

GRAŻYNA BOBILEWICZ
Instytut Sławistyki Polskiej Akademii Nauk

WERBALNA I WIZUALNA REPREZENTACJA OGRODÓW W ROSJI XVIII I POCZĄTKU XIX WIEKU

Słowa kluczowe: ogród, Rosja, wiek XVIII, wiek XIX

W stronę metodologii

Wykorzystanie różnorodnych tekstów źródłowych (słownych i wizualnych) w interpretacji sztuki ogrodów zarówno przez literaturoznawców, jak i historyków sztuki jest przydatne w „odczytaniu” dyskursu ogrodu tak w kontekście historyczno-kulturowym (rekonstrukcja na poziomie świadomości współczesnych), jak w aspekcie problemowych wyznaczników interpretacyjnych. Nie bez znaczenia, jak się zdaje, jest zagadnienie pragmatycznej dyferencjacji tekstów o ogrodach, dotyczących teorii, praktyki i/lub artystycznego obrazu ogrodu. Dla analizy przestrzeni ogrodów rosyjskich XVIII i początku XIX wieku, z ich dążeniem do poszukiwania nowych rozwiązań kompozycyjnych i semantycznych, istotne znaczenie mają elementy klasycyzmu oświeceniowego. Dla nauki o stylach sztuki ogrodowo-parkowej – literatura filozoficzna, piękna, pamiętnikarska, korespondencja (na przykład wokół carycy Katarzyny II).

Jednostronne literaturoznawcze podejście do ogrodu jako tematu tekstów literackich, motywu, symbolu, mitu skierowane nie na ogród jako taki, a na jego znaczenie funkcjonalne dla poetyki i/lub idei tekstu, pozbawia ogród wartościujących go wyznaczników. Filolodzy powinni zatem korzystać z wizualnej dokumentacji ogrodów (rysunki, plany, szkice), badać realnie istniejące ogrody, a także ich malarskie konkretyzacje. Interdyscyplinarna, intermedialna analiza dyskursu ogrodowo-parkowego, w kontekście zagadnień związanych z teorią i praktyką odbioru, pozwala uniknąć tradycyjnego podejścia do fenomenu ogrodu jako „zielonej architektury” i ogrodu jako jednego z elementów literackich opisów przyrody. Połączenie warsztatu historyka literatury i historyka sztuki przydatne jest między innymi przy historyczno-kulturowej rekonstrukcji świata duchowego ogrodów. Różne punkty widzenia i metody podejścia są inspirujące również

w odniesieniu do tematu ruin w kulturze i sztuce. Ruiny (w kulturze rosyjskiej związane z modą na parki angielskie z ich stałym elementem – sztucznymi pawilonami-ruinami¹) są jednym z istotnych znaków estetyki ogrodowo-parkowej i można je interpretować na wiele sposobów: jako granicę światów kultury w kontekście opozycji semantycznych: dawny – obecny, cywilizacja – barbarzyństwo, naturalne i sztuczne itd.

Ogrody są swoistymi zaszyfrowanymi komunikatami, tekstami zapisanymi w „języku” natury, w słowie i obrazie. Aby ogród – tekst-szyfr – właściwie odczytać, należy znaleźć odpowiedni klucz, szukać w nim sensów naddanych. Analiza zagadnień związanych z werbalną i wizualną reprezentacją ogrodu w rosyjskiej i europejskiej kulturze końca XVIII i początku XIX wieku została oparta na nadrzędnej formule „Ogród i teksty” (werbalny, wizualny), problemowych wyznacznikach interpretacyjnych (*Ogród – słowo i obraz*, *Ogród w czasopiśmie, traktatach, dokumentach*, *Refleksja estetyczna versus literatura*, *Ogród i teksty literackie o ogrodach realnie istniejących i wyobrażonych*, *Ogrodowy system znaków i semiotyka zachowań ludzkich*, *Od ogrodu do dworu szlacheckiego/ ziemiańskiego*, *Pamięć o ogrodach*) i ilustrującym je, wybranym materiale egzemplifikacyjnym – przede wszystkim twórczości piśmienniczej. Twórcy ogrodów mają wiedzę profesjonalną z różnych dziedzin i wypowiadają się w rozmaitych mediach i tworzywach równocześnie. Werbalna i wizualna reprezentacja ogrodu i jej kody pochodzą ze zróżnicowanych rodzajowo i semantycznie tekstów, między innymi profesjonalnych teoretycznych opracowań, literatury, albumów, z oglądu dzieł sztuki, ogrodów realnie funkcjonujących. Pierwiastek werbalny w interpretacji ogrodu jako dzieła sztuki odgrywa jednakże rolę dominującą, stąd, często nieuniknione, powroty do kontekstu literalnego, lecz zróżnicowanego funkcjonalnie.

W rosyjskiej i europejskiej kulturze końca XVIII i początku XIX wieku w dyskursie słownym ogród funkcjonuje na poziomie strukturalnym (kompozycyjna dominanta, determinanta tekstowej warstwy pragmatycznej, emocjonalnej i estetycznej) i semantycznym (ogrodowe toponimy, *genius loci*, leksemy, metaforyka, symbolika, kod werbalny itp.). Translacja, reprezentacja i interpretacja ogrodu w słowie jest między innymi jednym z aspektów kształtowania jego modelu jako toposu raju odzyskanego. Dyskurs wizualny konceptualizuje ogrody realnie istniejące jako teksty zróżnicowane narodowościowo, kulturowo i obyczajowo oraz jako model sztuki ogrodowej, która staje się źródłem inspiracji dla innowacji treściowo-formalnych w literaturze i sztukach plastycznych Rosji i Europy. W dyskursie słowno-wizualnym ogród funkcjonuje na poziomie estetyki, poetyki, procesów percepcji, mechanizmów pamięci.

¹ И.И. Свирида, *Ландшафт в культуре как пространство, образ и метафора*, в: *Ландшафты культуры. Славянский мир*, отв. ред. И.И. Свирида, Москва 2007, с. 31.

Ogród – słowo i obraz

W piśmiennictwie rosyjskim słowo „ogród” (ros. „сад”) pojawia się już w 1056 roku w *Ewangeliu Ostromirowskiej* [*Оstromирово евангелие*], najdawniejszej księdze rękopiśmiennej. Nie zawsze jednak oznacza ono ogród. Jest to słowo wieloznaczne, często nacechowane symbolicznie. Według rosyjskiego filologa i etnografa Izmaïła Sriezniewskiego (1812-1880) „сад” – to „растение”, „дерево” (rzecz. zbiorowy: „деревья”, „сад”, „трава”, „луг”, „роща”)². Synonimy odnoszące się do ogrodu to – „огород” i „виноград”. Określano nimi ogrody monasterskie (klasztorne) – *Слово о погибели Русской земли* [*Słowo o ruinie ziemi ruskiej*, XIII w.]. Z wydanego w Polsce w XVI wieku traktatu napisanego po łacinie (w przekładzie rosyjskim *Назиратель* [*Nadzorca*]), który uczy, jak tworzyć, pielęgnować i grodzić ogrody, pochodzi słowo „виридарин” (pol. *wirydarz*³, łac. *viridarium*, *viridis* – zielony). „Виридарин” – chłodne, zacienione miejsce w ogrodzie, przeznaczone do odpoczynku i zabawy, definiuje rodzaj ogrodu, który w XVII wieku rozpowszechnia się pod nazwą „веселые огороды” [„ogrody zabawowe”]. U twórcy wiersza sylabicznego Simeona Połockiego (1628-1680) słowu „виридарин” odpowiada leksem „вертоград”⁴ – *Вертоград многоцветный* [*Ogród wielu kwiatów*], 1678. Określa on zarówno ogród, jak i formę literacką zapożyczoną z tradycji polsko-litewskiej.

² И.И. Срезневский, *Материалы для словаря древнерусского языка XI-XIV вв.*, Москва 2003, т. II, с. 606; т. III, с. 241-242.

