

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-129-149>



Религиозная иконография и топография в европейском садовом искусстве XVI–XVII веков. Источники, интерпретация, культурный контекст

Б. М. Соколов 

Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Российская Федерация
gardenhistory@gmail.com

Для цитирования:

Соколов Б. М. Религиозная иконография и топография в европейском садовом искусстве XVI–XVII веков. Источники, интерпретация, культурный контекст // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 1. С. 129–149. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-129-149>

Аннотация. В работе анализируются садовые и ландшафтные памятники Ренессанса, маньеризма и барокко, программа восприятия которых основана на моральной тематике и христианских символах. Прослежено сложение моральной топографии в саду (вилла Адриана, вилла д'Эсте в Тиволи, Версаль, Царское Село, Дезер де Ретц, Санпарей, Регалейра), описаны ансамбли двух типов – архитектурные (Каштелу Бранку, Бон Жезуш ду Монте в Браге) и ландшафтные (Бомарцо, Четинале, Эстергом, Бусаку, Кукс, Вальсанзибио). Рассмотрена идеология создания «священных гор» в предгорьях итальянских Альп как символического барьера на границе протестантских земель, показано взаимодействие сада и текста о нём (трактат Франческо де Вьери «О чудесных устройствах в Пратолино», 1587; «путь очищения» и надписи в Вальсанзибио). Поднимается вопрос о способах изучения моральных садовых программ и включения их в контекст истории идей и религиозной жизни. Работа выполнена по материалам путешествий автора и иллюстрирована его photographиями. Переводы текстов сделаны автором.

Ключевые слова: сады Возрождения, сады маньеризма, сады барокко, символика сада, моральная топография сада, история религиозных идей.

Religious iconography and topography in the garden art of Early Modern Europe. Sources, interpretation, cultural context

Boris M. Sokolov 

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation
gardenhistory@gmail.com

For citation:

Sokolov B. M. Religious iconography and topography in the garden art of Early Modern Europe. Sources, interpretation, cultural context. *Journal of Visual Theology*. 2024. Vol. 6. 1. Pp. 129–149. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-129-149>

Abstract. The paper analyzes gardens and landscapes of the Renaissance, Mannerism and Baroque with particular attention to moral themes and Christian symbols. I follow the development of moral topography in the gardens by examples of Villa Hadriana, Villa d'Este in Tivoli, Versailles, Tsarskoye Selo, Désert de Retz, Sanspareil, Regaleira. The two types of gardens are identified: architectural (Castelo Branco, Bom Jesus do Monte in Braga) and landscaping (Bomarzo, Cetinale, Esztergom, Buçaco, Kuks, Valsanzibio). The paper then turns to “sacred mountains” created in the foothills of Italian Alps as a symbolic barrier at the border of Protestant lands. The interplay of gardens themselves and their descriptions, such as in “The Path of Purification”, the treatise by Francesco de’ Vieri on Pratolino, 1587 and in the inscriptions in Valsanzibio, is also discussed. Further in the paper I wonder about how moral programs of gardens can be studied and incorporated in the history of ideas and religiosity. The work is based on the materials of author’s travels and is illustrated with his photographs. Translations into Russian are by B. Sokolov.

Keywords: Renaissance gardens, Mannerist gardens, Baroque gardens, garden symbolism, moral topography of the garden, history of religious ideas.

Формирование сакральной топографии ландшафта было одной из древнейших форм духовного освоения мира. Более того, в архаическом сознании многих культур природный мир воспринимался как рукотворный и поэтому подлежащий поклонению – таковы «Мир снов» у австралийцев и «Мир Божий» в древнерусской традиции. Во многих странах мира сохраняется память о священных горах (Улуру в Австралии, Кайлаш в Тибете, Афон – «Святая гора» – в Греции), озёрах (Аверн в Италии, Светлояр в нижегородском Заволжье), долинах и рощах [Джеллико 2014, 15–20; Häußler, Chiaï 2020].

Сельскохозяйственные посадки и возникший на их основе сад на ранних этапах истории противопоставлялись окружающей их естественной среде. Свидетельством этого является образ огороженного сада Едем в книге Бытия, а также лексика, связанная с названием сада, в языках Древнего мира, Европы и Древней Руси. Иранское слово «pardesh», от которого происходит греческое παράδεισος, означает «огороженное место», так же как и итальянское «giardino», английское «garden» и старославянское «огород» [Goode, Lancaster 1986, 420].

Наделение садового пространства свойствами «мира в миниатюре» характерно для традиционных садов Китая и Японии. В европейской культуре оно прослеживается начиная с крупных древнеримских вилл. Вилла императора Адриана возле города Тибура (современный Тиволи) представляла собой грандиозный архитектурно-ландшафтный комплекс, включавший в себя имитацию знаменитых мест мира. Её окружала частично сохранившаяся стена, которая повторяла афинскую «Ποικίλη Στοά», «Пёструю стену», расписанную фресками. Темпейская терраса должна была вызывать в памяти узкую долину Темпе в Северной Греции, считавшуюся образцом пейзажной красоты. Канал Каноп и храм Сераписа напоминали о пребывании императора в Египте. Моральную аллюзию имел «Нимфей Усопших» – обширный искусственный грот, символизирующий вход в Аид [MacDonald, Pinto 1995, 36].

Церковные и монастырские сады европейского Средневековья создавали образ Райского сада: они разделены на четверти, в центре размещался фонтан либо колодец, напоминавший об «источнике воды жизни». В светских садах этого времени сложной символики не прослеживается. Однако в сфере благочестивого мышления возникают символические сады – посвящённый Богородице «Вертоград заключенный», сад «Мистической охоты на единорога», Земной и Небесный ограждённые сады в «Романе о Розе». Тенденция к наделению сада символической топографией реализуется в Италии XVI века, когда гармония искусства Возрождения смешивается с поисками «идеи» и «замысла», собственными маньеризму.

Пример политической идеи, выраженной средствами садовой топографии, даёт Аллея ста фонтанов на вилле д'Эсте в Тиволи. Кардинал Ипполито д'Эсте три раза безуспешно выставлял свою кандидатуру на выборах папы. Политические притязания владельца выразились в двух фонтанных композициях по краям Аллеи. С одной стороны находится Овальный фонтан, символизирующий Тиволи с его водопадами и древними храмами. С другой, обращённой в сторону Рима, находится фонтан Рометта («Маленький Рим») с Тибрским островом, фигурой волчицы и рядами древнеримских построек, данных в миниатюре [Coffin 1960, 123].

