

«Город Солнца»  
Людовика XIV

Александр Степанов

Глава из готовящейся к печати книги Александра Степанова «Барокко» публикуется с любезного разрешения издательства «Арка».

**Александр Степанов.** Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина; Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ), Россия, ekhodor@gmail.com.

Версальский парк — выраженный средствами ландшафтной архитектуры синтез утопических фантазий Томмазо Кампанеллы и урбанистических барочных преобразований Рима. Проникнутый «мистическим империализмом» Кампанеллы, Людовик XIV отодвигает на второй план заботу о дворце, выстраивая, в первую очередь, рукотворный ландшафт как метафору репрезентации абсолютной власти. Если барочные преобразования Рима суть проекции частных усадебных пространственных структур на планировку города, то Версальский парк — противоположная фаза этого процесса, начатого римскими понтификами, то есть проекция городских структур римского барокко на единственное во Франции того времени подлинно частное владение. Планировка Версаля — эссенция барокко, какую невозможно было получить ни в самом Риме, ни в Париже с их плотной застройкой. Людовик XIV противопоставляет Версаль столице католического мира и беспокойной столице собственного королевства. Парк насыщается дидактической символикой, выражающей его заботу о воспитании достойных преемников. Король сам составляет путеводители и велит издавать планы Версаля, на которых юг — наверху, чтобы никто не смел смотреть на его резиденцию со стороны апропрированного им Солнца. В облике и семантике боскетов и фонтанов иносказательно репрезентируются сферы интересов, без которых власть не может быть ни просвещенной, ни универсальной. Однако грандиозная планировочная структура — только скелет; плоть же Версальского парка — трепетные листовые стены, мрамор и позолота статуй и украшений, сверкание и шипение фонтанных струй, всплески солнечного света в тени, контрасты космически-необозримых и игриво-уютных пространств. Версальский парк — средоточие чувственных удовольствий, достигающих апогея изобретательности в феерических дневных и ночных увеселениях. Благодаря изощренной и не знающей денежных ограничений режиссуре земля, воздух, огонь и вода — все четыре первоэлемента — возбуждают воображение, память, мысль в барочном *Gesamtkunstwerk*, прославляющем «короля-солнце».

Ключевые слова: *барокко; парк; планировка; солнце; боскеты; фонтаны; придворные празднества.*

**В**ЕРСАЛЬ своей планировкой во многом обязан барочному Риму. Авеню де Сен-Клу, де Пари и де Со сходятся к Королевскому двору, как триада римских улиц к Пьяцца дель Пополо. Версальские придворные конюшни занимают в этом трехлучии места, аналогичные римским церквам Санта-Мария-ин-Монтесанто и Санта-Мария-деи-Мираколи. Королевский и Мраморный дворы относятся к дворцу, как *Piazza Retta* и паперть собора Святого Петра к самому собору. Глядя с этой стороны на Версальский дворец, так же трудно догадаться, что за ним простираются обширные парки, как, находясь перед палаццо Барберини, угадать, что он, как загородная вилла, скрывает от публики сад своих владельцев.

Чувствуется, что для Людовика XIV эталоном власти служил всемирный духовный авторитет римских понтификов. Но этот эталон надлежало превзойти. А самый наглядный признак превосходства — ошеломляющая грандиозность всего, в чем может выражаться королевское величие. Притом что композиционная роль версальских площадей, протянувшихся от дворца до придворных конюшен, аналогична римской пьяцца дель Пополо, первые занимают территорию вдвое большую. Протяженность оси, объединяющей авеню де Пари с главной осью Малого и Большого парков и с запланированной Лентром Королевской аллеей Вильпрё, в два с половиной раза превосходит длину страды Феличе, прославившей Сикста V.

Конечно, грандиозности Версаля способствовало то, что он возник на пустом месте, в отличие от Рима, который благодаря Сиксту V становился столицей барокко, преодолевая палимпсест городской застройки, образовавшийся в течение двух тысячелетий. Но различие масштабов не мешает нам видеть родство Версаля с барочным Римом. Перспективы, нацеленные на важные точки притяжения внимания, великолепные фонтаны и лестницы появились сначала на загородных виллах и лишь затем в Риме. Версаль — обратная фаза этого процесса, начатого римскими понтификами. Вместо проекций усадебных пространственных структур на планировку города в Версале осуществлена проекция городских структур римского барокко на удаленную от города королевскую резиденцию, то есть на единственное в тогдашней Франции владение, которое с оговорками можно назвать частным<sup>1</sup>. Людовик XIV обзавелся у себя дома эссен-

---

1. «Монарху не хватает лишь одного — радостей частной жизни», — писал внимательно наблюдавший за двором Лабрюйер (*Вигарелло* Ж. Тело коро-

цией барокко, какую невозможно было получить ни в самом Риме, ни в Париже. Тем самым он противопоставил свою резиденцию и столице католического мира, и беспокойной столице собственного королевства<sup>2</sup>.

Самая существенная версальская аллюзия на Рим — нацеленность десятикилометровой широтной оси всего ансамбля на ту часть горизонта, где в дни летнего солнцестояния заходит солнце. Я вижу в этом отголосок солярной магии Урбана VIII, который связал с восходом солнца расположение палаццо Барберини относительно собора Св. Петра. Ведь Версальский парк создан для государя, метафорически отождествлявшего себя с солнцем!

У истоков версальского солярного мифа стоял Томмазо Кампанелла, чей образ мыслей Фрэнсис Йейтс назвала «мистическим империализмом»<sup>3</sup>. Разочаровавшись в возможностях Испании, а затем и папства создать всемирную светско-теократическую империю, призванную осуществить на практике утопию «Города Солнца», он обратил свои геополитические чаяния на Францию, когда увидел в ее государственном устройстве немалое сходство с его идеалом всемирной религиозно-политической общности. В 1634 году он переселился в Париж, где был принят весьма милостиво Людовиком XIII, кардиналом Ришельё, а также столичными эрудитами и политиками. «Практически все произведения, которые он написал и издал в Париже, были посвящены священной имперской миссии французской монархии»<sup>4</sup>. Более ранние работы, включая и «Город Солнца», он переиздал, подретушировав их упоминаниями о французской государственности. Он дожил до рождения дофина, потом вззошедшего на трон под именем Людовика XIV, и приветствовал его длинной латинской эклогой как «короля-солнца» преобразенного мира.

---

ля//История тела: В 3 т./Под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. Т. 1: От Ренессанса до эпохи Просвещения. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 307).

2. «Париж, большая деревня времен Генриха IV, переживал удвоение населения. Для новоиспеченного первого города Европы его выдающиеся размеры и были единственным украшением. Людей было много, но перед античными, ренессансными и барочными напластованиями Рима времен папы Александра VII, соперника Людовика XIV, он являл собой воплощенное в камне ничтожество» (*Шоню II*. Цивилизация классической Европы. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 456).

3. Йейтс Ф. А. Джордано Бруно и герметическая традиция. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 340.

4. Там же. С. 343.

Французскому Петуху предназначено совместно с преображенным Петром править объединившимся миром. В этом грядущем мире труд станет удовольствием и каждый с радостью возьмет для себя свою долю общего труда; все признают единого Бога и Отца и объединятся в любви; все короли и народы соберутся в городе, который назовут Гелиака (*Heliaca*), Город Солнца, а построит его новорожденный сиятельный герой<sup>5</sup>.

Маловероятно, чтобы Людовик XIV вошел в образ «короля-солнца», ничего не зная о прорицании Кампанеллы. В 1654 году, накануне коронации Людовика (ему шел шестнадцатый год), епископ Суассонский выступил с речью, в которой облек «мистико-империалистическую» программу нового царствования в изящную формулу: «Делать из Франции Вселенную и из Вселенной Францию»<sup>6</sup>. На исполненном по приказу Людовика офорте Жана Лепотра, изобразившего по зарисовке Анри Ависа церемонию ожидания Ампулы (сосуда с миром) во время миропомазания в Реймском соборе, читаем подпись:

Сей король, кому суждено превзойти всех прочих монархов, не нуждается для признания в торжествах: он значим сам по себе. Достаточно увидеть его, чтобы понять: он — Властелин. Небо даровало его как благое средство положить конец нашим бедствиям. Блестящая столькими добродетелями, он подобен Солнцу среди звезд<sup>7</sup>.