³ Wirydarz, zwany też paradyzem (franc. paradis, z gr. parádeisos – ogród, raj, z pers. pairi-daera) lub zieleńcem, jest to mały, kwadratowy lub prostokątny ogród ozdobny wewnątrz zabudowań klasztornych, otoczony krużgankiem i arkadami otwartymi do wnętrza ogrodowego. Pośrodku, lub przy jednym ze skrzydeł, znajduje się źródło, studnia lub fontanna, rzeźby lub drzewa. W odróżnieniu od „silvae”, „lasu”, wirydarz jest znakiem natury uporządkowanej, poprawionej ludzką ręką. Zakładano go w klasztorach, w których prowadzono pogłębione życie kontemplacyjne. Jest to miejsce modlitwy, medytacji, ascezy, pokuty i procesji liturgicznych. Umieszczenie wirydarza w centrum założenia klasztorowego podyktowane jest funkcjonalnością. Z biegiem lat nabiera również znaczenia symbolicznego. Odtąd wirydarz staje się wyobrażeniem utraconego raju lub też zapowiedzią Nowego Jeruzalem, obrazem przybytku Boga i ludzi. Wymowę tę pogłębia uprawiana wewnątrz roślinność (często egzotyczna), która w połączeniu z promieniami porannego i zachodzącego słońca, zapachem i kolorami tworzy harmonijną całość. Wirydarzem nazywano też ogród kwiatowo-warzywny przy dworach szlacheckich. Staropolscy pisarze opiewają go jako symbol i warunek wiejskich przyjemności i pożytku gospodarskiego, miejsce rozkoszne. W literaturze staropolskiej wirydarzem określano wieloautorski zbiór utworów poetyckich o różnorodnym charakterze i różnorodnej tematyce, ale noszącej cechy pewnego uporządkowania, zamkniętej ramy ich kompozycji, na przykład *Wirydarz albo kwiatki rymów duchownych* Stanisława Grochowskiego (1607). Por. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 1292; J. Pelc, „*Ut pictura poesis erit*”. *Między teorią a praktyką twórców*, w: *Słowo i obraz*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 64-65.

⁴ Nazwa „вертоград” funkcjonuje w rosyjskim folklorze, staroruskiej literaturze i literaturze czasów nowożytnych.

Wraz z nowym słownictwem i rozumieniem istoty ogrodu pojawia się nowy rodzaj jego reprezentacji plastycznej. Do XVII wieku „ogród zamknięty” w ikonach jest przedstawiany jako abstrakcyjny, symboliczny obraz w kształcie koła. W siedemnastowiecznej sztuce rosyjskiej, pod wpływem zachodnioeuropejskiej ikonografii *hortus conclusus*, przybiera on kształt ogrodzonego ogrodu kwitnącego – Nikita Pawłowicz, *Богоматерь – Вертоград заключенный* [*Matka Boża – Ogród zamknięty*], 1678. W ikonografii chrześcijańskiej motyw ten jest związany z tematem niepokalanego poczęcia Chrystusa oraz rozwojem średnio-wiecznych przyklasztornych i „tajemniczych” ogrodów, które pełnią funkcję magiczną i aptekarską⁵.

W opisach ogrodów podmoskiewskiej wsi Izmańłowka, należącej do cara Aleksego Michajłowicza, funkcjonuje nazwa „конопляный сад” i „просяной сад”. W *Słowniku języka rosyjskiego* Władimira Dala występuje także ogród „картофельный” i „овощной”. We wszystkich tych rodzajach ogrodów rosną również jabłonie, stoją altanki (ros. „беседка”), są „iluzyjne perspektywy” (*trompe-l’oeil*) i inne ogrodowe elementy dekoracyjne. W czasach cara Piotra I leksykę rosyjską wzbogaca wiele słów z języka polskiego. Forma „огрод” jest analogiczna do formy „ogród” w języku polskim. Nazwę „ogród” słyszą Rosjanie, podróżujący do Rzeczypospolitej, gdzie niekiedy po raz pierwszy oglądają ogrody regularne typu zachodnioeuropejskiego⁶. W Rosji jeszcze długo ogrody o walorach artystycznych określa się mianem „огороды” lub „огороды”. W dokumentach z podróży Piotra I (1717) figuruje *Версальский огород*, a nazwa *jardins de plaisance* na karcie tytułowej książki z jego biblioteki zostaje przetłumaczona jako „веселые огороды”. W tytule innego utworu należącego do cara – „о огроде” lub „о саду Версалии”, tłumacz oba słowa połączył. Słowo „ogród” jest również niejednoznaczne semantycznie w odniesieniu do zielonych terenów przyklasztornych, które nie mają wyraźnej kompozycji i programu sakralnego. W Rosji poszczególne ich części, w odróżnieniu od ogrodów w klasztorach katolickich, dopiero w wieku XVII nabierają znaczenia symbolicznego. Pod słowem „сад” utrwała się zatem cały zespół pojęć, które ukształtują fenomen ogrodu w kulturze rosyjskiej⁷.

„Ogród” (franc. *jardin*, ang. *garden*, wł. *giardino*, niem. *Garten*) pierwotnie oznacza przestrzeń wyodrębnioną z otoczenia przez zamknięcie i oddzielenie ogrodzeniem, przeznaczoną na uprawę roślin użytkowych lub ozdobnych.

⁵ Ogrody aptekarskie wraz z klasztornymi – to swoistego rodzaju przewodnik po wiedzy botanicznej. W Rosji początku XVIII wieku stają się one podstawą dla tworzenia ogrodów botanicznych.

⁶ *Путешествия русских послов XVI-XVII вв. Статейные списки*, ред. Д.С. Лихачев, Санкт-Петербург 2008, s. 115.

⁷ И.И. Свирида, *Естественный ландшафт и сад в русском сознании: от Даниила до Карамзина*, в: *Ландшафты культуры...*, s. 191-237; L. Majdecki, *Historia ogrodów*, Warszawa 1978, s. 10-11.

Nazwa ta najbardziej odpowiada ogrodom średniowiecza i renesansu, choć w praktyce i literaturze okresów późniejszych, również i współcześnie, funkcjonuje w odniesieniu do wielu obiektów, nie zawsze odpowiadających pierwotnemu znaczeniu nazwy. Wraz z rozwojem ogrodów krajobrazowych w Europie (także w Rosji i w Polsce) w pierwszej połowie wieku XVIII pojawia się nazwa „park” (ros. *парк*, franc. *jardin public/parc*, ang. *park*, wł. *parco*, niem. *Park*), to jest ogród, którego cechą charakterystyczną jest powiązanie przestrzenno-kompozycyjne z otaczającym krajobrazem. Ale i to słowo nie jest jednoznaczne, chociaż tradycja nazwy „park” przetrwa do czasów obecnych. W wieku XIX pod pojęciem „park” rozumiano zarówno duże ogrody miejskie, jak i przy pałacach i dworach, niezależnie od ich formy przestrzennej. W języku rosyjskim obie nazwy są równorzędne i najczęściej funkcjonują jako przymiotnik złożony (садово-парковый ансамбль / zespół ogrodowo-parkowy), który odzwierciedla istotę założeń przestrzenno-kompozycyjnych ogrodów. W Rosji XVIII wieku duże znaczenie mają nie same nazwy „ogród” czy „park” i kryjące się pod nimi definicje, lecz samo słowo; nie jego sens, idee czy pojęcia, a słowo z całym jego polisemantyzmem i zdolnością asocjacyjną⁸.

Ogród w czasopiśmie, traktatach, dokumentach

Współczesne rosyjskie czasopisma ilustrowane typu *life-style*, w tym specjalizujące się we wzornictwie/projektowaniu ogrodów (ang. *garden design*), umieszczając pod jedną okładką artykuły z zakresu teorii i historii ogrodów (różnorodność stylów, rodzajów, słynne ogrody z przeszłości i współczesne) oraz porady praktyczne na temat ich komponowania (dobór szaty roślinnej, żywopłoty, topiary⁹ itd.), nieświadomie interpretują ogrodnictwo jako sztukę i równocześnie rzemiosło, to znaczy jako sposób dekorowania przestrzeni miejskiej i prywatnej.

⁸ D. Lichaczow, *Poezja ogrodów. O semantyce stylów ogrodowo-parkowych*, tłum. K.N. Sakowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 211.