Самый известный в мире образец сада с политической топографией – Версаль, где образ Аполлона-Солнца появляется в нескольких ипостасях. В первый раз посетитель видит солнцеликую эмблему на золочёной ограде внутреннего двора. Стоя возле фонтана Латоны, зритель должен был вспомнить драматическую историю из «Метаморфоз» Овидия: беременная Латона, гонимая Герой, хотела омыться в пруду, но злобные крестьяне попрыгали туда и стали мутить воду. В наказание богиня превратила их в лягушек. Золочёные статуи людей, превращающихся в земноводных, извергают из открытых ртов воду на скульптурную группу Латоны. Она изображена вместе со своими детьми – Артемидой и Аполлоном. Сюжет фонтана Латоны намекал на события Фронды, на унижение королевы-матери и будущего Короля-Солнца. В нижней части перспективы, за длинным газоном Зелёного ковра, навстречу скорбной Латоне взмывает из символического Океана колесница Аполлона, везущего Солнце по небу. Первоначально две эти скульптурные группы дополнялись третьей: справа от выхода из дворца в парк стоял Грот Фетиды со сценой купания усталого Аполлона и его коней на дне Океана. При перестройке дворца группа была перенесена в боскет Малого парка,

а в конце XVIII века – в искусственные скалы, где она находится и по сей день [Thompson 2006, 28–68].

Политическая топография стала актуальным новшеством в Царском Селе эпохи Екатерины II. Рамповая аллея от Екатерининского дворца вела мимо Чесменской колонны и Руины, памятников победам в русско-турецкой войне, к Орловским воротам, связанным с той же военной темой, а затем к идеальному городу Софии. Смысл создания уездного города на окраине парковой резиденции заключался в символической постройке – соборе Святой Софии, низкий купол которого напоминает о византийском прототипе. Велев поместить на Орловские ворота надпись «Ты в плесках увидишь в град Софии», императрица прокомментировала свой поступок следующими словами: «Сказать ничего не могут, так как в Софии есть Софиенская церковь». В парковом ансамбле был воплощён «Греческий проект» Екатерины – отвоевание Константинополя и основание православного Греческого царства во главе с Константином Павловичем [Давыдова 2007, 78–83].

Садовая география, продолжающая традицию виллы Адриана, была широко распространена в парках эпохи Просвещения. В парижском Парке Монсо были собраны Навмахия (бассейн, напоминающий об античных амфитеатрах и цирках), египетская пирамида, руины храма Марса, голландская мельница и турецкая палатка. В барселонском парке Лаберинто у входа в большой зелёный лабиринт находится рельеф с Ариадной, подающей клубок Тесею, и назидательным четверостишием:

Entra, saldrás sin rodeo
El laberinto es sencillo
No es menester el ovillo
Que dio Ariadna a Teseo.

Попав сюда, ты выйдешь, не робея.
Сей лабиринт – создание простое,
И, право, он того клубка не стоит,
Что Ариадна подала Тесею¹.

Франсуа Расин де Монвиль, владелец имения Дезер де Ретц возле Парижа, создал обширную панораму с цепью построек, посвящённых истории цивилизаций. Вход в парк обрамляла скальная арка, посетителя встречали пирамида, античная ротонда, развалины средневековой церкви, турецкая палатка и китайская беседка. Посередине была поставлена исполинская сломанная колонна коринфского ордера, в которой устроен шестиэтажный дом с винтовой лестницей. Постройка была закончена незадолго до Французской революции и воспринималась в контексте тревожных переживаний эпохи. Современники видели в ней не только масонский символ воссоздания прошлого, но и образ недостроенной Вавилонской башни [Kenyon 2013, 27–68].

В ту же эпоху в Германии, возле Байройта был создан лесной парк среди скал с очень сложной программой. Замысел усадьбы принадлежит маркграфине

¹ Здесь и далее переводы Б. М. Соколова.

Вильгельмине, а французское название Санпарей (Sanspareil – «несравненный») перекликается с именем дворца Сан-Суси (Sans Souci – «беззаботный») её брата, Фридриха II Прусского. Программу путешествия по парку, среди скал и диких чащ определяет роман Фенелона «Странствия Телемаха». В нём герой постоянно отвлекается от поисков своего отца Одиссея, а наставник Ментор побуждает его продолжать путь. Санпарей был уподоблен острову Цирцеи, которая держит в плену и Телемаха, и посетителей. В финале эпизода Ментор бросается в море, и юный герой вынужден следовать за ним [Bachmann 1979, 48–56].

Продолжением традиции моральной садовой топографии стала программа знаменитого португальского парка Регалейра, созданного в эпоху символизма и увлечения мистическими учениями прошлого. По мере углубления в парк постройки и скульптуры становятся всё более «натуральными»: это дикие камни, искусственные провалы и пещеры. Самой эффектной частью путешествия является подземный ход от зияющего сквозными брешами «Колодца Несовершенства» к «Колодцу Посвящения» – шахте, из которой видно небо и спиральная лестница, ведущая к нему. Путешествие по парку Регалейры оставляет впечатление нераскрытой тайны; переживания посетителя не поддаются рациональному объяснению. Однако тема морального наставления, призыва к «совершенству» имеет здесь большое значение [Adrião 2016, 15–26].

В садах и парках XIX–XX веков географические мотивы сводятся к внешнему, просветительскому уровню. В 1937 году архитектор Александр Власов, работая над ландшафтным оформлением окрестностей Центрального парка культуры и отдыха имени Горького, оформил излучину Москвы-реки в Лужниках необычным образом. Там был запланирован большой пруд, в котором располагались острова в виде пяти континентов (офорт, ГНИМА ОФ-919/795). Через пятнадцать лет тот же Власов превратит пойму Лужников в стадион, и на месте неосуществлённого пруда появится Большая спортивная арена. В послевоенный период, во время реконструкции Всесоюзной сельскохозяйственной выставки ландшафтный архитектор Михаил Коржев предложил несколько вариантов заполнения Ботанического сада Академии наук садами в традициях разных народов мира (ГНИМА ОФ-4654/74). В наши дни на окраине Берлина появился большой ботанический парк «Сады мира», где есть стилизации под сады Италии, Китая, Марокко, а также «Христианский сад», перголы которого состоят из золочёных букв, образующих цитаты из Библии.

На этом историческом фоне следует рассматривать сады маньеризма и барокко, в которых присутствуют элементы христианской топографии. Среди садов Италии XVI века можно выделить два памятника с ярко выраженной моральной темой. Это «парк чудовищ» в Бомарцо, где смысл пути определяют аллегорические статуи, и вилла Медичи в Пратолино, программу которой дополняет моральное толкование, предложенное современником. Парк скальных скульптур в Бомарцо создан по замыслу его владельца, Пьерфранческо Орсини, 1552–1580 годах. В своих письмах он называет парк «священным лесом» и сравнивает его с «замками Атланта», волшебника из поэмы Лодовико Ариосто «Неистовый Роланд». В таком замке герои блуждают и не могут найти друг друга.