Быть «королем-солнцем» значило не только облучать подданных ослепительным великолепием своей власти, но и возглавлять геополитический универсум, структурированный аналогично гелиоцентрической модели мира (Кампанелла был коперниканцем). Людовик XIV стал величайшим агрессором среди государей эпохи барокко, потому что они (особенно Габсбурги, в борьбе против которых он не пренебрег союзом с османами), как ни странно, не желали возвращаться по орбитам, предназначенным «королем-солнцем».

---

5. Там же. С. 317, 344.

6. Блюш Ф. Людовик XIV. М.: Ладомир, 1998. С. 10.

7. Цит. по: Ракова А. Праздник — любимая игрушка государей. Торжества и празднества в европейской гравюре XVI–XVIII столетий из собрания Эрмитажа: Каталог выставки. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2004. С. 108. «Наши бедствиями» названа Фронда, с которой было покончено в 1653 г.

Версалью, как королевскому Городу Солнца, предназначено было стать средоточием всемирного единства. Но что за причуда — расположить центр преобразования мира на земле, которую герцог Сен-Симон кратко охарактеризовал так: «Самое унылое и неприятное место, безжизненное, безводное, безлесное, даже не имеющее порядочной почвы, поскольку там зыбучие пески либо болота, а следовательно, не может быть и хорошего воздуха»<sup>8</sup>? Неужели нельзя было найти более приятного места для жизни короля и тысяч придворных? Мне напомнят, что в 1623–1631 годах Людовик XIII построил там для себя охотничий замок. Но это здание было настолько невзрачным, что, по мнению маршала Франсуа де Бассомпьера, им не стал бы гордиться даже простой дворянин. Разве не было в распоряжении Людовика XIV ни дворца Тюильри, ни громады Булонского замка, ни любимого им Сен-Жерменского дворца, отстоящего от Парижа не далее Версаля, ни великолепных Шамбора и Фонтенбло?

Решающее для молодого короля преимущество Версальского замка заключалось не в самом этом строении, а в том, что оно стояло на краю склона, плавно переходящего в почти никем не освоенную долину, простирающуюся, сколько хватало взгляда, к западному горизонту. Превосходная исходная точка для создания ориентированного на солнце парка — метафорического Города Солнца!

Есть основания полагать, что схему Версальского парка придумал в общих чертах сам Людовик XIV<sup>9</sup>. Как бы то ни было, в течение двадцати лет до переселения в Версаль создание парка увлекало его несравненно сильнее, чем приспособление отцовского замка для своих нужд. Лишь когда приобрела вытнтые черты соляная структура парка, он озаботился преобразованием замка во дворец, соразмерный амбициям монарха, метафорически отождествляющего себя с солнцем. Удивительно ли, что большинству гостей, съехавшихся в Версаль в начале мая 1664 года, то есть через три года после начала работ, на праздник «Услады зачарованного острова», — а там было более 600 персон, — пришлось в течение недели самим заботиться о жилье? Ночевали в экипажах. Но и десять лет спустя, когда в Версале справлялись торжества в честь завоевания Франш-Конте<sup>10</sup>,

---

8. Сен-Симон А. де. Полные и доподлинные воспоминания герцога де Сен-Симона о веке Людовика XIV и Регентстве: В 2 кн. М.: Наука, 1991. Кн. 2. С. 202.

9. Gaxotte P. Louis XIV. P.: Flammarion, 1974. P. 23.

10. Обширная провинция в Бургундии по течению рек Соны и Дуба, входившая ранее во владения Габсбургов.

Жюль Ардуэн-Мансар еще и не приступал к сооружению южного и северного корпусов «нового замка», как называли в кругу Людовика строившийся Версальский дворец.

Различают Малый парк с его боскетами и Большой парк, простирающийся в стороны от Большого канала. Они не схожи между собой не только размерами, но и принципами планировки. Малый парк — квадрат со сторонами около 800 метров, расчерченный прямоугольной сетью аллей с шагом около 200 метров (100 туаз<sup>11</sup>). Каждая квадратная ячейка — боскет с оригинальной сеткой дорожек и площадок. Единственная зрительная перспектива, прорывающая контур Малого парка и тем самым связывающая его с Большим парком, — главная аллея («Зеленый ковер»): спустившись от фонтана Латоны к колеснице ее солнечного сына, она подхватывается осью Большого канала, нацеленной на летний заход солнца<sup>12</sup>.

Большой парк заключен в гигантский пятиугольник, пронизанный каналом. Самой длинной стороной он примыкает к Малому парку, а за дальним концом канала выступает углом на запад. Леса и рощи, луга и поля рассечены прямыми перспективами, длина которых измеряется уже не сотнями метров, а километрами. Самые длинные расходятся веером от ковша в начале канала, другие пролетают над каналом в разных направлениях, но нигде, в отличие от аллей Малого парка, они не пересекаются под прямым углом. В трех точках — за западной оконечностью канала, а также на севере (близ Трианона) и на юге — образуются многолучевые (соответственно 10, 8 и 11 лучей) пучки перспектив, которые выглядят на плане парка яркими вспышками. Из Большого парка дворец виден только в перспективе Большого канала.

Таков Город Солнца молодого короля, усвоившего «мистический империализм» Кампанеллы и возомнившего Солнцем самого себя. Аллеи и перспективы здесь — улицы и проспекты, а боскеты и очерченные прямыми линиями части ландшафта — кварталы. Все служит тому, чтобы сосредоточить взоры, мысли, память на огненном диске, удвоенном зеркалом Большого канала. Но не ослабляет ли переживание солнечного заката могущество государя в его самомнении и в воображении подданных? Ничуть не бывало. Ибо солнце, склоняющееся к водной глади, переносит воображение на край Атлантики, в незримый Новый Свет, где у Людовика XIV тоже есть о чем позаботиться.

---

11. Туаза — французская мера длины до введения метрической системы — равнялась 1,949 метра.

12. Большой канал соорудили в 1668–1679 гг.

По меньшей мере на трех планах Версаля, изданных в его лучшую пору, — «Плане садов Версальского дворца», выгравированном Франсуа де Лапуэнтотом в 1668 году<sup>13</sup>, «Плане королевского дома в Версале» Израэля Сильвестра (около 1669 года) (рис. 1) и его же «Генеральном плане дворца и Малого парка Версаля» 1682 года<sup>14</sup> — север находится внизу, а юг наверху. Даже если в этом сказалась традиция, идущая от Аристотеля и его средневековых арабских комментаторов, согласно которой Южное полушарие Земли является верхней и более благородной частью света, чем северное<sup>15</sup>, думается, что в данном случае главным фактором была траектория Солнца. Согласно принятой ныне ориентации, зритель смотрит на карты с юга, то есть со стороны Солнца. Но в глазах подданных «короля-солнца» право быть таким зрителем принадлежало только ему. Дозволенное Юпитеру не дозволялось быку — публике, для которой эти планы издавались. Обыкновенным зрителям предлагалось смотреть на план Версаля с севера, то есть мысленно видя Солнце впереди себя или над собой и не забывая о том, что их король и есть Солнце.

Как выглядел Версальский парк до переезда двора?

Молодой король не выносит тесноты, не терпит узких вонючих улиц Парижа и обожает солнце, воздух, ветер. Вообразим его на террасе, сооруженной Лево перед западным фасадом старого замка и еще не превращенной Ардуэн-Мансаром в Галерею зеркал<sup>16</sup>.

Отсюда панорама Версаля открывается во всю ширь. Уходящие вдаль планы понижаются к стреле Большого канала, в оперении которой пестреет переливчатым светом золота, серебра, лазури потешная флотилия Людовика, а за дальним острием голубеют холмы Вильпрё. Светящее слева солнце очерчивает глубокими тенями аллеи и боскеты — «проспекты» и «кварталы» заколдованного города, в котором постоянного населения — мраморного, бронзового, свинцового — в некоторые дни больше, чем живых посетителей. В безбрежной дали угадываются круглые лужайки Большого парка, соединенные прямыми, как солнечные

---

13. Лапуэнтот Ф. де. План садов Версальского дворца. Офорт, резец. 42 × 38 см (Сады и фонтаны Версаля: Каталог выставки/Музей-заповедник «Петергоф». СПб.: Абрис, 2005. С. 13. Кат. I, 3; далее: Сады и фонтаны).