⁹ Topiary niekiedy nazywane są „zieloną rzeźbą” (ang. *vegetable sculpture*). Angielskie słowo „topiary” wywodzi się z języka greckiego: *τόπος* (miejsce, punkt, okolica) i łaciny: *topiarius* – ogrodnik (ornamentu krajobrazowego). *Ars topiaria* – sztuka ogrodowa lub ogrodnictwo fantazyjne – polega na przycinaniu drzew i krzewów w formy figuralne i geometryczne według zamierzonego rysunku. Topiary (łac. *opus topiarium*, ang. *topiary work*, ros. *monuapu*, w polszczyźnie w znaczeniu rzeczownikowym występuje w obocznych formach gramatycznych; obie formy *topiara/topiar* w tej samej frekwencji) – rośliny drzewiaste strzyżone w różne formy geometryczne lub figuralne (na przykład w kształcie zwierząt, ludzi, obiektów architektury itp.), stosowane w ogrodach od czasów rzymskich. Pliniusz Starszy w pracy o charakterze encyklopedycznym – *Historia naturalis* [*Historia naturalna*] dzieło w postaci strzyżonego cyprysa nazywa *opera topiaria*. Posługuje się tym pojęciem również w odniesieniu do twórczości malarza Ludiusa, który wynalazł nowy gatunek malarstwa ściennego, przedstawiający „topiaria opera”, to znaczy malarstwo krajobrazowe. Rozwój sztuki kształtowania roślin łączy się z rozwojem ogrodów geometrycznych. Formy strzyżonej roślinności

Definiowanie ogrodnictwa jako sztuki użytkowej, połączonej z walorami estetycznymi oraz kategorią piękna, ma w Rosji swoją tradycję. W XVIII i XIX wieku sztuka projektowania ogrodów z nowymi sposobami kształtowania przestrzeni i stylami jest skodyfikowana i rozprzestrzenia się dzięki tekstom drukowanym. Za analogiczne do czasopism nowoczesnego wzornictwa ogrodowego można uznać osiemnastowieczne periodyki, na przykład popularne czasopismo ilustrowane „Экономический магазин” [„Magazyn Ekonomiczny”], 1780-1789. Jego wydawca – ziemianin, agronom i pisarz Andriej Bołotow (1738-1833), publikuje na jego łamach zarówno artykuły w formie poradników, jak i artykuły teoretyczne czy też z historii ogrodnictwa, które interpretuje w kontekście sztuk pięknych – *Некоторые замечания о садах в России* [*Pewne uwagi o ogrodach w Rosji*], 1786.

Polaryzacja rzemiosła i sztuki w odniesieniu do terminu „ogród” charakteryzuje również popularny w Rosji końca XVIII wieku rodzaj opisu ogrodu, tak zwany „огродник”/„садовник”, który zawiera teoretyczne i praktyczne sądy na temat specyfiki kultury ogrodowej¹⁰. W tych pierwszych rosyjskojęzycznych traktatach o ogrodach obiektem refleksji teoretyczno-estetycznej i dyskusji są konkurujące wówczas style ogrodowe (regularny i krajobrazowy, w terminologii rosyjskiej натуральный [naturalny]), ich walory, funkcje i niedostatki oraz problem

odgrywają istotną rolę w podziale i rytmiczacji przestrzeni ogrodów, w kształtowaniu proporcji wnętrz. Terenem działalności topiariusza są zarówno ogrody w niewielkich perystylach (ogród otoczony portykiem kolumnowym) domów wewnątrz miasta, atrium, jak i duże założenia ogrodowe w podmiejskich willach bogatych patrycjuszów. W okresie średniowiecza topiary pojawiają się w „ogrodach miłości”, również w manuskryptach przedstawiających *hortus conclusus*. Rozkwit sztuki strzyżenia i formowania roślin przypada na okres renesansu włoskiego (ogrody przypałacowe i dworskie). Ogrody wyobrażone, w których znajdują się kule wycięte z hyzopu, pawie formowane w bukszpanie, partery z ciętych ziół, „rzeźbione” w roślinności postaci ludzi, opisuje i ilustruje dominikański mnich Francesco Colonna (1433?-1527) w dziele *Hypnerotomachia Poliphili* (1467, wyd. 1499). Ogrody barokowe są symbolem władzy człowieka nad naturą. Ogrodnicy-topiaryści tworzą z roślinności wzory geometryczne, ale i rozmaite formy figuralne. „Zielone rzeźby” są charakterystyczne dla założeń włoskich, hiszpańskich, francuskich oraz angielskich. W 1690 roku powstaje oryginalny ogród topiarów Levens Hall w Westmoreland, którego twórcą jest francuski ogrodnik Guillaume de Beaumont. W drugiej połowie wieku XIX w ogrodach topiarskich roślinność przybiera fantazyjne kształty, akcentując naturalne piękno przyrody. W wieku XX i XXI „topiary” – to pojęcie szerokie, obejmujące różne formy, np. parterowe żywopłoty, duże konstrukcje w postaci bram i ścian, japońskie bonsai, antro- i zoomorficzne figury, obiekty architektoniczne, przedmioty itd. W tym gatunku kreatywność projektantów jest nieograniczona, niekiedy (szczególnie dzisiaj) przekracza granice dobrego smaku.

¹⁰ А.Т. Болотов, *Экономический магазин, или Собрание всяческих экономических известий, опытов, открытий, замечаний, наставлений, записок, советов...*, ч. I-XL, Москва 1780-1789; В.А. Левшин, *Садоводство полное*, Москва 1785, *Всеобщее и полное домоводство*, Москва 1795, *Собрание новых мыслей для украшения садов и дач*, Москва 1799; Н.П. Осипов, *Новый и совершенный русский садовник, или Подробное наставление Российским садовникам, огородникам и любителям садоводства*, СПб. 1790, *Подробный словарь для сельских и городских охотников и любителей ботанических увеселений и хозяйственного садоводства Николая Осипова*, ч. 1, СПб. 1791, *Новый и совершенный русский садовник, или Подробное наставление российским садовникам, огородникам, а наипаче любителям садов*, т. 1-2, СПб. 1793.

relacji między ogrodem a tekstem (werbalnym i wizualnym). Przedstawiciele koncepcji twórczego „naśladowania przyrody” postulują jej literacką i malarską konkretyzację. W teoretycznych opisach ogrodów pojawiają się strategie tekstowe, które „obsługują” różnorodne dyskursy. W miarę profesjonalizacji sztuki ogrodowo-parkowej i nauki o niej aktualność problemu „ogród – tekst” paradoksalnie się zmniejsza. W nowym systemie wartości wieku XIX „огородник” z właściwym mu zbyt dosłownym rozumieniem jedności piękna i pożytku oraz problem funkcjonowania ogrodu jako tekstu i tekstu w ogrodzie tracą na znaczeniu.

Syntetyczne myślenie wieku XVIII i pierwszego trzydziestolecia wieku XIX łączy różne źródła wiedzy werbalnej i wizualnej o ogrodach, które często się uzupełniają. Architekci-ogrodnicy, konceptualizując ogrody jako sztukę przestrzenno-przedmiotową, korzystają z dokumentów, zawierających plastyczne reprezentacje ogrodów lub graficzny zapis ich form przestrzenno-kompozycyjnych w rodzimej historyczno-kulturalnej przeszłości i krajów zachodnioeuropejskich. Wiedza pochodzi z planów, projektów, grawiur, rysunków, szkiców, sztychów, ilustracji, wzorników plastycznych i widoków ogrodów w kompozycjach malarskich, z odczytań ikonograficznych barw i motywów floralnych, tapiserii, kobierców, kurdybanów, makat, werdiur, przedmiotów dekoracyjnych (patery, wazy), poradników ogrodnictwa i literatury botanicznej, atlasów roślin (w ówczesnej estetyce ogrodowej jest to synteza emblematyki i botaniki), także z malarstwa, w którym ogród jako dokument botaniczny współwystępuje z przedstawieniami graficznymi.

Zaufanie do źródeł wizualnych rozpowszechnia się na teksty werbalne: opisy i opracowania teoretyczne (*Теория и практика огородов, которые называются „веселые огороды”* [*Teoria i praktyka ogrodów, które nazywają się „ogrodami zabawowymi”*])¹¹, często są to przekłady z języków obcych, dawne i współczesne traktaty, notatki z podróży, także teksty literackie, realizujące cele etyczne i dydaktyczne lub odwołujące się do obrazów mitologiczno-alegorycznych. Przy tym architekci-projektanci ogrodów uwzględniają właściwości tekstu werbalnego, jego charakterystyki gatunkowe, to znaczy sam element „literackości” i związane z nim możliwości interpretacji¹². Argumentem przemawiającym za wykorzystaniem utworów literackich jako tekstów źródłowych w projektowaniu i praktyce ogrodniczej są między innymi zauważalne podobieństwa kompozycyjne i odpowiedniości na poziomie literackiej i ogrodowej motywiki. W kompozycji ogrodowej symbolom poetyckim odpowiadają pomniki, pawilony i wyryte na nich

¹¹ Tekst nie jest datowany.