Территория парка Бомарцо делится на четыре террасы, где посетителя встречают огромные статуи людей и животных. Среди них – обезумевший от нераз-

делённой любви Роланд, который разрывает пополам случайно встретившегося дровосека. Рядом – павильон в виде маски с разинутой пастью, ещё одна каменная пасть подстерегает в овраге Славу, едущую туда на черепахе. На второй террасе находится самый известный памятник Бомарцо – «Маска безумия» с разверстым ртом и вытаращенными глазами (ил. 1). Джованни Содерини, современник Орсини, в трактате о земледелии хвалит мрачную шутку хозяина: «В Бомарцо есть изваяние, высеченное из более чем огромного камня и изображающее маску, где рот образует вход, а глаза – окна, язык служит столом, зубы сиденьями, и когда там накрыт ужин с расставленными между блюд свечами, маска издали имеет весьма устрашающий вид» [Coffin 1991, 114]. Павильон, ставший символом Бомарцо, имеет вокруг входа-рта надпись: «Lasciate ogni pensiero voi ch'intrate» («Оставь раздумья всяк сюда входящий»), которая повторяет надпись на вратах Дантовского Ада, но с одной важной заменой («pensiero» – «раздумье», «мысль» вместо «spreganza», «надежда»). Моральная тема путешествия становится ясной при подъёме на верхнюю террасу парка. Лестница ведёт мимо статуи Цербера, показывая, что до этого посетитель находился в символическом Аиде. Выше расположен небольшой храм классических форм, посвящённый «Джулии, бывшей супруге Вичино Орсини, столь же любящей, сколь богатой разумом и великодушной госпоже, <...> где священники непрестанно возносят молитвы Господу за её душу». Джулия умерла ещё в 1564 году, и посвящение павильона воспринимается как символ духовной любви на фоне стихии безумных страстей [Darnall, Weil 1984].



Ил. 1. «Маска безумия» в парке Бомарцо. Лацио, Италия.

Фото: Б. М. Соколов, 2018

Вилла Медичи в Пратолино (1569–1581) была богата скульптурными и водными сюрпризами. Впоследствии большинство её памятников исчезло, однако колоссальная статуя Апеннина сохранилась и является, наряду с «Маской безумия» из Бомарцо, образцом скульптуры маньеризма. Фигура Апеннина одета каменными сосульками, его согнутый силуэт похож на горную вершину, а рукой он давит на горло чудовища, которое извергает воду в пруд. У виллы и её причудли-

вых скульптур не было классических, узнаваемых сюжетов и тем. Характерны строки из поэмы Риккардо Гвальтеротти (1579), в которых даётся не одна, а сразу три интерпретации статуи Апеннина – лесистая гора, каменная масса, источающая воду, и замерзший на вершинах человек [Gualterotti 1579, 9]:

Nella cui parte estrema
 Il silvoso Appennin giacendo stassi,
 E durissimi sassi
 Per onde trarne par che stringa, e prema:
 Gela ei ben tutto, e trema
 Tal per le vene sue, e giacci, e nevi
 Chiuggonsi a giorni nebulosi, e brevi

А там, над самым краем,
 Лесистый Апеннин склонился властно,
 И твердейшие массы
 Под сжатием рук потоки извергают;
 Он весь дрожит, не тает
 Лёд в жилах каменных, и снег украдкой
 Приводит дни, что облачны и кратки.

Эта неопределённость позволила автору книги о Пратолино (1587), профессору философии Франческо де Вьери развернуть сложные истолкования, характерные для эпохи маньеризма. Рассказ о каждом гроте, фонтане и статуе сопровождается у автора неожиданным олицетворением и христианской моралью. Он описывает лабиринт из лавра, в центре которого стоял большой сталагмит («губка» – spugna), превращённый в фонтан. Хотя в лабиринте не было изображено ни единой фигуры, Вьери настаивает на его антропоморфном толковании: «Эта губка и эта пергола означает людей невежественных и преданных пьянству, которые каждый раз, как они хотят говорить о Божьем промысле и его тайнах, путаются и теряются, словно блуждая в лабиринте, вышедший из которого заслуживает того, чтобы быть коронованным, ради большой его доблести, короной из лавра, всегда остающегося зелёным».

Для преподавателя, читавшего лекции по платоновской философии во Флорентийском университете, характерно смешение античных и христианских образов. Описывая лестницу овальной формы с водными шутихами, он выводит из неё символы Мирового яйца, Дворца Солнца и нисхождения душ от Бога в земные тела: «Здесь можно рассудить о трёх важнейших пунктах. Первый есть сказанные лестницы с балконом, обращённым к югу; второй есть подобная яйцу форма лестниц; третий в том, что из сказанных лестниц исходят струи воды, до времени скрытые. Всё это можно понимать как небесный дворец Солнца, откуда оно поднимается и в который спускается, то скрытое от нас, то нам открытое, и откуда происходят различные времена года. И в один и тот же день оно поднимается до полуденного круга, потом опускается к западу, и благодаря добродетели Солнца здесь внизу порождаются воды, которые поднимаются в воздух, но в виде пара, и потом вновь дождём падают вниз, как будет сказано дальше. Можно снова сказать, что душа наша исходит от творения Божьего, который есть Солнце невидимое, и нисходит в это тело».

Статую Апеннина автор уподобляет Гигантам, поверженным олимпийскими богами: фигура напоминает «о великой гордыне древних Гигантов, которые пытались, ставя гору на гору, завоевать небо; и которые были поражены молнией Юпитера. А это не может означать ничего иного, как то, что Бог низвергает тех, кто в образе высочайших гор и высокомернейших гигантов распаляется сверх должного, из опасений ли то, или силы ради телесной, или из-за богатства, или ради какого другого земного добра, и заставляет его потерпеть крах, и не заботится о нём более: что показывает нам опыт каждого дня и что среди первейших философов признаёт божественный Платон в четвёртой книге Законов. Посему делает верно тот, кто желает войти во врата вечного блаженства и для того ведёт жизнь благую и молитвенную, смирен пред Богом и правителями, как сей мир элементов пред небесным и как божество, которое становится предметом нашего чувственного желания к познанию». Особенность книги Франческо де Вьери заключена в неиссякаемой жажде символизации, наделения моральным смыслом любого необычного предмета в парке. Автор восклицает: «И так вы видите, души благоразумные и любезные, как чудесные произведения Пратолино, способны прояснить высочайшие и важнейшие чувства через размышление и нравственность» [Vieri 1587, 4–58]. В творческой системе маньеризма всякий предмет и участок сада может и даже должен иметь эзотерический либо философский смысл.



