

Л. В. СЛАВГОРОДСКАЯ

Образ романтического парка в немецкой литературе начала XIX в.

Более десяти лет прошло с момента выхода в свет книги Д. С. Лихачева «Поэзия садов»¹ — период достаточный, чтобы можно было говорить не просто о резонансе, но и о научном осмыслении выдвинутых в ней идей. Действительно, мысль о тесной связи садово-паркового искусства как со всеми изменениями философского миропонимания, так и непосредственно с поэтическим творчеством вошла за это время в наши литературоведческие и культурно-исторические представления. И все же многие явления европейской культуры, наглядно подтверждающие это положение, остаются пока вне поля зрения исследователей. Это относится и к культуре немецкого романтизма, дающей весьма богатый материал для изучения взаимодействия литературы с садово-парковым искусством.

Немецкий романтизм отличается от других национальных вариантов этого литературного движения углубленной разработкой натурфилософских проблем. В. М. Жирмунский определяет романтизм прежде всего как особую форму сознания, подчеркивая, что тем самым он перестает быть только литературным фактом и становится способом мышления, способом видения, способом чувствования и переживания жизни². Это новое мироощущение характеризуется «живым чувством присутствия бесконечного в конечном»³ и отличается особым универсализмом, стирающим грань между эмоционально-эстетическим восприятием природы и интеллектуальным ее постижением.

Каждое впечатление от окружающей реальности ощущается романтиком как соприкосновение с ее бесконечной, всепроникающей сущностью. Это чувство духовного прозрения является для подлинного художника источником поэтического вдохновения, смысл которого — приобщение к «великой тайне природы — священной гармонии всего сущего».⁴ «Разве произведение искусства не рождается лишь в то мгновение, когда я чувствую мою связь с универсумом!» — восклицает живописец О. Рунге.⁵ А другой художник — К. Г. Карус определяет кредо романтической пейзажной живописи как «убежденность в единстве и бесконечности вселенной».⁶

В свете подобных высказываний становится понятным, почему А. Гумбольдт — естествоиспытатель, который видит цель научного познания в рас-

¹ Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982.

² Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. С. 13.

³ Там же. С. 12.

⁴ Hoffmann E. T. A. Poetische Werke. Berlin, 1963. Bd 1. S. 374.

⁵ Kustanschauung der Jungenen Romantik / Hrsg. von A. Müller. Leipzig, 1934. S. 167.

⁶ Carus C. G. Neun Briefe über Landschaftsmalerei // Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen. Berlin, 1968. S. 209.

крытии «взаимодействия сил природы как целого»,⁷ — придает столь большое значение художественному воспроизведению природы всеми видами искусства: «Понятие единства природы, гармонического созвучия в космосе тем живее находит отклик в умах людей, чем разнообразнее становятся способы представить всю совокупность природных явлений в наглядных художественных картинах».⁸ Одним из самых убедительных способов представить природу в «наглядных картинах», без сомнения, было для людей 10-го времени искусство разбивки пейзажного парка, основанное, по словам Гумбольдта, на умении «компоновать садовый ландшафт», используя «индивидуальную форму растений и их контрастное сопоставление».⁹

Свободно сочетая элементы естественного ландшафта, пейзажный парк позволял воплотить в своеобразной модели мира представления художника-творца о природе и человеке в ней. Неудивительно, что писатели-романтики, стремившиеся ввести в свое повествование обобщенную картину природы, зачастую уделяли парку гораздо больше места, чем естественному ландшафту. Изображение парка включают в себя наиболее значительные, этапные произведения немецкого романтизма начала XIX в.: «Годви» К. Брентано (1802), «Графиня Долорес» А. Арнима (1810), «Эликсиры сатаны» (1815) и «Кот Мурр» (1822) Э. Т. А. Гофмана. Причем парк в этих романах — не просто место действия: с ним связаны ключевые сцены, поворотные моменты сюжета. А в романе И. Эйхендорфа «Предчувствие и действительность» (1815) почти столько же парков, сколько и героев: каждому типу романтического сознания соответствует свой парк, воссоздающий некий индивидуализированный образ природы. Эйхендорф при этом столь точно воспроизводит вкусы и художественные пристрастия своих современников, что порой может показаться, будто он пишет не роман, а энциклопедию садово-паркового искусства.