¹² Dzisiejsi architekci i badacze historii ogrodów w projektowaniu i konstruowaniu ogrodów rzadko odwołują się do tekstów literackich, twierdząc, iż opisy ogrodów, pomimo oczywistej ich „gatunkowej” konstancy, nawet na poziomie formalnym dalekie są od „konstant antropologicznych” i podlegają zmianom historycznym, choćby z tego powodu, że teksty o ogrodach znajdują się w określonej współzależności (wchodzą w relacje) z wyobrażeniami o ogrodzie.

napisy, a bogata szata roślinna odsyła do struktury semantycznej literackiej przyrody alegoryzowanej. Z jednej strony, model ogrodu konstruowany jest w oparciu o właściwe mu zasady wewnętrzne, stylowe i funkcjonalne, z drugiej – posiada program, który można „czytać” jak tekst.

Refleksja estetyczna *versus* literatura

W kulturze europejskiej (także rosyjskiej i polskiej) XVIII wiek to nie tylko epoka nowego spojrzenia na przyrodę, triumfu oświeceniowego przyrodoznawstwa, któremu patronuje Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon (1707-1788) – autor popularnych dzieł: *Historie Naturelle, générale et particulière* (t. 1-44, 1749-1804), *Des Époques de la Nature*, 1778 (*Epoki natury*, tłum. na język polski Stanisław Staszic, 1786)¹³, fascynacji światem roślinnym i zainteresowania botaniką. To również czas ożywionych dyskusji estetycznych na temat nowego postrzegania przyrody i możliwości wyrażenia jej przy pomocy środków artystycznych.

Polemika wokół pojęć „przyroda” i „sztuka”, próby określenia ich wzajemnych relacji przyczynią się do wzrostu zainteresowania sztuką ogrodową w aspekcie jej wyróżników stylowych i korespondencji z innymi dyskursami – filozoficznym, literackim, malarskim. Wraca model ogrodu regularnego, z jego geometrycznym ukształtowaniem i strzyżonymi formami roślinnymi, ale poszukuje się też nowych inspiracji. Zaowocują one zakładaniem tak zwanych ogrodów naturalnych, których kształt wypływa z analizy form i zasad malarstwa krajobrazowego, a treści ogrodowo-parkowe kształtują dzieła literackie i filozoficzne osnute na ważnych wówczas mitach Utopii, Złotego Wieku, Arkadii, iluzji świata bez granic i historii. Proces percepcji nowego ogrodu / „parku angielskiego” opiera się na kontrastowym zestawianiu doznań estetycznych i wrażeń emocjonalnych: radości, melancholii, uniesienia, ciekawości i trwogi.

Stopniowo teoria estetyczna i praktyka ogrodnicza nabiera charakteru działań dyskursywnych. Ogrody/parki stają się zapisem literackim, biografią właściciela, zwierciadłem dyskusji filozoficznych i matamorfóz ideowych¹⁴. Zapanuje moda na zakładanie i komponowanie ogrodowo-parkowych przestrzeni na podstawie własnych programów lub zaczerpniętych z opisów literackich. Przestrzeń ogrodu staje się „płaszczyzną mediatyzującą”¹⁵, w której dyskurs estetyczny i literacki, przy zastosowaniu różnorodnych innowacyjnych strategii, wchodzi w twórcze relacje.

¹³ Zob. P. Corsi et T. Hoquet, *Buffon et l'histoire naturelle: l'édition en ligne*, <http://www.buffon.cnrs.fr> (dane z października 2011).

¹⁴ A. Morawińska, *Triumf natury*, w: *Ogród. Forma, symbol, marzenie*, red. M. Szafrąńska, Warszawa 1999, s. 270.

¹⁵ B. Uspienski, *Strukturalna wspólnota różnych sztuk. Ogólne zasady organizacji dzieła malarskiego i literackiego*, w: idem, *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, przeł. P. Fast, Katowice 1997, s. 191-244.

Jeden z pierwszych rosyjskich teoretyków ogrodnictwa Andriej Bołotow w projektowaniu ogrodów stosuje zasadę jedności estetycznej, odnajdując paralele między pięknem ogrodu a literaturą piękną. W jego założeniach ogrodowo-parkowych punktem odniesienia jest fabularność jako kategoria organizująca teksty narracyjne w sztuce oraz struktura i elementy semantyczne powieści. Odniesienia do literatury korespondują z wyakcentowaną w czasoprzestrzeni ogrodu opozycją naturalne – sztuczne (przyroda – obiekty architektury). Pod względem estetycznym oba komponenty ogrodu (werbalny i wizualny) tworzą harmonijną całość.

Wszeczhronnie utalentowany architekt, pisarz i artysta Nikołaj Lwow (1753-1803) w projektowaniu i realizacjach ogrodowych konstruktywnie wykorzystuje wiedzę z wielu dziedzin: estetyki, teorii i historii architektury, sztuki ogrodowo-parkowej, literatury, malarstwa, sztuki stosowanej, botaniki itp. W komponowaniu ogrodów posługuje się zarówno zasadą jedności, jak i zasadą rozdzielania dyscyplin sztuki, którą realizuje w myśl normatywnej teorii Gottholda Ephraima Lessinga – autora traktatu *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* [*Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*], 1766¹⁶. W kształtowaniu tak zwanego *genius loci* ogrodu Lwow sięga do języka opisowego i stylu traktatów o ogrodach. Wykorzystuje między innymi teoretyczne zalecenie Antoine’a-Josepha Dézalliera d’Argenville’a (*La Théorie et la Pratique du Jardinage*, 1712)¹⁷, by brać pod uwagę cechy charakterystyczne miejsca, w którym planuje się ogród, jak i postulat poety angielskiego Oświecenia Alexandra Pope’a (1688-1744): „radź się zawsze Geniuszu Miejsca” (*Essay on Criticism*, 1711). W estetycznym dyskursie Lwowa architektura i literatura są w stosunku do siebie w opozycji: architektura to sztuka, która ucieleśnia określone obiektywne ideały estetyczne, literatura manifestuje przede wszystkim indywidualizm twórczy.

Oba systemy/modele estetyczne, które są próbą określenia ogólnych zasad stylistycznych, poszukiwaniem przykładów interakcji ogrodu realnego i tekstu werbalnego na poziomie strukturalnym i semantycznym, ujawniają zarówno elementy tradycji rodzimej, jak i silne powiązania z kulturą i sztuką zachodnio-europejską. W przestrzeni ogrodów, tworzywie roślinnym, obiektach architektury zostają podkreślone pierwiastki narodowe („rosyjskie” w ogrodowej sztuce rosyjskiej, „angielskie” w angielskiej, „francuskie” we francuskiej), które równocześnie różnicują rodzaje ogrodów: włoski (tarasowy), francuski (równinny,

¹⁶ W XIX wieku zasada podziału dyscyplin przeniesie się na badania naukowe: historię sztuki, która bada realizacje ogrodu w realnie istniejącej przestrzeni, i literaturoznawstwo, które analizuje teksty o ogrodach.

¹⁷ *La Théorie et la Pratique du Jardinage* to skodyfikowana wiedza praktyczna André Le Nôtre’a lub André Le Nostre (1613-1700), architekta krajobrazu, twórcy barokowej szkoły ogrodu francuskiego. Architekt sztuki ogrodowej jest twórcą założenia ogrodowego pałacu królewskiego w Wersalu oraz zespołu pałacowo-ogrodowego w Vaux-le-Vicomte i Chantilly, autorem „wielkiej manieri francuskiej”, zwolennikiem zasady „entre cour et jardin” („między dziedzińcem a ogrodem”).

geometryczny), angielski (naturalny). Ten ostatni rodzaj urażeni w swej dumie narodowej Francuzi, ale i ze względu na triumf natury w ogrodach chińskich, nazywają *les jardins anglo-chinois*.

Międzykulturowe wpływy i inspiracje (rosyjsko-niemieckie, -francuskie, -angielskie, -włoskie, -holenderskie) w sztuce ogrodowo-parkowej ujawniają się nie tylko na poziomie transferu dyskursu estetycznego, dotyczą także konkretnych realizacji ogrodów, które wiążą się z osobą twórcy i wykonawcy. W dziejach historii rosyjskiej sztuki ogrodowej nie należy do rzadkości „unia personalna”. Na początku wieku XVIII projektodawcami i realizatorami nowych założeń ogrodowych w Rosji są głównie artyści cudzoziemcy, a dopiero później w coraz większym stopniu krajowi, którzy na dalszych etapach rozwoju ogrodów podejmują współpracę.