Ил. 2. Скульптурная аллегория Рая. Епископский сад в Каштелу Бранку. Португалия. Фото: Б. М. Соколов, 2019 (слева)

Ил. 3. Фонтан с аллегорией слуха. Ансамбль храма Бон Жезуш ду Монте. Брага, Португалия. Фото: Б. М. Соколов, 2019 (справа)

В эпоху барокко садовый объект и его истолкование соединяются более прочными связями. Сакральные ансамбли этого периода можно разделить на два вида: в одних преобладает наглядный архитектурный порядок, в других памят-

ные объекты рассеяны по ландшафту, растворены в нём. В Епископском саду города Каштелу Бранку в Португалии (ил. 2) размещено множество белых каменных статуй с крупными чёрными надписями на постаментах. Среди них есть олицетворения месяцев, фигуры из эмблематики, такие как Осмотрительность и Умеренность. Однако здесь присутствуют и более общие моральные категории: молящийся ангел снабжён подписью «Рай», фигура с крестом – «Вера», скелет в плаще – «Смерть», дьявол с грешником – «Ад» [Goode, Lancaster 1986, 96]. Храмовый комплекс Бон Жезуш ду Монте («Милосердного Христа на горе», с 1723) на окраине португальской Браги сочетает черты архитектурного и ландшафтного ансамблей. Его основа – огромная лестница к храму, верхнюю часть которой образуют семь террас. На их стенах расположены аллегорические фонтаны, по сторонам стоят статуи ветхозаветных святых. Пять фонтанов посвящены пяти чувствам (ил. 3), три – христианским добродетелям. Лестница одновременно символизирует и Голгофу, поскольку вдоль неё расположены десять капелл Крестного пути (ил. 4). Они расположены попарно и рассказывают историю Страстей от Тайной вечери до Распятия: Сионская горница и Гефсиманский сад; Моление о чаше и Взятие под стражу; Бичевание и Увенчание тернием; Се Человек и Крестный путь; Несение креста и Распятие.



Ил. 4. Ансамбль храма Бон Жезуш ду Монте. Брага, Португалия.

Фото: Б. М. Соколов, 2019

Необычное сочетание светской виллы и сакрального ландшафта представляет собой Четинале, имение с осевой планировкой, расположенное в лесах возле Сьены (1651–1680-е, архитектор Карло Фонтана). Строительство ансамбля начато папой Александром VII и завершено его племянником, кардиналом Флавио Киджи. От главного дома начинается длинная кипарисовая аллея, которая ведёт к лесистому склону. Лес был назван Фиваидой в подражание пустынным пейзажам, окружавшим первые христианские монастыри Египта. По склону проложена узкая лестница, создающее впечатление дороги в небеса (ил. 5). На вершине

горы стоит высокий павильон с крестом на фасаде под названием Ромиторио (Romitorio – «эрмитаж», «скит»). Эта пейзажная сцена имеет символическую топографию – путь от земного дворца по лестнице к небу и стоящему на грани двух миров скиту.



Ил. 5. Роща Фиваида и Эрмитаж. Вилла Четинале.
Италия. Фото: Б. М. Соколов, 2012

В XVII веке возникла традиция создания «Священных гор» («Голгофа», «Кальвария») – группы капелл на холме, в которых находятся скульптурные изображения эпизодов земной жизни Христа. Один из первых таких ансамблей – «Священная гора» возле ломбардского городка Варезе (1602–1623, архитектор Джузеппе Бернаскони). На мощёной дороге длиной в два километра, ведущей к монастырю Санта Мария дель Монте, размещено четырнадцать капелл с пышными, многоцветными скульптурными композициями. В программе отражены не только Страсти, но и вся евангельская история: Благовещение, Встреча Марии и Елизаветы, Рождество, Введение во Храм, Христос среди учителей, Моление о Чаше, Бичевание, Увенчание тернием, Крестный путь, Распятие, Воскресение, Вознесение, Сошествие Святого Духа, Успение Богородицы. Последняя сцена, Коронавание Богородицы, размещена в храме, являющемся целью паломниче-

ства. Гора представляет собой колоссальную «Библию для бедных», реализованную не в книге с иллюстрациями, а в пространственной композиции, насыщенной театральной стихией барокко. Этот ансамбль является частью грандиозного сакрального ландшафта.

В Альпийских предгорьях Ломбардии и Пьемонта сохранилось девять «Священных гор»: в Гиффа (6 капелл), Бельмонте (13 капелл), Варезе (14 капелл), Оссуччо (14 капелл), Домодоссола (15 капелл), Орта (21 капелла), Оропа (27 капелл), Креа (28 капелл), Варалло (45 капелл). Существует гипотеза о том, что цепь сакральных мест мыслилась создателями, прежде всего миланским епископом и впоследствии кардиналом Карло Борромео, в качестве барьера на пути распространения идущего с Севера протестантизма [Greiner et al. 2019, 163; Centini 1990, 49–50].

«Священная гора» эпохи Контрреформации – форма сакрального ландшафта, обладающая большой вариативностью. Ансамбли имеют разные программы (в Оропе 12 капелл посвящены жизни Богородицы), они могут вести к главному храму либо сосуществовать с ним. В венгерском Эстергоме склон «Голгофы», увенчанный небольшим храмом, стоит напротив кафедрального собора. Идея создания модели Святой Земли для поклонения этому образу здесь и сейчас лежит и в основе Нового Иерусалима (с 1656) на реке Истре – гигантского проекта патриарха Никона. В отличие от католических «Голгоф» пейзаж здесь равнинный и претендует на топографические соответствия: монастырь символизировал Иерусалим с Храмом Гроба Господня, холм, на котором он расположен – гору Сион, Истра – реку Иордан, вокруг располагались символические Фавор, Вифания, Вифлеем. Постепенно этот сакральный пейзаж был дополнен малыми формами; среди них Силоамская купель, Мамврийский дуб, под которым Ветхозаветная Троица явилась Аврааму, Гефсиманский сад и даже сад Урии Хеттеянина, супруга Вирсавии, посланного на гибель царем Давидом [Баталов, Вятчина 1988].