14. Сильвестр И. Генеральный план дворца и Малого парка Версаля. Офорт, резец. 38 × 52 см.

15. Ср.: Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад/Пер. М. Лозинского. М.: Наука, 1967. Песнь XXXIV. С. 109–126.

16. Жюль Ардуэн-Мансар был назначен королевским архитектором в 1685 г.

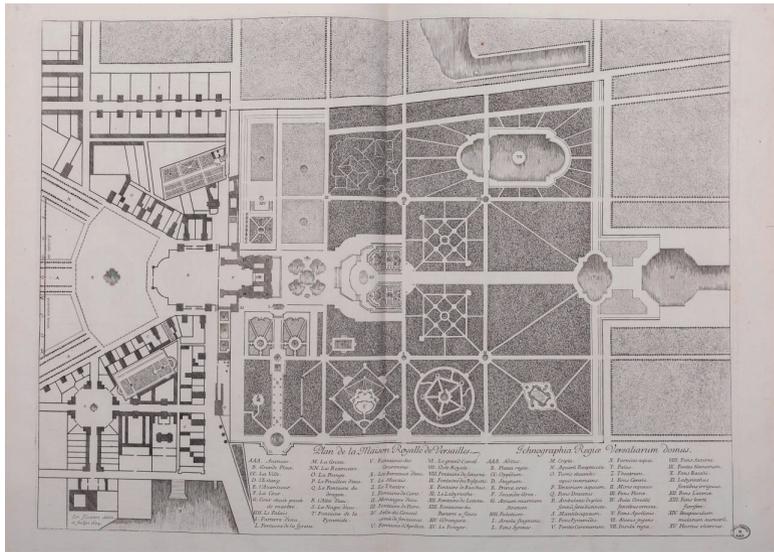


РИСУНОК 1. План королевского дома в Версале. Гравюра по рисунку Израэля Сильвестра, около 1669 года

лучи, просеками. На эти просеки — под прицел мушкетов — егеря и гончие выгоняли ланей и оленей. В 1685 году круглые площадки Большого парка с радиально расходящимися просеками послужат для Ардуэн-Мансара прототипом площади Победы в Париже. Начнется третья фаза маятникообразных трансформаций европейских урбанистических структур: от частного воплощения — обратно к публичному.

Версаль без фонтанов и бассейнов — не Версаль. Дезалье д'Арженвиль во втором издании трактата «Теория и практика садоводства», оказавшего определяющее влияние на устройство садов в резиденциях XVIII века<sup>17</sup>, посвятил садовой гидравлике эссе, в котором наряду с такими техническими вопросами, как напор воды, конструкция насосов и автоматов, рассмотрел эстетические аспекты. Называя потоки и струи «живой водой», он говорит о них, как о «душе садов», о наилучшем их украшении. Помимо орошения растений, он обращает внимание на «освежающие», «оживляющие», «волнующие» эффекты фонтанного искусства<sup>18</sup>.

17. Dézaillier d'Argenville A.-J. La théorie et la pratique du jardinage. P., 1713. P. 263–293.

18. Hanke S. Water in the Baroque Garden//Oxford Handbook of the Baroque/ J.D. Lyons (ed.). N.Y.: Oxford University Press, 2019. P. 89.

Лебрен превратил плато перед западным фасадом дворца в Водный партер, в центре которого бил фонтан Сирены. Тритон, обнимая Сирену ниже поясицы, помогал ей удержать похожую на рог изобилия раковину, из которой она выдувала водяной столп, не уступавший струе Берниниева Тритона. На дельфиньем хвосте и коралловой ветви сидели пугги, один из которых потрясал похищенным у Нептуна трезубцем<sup>19</sup>. По сторонам фонтана предстояло устроить четыре больших бассейна, украшенных статуями времен года, часов, искусств, континентов и копиями антиков. Однако Людовик, уступив мадам де Ментенон, возмущенной фривольностью фонтана, велел Ардуэн-Мансару разбить вместо Водного партера Лебрена тот, который мы видим ныне, — с двумя величественными водяными зеркалами, наполняющими почти до краев каменные рамы, украшенные изваяниями рек Франции<sup>20</sup>. Статуи, заказанные Лебреном для Водного партера, были поставлены вдоль перил партера Латоны и на аллее, ведущей к Аполлону.

По сторонам от Водного партера взор короля радовали Северный партер и противоположащий партер Королевы с разбитыми вокруг невысоких фонтанов клумбами. Критики Ленотра упрекали его за то, что в саду не видно смены сезонов. «Король-солнце» не любил увядшие цветы, поэтому у его садовника имелось в запасе два миллиона горшочных цветов для ежедневной перемены «цветочных сцен»<sup>21</sup>.

От фонтана Латоны взгляд стелется вниз, к Колеснице Аполлона<sup>22</sup>. В инструкции «Как показывать сады Версаля», написанной Людовиком XIV в нескольких вариантах в первой половине 1690-х, каждый шаг рассчитан с точностью балетмейстера: «1. Через вестибюль Мраморного двора выйти из дворца на террасу; встать на верхней ступени, чтобы рассмотреть партеры, бассейны и фонтаны Кабинета. 2. Прямо над Латоной остановиться и разглядывать ее фонтан, ящериц, лестничные марши, статуи, Королевскую аллею, Аполлона, Канал; затем обернуться, чтобы взглянуть на партеры и замок...»<sup>23</sup>

---

19. Жан Лепотр с оригинала Балтазара и Гаспара Марси. Фигуры Тритона и Сирены из золоченой бронзы... Офорт, резец. 43 × 28 см//Сады и фонтаны. С. 68. Кат. IV, 24.

20. Нынешний Водный партер возник в 1684 г.

21. *Никифорова Л. В.* Дворец в эпоху барокко. Опыт риторического прочтения. СПб.: Астерион, 2003. С. 60.

22. Оба фонтана спроектированы Ленотром, их убранство создано по эскизам Лебрена. Скульптура фонтана Латоны — творение братьев Марси; скульптуру фонтана Аполлона создал Жан-Батист Тюби.

23. В датированной 19 июля 1689 г. рукописи более раннего, короткого маршрута, составленного для Марии д'Эсте, жены бежавшего из Англии короля

Партеры были доступны широкой публике. Боскеты же, ближний ряд которых простирается за фонтаном Латоны, предназначались для короля, высокопоставленных придворных и избранных посетителей<sup>24</sup>. От угла до угла стоят непроходимые лиственные стены боскетов, издали невозможно заглянуть в их таинственное нутро. Ясно лишь, что входы в них — с углов. Слева направо — Лабиринт любви, Бальный зал, Болото, Водный театр<sup>25</sup>. В каждом своя водная затея.

Со времен Людовика XIV сохранил облик только самый поздний из них — Бальный зал. Ленотр создал его, вдохновленный путешествием в Италию. На офорте с изображением интерьера этого боскета читаем: «Зал имеет слегка овальную форму. Он окаймлен амфитеатром из зелени и великолепным каскадом и бассейнами, облицованными камнями и раковинами. Каннелюры, цоколи, промежуточные наклонные плоскости выполнены из крапчатого мрамора. Вазы и торшеры изготовлены из золоченого металла»<sup>26</sup>. «Французская Сафо» Мадлен де Скюдери видела в Бальном зале «смешение такой красоты, такой изобретательности, такого блеска, такого очарования, что можно на него смотреть, как на краткое изложение всех красот искусства и природы»<sup>27</sup>.