Jednym z mistrzów ogrodów jest teoretyk i praktyk Alexander Le Blond (1679-1719), który wykona projekty Letniego Ogrodu, Strielny, Peterhofu, Ekaterinhofu i wielu mniejszych założeń. Wyróżnia się także architekt rosyjski pochodzenia włoskiego Warfłomiej Warfłomiejewicz Rastrelli (właśc. Bartolomeo Francesco Rastrelli, 1700-1771) – autor między innymi Pałacu Zimowego w Petersburgu, Zimowego i Letniego Annenhofu (Moskwa – Lefortowo). W drugiej połowie XVIII wieku wstąpił się Niemiec Johann Busch, który przyjeżdża z Londynu do Petersburga w 1771 roku. Rozkwit jego działalności związany jest z przebudową ogrodowo-parkowego zespołu w stylu naturalnym w Carskim Siole (Puszkino). Szczególną wagę Busch przywiązuje do innowacji dendrologicznych, związanych z rozpowszechnieniem się formalnych zasad krajobrazowych, tak zwanego angielskiego konstruowania ogrodów w Niemczech. W działaniach Buscha po raz pierwszy pojawia się problem „kongenialnej współpracy” między zleceniodawcą – koronowaną właścicielką rezydencji Katarzyną II, a jej nowym ogrodnikiem. Dialog różnych kultur daje możliwość nieustannego odkrywania „innego”.

Ogród i teksty literackie o ogrodach realnie istniejących i wyobrażonych

Ogród posiada formę materialną i jest topograficznie zlokalizowany, cechuje go zmienność w czasie i przestrzeni w zależności od zmian pór roku, wzrostu i rozwoju roślinności. Dyskurs werbalny o ogrodzie zdolny jest utrwalić jego stan w pewnym wycinku czasu i przedstawić w określonej przestrzeni. Przy założeniu, że ogród jest to wielostrukturalny układ przestrzenny w środowisku przyrodniczo-geograficznym, ukształtowany plastycznie i funkcjonalnie, odpowiednio do przeznaczenia i programu użytkowego, a tekst werbalny jest materialną konkretyzacją mowy o ogrodzie, utworzonym przy pomocy naturalnych znaków językowych, można mówić o ich dialogu, który kształtuje się na dwóch poziomach związków

– strukturalnym i semantycznym. Z dzisiejszego punktu widzenia problematyka ogród – tekst i ich współzależność nie ogranicza się tylko do pytań o intermedialność, intertekstualność czy metodologiczną interdyscyplinarność. Istotną kwestią jest tu zasadność porównywania systemowości języka naturalnego i dowolności znaczeń środków artystycznych w sztuce ogrodowo-parkowej. Język to struktura znaków, ujęty w ramy gramatyki system komunikacji, w którym leksyka, składnia, fleksja, morfologia są wyraźnie nacechowane semantycznie. „Język ogrodu” (w istocie jest to zleksykalizowana metafora) nie wypracowuje konkretnych ekwiwalentów językowych. „Mowa” ogrodów to przede wszystkim „język” przestrzeni, układów kompozycyjnych szaty roślinnej, form, kształtów, barw, linii, które mają konkretnych, wyrazistych znaczeń. Ale przestrzeń ogrodowo-parkowa, oprócz świata roślinnego i zwierzęcego, zawiera w sobie materialne elementy architektury i rzeźby i na różnych poziomach współdziała z literaturą, malarstwem, teatrem i muzyką. W przestrzeni ogrodu skupiają się znaki, które są jego różnorodną materialną konkretyzacją i odnoszą się do różnych systemów. Zatem wyróżniającą cechą ogrodu jest jego strukturalno-funkcjonalna niejednorodność. Ogród jako przestrzeń realna i dzieło sztuki, realizujące zasadę syntezy sztuk, wyraża się poprzez trzy elementy: przyrodę, przestrzeń i znaczenia, które stanowią o istocie ogrodu jako dzieła wielotworzywowego i wyrażają jego koncepcję jako ogrodu twórczości.

W Rosji XVIII wieku i pierwszego trzydziestolecia wieku XIX ogród i tekst werbalny na poziomie semantyki są źródłem wzajemnych wpływów i inspiracji, pretekstem do tworzenia zarówno całościowego obiektu – dzieła ogrodowo-parkowej sztuki i literatury, jak i oddzielnego fragmentu, detalu albo motywu ogrodu w tekście i tekstu w przestrzeni ogrodu. Materialną i funkcjonalną obecność tekstu werbalnego w przestrzeni ogrodu reprezentują: cytaty, różnorodne napisy na pawilonach, świątyniach, pomnikach i kolumnach (funkcja memorialna), adresowane do zwiedzających wskazują na zawarte w nich idee filozoficzne, etyczne; także inskrypcje, strofy wierszy i sentencje wyrzyte w kamieniu lub odtworzone w przestrzeni ogrodu sceny z dzieła literackiego.

Napisy mają różnorodną formę i treść. Są długie o wymowie oficjalnej (upamiętniają ważne wydarzenia historyczne) i intymnej (napisy umieszczane na bramach na cześć przyjaciół i znajomych). Inne są krótkie, zwięzłe, jak epigram/epigramat na pomniku ukochanej suczki Katarzyny II – Zemiry¹⁸. W tekście werbalnym ogród funkcjonuje na poziomie tytułu i podtytułu jedno- i wieloautorskich zbiorów czy cykli poetyckich (funkcja metaforyczna, aksjologiczna) w postaci tematu, motywu lub symbolu i odnosi się zarówno do konkretnego, realnie istniejącego ogrodu, jak i do ogrodu wyobrażonego, wykreowanego lub do kompleksu wyobrażeń o ogrodzie, zachowanych w pamięci kulturowej.

¹⁸ D. Lichaczow, *Poezja ogrodów...*, s. 211.

Wraz z pojawieniem się autonomicznych opisów poetyckich i prozatorskich realnie istniejących ogrodowo-parkowych zespołów, w historii kultury (w tym rosyjskiej) częste są przykłady aranżacji i interpretacji ogrodów według rodzajów i utworów literackich. Ich porównywanie i naśladowanie na poziomie struktury, wpisanych w nią znaczeń, modeluje przestrzeń ogrodową i odwrotnie: nowy sposób myślenia o ogrodach znajduje potwierdzenie w źródłach literackich. Przykładem współzależności strukturalnych i intersemiotycznych analogii w relacji tekst – ogród realnie istniejący są ody panegiryczne rosyjskiego uczonego i poety – Michała Łomonosowa (1714-1765) oraz ogrody Carskiego Sioła.

Wiele koncepcji i realizacji ogrodów jest werbalną kreacją filozofów, poetów i estetyków. Już Wergiliusz w Czwartej Księdze poematu dydaktycznego *Georgiki* wprowadza do literatury ogród jako model mitopoetycki, niweluje różnicę między ogrodem mitologicznym, lirycznym i realnym, łącząc je w jeden – *hortus*. Formułą *canerem hortos* poeta utrwała ogród *in se* jako samodzielną jednostkę poezji, podnosi techniczny, czysto użyteczny opis ogrodu do rangi sztuki. Ujawniają się tu właściwości przejścia od symbolicznego znaczenia i reprezentacji ogrodu do mitologemu, włączonego do mowy poetyckiej. W XVIII wieku opis ogrodu *Georgik* staje się argumentem w dyskusjach nad możliwościami poezji epicznej (opisowej) w kontekście rozwoju stylów ogrodowych (styl naturalny), podstawą teorii krytyki mitopoetyckiej czasów późniejszych oraz współczesnych analiz formalnych ogrodu (metafory, metonimie, alegorie) na przykładzie średnio-wiecznych „ogrodów-książek”¹⁹.

Angielski poeta, filozof i teoretyk koncepcji ogrodu krajobrazowego Joseph Addison (1672-1719), według którego tyle jest rodzajów ogrodów, ile rodzajów poetyckich, dostrzega podobieństwo między sonetem, epigramatem i ogrodowym stylem regularnym, przeciwstawiając go powieści, której odpowiada styl ogrodu krajobrazowego. Modelowym wzorcem staje się również esej *O ogrodach* [*Essay of Gardens*], 1625, angielskiego filozofa Francisa Bacona (1561-1626), który szczegółowo opisze projekt ogrodu na wszystkie pory roku i dnia. Składa się on z trzech części, bogactwa kwiatów, krzewów kwitnących i drzew owocowych, zapachów i kolorów. Wielu realizacji ogrodowych, szczególnie w Anglii, doczeka się sugestywny opis ogrodu rajskiego z Czwartej Księgi *Raju utraconego* (1887) Johna Milтона (1608-1674).