Ил. 6. Эрмитаж на вершине «Священной горы» Бусаку.
Португалия. Фото: Б. М. Соколов, 2019

С топографической символизацией Нового Иерусалима можно сравнить ландшафт «Священной горы» в португальском Бусаку (ил. 6). С 1628 года лесистая гора принадлежала монастырю кармелитов, которые окружили её стеной и придали территории особый статус: в течение долгого времени женщинам вход сюда был запрещён. На горе высажено множество экзотических деревьев, привезенных благочестивыми моряками. Их роль в сакральном ландшафте показывает булла папы Урбана VIII, угрожающая отлучением от церкви тем, кто причинит вред деревьям горы Бусаку. В этом ландшафте нет единого пути и религиозной кульминации. Капеллы, кресты, видовые площадки, каскады рассеяны по лесу и производят впечатление «пустыни» – уединённой местности, целиком посвящённой созерцательной монашеской жизни. В отличие от Фиваиды над виллой Четинале в лесу Бусаку архитектура, мемориальные объекты и парковая среда сливаются в единое целое.

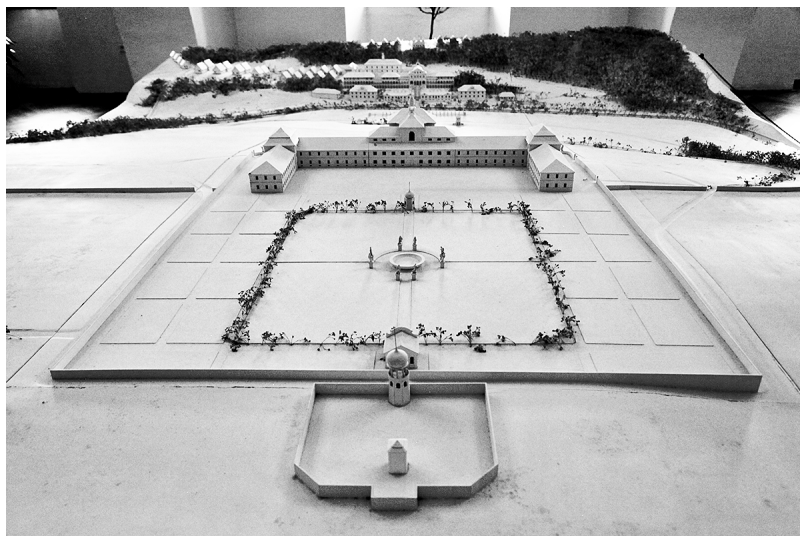
На основе двух вариантов барочного сакрального ландшафта, архитектурного и топографического, создавались ансамбли со своей уникальной программой и образной системой. Одним из образцов синтеза архитектуры и пейзажа, светского и сакрального является моравский Кукс (ил. 7). После того как граф Франц фон Шпорк открыл в своём имении минеральные источники, он решил построить здесь большой комплекс, состоящий из дворца, курорта и больницы (1696–1715). Ось ансамбля пересекала Эльбу и её долину, на ней последовательно располагались церковь, дворец графа, курортный павильон (эта часть построек погибла при разливах реки). Затем аллея поднимается к зданию больницы, украшенному выразительными скульптурами работы Матиаша Брауна. За больницей располагается огороженный квадратный сад, напоминающий «райские сады» средневековых монастырей, а прямо за ним – кладбище. Обращают на себя внимание экспрессивные статуи работы Брауна и его мастерской, стоящие перед больницей. Здесь помещены аллегии двенадцати добродетелей (Щедрость, Искренность, Справедливость, Умеренность, Мудрость, Смелость, Целомудрие, Трудолюбие, Вера, Надежда, Любовь, Терпение) и двенадцати пороков (Злоба, Лень, Гордыня, Лесть, Зависть, Чревоугодие, Отчаяние, Соблазн, Клевета, Жадность, Блуд, Мошеничество). В центре композиции – ангелы Скорбной и Блаженной Смерти, между ними – фигура Веры с крестом и Библией, попирающая земной шар и поверженный скелет.

Умозрительное путешествие по оси усадьбы ведет от мира удовольствий к месту стоической веры и затем к кладбищенскому упокоению (ил. 8). Но это только начало ансамбля. В соседнем лесу Браун вырезал из скал изображения отшельников, которые выползают из своих пещер, а также рельефы с евангельскими сценами. От них происходит название лесного святилища – Бетлем (Вифлеем). Сюда ведет цепь «остановок», аналогичных капеллам «Священных гор». Среди святых – Мария Магдалина, Иоанн Креститель, Иероним со львом. Особенно интересно присутствие здесь каталонского святого Хоана Гарина (ил. 9), с именем которого связана причудливая легенда и основание монастыря Монсеррат. Согласно житию, этот отшельник был соблазнен дьяволом, который вселился в тело знатной девушки и во время экзорцизма подтолкнул Хоана надругаться над ней и затем убить. В ужасе от содеянного, Хоан пришёл с покаянием в Рим. Однако папа сказал, что в наказание за зверский грех он будет жить

и выглядеть как зверь до тех пор, пока не услышит христианского приветствия. Через несколько лет предсказание сбылось, Хоан вернул себе человеческий облик, а воскресшая Рикильда стала основательницей монастыря. Этот сюжет усиливает настроение молитвенного и покаянного экстаза, который выражен в скульптурах и рельефах Брауна [Kaše, Kotlík 1999, 3–56].



Ил. 7. Общий вид бывшей усадьбы графа Шпорка и Госпиталя в Куксе.
Чехия. Фото: Б. М. Соколов, 2018



Ил. 8. Макет усадьбы графа Шпорка в Куксе. Показаны по мере удаления:
кладбище, сад Госпиталя, Госпиталь, курорт, дворец. Музей Госпиталя в Куксе.
Чехия. Фото: Б. М. Соколов, 2018



Ил. 9. Отшельник Хоан Гарин возле своей пещеры. 1723–1726.
 Ансамбль Бетлема возле Кукса. Скульптор Матиаш Браун.
 Чехия. Фото: Б. М. Соколов, 2018

Гармоничное сочетание форм увеселительного сада с сюрпризами, программным парком и сакрального ландшафта было достигнуто в ансамбле виллы Барбариго, которая расположена в долине Вальсанзибио возле Падуи. Она построена в 1665–1696 годах венецианским сенатором Джованни Франческо Барбариго и двумя его сыновьями – живущим в миру Антонио и Грегорио, кардиналом Падуи, который позже был причислен к католическим святым. Во время чумы 1631 года семейство укрывалось в этом имении. После смерти супруги Джованни дал обет создать здесь памятник Божьей благодати, если его дети останутся в живых. Грегорио Барбариго (1625–1697) стал выдающимся церковным и общественным деятелем. Он участвовал в заключении Мюнстерского мира, был главой папского трибунала при Александре VII, создателе виллы Четинале, руководил комиссией по борьбе с чумой в Риме в 1656 году, управлял епископатами Бергамо и Падуи, являлся канцлером Падуанского университета. По всей видимости, программа сада разработана при его непосредственном участии. Архитектором был Луиджи Бернини, брат знаменитого скульптора и архитектора Джанлоренцо Бернини.