Самый ранний из боскетов ближнего ряда — Лабиринт любви. «Среди бесчисленных красот чудесного и приятного Дома Версаля Лабиринт, может быть, сначала кажется не самым впечатляющим, но если внимательно присмотреться, то можно заметить, что он обладает, без сомнения, большим

---

Якова II Стюарта, осмотр парка начинается от Банных апартаментов и включает Оранжевую, Лабиринт, фонтан Латоны, боскет Болото (где гостью ждали фрукты и мороженое), фонтаны Цереры и Флоры, бассейн Аполлона, боскет Энкелада, Кабинет совета, Водяную гору, Водный театр, Три фонтана (где ей снова предлагалось полакомиться мороженым), фонтан Нептуна, бассейн Дракона и возвращение к Нептуну, «откуда карета, которая будет ждать вас у ограды сада, отвезет вас в Трианон» (*Thacker Ch. Louis XIV's Last "Manière de montrer les jardins de Versailles" // Garden History. 1978. Vol. 6. № 2. P. 54–60*).

24. Schweizer S. André Le Nôtre und die Erfindung der französischen Gartenkunst. В.: Klaus Wagenbach Verlag, 2013. S. 86–87.

25. На месте Лабиринта в 1778 г. разбили сад в английском вкусе, переименовав его в боскет Королевы. От его фонтанов сохранилось несколько фрагментов свинцовой скульптуры, хранящихся ныне в Версальском дворце. Бальный зал, реконструированный в 1707 г., называется теперь боскетом Ракушек. Боскет Болото был уничтожен в 1704 г., когда сюда перенесли из грота Фетиды скульптурную группу «Аполлон и нимфы». Водный театр, превращенный в 1774–1775 гг. в Зеленый круг, восстановлен.

26. Риго Ж. Боскет Бальный зал. Офорт, резец. 26 × 49 см // Сады и фонтаны. С. 56. Кат. IV, 10.

27. Scudéry M. de. La Promenade de Versailles. P.: Barbin, 1669 (цит. по: Сады и фонтаны. С. 56).

очарованием и привлекательностью, чем остальные затеи. <...> Это квадрат молодого густого леса, прорезанного большим числом аллей, таких запутанных, что нет ничего более легкого и приятного, как в них заблудиться <...> В конце каждой аллеи или в местах их пересечения установлены фонтаны», — писал с нескрываемым самодовольством автор этой затеи Шарль Перро<sup>28</sup>. Знаменитый сказочник предложил королю оборудовать Лабиринт как игровую программу воспитания и образования дофина<sup>29</sup>. В 1664 году, когда Ленотр приступил к устройству этого боскета, наследнику исполнилось три года. На «Плане садов Версальского дворца» де Лапуэнта, изданном к «Большому королевскому дивертисменту» 1668 года, представлен уже готовый Лабиринт любви<sup>30</sup>.

Мысль о привязке смысловых комплексов, идей, узелков памяти к определенным местам, то есть о создании назидательного ландшафта, в котором идеи соотносятся одна с другой не только благодаря ассоциациям, но и по принципу четок или наподобие пунктов некоего маршрута, сама по себе не была нова. Не говоря об античных, средневековых и ренессансных прецедентах<sup>31</sup>, Перро мог вдохновиться «Клеией» Мадлен де Скюдери — прециозного романа, издававшегося частями между 1654 и 1661 годами. Романистка придумала «Карту Нежности» — изображение страны, топонимы которой объединены темой любви. Миновав мост Новой Дружбы, река Влечения течет мимо деревень Великодушия, Радости, Любовного Послания, Маленькиххлопот, Искренности и невдалеке от Честного селения приближается к озеру Безразличия, однако, минуя его, течет далее к городку Нежность-на-Влечении, вскоре после которого впадает в море Опасности. Невдалеке видны устья еще двух рек — Благодарности и Уважения. По ту сторону скалистого залива простираются Неведомые земли. На карте указан масштаб в «лигах дружбы»<sup>32</sup>.

В 1677 году в Королевской типографии напечатают путеводитель по Лабиринту. В эту карманную книжицу Перро

---

28. Цит. по: Сады и фонтаны. С. 24.

29. Дофина стали называть Великим дофином и Монсеньором с 1682 г., когда у него появился сын — Маленький дофин.

30. Жан-Баттист Тюби, Этьен ле Онгр, Пьер ле Гро, а также братья Гаспар и Бальгазар Марси изготовили для фонтанов Лабиринта 333 свинцовые скульптуры, которые были раскрашены.

31. Йейтс Ф. Искусство памяти. СПб.: Университетская книга, 1997.

32. Карта, опубликованная в первой части «Клеии», выгравирована, как полагают, Франсуа Шево по рисунку нескольких авторов, среди которых была маркиза де Рамбуйе — хозяйка знаменитого парижского литературного салона.

включил 39 басен Эзопа в сокращенном переводе на французский язык. Каждая басня снабжена гравюрой на меди Себастьяна Леклера, изображающей фонтан, который иллюстрирует данную басню. Фонтанов в Лабиринте тоже 39. Каждый из них к тому же сопровождается описанием. На плане Лабиринта басни и фонтаны пронумерованы.

Публикация путеводителя говорит о том, что свое первоначальное назначение Лабиринт к тому времени выполнил: дофину шестнадцать. Теперь каждый гость короля волен извлекать из посещения Лабиринта удобный ему смысл. Но если вы хотите сочетать приятное с полезным, то к вашим услугам басни Эзопа. О популярности затеи свидетельствует второй тираж, напечатанный два года спустя. Ныне это издание — главный источник, по которому мы можем представить, как выглядела и воспринималась одна из главных причуд Версаля<sup>33</sup>.

Разумеется, придворный священник епископ Боссюэ, водивший дофина от фонтана к фонтану, не нуждался в чем-либо переводе басен. Они вспоминали текст оригинала, сами перелагали его на французский, восхищались мастерством Ленотра, ваятелей и инженеров. Короче, осуществляли дидактический замысел Перро, следуя тридентской триаде *movere — delectare — docere*.

Присоединимся к ним хотя бы на первых шагах по Лабиринту. Маленького дофина и его воспитателя встречали у входа статуи Амура и Эзопа. Эзоповы животные и птицы, живущие человеческими страстями, преподнесут наследнику уроки житейской мудрости.

На развилке — «трельяж под большим полукуполом, полный всевозможных сидящих на ветвях птиц, каждая из которых пускает из клюва струю. Бездействует лишь филин, сидящий посередине выложенного раковинами бассейна. Птицы, кажется, сердятся, и бедному филину стыдно за свой позор»<sup>34</sup>. С помощью Боссюэ дофин вспоминает Эзопа: «Однажды филин был так побит всеми птицами за противный голос и отвратительное оперение, что с тех пор показывается только ночью»<sup>35</sup>. Это урок поведения в обществе, который осмелимся представить так: «Вы с честью выйдете из Лабиринта любви, мой принц, если будете непринужденны в разговоре, га-

---

33. Perrault Ch. Le Labyrinthe de Versailles. P.: De l'Imprimerie royale, 1677. Перевод басен Эзопа на французский язык для этого издания выполнил Исаак де Бенсерад.

34. Perrault Ch. Op. cit. P. 7–8.

35. Сады и фонтаны. С. 28. Кат. II, 9.

лантны, опрятно одеты и ни в коем случае не замкнуты. Ибо будущий король рожден не для себя, а для подданных».

Путь налево от злополучного филина — к стоящим вплотную друг к другу фонтанам «Павлин и соловей» и «Попугай и обезьяна» — ошибочен. Он приведет к потере следующих четырнадцати уроков, запланированных Перро. Пунктир в путеводителе показывает, что Боссюэ вел воспитанника направо, туда, где «мы видим куропатку на груди камней; она пускает вверх струю; по обе стороны на невысоких скалах два петуха извергают струи в бассейн»<sup>36</sup>. А вот и коротко изложенная басня: «Куропатка сильно огорчилась, будучи побитой петухами, но утешилась, увидев, как они дерутся друг с другом». Стало быть, второй урок — политический: «Разумный государь, Ваша светлость легче перенесет обиды от соперников, видя, что те не щадят друг друга». На перекрестке дорожек напротив этого фонтана — третий урок, дипломатический: на высокой скале, поросшей зеленью, сидит петух и метит струей в лису; та отвечает струей, убегая, но промахивается. У Эзопа коварная лиса уговаривала петуха спуститься и отпраздновать вместе мир, заключенный между всеми животными. Петух, прикинувшись, что хочет спасти ее от гибели, кричит, что видит борзых — вестниц перемирия.