Francuski poeta Jacques Delille (1738-1813) – autor legendarnego poematu *Les jardins ou L'art d'embellir les paysages* [*Ogrody, albo sztuka ozdabiania pejzażu*], 1782, uprawia ogród w poezji i widzi poezję w ogrodzie. Wzorując się na walorach estetycznych ogrodu krajobrazowego nie tylko odnawia poetykę

¹⁹ Na gruncie literatury polskiej do *Georgik* Wergiliusza nawiązuje *Rolnictwo* (1802) poety i dramaturga Dyzmy Bończy-Tomaszewskiego (1749-1825) oraz poemat prawnika i poety Kajetana Koźmiana (1771-1856) *Ziemiaństwo polskie* (1839), z jego mitem dobrego gospodarza, pracującego i żyjącego na wzór mądrego epikurejczyka.

dydaktycznego poematu opisowego, lecz również wyjaśnia istotę zakładania ogrodów, która sprowadza się do przekształcania przyrody. W Rosji poemat opisywy Delille'a w tłumaczeniu (St. Petersburg, 1816) poety i krytyka literackiego Aleksandra Wojejkowa (1778-1839) w istotny sposób wpłynęła na rozwój poezji, stając się między innymi ważkim argumentem w dyskusjach na temat poezji epickiej i narracyjnej, wersyfikacji wiersza rosyjskiego, szczególnie heksametru.

Wybór poematu ogrodowego ma również „znaczenie programowe”, ponieważ opis ogrodu jako najdawniejszego wzoru przestrzeni kulturalnej w estetyce przedromantycznej jest natury ogólnofilozoficznej²⁰. Poematy opisowe o ogrodach w ich wersji oświeceniowej dążą do pogodzenia triumfującego scjentyzmu z literackością, empirycznej refleksji o przyrodzie z pasją jej subiektywnego opisywania. Werbalna prezentacja wybranych fragmentów kompozycji ogrodowych pełni głównie funkcję filozoficzno-umoralniającą, stając się jednym z ogniw oświeceniowego, racjonalistycznego postrzegania świata oraz miejsca, jakie zajmuje w nim „oświeceniowy”, nowożytny człowiek. Przykładem realizacji gatunkowej na gruncie literatury polskiej jest poemat opisowo-panegiryczny *Sofiówka w sposobie topograficznym opisana wierszem* (1806) Stanisława Trembeckiego, napisany w hołdzie żonie magnata Szczęsnego Potockiego, Zofii, dla której każe on stworzyć piękny ogrodowo-parkowy kompleks w stylu angielskim na Ukrainie, nieopodal Humania, zwany Sofijówką²¹.

Delille i jego tłumacz Wojejkow, jak i inni poeci klasycystyczni, odwołują się przede wszystkim do formuły Horacego *ut pictura poesis* (poemat to jak obraz), pochodzącej z *Listu do Pizonów*, która wyraża myśl o pokrewieństwie poezji i malarstwa – dwóch dziedzin sztuki, posługujących się zasadą imitacji, naśladowania natury. W polskim przekładzie *Ogrodów* czytamy:

Ogród w oczach moich jest to obraz; bądź więc malarzem. Pola, ich niezliczone odmiany, rzut światła różny, zebrane zaciemnienie pory następujące ustawicznie, bieg dnia i roku, łąki kwiatami przystrojone, uśmiechające się wzgórki, zielona murawa, drzewa, skały, wody i kwiaty, oto są twoje pędzle, płótna malarskie i kolory. Natura jest w mocy twojej i twoja ręka płodna może stworzyć świata żywioty.

Ale niżeli zaczniesz ogród zasadzać, niżeli ziemię motyką nieroztropnie poruszysz, chcąc dać piękny kształt ogrodowi twojemu, uważaj, poznawaj i naśladuj naturę. Czyliżeś nie zdybywał często na ustroniach, gdzie nie tak ludzie zachodzą, te położenia miejsca szczęśliwe, które zatrzymały krok twój i na których obraz najpiękniejszy, w zamyślenie się i w zadumienie wpadłeś? Naśladuj ile możliwości w ogrodzie twoim, co tam widziałeś najpiękniejszego, i z ogrodu natury naucz się przystrajać ogrody swoje. Poglądaj nadto na miejsca, które gust doskonalszy przyozdobił²².

²⁰ Utwory te czerpią inspirację między innymi z filozofii i etyki pragmatycznej Johna Locke'a (1632-1704), dla którego człowiek jest kreatorem rzeczywistości, twórcą na miarę swoich potrzeb i geniuszu.

²¹ W tej konwencji utrzymane są również poematy: *Puławy* (1803) oraz *Okolice Krakowa* (1890) Franciszka Wężyka.

²² J. Delille, *Ogrody*, przeł. F. Karpiński, cyt. za: R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, Kraków 1978, s. 182-183.

W wieku XVIII malarstwo oddziałuje zarówno na sztukę ogrodów, jak i literaturę, inspiracje i nawiązania idą w kierunkach zwrotnych i kształtują się na różnych poziomach. Ogrody i teksty werbalne przejmują między innymi szczegóły konstrukcji opisu rezydencji, ogrodów, dzieł sztuki, zwłaszcza architektury. Przy tym analogie oraz wzajemne inspiracje nie wyłączają działania literackich, malarzkich, ogrodowych tradycji, a także ich współczesności.

Przykładem współwystępowania zjawisk pogranicznych, opartych na różnorodnym tworzywem, łączących słowo i obraz w komunikatach teorii estetycznej, odzwierciedlającej dyskusje o realistycznym i sensualnym postrzeganiu ogrodu naturalnego, micie i literaturze, plastyce i projektowaniu, jest realnie istniejący ogród Aleksandrowskiej Daczy w Pawłowsku w stylu angielskim z elementami ogrodu zabawowego. Wygląd ogrodu daczy znany jest z dziewiętnastowiecznych opisów, rysunków i szkiców architekta Nikołaja Lwowa, malarstwa pejzażowego Grigorija Ugriumowa (1764-1823) i Siłwiestra Szczedrina (1791-1880), zachowuje się też plan (1793) mierniczego W. Priłuckiego.

Jednakże rozślawia go przede wszystkim utwory literackie – poemat Stiepana Dżunkowskiego *Александрова. Увеселительный сад Его императорского Высочества благоверного государя и Великого князя Александра Павловича* [*Aleksandrowa. Ogród zabawowy Jego Imperatorskiej Wysokości prawowiernego monarchy i Wielkiego Księcia Aleksandra Pawłowicza*], 1793²³ oraz pouczająca *Сказка о царевице Хлоре* [*Bajka o carewiczu Chlorze*], 1781, autorstwa cesarzowej Katarzyny II.

Duży ogród wokół domku, przeznaczony dla jej małoletniego wnuka Aleksandra, Lwow zaprojektuje według programu literackiego, w którym dominującą rolę pełnią kategorie etyczne. Jest to wizualna ilustracja do fabuły i moralistycznej formuły bajki – jednego z głównych gatunków literatury dydaktycznej. Droga wzdłuż piętnastu pawilonów, między innymi Świątyni Flory, Pomony, Cerery, Sławy i Pokoju, Róży bez kolców (zdobią ją plafon, przedstawiający cara Piotra I, który spogląda z niebios na Rosję, opierając się na tarczy z portretem Katarzyny II, oraz freski autorstwa Ugriumowa – wizualna alegoria sztuki, nauki i kultury pod Egidą Katarzyny II), mostków, zapory na rzeczce Tyzwie, Groty ze stawem, po którym płyną miniaturowe statki flotyli Piotra I, rzeźba terenu itp.

²³ W tym samym 1793 roku poemat zostaje przetłumaczony na język francuski (*Alexandrova, ou Ses jardins de Son Altesse*) przez ówczesnego sekretarza Aleksandra I Charlesa François Filiberta Massona – autora *Mémoires secrets sur la Russie, et particulièrement sur la fin du règne de Catherine II, et commencement de celui de Paul Ier, formant un tableau de mœurs de St Petersburg à la fin du XVIIIe siècle* (tomes 1 à 3, 1800; tome 4, 1802). Do wydania dołączono trzy grawiury z widokami parku podpisane А.Г. (prawdopodobnie rytownik/grawer Aleksiej Gawriłowicz Rudakow, 1748 – po 1804): *Вид Дома и Грота в саду Его Императорского Величества великого князя Александра Павловича* [*Widok Domu i Grota w ogrodzie Jego Wysokości Wielkiego Księcia Aleksandra Pawłowicza*], *Вид Храма, посвященного Фелице, где растёт Роза без колючих* [*Widok Świątyni poświęconej Felicy, gdzie rośnie róża bez kolców*], *Вид Храма Цереры* [*Widok Świątyni Cerery*].

rozwijają główne wątki bajki i nawiązują do jej poszczególnych epizodów. Całokształt fabuły – werbalnej i wizualnej, koduje codzienne i społeczne zachowania. Dla wzmocnienia wymowy ideowej ogrodu w jednym z jego zakątków wykuto na ogromnym głazie słynny, wieloznaczny *Наказ* [*Zalecenie*] cesarzowej – „*Храни золотые камни*” [„Chroń złote kamienie”]²⁴.