Основу планировки виллы составляет крест, образованный двумя перпендикулярными аллеями. Одна из них ведёт от входа вдоль павильона Дианы, каскадов Рек и Ветров. Вторая, украшенная аллегорическими статуями, приводит к «Лестнице сонета», над которой возвышается площадь Откровения с Фонтаном Экстаза (ил. 10). Между этими аллеями размещены четыре больших зелёных квадрата, каждый из которых демонстрирует символ, связанный с темой человеческой судьбы. Маршрут по двум аллеям и четырём боскетам был назван «путём Очищения». В его начале струи воды создают радугу, которая является символом Божественного присутствия.



Ил. 10. Лестница Сонета и фонтан Экстаза. Вилла Барбариго в Вальсанзибио. Италия. Фото: Б. М. Соколов, 2016



Ил. 11. Боскет с Кроличьим островом и голубятней – аллегория души и тела. Вилла Барбариго в Вальсанзибио. Италия. Фото: Б. М. Соколов, 2016 (слева)
Ил. 12. Сатурн, несущий додекаэдр – аллегория времени и двенадцати месяцев года. Вилла Барбариго в Вальсанзибио. Италия. Фото: Б. М. Соколов, 2012 (справа)

В первом квадрате расположен высокий лабиринт, в центре которого находится возвышение со смотровой площадкой. Это классический образ пути человеческой жизни. Затем посетитель входит в боскет с зелёным холмом, где стоит каменный скит отшельника. В третьем устроен пруд с овальным островом, в центре которого – восьмигранная башенка с куполом. Башня сложена из грубого рваного камня, купол же сделан из ажурной решётки (ил. 11). На острове живут кролики, в башне – голуби. Сочетание крольчатника и птичника создаёт образ брэнного тела и пленной души. В середине четвертого квадрата находится статуя Сатурна, согнувшегося под тяжестью каменного додекаэдра (ил. 12). Его двенадцать граней символизируют месяцы года. Надпись на постаменте посвящена бегу времени: «*Volan col Tempo l'Nore, e fuggon gli anni*» – «Летят часы времён, несутся годы»².

Перспективная дорога, ведущая к дому, сочетает увеселительные и моральные темы. На пути посетителя встречают фонтаны-шутихи, струи которых внезапно заливают всю аллею. Однако затем следуют ступени со строками философского сонета и фонтан, символизирующий религиозный экстаз. Все скульптурные группы дополнены стихотворными надписями. Многие из них относятся к поэзии сельской жизни. Надпись у статуи Дианы традиционная: «*Al Monte al Colle al Pian Diana imprega*» – «Среди гор, холмов, долин Диана правит». Рядом стоит её спутник Эндимион с надписью, которая напоминает о его вечном сне: «*Puote solo Endimione fermar la luna*» – «Лишь ты, Эндимион, луну удержишь». Возле Дианы стоят две статуи собак, смотрящих в разные стороны. Надпись у той, что смотрит на юг, в сторону Рима и Ватикана: «*In battaglia fedel, vigile in pace*» – «В сраженьи верен, держит стражу мира». У фигуры собаки, смотрящей на север, в сторону протестантской Германии, написано: «*Guarda l'inferno, no, ma il paradiso*» – «Ад стерегу, но помню и о Рае». Религиозная топография этой композиции близка к системе альпийских «Священных гор», охраняющих Италию от протестантского влияния.

Часть надписей отсылает к моральным эмблемам и символике античных богов. Возле павильона Дианы расположены четыре статуи. Аполлон снабжен претенциозным девизом: «*Che non è Sole is Sole se non è solo*» – «Не быть бы Солнцу Солнцем, будь их много». Схожая надпись помещена у статуи Юпитера: «*E solo a giovar Giove fu detto*» – «Лишь громовержец Громом наречётся». Две другие скульптуры напоминают о милости античных богов. Геракл показан в роли Психопомпа, «душеводителя». В надписи речь идёт о его нисхождении в Аид и вызволении Алкесты: «*Vinse Alcide fanciul Homo fu vinto*» – «Юницу спас Алкид и нас спасает». Меркурий здесь – символ помощи: «*Nella lingua Mercurio e nella mano*» – «Меркурия и словом и рукою».

Такое же сочетание мифа и аллегии дают скульптуры фонтана Обелиска. Первая пара статуй – из мифа об Аргусе, Ио и Меркурии. Надпись у фигуры Аргуса: «*E ne fu con cent'occhi Argo Il custode*» – «Не уследил и ста очами Аргус», Меркурия: «*E ne portò Mercurio l'Il gran messagio*» – «Не возвестил бы высших слов Меркурий». Две другие статуи посвящены достоинствам природы. У статуи

² Здесь и далее надписи приводятся по публикации на официальном сайте усадьбы: <https://www.valsanzibigiardino.com/the-garden/the-statues/>.

Здоровья написано: «Trove Salubrità chi cerca vita» – «Ищи Здоровья тот, кто ищет жизни», Плодородия: «Che la Fecondità del mondo è madre» – «Плодоношение есть мать мира». Две из четырёх статуй Фонтана шутих связаны с темой предостережения и своей программой похожи на фонтаны Энкелада и Дракона в Версале. Надпись на постаменте статуи Полифема, стоящего с камнем в руках, предупреждает беспечных: «Polifemo tra ciechi Argo rasembra» – «И Полифем слепой – Арго угроза». Строка у скульптуры Тития, участника Гигантомахии, который готов бросить в богов огромную глыбу, направлена против гордыни и богохульства: «Nel gionse al ciel Tifeo benché gigante» – «Был поражен с небес Тифей гигантский». Вторая пара статуй посвящена силам природы. Это Флора («Portando in grembo Flora i colti Fiori» – «Несёт дары цветов в кошнице Флора») и Опа (Рея), богиня земли («De la Terra Ope Dea, dei Dei la Madre» – «Земли богиня Опа, мать божья»).