Снова развилка. Боссюэ ведет воспитанника направо: «Посередине пруда петух, ступив на огромный алмаз, пускает в воздух фонтан, как бы жалуясь, что небеса не послали ему ячменного зернышка»<sup>37</sup>. Мораль аксиологическая: «Не путайте Божий дар с яичницей, сударь».

Добравшись до выхода из Лабиринта, бросим прощальный взгляд на очаровательный последний фонтан: «В трельяжной беседке вращаются несколько уток, выбрасывая вверх водяные струи; за ними с лаем гонится щенок». Перро забыл упомянуть о высокой центральной струе, достигающей проема в куполе беседки. Текст в путеводителе: «Маленький спаниель вплавь преследует уток; „Напрасно ты мучаешься, — говорят они, — сколько нас ни гони, поймать не сможешь“»<sup>38</sup>. Последний совет учителя воспитаннику мог звучать так: «Ваша светлость, сообразуйте свои возможности с обстоятельствами».

В боскете Болото, симметричном Бальному залу, Ленотр воплотил выдумку возлюбленной Людовика XIV маркизы

---

36. *Perrault Ch.* Op. cit. P. 8.

37. *Ibid.* P. 9.

38. Сады и фонтаны. С. 36. Кат. II, 23.

Атенаис де Монтеспан. Собственно «болото» занимало малую часть боскета. В густой роще гости короля обнаруживали обрамленную дерном прямоугольную выемку шагов двадцать на сорок. Посреди — железное дерево, «так искусно изготовленное, что кажется настоящим. Из его ветвей вырывается бесконечное множество водяных струй, покрывающих болото <...> струи воды бьют и из тростника, окаймляющего пруд, и делают его похожим на настоящее болото»<sup>39</sup>. Четыре аиста, вытянув шеи, фонтанировали из углов «болота». По сторонам стояли мраморные столы с настоящими лакомствами.

Впишите в квадрат ромб, соедините середины его сторон с углами квадрата — и вы получите рисунок дорожек Водного театра, симметричного Лабиринту. Посередине оставьте круглую площадку диаметром в дюжину туаз. Северную ее половину окаймляли ступени-сиденья, южную занимала сцена. Три семиступенных каскада, прорезая густую зелень, сходились к сцене. Каждый был увенчан статуей с высоким фонтаном. Спускаясь, ступени каскадов расширялись, и струи били вверх с концов каждой ступени. На каскады падали еще и дуги струй от водометов, спрятанных за пирамидальными кустами. Под этими водяными арками, как под готическими нервюрами, выходили на сцену и удалялись актеры. Между каскадами, по краю сцены, стояли фонтаны со скульптурными группами. Авансцена отделялась от «зала» небольшим продолговатым бассейном с рядом фонтанчиков над ним.

Окидывая умственным взором Малый и Большой парки, обнаруживаем на южной половине ансамбля целый «университет», созданный королем для наследника. Что ни боскет — факультет. Науку политеса дофин постигал в Лабиринте, фауну изучал в Зверинце, флору — в Оранжерее непосредственно под окнами своих апартаментов; с искусством древних знакомился в Галерее антиков, составленной из двадцати четырех мраморных статуй, приобретенных Французской академией в Риме<sup>40</sup>; для совершенствования в балетном искусстве существовал Бальный зал; к роли государя дофин мог готовиться, созерцая величественные водяные зеркала Королевского острова. Были предусмотрены и рекреации: Зеленый зал, где Ар-

---

39. *Félibien*. Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle. P.: Imprimeur-juré-libraire de l'Université, pont Saint Michel, 1703 (цит. по: Сады и фонтаны. С. 49. Кат. IV, 2).

40. В этом боскете вокруг продолговатой площадки были вырыты четыре бассейна и поставлены античные статуи, окруженные деревьями в ящиках. В 1704 г. статуи перенесли в Марли, а в галерее высадили индийские каштаны. Отсюда новое название: Каштановый зал.

дуэн-Мансар поставит Колоннаду<sup>41</sup>, и южная Шахматная доска, в центре которой появится фонтан Жирандоль<sup>42</sup>.

На северной половине ансамбля ничто не вызывало ассоциаций ни с дидактикой, ни с ученостью. Здесь господствовала тематика торжеств (фонтан Славы, Банкетный зал<sup>43</sup>), побед короля над Фрондой (фонтан Энкелада, самый высокий в Версале — с водяным столпом в двадцать пять метров), над Голландией (Малая Венеция), над Испанией и Австрией (фонтан Триумфальная арка), а также мифология стихий (Нимфей, фонтан Дракона, бассейн Нептуна) и эстетика стереометрических абстракций (Пирамида и Обелиск).

Далеко на конце северного рукава Большого канала виднелся Фарфоровый Трианон — пять построенных Лево крошечных павильончиков, сплошь облицованных сине-белыми фаянсовыми изразцами из Голландии и Руана с изображениями птиц, амуров и цветов. В украшенных зеркалами павильонах Дианы, Венеры, Варенья и Закусок устраивались завтраки и ужины, сеансы музыки, танцев и пения. Зеркала, благоухание, музыка, блюда — аллегории зрения, обоняния, слуха, вкуса; не хватало только осязания<sup>44</sup>. Эта фигура умолчания выдавала главное назначение «сказочного сувенира» Лево — быть местом уединения Людовика и Атенаис. Для одной из страстей короля — упиваться запахами — существовал соединенный с остальными постройками ажурной галереей павильон Ароматов, где хранились во множестве ящичков благовония.

К чистым тонам своих стен Трианон прибавил цветники, где среди растений из Испании или Константинополя в грунте росли апельсиновые деревья и жасмин, зимой укрытые съемными дощатыми футлярами». Придворный историк Андре Фелибьен замечает, что «этот дворец снача-

---

41. Колоннада сооружена в 1684 г.; скульптурная группа Жирардона «Похищение Персефоны» займет в ней место в 1696 г.

42. Ни боскетный «университет», ни 64-томная библиотека классической литературы *Ad usum Delphiuni* («Для пользования дофина») не оправдали надежд воспитателей. Великий дофин вырос пустоголовым любителем скандалов и азартных игр, упрямым, ленивым, высокомерным и малодушным. Его рано умерший сын, герцог Бургундский, чьим наставником был архиепископ Фенелон, лучше усвоил науку Версальского парка. Когда в 1712 г., после его смерти, престарелый Людовик XIV приказал принести шкатулку, где внук хранил важные бумаги, он обнаружил «Рассуждение об обязанностях короля с позиции совести» давно находившегося в ссылке Фенелона, проекты реформ маршала Вобана, сочинение «О необходимости вернуть народу отнятые права и создать свободное, справедливое правление» (*Ленотр Ж. Повседневная жизнь Версаля при королях. М.: Молодая гвардия, 2003. С. 88, 96, 97*).

43. Назван потом боскетом Обелиска.

44. *Никифорова Л.В. Указ. соч. С. 103.*

ла казался совершенно волшебным; поскольку его не начинали [строить. — А. С.] до конца зимы, он появился весной, как будто вышел из земли вместе с садовыми цветами, которые его окружают»<sup>45</sup>.

В прославляющую «короля-солнце» программу прекрасного вписывалась беломраморная группа «Купание Аполлона», изваянная Франсуа Жирардоном вместе с другими скульпторами<sup>46</sup>. Сначала это произведение находилось в сооруженном Ленотром гроте Фетиды — павильоне, за аттиком которого был скрыт резервуар с водой для фонтанов. Фелибьен писал, что «во всем Королевском доме нет больше места, где искусство так торжествует [над природой. — А. С.], как в гроте Фетиды»<sup>47</sup>. «Ракушки, рокайли, разноцветные орнаменты из гальки и щебня, зеркала, тритоны, сирены, раковины, гротескные маски, „сияние хрусталя, твердого и жидкого“, эффекты воды, каскады, струи и, напоследок, маленький гидравлический орган, как в Тиволи»<sup>48</sup>. „В шум воды и органную музыку вливается пение птичек, которые представлены, как живые, в ракушках в различных нишах и посредством еще более необыкновенного искусства сладостной этой музыке вторит эхо, и слух очарован не меньше, чем зрение“»<sup>49</sup>.