Так память главного героя — Фридриха — сохранила картину старинного парка, в котором прошло его раннее детство: подстриженные кусты и деревья, прямые лучи аллей, многочисленные фонтаны и клумбы. Этот образ регулярного французского парка, который к тому времени стал едва ли не анахронизмом, символизирует для Эйхендорфа и его героя навеки утраченную идиллию гармонического существования.

Появлению в романе второго романтического героя — столь близкого Фридриху и столь на него не похожего Леонтина — предшествует описание его готического замка и сада в стиле рококо, полного изысканной и причудливой экзотики, соответствующей его поэтически яркой, но несколько поверхностной натуре.

Пейзажный парк в английском духе, отвечающий потребностям «чувствительной души», принадлежит сестре Леонтина Розе, чувство которой к Фридриху оказалось не более чем романтической игрой. Как «дань современной моде» здесь трактуются атрибуты сентиментально-романтического пейзажа, характерные для многих знаменитых немецких парков конца XVIII в.: «Узкие, непрерывно извивающиеся дорожки, густые заросли иноземных кустарников, белеющие между ними легкие мостки из березовых стволов — все это смотрелось очень мило».¹⁰

Подлинно романтическому чувству природы более созвучен несколько иной тип пейзажного парка, который именно в это время начинает завоевывать признание как садовников и архитекторов, так и владельцев усадеб.

⁷ Humboldt A. von Kosmos Stuttgart, Tübingen, 1845 Bd I S XIII

⁸ Humboldt A. von Ansichten der Natur Berlin, 1962 S 94

⁹ Ibid S 97–98

¹⁰ Eichendorff J. von Ahnung und Gegenwart // Eichendorffs Werke Berlin Leipzig Wien Stuttgart, [о. J.] 2 Teil S 29

В романе Эйхendorфа он сопутствует образу второй героини — Юлии, любовь и верность которой выдерживают испытание временем: «Парк располагался на гряде холмов, подобно свежему венку над зеленой долиной, вид на которую широкой панорамой открывался с каждой его точки. Нигде не было заметно строгого соблюдения французских или английских правил, но все выглядело чрезвычайно привлекательно, как будто природа в радостном вдохновении захотела украсить себя самою».¹¹

Итак, искусство садовника призвано выявить эстетические качества, заложенные в естественном ландшафте самой природой. Именно так определяет задачи садово-паркового искусства и князь Г. фон Пюклер-Мускау — второстепенный писатель и едва ли не самый значительный паркоустроитель эпохи романтизма в Германии, автор руководства по ландшафтному садоводству: «Парк должен иметь исключительно характер свободной природы и естественного ландшафта, где рука человека заметна лишь в удачно проложенных дорожках и немногих целесообразно распределенных строениях».¹² Парк — это «идеализированная квинтэссенция природы».¹³

Именно на фоне такого парка разворачивается романтический сюжет в романе Э. Т. А. Гофмана «Жизненные воззрения кота Мурра». В отличие от Эйхendorфа, Гофман нигде не дает развернутого описания парка, но отдельные детали позволяют читателю воссоздать его полную картину. Живописные группы деревьев, обширный луг, извилистые дорожки и столь же причудливые изгибы ручья, гладь озера, отражающая и как бы удваивающая парк, — все это мы найдем и в реально существовавших парках той поры, например — Шарлоттенхоф в Потсдаме (архитектор Линне)¹⁴ или парк Мускау. Последний строится на тех же «опорных пунктах», что и вымышленный гофмановский: руины на холме, возвышающемся над парком, старинная готическая часовня в дальнем его конце, «рыбачья хижина» на берегу, небольшой городок поблизости. В обоих случаях княжеский дворец, городок и развалины средневекового замка составляют треугольник, обрисовывающий границы парка, не отделенного четко от окружающей местности. У Гофмана в парк можно забрести случайно и так же незаметно для себя покинуть его. Иногда его называют лесом, подчеркивая, однако, что это — самая живописная часть всего ландшафта.¹⁵ В то же время для Гофмана и его героев этот парк — «всего лишь частица необъятного сада, созданного природой».¹⁶ Задача создателей романтического парка — постоянно напоминать об этом посетителям, давая им понять, что они видят лишь часть целого. Так, Пюклер-Мускау советует, не отказываясь полностью от ограды, частично скрывать ее в гуще растительности, чтобы «не ставить предела фантазии»,¹⁷ ибо «красота выигрывает от всего полускрытого, когда воображению есть, что угадывать».¹⁸ По этой причине, при всем пристрастии к панорамному пейзажу, раздвигающему границы видимого, практики ландшафтного садоводства предпочитают такое расположение дорожек и обзорных площадок, которое не позволяло бы зрителю охватить взглядом весь окружающий пейзаж и заставляло бы его самого дорисовывать скрытые от глаз очертания «Высокого стиля парк — это лишь картинная галерея».