Несмотря на возвышенное название «площади Откровения», её окружают статуи природной тематики: Удовольствие («Regnan le Grazie ove Diletto impera» – «Где Грации царят, Услада правит»), Досуг («Del moto al fin l'Ocio e la quiete è la fine» – «Вот слово Отдыху – пусть тихо будет»), Земледелие («Ogni virtude Agricoltura pasce» – «Все доблести дары Земли питают»), Гений природы («De l'arbitrio la forza il Genio Sforza» – «И в споре с силой Гений побеждает»), Изобилие («Spande i tesor né l'Abondanza scema» – «Обилье не даёт сокровищ глупым»). Однако три фигуры придают этому кругу оттенок меланхолии. Уединение напоминает о монашеской жизни («Angel divien chi in solitudine vive» – «Небесный ангел тот, кто рад безлюдью»), фигура Адониса – о трагическом конце его охоты («Di predator preda rimase Adone» – «Стал из ловца добычей Адонис»), Веселье напоминает о скорби («Allegrezza non dá gemina morte» – «Веселье не близнец печальной смерти»).

Венцом сложной системы образов и символов является сонет, строки которого вырезаны на ступенях лестницы перед Фонтаном экстаза. В нём сельская жизнь сравнивается с Раем, а городская с Адом:

Curioso viator che in questa parte
Giungi e credi mirar vaghezze rare
Quanto di bel, quanto di buon qui appare
Tutto deesi a Natura e nulla ad Arte

Qui il Sol splendenti i raggi suoi comparte
Venere qui più bella esce dal mare
Sue sembianze la Luna ha qui più chiare
Qui non giunge a turbar furor di Marte

Saturno quivi i parti suoi non rode
Qui Giove giova et ha sereno il viso
Quivi perde Mercurio ogni sua frode

Qui non ha loco il Pianto, ha sede il Riso
Della Corte il fulmine qui non s'ode
Ivi è l'Inferno e quivi il Paradiso

Приди, о странник, и душой почувствуй:
Все вещи редкие, приятные для взгляда,
И всё, что здесь для красоты и блага —
Дела природы, вовсе не искусства.

Здесь Солнца луч приятней и живее,
Венера здесь прекрасней в пене моря,
Здесь свет Луны с дневным сияньем спорит,
И Марса гнев здесь силы не имеет.

Сатурн своё не пожирает чадо,
Юпитер милостивый лик являет,
Здесь и Меркурию хитрить не надо.

Здесь места нет слезам, здесь смех витает,
Вдали от высших гроз душе отрада.
Там Преисподней мрак, здесь Рай сияет.

Рассмотренные примеры показывают, что сады, парки и ландшафты XVI–XVIII веков с моральными аллегориями и христианскими символическими формами составляют особый класс памятников культуры, который отражает эстетику, общественные идеи и религиозные убеждения своей эпохи. Их основные элементы: 1) концепция (парк безумных чувств в Бомарцо), 2) символические пространственные участки (Фиваида в Четинале), 3) архитектурные и скульптурные формы (Апеннин в Пратолино), 4) надписи (Вальсанзибио), 5) документально подтверждённые интерпретации (книга Ф. Вьери о Пратолино). До настоящего времени они привлекали недостаточное внимание со стороны историков культуры, исследователей эстетических и религиозных идей.

Трудности работы с этим материалом следующие: 1) недостаточная сохранность и перестройки ансамблей (вилла Пратолино была впоследствии превращена в пейзажный парк, а большинство построек утрачено), 2) отсутствие сведений об авторской интерпретации (Орсини, от которого осталась группа писем, не желал объяснять замысел своего парка в Бомарцо, сравнивая его то с «замками Атланта», то со «священным лесом»), 3) размытая семантика ансамблей, особенно характерная для эпохи маньеризма (в поэме Р. Гвальтеротти одновременно даются три разных интерпретации статуи Апеннинна), 4) недостаточные сведения об интерпретации памятника в эпоху его создания и отсутствие научной литературы (Каштелу Бранку, Брага, Регалейра, Вальсанзибио), 5) необходимость комплексных знаний в области истории идей, художественных стилей, истории ландшафтного искусства.

Историко-культурное значение садов, парков и ландшафтов с публично анонсированной программой очень велико. Самый очевидный пример – программная составляющая парков Версаля, в которой политический миф о Солнце играет главную роль. Однако сады с моральными и религиозными программами многое говорят и об их создателях и владельцах. Ансамбль виллы Четинале дополняет образ папы Александра VII, а Бомарцо представляет собой памятник вкуса, убеждений и моральных идей герцога Орсини, о котором других источников

практически не сохранилось. Исследования в этой области могут выявить множество других ландшафтных объектов с моральными и религиозными коннотациями. Один только граф Шпорк, создатель ансамбля Кукса, был заказчиком ещё двух «Голгоф».

Трудностью на этом пути, как отмечено выше, будет поиск достоверных исторических публикаций. Несмотря на всемирную известность парка Регалейры, полноценного исследования о нём на данный момент не опубликовано. Единственное полезное издание – набор листовых схем с объёмными рисунками построек. Не существует монографии о Вальсанзибио: наиболее полная информация о надписях и программе сада помещена на сайте усадьбы. Литература о Бомарцо, напротив, слишком обширна, но при этом каждая новая книга предлагает спорные прочтения программы. Поэтому наиболее ценным текстом остаётся статья, опубликованная в 1984 году. Надпись из барселонского парка Лаберинто, о котором нет никаких научных публикаций, автору данной статьи пришлось переводить по собственной фотографии.

Расширение работы над европейским материалом позволит выявить схожие памятники в православном мире и сопоставить их с католическими и протестантскими моральными садами. В качестве примеров такого материала можно упомянуть книгу англиканского священника Ральфа Остина «Духовное употребление сада плодовых деревьев» (1653) [Austen 1653, 6–21] и Треугольный дом в имении Раштон (1590-е), который отражает католические убеждения его владельца Томаса Трешема в воинствующей протестантской среде [Isham 1971, 9–20]. Заслуживает исследования и возможная связь замысла Нового Иерусалима со «священными лесами» Западной Европы, а также с традициями создания символических ландшафтов вокруг средневековых монастырей.

Для включения ландшафтов с религиозной программой в международную и междисциплинарную историю культуры нужен поэтапный путь работы с этим материалом: 1) описание и анализ памятника, 2) выяснение исторических обстоятельств его возникновения, 3) интерпретация с учётом исторических документов, 4) включение в контекст истории религиозных и моральных идей. Важность конкретных исследований видна из гипотезы о цепи альпийских «священных гор» как символическом заслоне от протестантского влияния. Если она будет документально доказана, это существенно дополнит картину религиозной практики и архитектурной активности в Италии эпохи Контрреформации.