Как солнце, утомясь, конец пути завидя,  
Для отдыха от дел спускается к Фетиде,  
Так и Людовик наш приходит в этот грот... —

воспевал Жан де Лафонтен «Купание Аполлона» в гроте Фетиды<sup>50</sup>. Когда грот разобрали, чтобы освободить место для северного крыла дворца, группу перенесли в боскет Славы, поставив ее под открытым небом на фоне шпалеры из кустарника. В 1705 году она оказалась на месте уничтоженного боскета Болото<sup>51</sup>.

Снабжение версальских фонтанов водой — проблема, которую не удается удовлетворительно решить до сих пор.

---

45. Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. М.: Аграф, 2002. На месте Фарфорового Трианона, снесенного в 1684 г., Ардуэн-Мансар построил в 1687–1689 гг. Мраморный (Большой) Трианон.

46. Группа создана между 1664 и 1672 гг.

47. *Félibien*. Description de la grotte Versailles. P.: Imprimerie royale, 1672 (цит. по: Сады и фонтаны. С. 19).

48. На вилле д'Эсте.

49. Боссан Ф. Указ. соч.

50. Цит. по: Там же.

51. Нынешнее оформление этой скульптурной группы создано Юбером Робером в 1776–1778 гг.

«Если Его Величество появится со стороны пруда (ныне Ворота Дракона. — А. С.), воду следует подать в Пирамиду, на Водяную аллею и в Дракона, — инструктировал Дени, мастер фонтанного дела, троих своих помощников и их шестерых мальчиков-подмастерьев. — Необходимо принимать все меры, чтобы они били наилучшим образом, доколе находятся в поле зрения короля. Убедившись, что Его Величество скрылся из виду, мальчик, что дежурит у Пирамиды, должен оставить здесь лишь столько воды, чтобы ее хватило на „водяное полотнище“. Когда король из нижнего парка, поднимаясь по аллее вдоль „Зеленого ковра“, идет ко дворцу, должны бить все струи от фонтана Аполлона до фонтана Латоны». Дени велел «начать пускать воду раньше, чем он может это увидеть, и не останавливать ее, даже если он уже прошел; закрыть все краны следует лишь тогда, когда он вернулся в замок». Но даже при такой экономии на фонтаны Версаля шло воды в полтора раза больше, чем на водоснабжение Парижа, чьи жители (515 тысяч к 1700 году) довольствовались, в среднем, ведром воды в сутки<sup>52</sup>.

Ныне версальские парки, особенно Малый, насыщенный инвенциями Ленотра, деградировали. Не вполне корректно отождествляя Версаль XVII века с его нынешним состоянием, обычно описывают его с акцентом на перспективах аллей, устремленных в недостижимые дали<sup>53</sup>. Однако сводить Версаль только к крупномасштабным построениям Ленотра и Ардуэн-Мансара — значит говорить о французском барокко полуправду. Версаль строился на контрастах больших и малых протяженностей; на изобретательных сочетаниях насквозь видимого и открывающегося внезапно; на великом разнообразии малых форм архитектуры; на противопоставлении каменных и лиственных стен; на эффектах зеркально-невозмутимой и шумно струящейся воды; на блеске золота и мокрых бронзовых тел; на понимании того, что хороша только такая садовая архитектура, которая при знакомстве с ней порождает богатые сюжеты. Но в первую очередь — на сугубо личных пристрастиях, выдумках, работах и сюрпризах круга лиц, близких к Людовику XIV.

---

52. *Ленотр Ж.* Указ. соч. С. 47–50.

53. «Превышение размеров парка и дворца, их несоизмеримость с физическим миром человека являются важнейшей характеристикой версальского комплекса» (*Хохлова С. П.* Опыт культурфилософского анализа архитектуры (на примере дворцово-паркового ансамбля Версаля)// Вопросы теории архитектуры. Архитектурно-теоретическая мысль Нового и Новейшего времени/Под ред. И. А. Азизян. М.: URSS, 2006. С. 56).

«Я нахожу наиболее оригинальным в этих садах то, что они пригодны для всякого рода увеселений», — признавалась Мадлен де Скюдери в «Прогулке по Версалью»<sup>54</sup>. А вот наставление Людовика XIV наследнику:

Французский принц или король должен осознавать большой смысл публичных увеселений: ведь он устраивает их не столько для себя, сколько для своего двора и своего народа. Общее веселье создает у придворных ощущение лестной близости к монарху, что чрезвычайно трогает и радует их. Любит зрелища и простой народ — их цель, в сущности, в том и состоит, чтоб ему нравиться. Этим средством мы завладеваем его умом и сердцем гораздо успешней, чем наградами и благодеяниями. Что до иностранцев, то, видя государство цветущим и благоустроенным, как это явствует из расходов на праздник, каковые могут показаться даже излишними, они получают самое выгодное впечатление великолепия, мощи, богатства и величия<sup>55</sup>.

Финансированием торжеств и координацией усилий исполнителей занималось специальное ведомство Меню-Плезир, возглавляемое четырьмя камергерами из высшей знати, которым Людовик диктовал свою волю.

«Услады зачарованного острова», первый большой праздник, данный «королем-солнцем» в Версале, официально посвящается его матери Анне Австрийской и жене Марии-Терезе. Но все понимают, что настоящая героиня торжества — юная возлюбленная короля красавица Луиза де Лавальер. Организатор праздника, друг Людовика герцог де Сент-Эньян, следуя итальянскому обычаю объединения праздничных эпизодов литературными сюжетами, выбирает «Неистового Роланда». Роли героев Ариосто играют король и придворные. Храбрые рыцари, плененные фантомной красотой волшебницы Альцины, будут освобождены с помощью чудесного кольца. Режиссуру доверяют Мольеру, музыку — Люлли, художественное оформление — Лебрену и Карло Вигарани. Именно последнему Фелибьен приписывает идею «использовать для этого праздника не замок, а маленький парк, место еще новое, непривычное, в каком-то смысле нетронутое, перспективу которого уже на-

---

54. Цит. по: Сады и фонтаны. С. 37.

55. Ракова А. Л. Указ. соч. С. 6, 10.

чертал Ленотр». Противопоставленный реальности самим выбором места, праздник переносит участников и зрителей в мир рыцарских подвигов<sup>56</sup>.

7 мая 1664 года, шесть часов пополудни.

Восемь труб и литаврищик шли вслед за главнокомандующим. Король, представлявший Руджьера, следовал за ним, верхом на красивейшем из коней, сбруя которого, цвета пламени, сияла золотом, серебром и драгоценными камнями. Его Величество был одет и вооружен на греческий манер, как и все в его квадриге, и на нем была серебряная кираса, украшенная золотом и бриллиантами. Его осанка и движения были достойны его ранга; его шлем, весь покрытый перьями огненного цвета, был несравненно изящен; и никогда еще непринужденность манер и воинственность облика так не возносили смертного над прочими. <...> Д'Артаньян играет в этом снелюлю роль, которую исполняет в жизни: он герольд армии, сопровождаемый четырьмя трубачами<sup>57</sup>.

Колесница Аполлона высотой в 18 футов несет бога Солнца, золотой, серебряный, бронзовый, железный века; она окружена Часами, Временами года и Знаками Зодиака, а впереди идут музыканты, играющие на лютях<sup>58</sup>. Военный парад длится до позднего вечера. Зажигаются канделябры по 14 свечей каждый и 200 факелов из белого воска; за ними следят люди в масках. Светло, как днем. «Люлли и его музыканты в костюмах играют „Рондо для скрипок и флейт к королевскому столу“ и „Марш бога Пана и его свиты для гобоев“»<sup>59</sup>. Появляется поросшая деревьями скала. Мольер и его юная жена Арманда Бежар, наряженные Паном и Дианой, сидя на ветвях, восхваляют королеву<sup>60</sup>.

Следующим вечером под куполом, сооруженным, чтобы защитить от ветра многочисленные факелы и свечи, Мольер и Люлли, впервые работающие вместе, развлекают общество балетами, симфониями, интермедиями. Играют «Принцес-

---

56. Боссан Ф. Указ. соч.

57. Там же.

