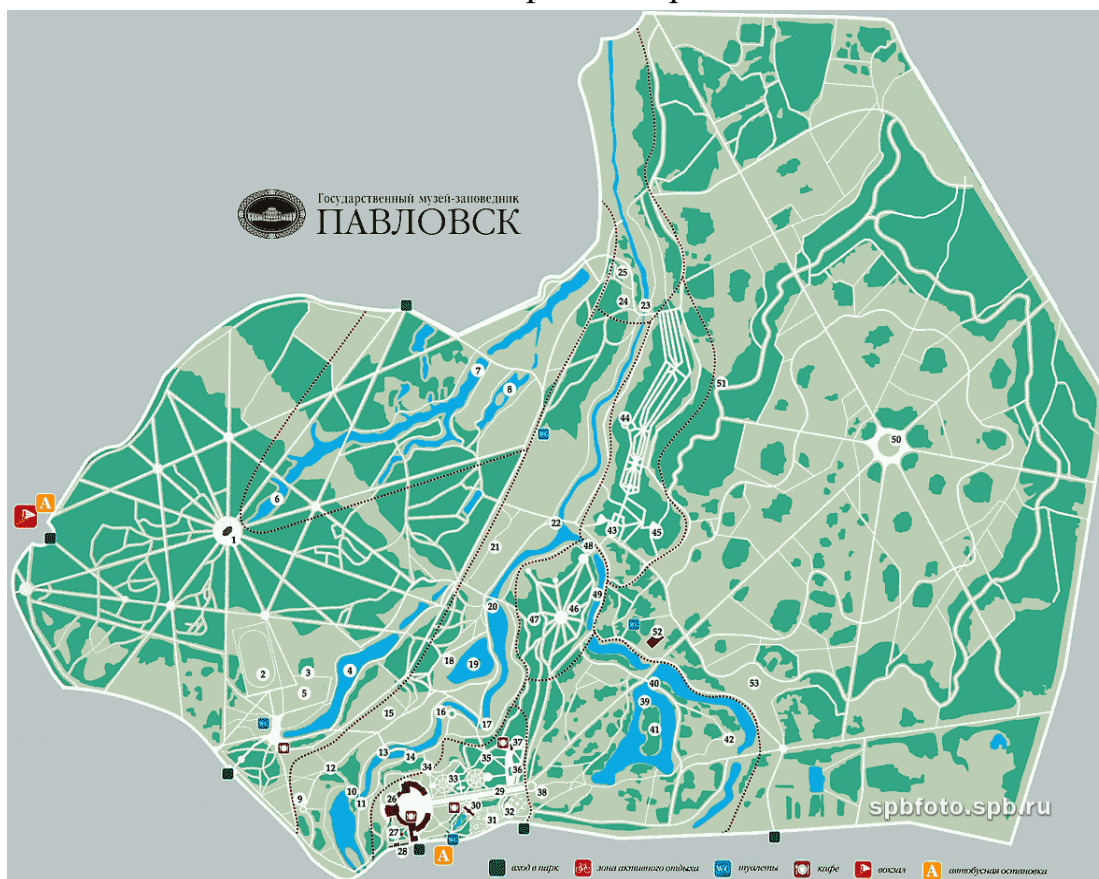
43. Константиновский дворец. Фотография 1890-х гг.



44. Фасады крестьянских домов д. Глазово. К. Росси. Эскиз 1815 г.

Приложения

План Павловского дворцово-паркового ансамбля



- | | | |
|-------------------------------|------------------------------|------------------------------------|
| 1 Круглый зал | 19 Круглое озеро | 38 Мемориал памяти жертв Революции |
| 2 Стадион | 20 Висконтиев мост | 39 Розовопавильонные пруды |
| 3 Место Музыкального вокзала | 21 Амфитеатр | 40 Олений мост |
| 4 Вокзальные пруды | 22 Пиль-башня | 41 Остров княгини Ливен |
| 5 Площадь гуляний | 23 Новосильвийский мост | 42 Колонна княгини Ливен |
| 6 Круглозальные пруды | 24 Руины | 43 Статуя «Аполлон-Мусагет» |
| 7 Новошалейные пруды | 25 Елизаветин павильон | 44 Колонна «Конец света» |
| 8 Венерин пруд и остров Любви | 26 Большой дворец | 45 Мавзолей «Супругу-благодетелю» |
| 9 Колоннада Аполлона | 27 Собственный садик | 46 Двенадцать дорожек |
| 10 Холодная ванна | 28 Павильон Трех граций | 47 Памятник родителям |
| 11 Мост Кентавров | 29 Тройная липовая аллея | 48 Руинный каскад |
| 12 Чугунные ворота с вазами | 30 Вольер | 49 Старосильвийские пруды |
| 13 Горбатый мостик | 31 Лабиринт | 50 Круг белых берез |
| 14 Черный мост | 32 Павильон Росси | 51 «Самое красивое место» |
| 15 Место Старого Шале | 33 Большие круги | 52 Розовый павильон |
| 16 Храм Дружбы | 34 Большая каменная лестница | 53 Место Константиновского дворца |
| 17 Чугунный мостик | 35 Воздушный театр | |
| 18 Большой каскад | 36 Беседка Росси | |
| | 37 Молочный домик | |

Источник: <http://www.spbfotos.ru/img4.search.htm>