¹¹ Ibid S 72

¹² Puckler-Muskau H, von Andeutungen uber Landschaftsgartnerei Stuttgart 1834 S 47

¹³ Ibid S 51

¹⁴ Kurth W Sanssouci Seine Schlosser und Garten Berlin 1967

¹⁵ Hoffmann E T A Lebensansichten des Katers Murr // Poetische Werke Berlin 1963 Bd 5 S 187

¹⁶ Ibid S 207

¹⁷ Puckler-Muskau H von Andeutungen S 30

¹⁸ Ibid S 37

рея, — говорит Пюклер-Мускау, — а картины требуют соответствующих рам». ¹⁹ У Гофмана эту же мысль высказывает одна из героинь романа о Крейслере, которая предпочитает наслаждаться видом вечернего парка из окна павильона, поскольку оттуда пейзаж открывается перед ней «не как панорама, а как композиция, т. е. подлинная картина». ²⁰

Двойственное ощущение — локальной ограниченности конкретной пейзажной экспозиции и скрытой за ней безмерности, бесконечности реальной природы — лейтмотив романтического парка. В нем человек не просто соприкасается с природой, но и приобщается к пронизывающим ее таинственным связям, которые сочетают каждое явление с мировой гармонией. Ведь, по словам А. В. Шлегеля, «каждая часть универсума отражает целое». ²¹

Такой универсализм в восприятии природы проводит ощутимую грань между позднеромантическим пейзажным парком и садово-парковым искусством сентиментализма и предромантизма — «эпохи чувствительности», как ее принято называть в Германии. Прояснить эту грань помогают прежде всего «литературные парки», так как в парках реальных «между стилями <...> нет таких резких переходов, какие существуют в других искусстваа: деревья растут медленно...». ²²

Парки, «сконструированные» писателями, не только не зависят от капризов природы, но и идеально соответствуют эстетической программе своих создателей, которые к тому же не упускают случая иронически отозваться о «чувствительном» парке. Эйхендорф даже заставляет одного из своих героев разбить посреди безлюдной чащи парк-карикатуру, в котором доведены до абсурда идеи английских паркоустроителей и их немецких подражателей: березовая изгородь, не имеющая калитки, окружает густые заросли, прорезанные запутанным серпантинном дорожек, снова и снова приводящих к одному и тому же месту; экзотические растения соседствуют с ивами и елками и сменяются затем карликовыми деревьями, обрамляющими игрушечный водопад. Венчает все некое миниатюрное архитектурное сооружение, которое странным образом соединяет в себе греческий храм, голландский коровник, эрмитаж, крепостную башню, искусственную руину и китайскую пагоду с колокольчиками. ²³

Невольно напрашивается опять параллель с рассуждениями Пюклера-Мускау: «Если пространство, охватываемое взглядом, достаточно велико, то на большом удалении оно может включать и разнородные предметы. Однако никакая перспектива не поможет объединить в одном пейзаже античный храм, готическую капеллу, голландскую ферму и китайскую пагоду». ²⁴ Существенным недостатком многих английских парков Пюклер-Мускау считает «искусственное преуменьшение размеров»: «Парк достаточно велик, а изобилие лиственных деревьев и естественных водоемов позволяли хозяину придавать местности неповторимое очарование. Но здесь все разменено на мелочи и тем испорчено». ²⁵

Подобная полемика отнюдь не была выражением субъективных пристрастий авторов. Она свидетельствует об изменениях ряда эстетических принципов садово-паркового искусства. Критике подвергаются, в основном, такие черты «утрированных английских садов», ²⁶ как измельченность форм и дробность в