58. Израэль Сильвестр и Жан Лепотр (передний план) по рисунку И. Сильвестра. Первый день. Выезд королевской кадрили. 1664. Офорт, резец. 40 × 53 см (см.: Ракова А. Л. Указ. соч. С. 126. Кат. 41).

59. Боссан Ф. Указ. соч.

60. Израэль Сильвестр и Жан Лепотр (передний план) по рисунку И. Сильвестра. Первый день. Состязание времен года. 1664. Офорт, резец. 40 × 53 см (см.: Ракова А. Л. Указ. соч. С. 128. Кат. 42); Блюш Ф. Указ. соч. С. 210–211.

су Элиды, или Влюбленного Геракла» — галантную комедию, в которой «комизм и даже буффонада перемешаны... с таинственной жизнью сердца, а также с играми и пением, комедией, танцем и музыкой:

Сердечное тепло есть знак души великий,  
От принца многого мы станем ожидать,  
Коль нежный дар любить в нем можно прочитать... —

поет пасторальный хор в последней интермедии под аккомпанемент клавесина, теорбы и тридцати скрипок<sup>61</sup>.

Под вечер третьего дня общество собирается вокруг бассейна Аполлона, в котором высится скалистый остров Альцины. Морское чудовище и два кита переносят волшебницу и двух нимф на берег. Поприветствовав александрийскими стихами королеву-мать, Альцина возвращается на остров. При звуках скрипок вспыхивает фейерверк, и взорам публики предстают четыре гигантские башни дворца волшебницы, в котором начинается балет. Одна картина сменяет другую: гиганты и карлики; мавры; бой рыцарей с мерзкими чудовищами; стремительный танец духов; демоны, прыгающие, как кузнечики. Но вот Мелисса надевает на палец Руджьера (герцога Гиза) кольцо. Гром и молнии! Дворец взрывается, изрыгая гигантов и карликов. Взрывающиеся в ночное небо ракеты падают на землю, катятся по берегу, падают в воду, выныривают. Кажется, небо, земля и вода охвачены огнем. Дворец Альцины испепелен<sup>62</sup>.

На четвертый день освобожденные рыцари состязаются на карусели: на скаку схватывают или протыкают пикой, дротиком, копьем головы турка, мавра, Медузы. Побеждает король. На следующий день хозяин Версаля показывает гостям только что заведенный зверинец, восхищающий их красотой и великим разнообразием птиц. После великолепного ужина смотрят «Докучных» Мольера.

Вечером шестого дня король предлагает придворным пьесу, которую находит «весьма развлекательной», — мольеровского «Тартюфа». Герой — «полнейший и законченный мошенник, лгун, негодяй, доносчик и шпион, лицемер, развратник и соблазнитель чужих жен. Этот самый персо-

---

61. Боссан Ф. Указ. соч.

62. Блюш Ф. Указ. соч. С. 212. Этот момент запечатлен на гравюре: Израэль Сильвестр. Третий день. Исчезновение дворца и волшебного острова Альцины в пламени фейерверка. Офорт, резец. 40 × 53 см (см.: Сады и фонтаны. С. 40. Кат. III, 3).

наж, явно опасный для окружающего общества, был не кем иным, как... священнослужителем. <...> Комедия о Тартюфе началась при общем восторженном и благосклонном внимании, которое тотчас же сменилось величайшим изумлением. К концу же третьего акта публика не знала уже, что и думать, и даже у некоторых мелькнула мысль, что, может быть, господин де Мольер и не совсем в здравом уме». Королева-мать демонстративно покидает Версаль<sup>63</sup>! Постановки «Тартюфа» запрещены на три года, но будут разрешены Людовиком XIV годом раньше — сразу после смерти матери.

Последний, седьмой, день «Услад» завершает комедия-балет Мольера и Люлли «Брак поневоле». Наутро, когда Людовик XIV с придворными направляется в Фонтенбло, нет среди устроителей, участников и гостей человека, который не польстил бы ему впечатлением о празднике.

Подданные молодого «короля-солнца» усвоили, что придворная жизнь Версаля — это стиль красоты, молодости и вкуса, это спортивный и рыцарский дух<sup>64</sup>. Сколь много значил этот праздник для самого Людовика XIV, видно по тому, что через много лет переезд двора в новую резиденцию будет приурочен к годовщине «Услад зачарованного острова».

«Большой королевский дивертисмент» и почти двухмесячные «Увеселительные представления» в честь завоевания Франш-Конте будут решены в другом духе. Ни спортивных игр, ни единого сюжета. Король и двор из главных участников действия превратятся в зрителей. На первый план выйдет наслаждение красотой парков и дивных временных сооружений для угощений, балов и спектаклей. Вечером — иллюминация и завершающий фейерверк. «Одной из самых замечательных особенностей праздников, которыми король развлекал свой двор, — писал Фелибьен, — была быстрота, неизменно сопровождавшая появление всех этих великолепий. Его приказания исполнялись столь стремительно, усердно и искусно, что всем чудилось здесь вмешательство магии: настолько необъяснимым казалось появление этих украшенных статуями и фонтанами театров, пиршественных столов и множества прочих сооружений, на создание которых, казалось, требовалось длительное время»<sup>65</sup>.

---

63. Цит. по: Булгаков М. Жизнь господина де Мольера // Москва краснокаменная. Театральный роман. Дни Турбиных: рассказы, фельетоны, пьесы. М.: Олма-Пресс, 2005. С. 286–287.

64. Блюш Ф. Указ. соч. С. 214; Ракова А. Л. Указ. соч. С. 126.

65. Ракова А. Л. Указ. соч. С. 11.

Придворные праздники Людовика XIV стали образцом, на который равнялись устроители придворных торжеств в Европе XVIII столетия, шла ли речь об их организации, финансировании, заблаговременной рекламе или — что было важнее всего — о стиле репрезентации монархического великолепия<sup>66</sup>.

Если, невзирая на все сказанное, у кого-то еще возникнет сомнение в том, что Версаль — это барокко, а не классицизм, оно будет вызвано, наверное, лишь тем, что фасады королевского дворца строже римских церквей того времени. Сомневающимся в барочной природе Версаля предлагаю обтекаемый термин «*барочный классицизм*»<sup>67</sup>.

## Библиография

- Блюш Ф. Людовик XIV. М.: Ладомир, 1998.
- Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. М.: Аграф, 2002.
- Булгаков М. Жизнь господина де Мольера//Москва краснокаменная. Театральный роман. Дни Турбиных: рассказы, фельетоны, пьесы. М.: Олма-Пресс, 2005.
- Вигарелло Ж. Тело короля//История тела: В 3 т./Под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. Т. 1: От Ренессанса до эпохи Просвещения. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 297–310.
- Данте Алигьери. Божественная комедия/Пер. М. Лозинского. М.: Наука, 1967.
- Йейтс Ф. А. Джордано Бруно и герметическая традиция. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
- Йейтс Ф. Искусство памяти. СПб.: Университетская книга, 1997.
- Ленотр Ж. Повседневная жизнь Версаля при королях. М.: Молодая гвардия, 2003.
- Никифорова Л. В. Дворец в эпоху барокко. Опыт риторического прочтения. СПб.: Астерион, 2003.
- Ракова А. Л. Праздник — любимая игрушка государей. Торжества и празднества в европейской гравюре XVI–XVIII столетий из собрания Эрмитажа: Каталог выставки. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2004.
- Сады и фонтаны Версаля: Каталог выставки/Музей-заповедник «Петергоф». СПб.: Абрис, 2005.
- Сен-Симон А. де. Полные и доподлинные воспоминания герцога де Сен-Симона о веке Людовика XIV и Регентстве: В 2 кн. Кн. 2. М.: Наука, 1991.
- Хохлова С. П. Опыт культурфилософского анализа архитектуры (на примере дворцово-паркового ансамбля Версаля)//Вопросы теории архитектуры. Архитектурно-теоретическая мысль Нового и Новейшего времени/Под ред. И. А. Азизян. М.: URSS, 2006. С. 33–108.
- Шюню П. Цивилизация классической Европы. Екатеринбург: У-Фактория, 2005.
- Янсон Х., Янсон Э. Основы истории искусств. СПб.: ИКАР, 1997.
- Dézailler d'Argenville A.-J. La théorie et la pratique du jardinage. P., 1713.
- Félibien. Description de la grotte Versailles. P.: Imprimerie royale, 1672.