Poetycki opis ogrodu krajobrazowego Aleksandrowskiej Daczy autorstwa Dżunkowskiego odzwierciedla nową jego koncepcję, która wynika z przemiany w stosunku do natury – doskonałej, przewyższającej wszystko, czegokolwiek dokonano w sztuce. Bujna przyroda, pochłaniająca architekturę – sztuczny wytwór rąk mistrza ogrodów, przejmuje prymat nad wrażeniami, nastrojami i myślami spacerującego: chroni od wiatru i upału, daje cień, wycisza emocje, uwodzi swym pięknem i pożytkiem:

[...] Тенистою пойдем чрез лес дорогой,
От зноя и ветров она хранит;
Так дух не хвалится, довольный много;
Он любит тень, в ней зависть не страшит.
Искусною украшенный рукою,
Поставлен при конце храм для покою,
Помоне он и Флоре посвящен:
Пред ним кустарники плоды рожают,
И запах сладостный цветы пускают.
Приятством так путь долгий награжден!²⁵.

W konceptualizacji ogrodowo-parkowych założeń, w oddaniu ich istoty, tradycje Oświecenia europejskiego kontynuuje pierwszy przewodnik literacki po Pawłowski, napisany w formie listów do przyjaciela, opublikowany w języku niemieckim w Petersburgu w 1803 roku. *Письма о саде, писанные в 1802 году* [*Listy o ogrodzie w Pawłowski pisane w 1802 roku*] Friedricha von Storch (w Rosji znanego jako Андрей Карлович Шторх, 1766-1835), urodzonego w Rydze ekonomisty rosyjskiego, wiceprezydenta Akademii Nauk, to pierwsza propozycja interpretacji

²⁴ Cyt. za: iako. livejournal.com>287223.html (dane z 24.09.2009).

²⁵ Cyt. za: Н. Мельниченко, Павловск. *Достопримечательности. Храм Флоры и Помоны*, <http://www.pavlovsk-spb.ru/.../276-храм-флоры-и-помоны.html> (dane z 25.09.2011, opublikowano „Нева” 2005, nr 12). Przekł. filologiczny mój – G.B.:

„[...] pójdziemy przez las cienistą drogą,
Ona od upału i wiatrów chroni;
Tak duch się nie chwali, wielce zadowolony;
On lubi cień, w nim zawiść nie przeraża.
Wprawną ręką ozdobiona,
Przy końcu dla odpoczynku świątynia postawiona,
Pomonie i Florze jest poświęcona:
Przed nią krzewy płody rodzą,
I zapach błogi kwiaty roztaczają.
Tak droga długa przyjemnością jest nagrodzona!”

programu ogrodu-parku i jego semantyki. Listy szczegółowo opisują wrażenia osobiste, nastroje, jakie wywołują różne części Pawłowskiego ogrodowego zespołu, jego obiekty architektoniczne, mistyfikacje w stylu romantycznym, pomniki za-barwione miejscowym kolorytem (opowiadanie o młynarzu, żyjącym w ruinach Pilwieży, monolog emerytowanego żołnierza, który nie chce opuścić ogrodu, by wrócić „do Rosji”), przyroda:

Пятое письмо

До сих пор, мой друг, мы шли правым берегом Славянки. Теперь я переведу Вас на другую сторону реки, где картины природы, даруемые Вам садом, не менее привлекательны.

Сразу за мостом, что из Новой Сильвии ведет на эту сторону, на возвышенности, господствующей над красивой долиной, высятся гениальное произведение архитектуры, о котором я упоминал в конце моего последнего письма. [...] Это здание с одной стороны украшено легким перистилем в античном вкусе, а с другой – непринужденно, без особого порядка и выбора расставленными колоннами, поддерживающими козырек крыши, отчего кажется, что все здание окружено ими и само вращается, и Вы получите приблизительное понятие об этом порождении игривой художественной фантазии. [...] буквально: прекрасный вид – высокое место или надстройка над зданием, откуда открывается вид на окрестности. [...]

Вид с высоты этого здания превосходен. Перед Вами расстилается красивая долина, окруженная лесистыми возвышенностями. Луга, засаженные группами деревьев, чередуются с хлебными полями. Простые проезжие дороги пересекаются регулярными аллеями. Вид оживляет маленькая деревня. Река, текущая под Вашими ногами, принимает слева пенную воду ручья, образовавшего неподалеку от места его слияния с ней красивый естественный каскад. Весь холм вокруг павильона изобилует цветами, источающими всем дающий радость аромат. Теперь мы идем обратно, в сторону дворца. Большая часть нашего пути будет пролегать как раз через те районы парка, которые Вы уже наблюдали издали, с того берега. Однако я не боюсь, что это повторение покажется Вам монотонным²⁶.

²⁶ Cyt. za: Н. Мельниченко, *А. Шторх, Письма о саде в Павловске – Пятое письмо*, pavlovsk-spb.ru >...pisma-o-sade...pavlovskie.html... (dane z 30.09.2011). Przekł. filologiczny mój – G.B.: „List piąty

Дотычczas, мój przyjacielu, szliśmy prawym brzegiem Słowianki. Teraz przeprowadzę cię na drugą stronę rzeki, gdzie obrazy przyrody, ofiarowywane ci przez ogród, są nie mniej pociągające.

Zaraz za mostem, co z Nowej Sylwii prowadzi na tę stronę, na wzniesieniu, dominującym nad piękną doliną, wznosi się genialne dzieło architektury, o którym ci wspominałem na końcu mojego ostatniego listu. [...] Ten budynek z jednej strony ozdobiony jest lekkim perystylem w antycznym guście, a z drugiej – naturalnie, bez szczególnego porządku i wyboru, rozstawionymi kolumnami, podtrzymującymi daszek pod dachem. Dlatego wydaje się, że cały budynek jest przez nie otoczony i że sam się obraca, a ty masz przybliżone pojęcie o tym swawolnym wytworze fantazji artystycznej. [...] dosłownie: wspaniały widok – wysokie miejsce lub nadbudówka nad budynkiem, skąd otwiera się widok na okolicę. [...]

Widok z wysokości tego budynku jest wspaniały. Przed tobą rozpościera się piękna dolina, otoczona lesistymi wzniesieniami. Łąki są obsadzone grupami drzew i przeplatają się z polami zbóż. Zwykle drogi przejezdne przecinają się z regularnymi alejami. Widok ożywia mała wieś. Rzeka, płynąca pod twoimi nogami, przyjmuje z lewej strony spienioną wodę strumienia, który tworzy niedaleko od miejsca jego połączenia z nią piękną naturalną kaskadę. Całe wzgórze wokół pawilonu obfituje w kwiaty, wydzielające aromat, który daje wszystkim radość. Teraz idziemy z powrotem, w stronę pałacu. Duża część naszej drogi będzie bieć właśnie przez te rejony parku, które już obserwowałeś z daleka, z tego brzegu. Jednakże nie obawiam się, że to powtórzenie wyda się ci monotonne”.

Ogrodowy system znaków i semiotyka zachowań ludzkich

Obraz świata z jego nieodłącznym elementem ogrodem, to tekst kulturowy, uniwersalny model rzeczywistości względem określonej kultury. W semiosferze tekstu tekst kulturowy odbija się na zasadzie mechanizmu lustrzanego przez opozycję symetrii – asymetrii, więc obraz określonej kultury różni się od jej odbicia. Stąd pytanie: jaki model kulturowy zostaje odzwierciedlony w ogrodzie, jaki metajęzyk jest opisywany, jak rozczłonkowuje się ogród i jakie sensory ewokuje. To także pytanie o związki między ogrodem a tekstem.

W przekazie werbalnym ogród funkcjonuje jako znak w tekście i tekst w kontekście kultury, determinując semiotykę zachowania ludzkiego. Ogród to tekst, z którego można „odczytać” dzieje kultury Rosji epoki przełomu klasycyzmu i romantyzmu. Ogród wraz z domem, silnie nacechowany semantycznie, związany z życiem prywatnym i obywatelskim, problemami egzystencjalnymi, sposobem spędzania wolnego czasu, grą, zabawą, modą, fryzurami, gestami stanowi centrum kultury. Przestrzeń ogrodu i domu to teksty kultury, które charakteryzują się szeregiem niezmiennych wartości i zdolność do tworzenia innego rodzaju tekstów: literackich, filozoficznych, plastycznych itp.