¹⁹ Ibid S 35

²⁰ Hoffmann E T A Lebensansichten S 184

²¹ Schlegel A W Kritische Schriften und Briefe Stuttgart, 1963 Bd 2 S 251

²² Лихачев Д С Поэзия садов С 13

²³ Eichendorff J, von Ahnung S 229—230

²⁴ Puckler-Muskau H, von Andeutungen S 35

²⁵ Puckler-Muskau H, von Briefwechsel und Tagebücher Hamburg, 1873 Bd 2 S 37

²⁶ Ibid S 39

членении пространства, с одной стороны, эклектизм и эстетически не оправданное совмещение разнотипных и разномасштабных элементов — с другой. Замечания на эту тему находим у многих немецких романтиков. Гофмана, например, в парке, разбитом в соответствии со всеми «требованиями изящного вкуса», не удовлетворяет «некая мелочность», «рабское следование образцам», «античные и готические безделушки», «боязливо точное копирование деталей» — все это при отсутствии «того глубокого возвышенного чувства, которое одушевляло старых мастеров, позволяя им слить в единое осмысленное целое внешне столь разнообразные элементы».²⁷

Как известно, идея «единства в многообразии» изначально была ключевой в эстетике пейзажного парка. Но у немецких романтиков младшего поколения она обретает новое звучание: органическое единство природы противостоит внутренней разорванности романтического сознания. «Посмотрите на чудное строение столетних деревьев, на гигантские древние утесы и вечное небо над ними, — говорит герой Эйхендорфа. — Посмотрите, как стихии, эти смертельные враги друг другу, воссоединяются, склоня упрямые выи пред Господом, чтобы в мудром миропорядке поддерживать и хранить Вселенную».²⁸ В соответствии с этим целостность впечатления становится важнейшим принципом ландшафтного садоводства. «Большой пейзажный парк, как я его понимаю, должен строиться на одной основополагающей идее <...> чтобы не утратить единства», — говорит Пюклер-Мускау.²⁹ По его мнению, даже там, где местность не предоставляет паркоустроителю большого разнообразия, он может многого достичь за счет «спокойной гармонии целого».³⁰ Существенным фактором в этом случае становится величина территории. В созданных самим Пюклером-Мускау парках специалисты отмечают наряду с «живописными пейзажными видами» ощущение «монументальности природы».³¹

Нетрудно заметить, что романтики сближаются здесь с классическим идеалом Винкельмана: «благородная простота и спокойное величие». Это, однако, не мешает им считать важнейшим художественным элементом пейзажного парка контраст и «контрастное противопоставление масс», — но с одной весьма существенной оговоркой: «Контраст должен быть гармоничен».³² Эта парадоксальная, на первый взгляд, формулировка естественно вытекает из натурфилософских воззрений позднего немецкого романтизма. Вспомним, например, фантастическую аллегорию, в которой одному из героев Гофмана открываются магические взаимосвязи бытия: «Он увидел вперемешку цветы, превращающиеся в людей, людей, растворяющихся в земле и возникающих вновь в виде камней и металлов... Ни одно явление не соответствовало другому, и в душераздирающих звуках неумной тоски <...> казалось, воплотился диссонанс явлений. Но этот же диссонанс еще более возвышал ту глубокую основную гармонию, которая, торжествуя, перекрывала все и соединяла в невыразимом блаженстве то, что представлялось разделенным».³³

Итак, романтическая гармония — это гармония, рождающаяся из диссонанса. А значит, лишь тот диссонанс, за которым угадывается рождение

²⁷ Hoffmann E T A Die Elxiere des Teufels // Poetische Werke Berlin, 1958 Bd 2 S 151—152

²⁸ Eichendorff J, von Ahnung S 207

²⁹ Puckler-Muskau H, von Andeutungen S 13

³⁰ Ibid S 27

³¹ Стойчев Л И Парковое и ландшафтное искусство София, 1962 С 72 См также Keller H Kleine Geschichte der Gartenkunst Berlin, Hamburg, 1976, Ожегов С С История ландшафтной архитектуры М, 1993