---

66. Там же.

67. «Так как стиль эпохи Людовика XIV вышел из итальянского искусства барокко, то мы можем назвать его „барочным классицизмом“» (Янсон Х., Янсон Э. Основы истории искусств. СПб.: ИКАР, 1997. С. 316).

- Félibien. Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle. P.: Imprimeur-juré-libraire de l'Université, pont Saint Michel, 1703.
- Gaxotte P. Louis XIV. P.: Flammarion, 1974.
- Hanke S. Water in the Baroque Garden//Oxford Handbook of the Baroque/J.D. Lyons (ed.). N.Y.: Oxford University Press, 2019. P. 87–117.
- Perrault Ch. Le Labyrinthe de Versailles. P.: De l'Imprimerie royale, 1677.
- Schweizer S. André Le Nôtre und die Erfindung der französischen Gartenkunst. B.: Klaus Wagenbach Verlag, 2013.
- Scudéry M. de. La Promenade de Versailles. P.: Barbin, 1669.
- Thacker Ch. Louis XIV's Last "Manière de montrer les jardins de Versailles"//Garden History. 1978. Vol. 6. № 2 (Summer).

## Louis XIV's "The City of the Sun"

**Alexander Stepanov.** Repin St. Petersburg State Academic Institute of Painting; Saint Petersburg State University (SPBU), Russia, ekhdor@gmail.com.

The Versailles Park is a synthesis of the utopian fantasies of Tommaso Campanella and the urban baroque transformations of Rome, expressed through landscape architecture. Imbued with Campanella's "mystical imperialism," Louis XIV relegates the care of the palace to the background, building first and foremost a man-made landscape as a metaphor for the representation of absolute power. If the Baroque transformations of Rome are projections of private manorial spatial structures onto the layout of the city, the Park of Versailles is the opposite phase of this process initiated by the Roman pontiffs, that is, the projection of Roman Baroque urban structures onto the only truly private property in France at the time. The layouts of Versailles are an essence of Baroque, which could not be obtained either in Rome itself or in Paris with their dense buildings. Louis XIV contrasts Versailles with the capital of the Catholic world and the restless capital of his own kingdom. The park is saturated with didactic symbolism, expressing his concern for the education of worthy successors. The king himself draws up guidebooks and orders the publication of plans of Versailles in which the south is at the top, so that no one dares to look at his residence from the side of the sun he has appropriated. The appearance and semantics of the bosquets and fountains allegorically represent the spheres of interest without which power can be neither enlightened nor universal. However, the grandiose planning structures are only the skeleton; the flesh of the Versailles Park is the walls of trembling foliage, the marble and gilding of statues and decorations, the sparkling and hissing of fountain jets, bursts of sunlight in shadow, the contrasts of cosmic and obscure spaces that are playfully comfortable. The Park of Versailles is a center of sensual pleasures, reaching the peak of ingenuity in the extravagant day-and-night revelries. Through a sophisticated and unconventional stage direction, earth, air, fire and water—all four elements—stir the imagination, memory and thought in the Baroque *Gesamtkunstwerk*, which glorifies the Sun King.

Keywords: *baroque; park; planning; sun; bosquets; fountains; court festivities.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-1-75-99

### References

- Beaussant Ph. *Lyudovik XIV, korol'-artist* [Louis XIV artiste], Moscow, Agraf, 2002.
- Bluche F. *Lyudovik XIV* [Louis XIV], Moscow, Lodomir, 1998.
- Bulgakov M. *Zhizn' gospodina de Mol'era* [The Life of Monsieur de Moliere]. *Moskva krasnokamennaya. Teatral'nyi roman. Dni Turbinykh: rasskazy, fel'etony, p'esy*

- [Red Stone Moscow. A Theatrical Romance. The Days of the Turbins: Stories, feuilletons, plays], Moscow, Olma-Press, 2005.
- Chaunu P. *Tsivilizatsiya klassicheskoi Evropy* [La Civilisation de l'Europe classique], Ekaterinburg, U-Faktoriya, 2005.
- Dante Alighieri. *Bozhestvennaya komediya* [La Divina Commedia], Moscow, Nauka, 1967.
- Dézailler d'Argenville A.-J. *La théorie et la pratique du jardinage*, Paris, 1713.
- Félibien. *Description de la grotte Versailles*, Paris, Imprimerie royale, 1672.
- Félibien. *Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle*, Paris, Imprimeur-juré-libraire de l'Université, pont Saint Michel, 1703.
- Gaxotte P. *Louis XIV*, Paris, Flammarion, 1974.
- Hanke S. Water in the Baroque Garden. *Oxford Handbook of the Baroque* (ed. J. D. Lyons), New York, Oxford University Press, 2019, pp. 87–117.
- Janson H., Janson A. *Osnovy istorii iskusstv* [History of Art], Saint Petersburg, IKAR, 1997.
- Khokhlova S. P. Opyt kul'turfilosofskogo analiza arkhitektury (na primere dvortsovo-parkovogo ansamblya Versalya) [The Experience of Cultural and Philosophical Analysis of Architecture (on the Example of the Palace and Park Ensemble of Versailles)]. *Voprosy teorii arkhitektury. Arkhitekturno-teoreticheskaya mysl' Novogo i Noveishego vremeni* [Architectural Theory Issues. Architectural and Theoretical Thought of the Modern and Contemporary Times] (ed. I. A. Azizyan), Moscow, URSS, 2006, pp. 33–108.
- Lenotre G. *Povsednevnyaya zhizn' Versalya pri korolyakh* [Versailles au temps des rois], Moscow, Molodaya gvardiya, 2003.
- Nikiforova L. V. *Dvorets v ehpkhu barokko. Opyt ritoricheskogo prochteniya* [The Palace in the Baroque Age. Experience of Rhetorical Reading], Saint Petersburg, Asterion, 2003.
- Perrault Ch. *Le Labyrinthe de Versailles*, Paris, De l'Imprimerie royale, 1677.
- Rakova A. L. *Prazdnik — lyubimaya igrushka gosudarei. Torzhestva i prazdnstva v evropeiskoi gravюре XVI–XVIII stoletii iz sobraniya Ehrmitazha: Katalog vystavki*. [Feast — the Favorite Toy of the Sovereigns. Festivities and Celebrations in European Engravings of the XVI<sup>th</sup>–XVIII<sup>th</sup> Centuries from the Hermitage Collection: Exhibition Catalogue], Saint Petersburg, The State Hermitage Museum, 2004.
- Sady i fontany Versalya: Katalog vystavki* [Gardens and Fountains of Versailles: Exhibition Catalogue] (State Museum Reserve “Peterhof”), Saint Petersburg, Abris, 2005.
- Saint-Simon H. de. *Polnye i dopodlinnye vospominaniya gertsoga de Sen-Simona o veke Lyudovika XIV i Regentstve: V 2 kn.* [Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et la Régence: En 2 vols], Moscow, Nauka, 1991, vol. 2.
- Schweizer S. *André Le Nôtre und die Erfindung der französischen Gartenkunst*, Berlin, Klaus Wagenbach Verlag, 2013.
- Scudéry M. de. *La Promenade de Versailles*, Paris, Barbin, 1669.
- Thacker Ch. Louis XIV's Last “Manière de montrer les jardins de Versailles”. *Garden History*, 1978, vol. 6, no. 2 (Summer).
- Vigarello J. Telo korolya [The King's Body]. *Istoriya tela: V 3 t.* [Body History: in 3 vols] (eds A. Corben, J.-J. Curtin, J. Vigarello), vol. 1: Ot Renessansa do ehpokhi Prosveshcheniya [From the Renaissance to the Age of Enlightenment], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2012, pp. 297–310.
- Yates F. A. *Dzhordano Bruno i germeticheskaya traditsiya* [Giordano Bruno and the Hermetic Tradition], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2000.
- Yates F. *Iskusstvo pamyati* [The Art of Memory], Saint Petersburg, Universitetskaya kniga, 1997.