Библиография

- Баталов, Вятчанина 1988 – Баталов А., Вятчанина Т. Об идейном значении и интерпретации иерусалимского образца в русской архитектуре XVI–XVII веков // Архитектурное наследство. Вып. 36. Москва, 1988. С. 22–42.
- Давыдова 2007 – Давыдова Н. А. «Ты в плесках видишь в храм Софии» // Екатерининский собор: Альманах. Вып. 1. Санкт-Петербург, 2007. С. 78–83.
- Джеллико 2014 – Джеллико Д. Ландшафт человека. Формирование окружающей среды с доисторических времён до наших дней. Москва, 2014.
- Adrião 2016 – Adrião V. M. Quinta da Regaleira. Lisboa, 2016.
- Austen 1653 – Austen R. A Treatise of a Garden of Fruit-Trees. Oxford, 1653.

- Bachmann 1979 – Bachmann E. Felsengarten Sanspareil. Burg Zwernitz. München, 1979.
- Centini 1990 – Centini M. I Sacri Monti nell'arco alpino italiano. Ivrea, 1990.
- Coffin 1960 – Coffin D. The Villa d'Este at Tivoli. Princeton, 1960.
- Coffin 1991 – Coffin D. R. Gardens and Gardening in Papal Rome. Princeton, 1991.
- Darnall, Weil 1984 – Darnall M. J., Weil M. S. Il Sacro Bosco di Bomarzo: Its 16th-Century Literary and Antiquarian Context. *Journal of Garden History*. 1984. Vol. 4. 1. Pp. 1–81.
- Goode, Lancaster 1986 – The Oxford Companion to Gardens. Ed. by P. Goode, M. Lancaster. Oxford, New York, 1986.
- Greiner et al. 2019 – Greiner A. L., Dematteis G., Lanza C. Geografia umana. Un approccio visuale. Torino, 2019.
- Gualterotti 1579 – Gualterotti R. Vaghezze sopra Pratolino. Firenze, 1579.
- Häussler, Chiai 2020 – Sacred Landscapes of Antiquity. Creation, Manipulation, Transformation. Ed. by R. Häussler, G. F. Chiai. Oxford, Philadelphia, 2020.
- Isham 1971 – Isham G. Rushton Triangular Lodge Official Guidebook. London, 1971.
- Kaše, Kotlík 1999 – Kaše J., Kotlík P. Braunův Betlém. Praha, Litomyšl, 1999.
- Kenyon 2013 – Kenyon R. Monville: Forgotten Luminary of the French Enlightenment. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.
- MacDonald, Pinto 1995 – MacDonald W. L., Pinto J. A. Hadrian's Villa and its Legacy. New Haven, London, 1995.
- Thompson 2006 – Thompson I. The Sun King Garden. Louis XIV, André Le Nôtre and the Creation of the Gardens of Versailles. New York, 2006.
- Vieri 1587 – Vieri F., de'. Delle Maravigliose Opere di Pratolino, e d'Amore. Firenze, 1587.

References

- Adrião 2016 – Adrião V. M. Quinta da Regaleira. Lisboa, 2016.
- Austen 1653 – Austen R. A Treatise of a Garden of Fruit-Trees. Oxford, 1653.
- Bachmann 1979 – Bachmann E. Felsengarten Sanspareil. Burg Zwernitz. München, 1979.
- Batalov, Vyatchanina 1988 – Batalov A., Vyatchanina T. On the Ideological Significance and Interpretation of the Jerusalem Model in Russian Architecture of the 16th – 17th Centuries. *Architectural Heritage*. Vol. 36. Moscow, 1988. Pp. 22–42. In Russian.
- Centini 1990 – Centini M. I Sacri Monti nell'arco alpino italiano. Ivrea, 1990.
- Coffin 1960 – Coffin D. The Villa d'Este at Tivoli. Princeton, 1960.
- Coffin 1991 – Coffin D. R. Gardens and Gardening in Papal Rome. Princeton, 1991.
- Darnall, Weil 1984 – Darnall M. J., Weil M. S. Il Sacro Bosco di Bomarzo: Its 16th-Century Literary and Antiquarian Context. *Journal of Garden History*. 1984. Vol. 4. 1. Pp. 1–81.
- Davydova 2007 – Davydova N. A. "You Will Enter the Cathedral of Sophia in Applause". *Catherine's Cathedral: Almanac*. Vol. 1. St. Petersburg, 2007. Pp. 78–83. In Russian.
- Goode, Lancaster 1986 – The Oxford Companion to Gardens. Ed. by P. Goode, M. Lancaster. Oxford, New York, 1986.
- Greiner et al. 2019 – Greiner A. L., Dematteis G., Lanza C. Geografia umana. Un approccio visuale. Torino, 2019.
- Gualterotti 1579 – Gualterotti R. Vaghezze sopra Pratolino. Firenze, 1579.
- Häussler, Chiai 2020 – Sacred Landscapes of Antiquity. Creation, Manipulation, Transformation. Ed. by R. Häussler, G. F. Chiai. Oxford, Philadelphia, 2020.
- Isham 1971 – Isham G. Rushton Triangular Lodge Official Guidebook. London, 1971.

- Jellicoe 2014 – Jellicoe G. A. The Landscape of Man. Shaping the Environment from Prehistory to the Present Day. Transl. into Russian. Moscow, 2014.
- Kaše, Kotlík 1999 – Kaše J., Kotlík P. Braunův Betlém. Praha, Litomyšl, 1999.
- Kenyon 2013 – Kenyon R. Monville: Forgotten Luminary of the French Enlightenment. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.
- MacDonald, Pinto 1995 – MacDonald W. L., Pinto J. A. Hadrian's Villa and its Legacy. New Haven, London, 1995.
- Thompson 2006 – Thompson I. The Sun King Garden. Louis XIV, André Le Nôtre and the Creation of the Gardens of Versailles. New York, 2006.
- Vieri 1587 – Vieri F. Delle Maravigliose Opere di Pratolino, e d'Amore. Firenze, 1587.

Информация об авторе

Борис Михайлович Соколов
 доктор искусствоведения,
 профессор кафедры теории и истории искусства
 Российский государственный гуманитарный университет
 Российская Федерация, 125047, Москва, Миусская пл., 6
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4542-503X>
 e-mail: gardenhistory@gmail.com

Information about the author

Boris M. Sokolov
 Dr. Sci. (Art History),
 Professor of Theory and History of Art Department
 Russian State University for the Humanities
 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russian Federation
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4542-503X>
 e-mail: gardenhistory@gmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 06.04.2024
Принят к публикации / Accepted 08.05.2024