³² Puckler-Muskau H, von Andeutungen S 38

³³ Hoffmann E T A Poetische Werke Bd 6 S 101

гармонии, может стать источником эмоционально-эстетического переживания. Профессиональный музыкант Гофман находит подтверждение этому в музыке: «Резкие отклонения лишь тогда производят впечатление, когда то-нальности, несмотря на свою гетерогенность, все же таинственным образом связаны между собой».³⁴ В сфере зрительных впечатлений эту же мысль формулирует А. Шамиссо, описывая ощущения человека, впервые попавшего в тропики: «Думают, что путешественнику, попадающему из северного полушария в южное, переход этот должен показаться сказочным. Но это не так: ряд северных впечатлений завершен и остался далеко позади; начинается новый ряд впечатлений, совершенно обособленный от первого и ничем с ним не связанный. Не хватает промежуточного звена, которое соединило бы конечные звенья в единую цепь».³⁵

Связующее звено, способное соединить «конечные звенья в единую цепь», нужно и А. Гумбольдту, чтобы раскрыть секрет особой живописной выразительности итальянского пейзажа. Источник ее он видит в контрасте голых скал и пышной растительности, который трактует как наглядное свидетельство закономерной взаимосвязи сменяющих друг друга растительных форм: «Ведь там, где ныне вздымают свои кроны высокие деревья, когда-то скудные лишайники покрывали голый камень. Мхи, травы, кустарники заполняют никем еще не измеренную пропасть».³⁶

Лишь будучи осмысленным в своей закономерности, своей «гармоничности», контраст обретает эстетическую ценность и художественную выразительность. А потому иноземные растения лишь тогда уместны в романтическом парке, когда, привлекая внимание своей необычностью, они тем не менее естественным образом вписаны в пейзаж и не выглядят в нем чужеродными. В романе Гофмана «Эликсиры сатаны» читаем по этому поводу: «Княгиня — блестящая художница-пейзажистка, а естествознание — ее любимая наука. Поэтому вы найдете у нас заморские растения, редкие деревья и цветы, но не выставленными напоказ, а сгруппированными столь непринужденно и с таким глубоким пониманием, как будто они без посторонней помощи сами собой произросли на родной почве».³⁷

Будучи зримым подтверждением многообразия и единства природного мира, экзотические растения выполняют в художественной системе романтического парка не только декоративную, но и смысловую функцию: они придают ему «вселенский» характер. «С каждой растительной формой наше воображение связывает чудеса далеких стран», — пишет А. Гумбольдт.³⁸

Новым содержанием наполняют романтики и извечную мечту о саде — «рае земном»: «Где найти цветущий сад, в котором все растения соединены и распределены по их любви друг к другу!..»,³⁹ — восклицает Ю. Кернер. В своих «Путевых тенях» он вкладывает в уста молодого священника, ухаживающего за садом, своеобразную теорию «духовной сочетаемости» растений: «Каждое растение, когда оно начинает увядать, можно оживить, если посадить рядом некое иное, ему дружественное... Каждое растение стремится найти своего партнера, а разлука или невозможность соединения несет ему смерть. Многие из тех, что растут в наших краях, не могут обрести в этих широтах свою пару, которая, быть может, цветет где-то в земле обетованной или на дне морском».⁴⁰

³⁴ Ibid Bd 1 S 454

³⁵ Chamisso A. Reise um die Welt // Werke Berlin, [o J] Bd 4 S 42 43

³⁶ Humboldt A. von Ansichten S 99

³⁷ Hoffmann E T A Die Elixiere S 155

³⁸ Humboldt A. von Ansichten S 98

³⁹ Kerner J Die Reiseschatten // Die Dichtungen Stuttgart, 1834 Bd 2 S 142

⁴⁰ Ibid

Трудно удержаться от предположения, что именно этот фрагмент подсказал Г. Гейне идею тоскующих друг о друге Сосны и Пальмы. Впрочем, это сочетание, казалось бы, несовместимых растительных форм упоминается и у А. Гумбольдта как вполне реальное для той переходной зоны, где встречаются Север и Юг. Но каков бы ни был источник этого образа в лирике Гейне, он, несомненно, является еще одним свидетельством романтического видения, романтического прочтения природы и явственно перекликается с семантикой романтического парка, лишней раз подтверждая таким образом мысль Д. С. Лихачева: «Из всех искусств садово-парковое искусство, пожалуй, теснее и постояннее всего связано именно с поэзией».⁴¹

⁴¹ Лихачев Д. С. Поэзия садов. С. 22.