W kontekście światopoglądu epoki obraz ogrodu z domem, ich mikroświaty realizują ważną dla omawianego okresu opozycję utopia – pragmatyka. W przestrzeni ogrodu odzwierciedlają się rozmaite działania, sposoby spędzania czasu, szczególnie różnorodne formy zabawy/rozrywki, na przykład „zabawa w człowieka natury”, system zachowań, także dzieła sztuki i literatury.

Znakowy charakter współzależności ogrodu i jego prezentacji werbalno-plastycznej określa między innymi swoistość ogrodowo-parkowej przestrzeni w poezji preromantycznego poety Konstantina Batiuszkowa (1787-1855). Wyraża się ona poprzez tożsamość/równość estetyczną ogrodu zabawowego i użytkowego/gospodarczego oraz kreacyjnej wyobraźni poety.

Przeciwnościem modelu tożsamości estetycznej jest opis ogrodów w utworze *Мертвые души* [*Martwe dusze*], 1842, Nikołaja Gogola. Zastosowana tu strategia tekstualna świadczy o grze autora z rzeczywistością przedmiotową; jest szukaniem różnic między ogrodem a tekstem o nim. W wyniku takiego postępowania każdy ogród pisarza jest indywidualną jego konkretyzacją, dodatkowo wzbogaconą o treści symboliczne.

W literaturze epoki puşkinowskiej ogród funkcjonuje jako system kodów floralnych i „język kolorów”, które mają podłoże filozoficzno-estetyczne, na przykład w poezji Aleksandra Puşkina, Batiuszkowa, Piotra Wiaziemskiego, Jewgienija Baratynskiego, w rosyjskiej prozie kobiecej (pamiętniki i albumy). Zastąpienie znaków językowych znakami ogrodowymi nadaje tekstom literackim nowe sensory.

Realnie istniejące ogrody drugiej połowy wieku XVIII uwidaczniają inny system znaków, który podkreśla ich swoistość. W projektach i programach dużych

zespołów ogrodowo-parkowych: Letni Ogród Piotra I, Carskie Sioło Katarzyny II, podmoskiewskie rezydencje magnackie – Archangielskoje księcia Nikołaja Golicyna, Kuskowo księcia Nikołaja Jusupowa, ujawnia się osobowość zleceniodawcy i wykonawcy. Ogrody wyrażają ich gusty i poglądy estetyczne, które wpływają na realizację ogrodów, ich znakowość, semantykę. Treść ogrodów krajobrazowych tworzą motywy i obiekty architektoniczne, które urastają do rangi znaków: egzotyka (Oranienbaum/Łomonosow), antyczny świat i wiejska Arkadia (Pawłowski), gotyk (Carycyno). Urządzaniu ogrodów/parków krajobrazowych towarzyszy zainteresowanie poezją opisową lub panegiryczną, przyjacielską i intymną epistolografią. Szeregu wzorców dostarczają utwory G. Dierżawina, Nikołaja Karamzina, Nikołaja Lwowa i Wasilija Żukowskiego. W dworach szlacheckich modne staje się komponowanie „obrazów ogrodowo-parkowych” na podstawie fabuły malarstwa i poezji (Ostankino i Suchanowo).

Ogrody realne wywołują pytanie: jak w epoce Katarzyny II praktycznie się je wykorzystuje. Pałacowy ogród zabawowy (*hortus ludi*) przeznaczony jest dla uciech świeckich; komponowany bez geometrycznego rygoru, składa się z otoczonej drzewami i krzewami łąki kwietnej, a centralne miejsce często zajmuje fontanna lub rzeźba. Przestrzeń ogrodu stwarza i proponuje wiele form i sposobów spędzania czasu. Są to rozmaite zabawy/rozrywki, które łączą przyjemność z pięknem i pożytkiem. W carskich ogrodach elita rosyjska oddaje się światowemu życiu z jego wystawnymi przyjęciami i frywolną zabawą, świętowaniu, twórczości poetyckiej i malarskiej, muzyce i tańcom, organizuje przedstawienia teatralne i koncerty, medytuje w odosobnionych, zielonych zakątkach lub w ermitażach – małych pawilonach ogrodowych, sytuowanych na uboczu, przeznaczonych do rozmyślań, kontemplacji lub kameralnych przyjęć dworskich, spacerując, doznaje wrażeń estetycznych lub zdobywa wiedzę botaniczną. Ogród/park realny na swym pierwszym poziomie semantycznym łączy naturę i kulturę. Na drugim – przekształca przestrzeń naturalną w sztuczną, zabawowo-umowną z jej nieodłącznym elementem gry w coś lub kogoś. Na trzecim – zmienia życie codzienne w karnawalizowany rytuał z całym systemem zachowań, poetyką gestów, semantyką masek i ubiorów.

Od ogrodu do dworu szlacheckiego/ziemiańskiego

Od przestrzeni przypałacowych realnych ogrodowo-parkowych założeń obszerniejszą semantycznie jest przestrzeń ogrodów rosyjskich dworów szlacheckich z ich poetyką i mitologią tekstu ziemiańskiego, literaturą i kreowanym przez nią mitem²⁷. Zdolność ogrodu do tworzenia metatekstów wywołuje pytanie o wpływ

²⁷ Е. Дмитриева, О. Купцова, *Жизнь усадебного мифа: утраченный о обретенный рай*, Москва 2003.

odwrotny. Jaką rolę szlachecki/ziemiański kompleks ogrodowo-dworski pełni w kulturze rosyjskiej, literaturze, teatrze i – jak literatura, teatr, filozofia kształtują ziemiański byt w ogrodzie, realną przestrzeń ogrodu oraz sam sposób bycia w nim. Stała interakcja i wzajemne przenikanie przestrzeni ogrodu i tekstu i/lub mitu o nim kształtuje się od poziomu semiotycznego poprzez poziom sensotwórczy poszczególnych elementów tekstu do typologii strukturalnej. Mit o ogrodzie szlacheckim odwołuje się do mitu o Złotym Wieku. Jednakże jego przestrzeń nie jest jednorodna semantycznie. Tworzy się w niej szereg kontekstualnych opozycji ze znakiem (+) i (-): miasto i wieś, *sacrum* i *profanum*, raj utracony i odzyskany, gospodarz i gość.

Do znaczących czasoprzestrzennych konstant ogrodu ziemiańskiego należy aleja, spacer, teatr i święto. Aleje, po obu stronach gęsto obsadzone pachnącymi lipami, które tworzą ciemną ścianę nie przepuszczającą światła, podkreślają niepowtarzalne piękno ogrodów ziemiańskich i należą do znaków-symboli. Określenie „ciemne aleje” staje się semantycznie pojemną figurą stylistyczną tekstów literackich, która funkcjonuje na różnych poziomach ich struktury (tytuł, temat, motyw, metafora, symbol). Literatura kształtuje model życia w przestrzeni kompleksu ogrodowo-dworskiego, a teatralizacja bytu ziemiańskiego odzwierciedla jego mit i równocześnie go tworzy.

Prezentując rozwój rosyjskiego stylu sztuki ogrodowo-parkowej, Andriej Bołotow w utworze w formie listów – *Жизнь и приключения Андрея Болотова: Описанные самим им для своих потомков* [*Życie i przygody Andrieja Bołotowa spisane przez niego samego ku pamięci potomnych*], 1760-1771, nazywa nowe ogrody ziemiańskie anglosyjskimi lub rosyjsko-angielskimi. Z dzisiejszej perspektywy widać, że na estetykę rosyjskiego ogrodu naturalnego wpływ wywierają głównie niemieckie źródła tekstowe i praktyka sztuki ogrodowej. Za czasów Bołotowa ogrody powstają z inspiracji niemieckiego profesora filozofii, sztuki i estetyki, poety Christiana Cajusa Lorenza Hirschfelda (1742-1792), którego fragmenty dzieł *Theorie der Gartenkunst* (1779-1785), *Das Landleben* (1776) estetyk rosyjski tłumaczy i publikuje w czasopiśmie. Chociaż Hirschfeld określa podstawy teoretyczne zakładania ogrodów angielskich, to interpretuje je przez pryzmat ikonografii niemieckiej. Jest on zwolennikiem tworzenia scen ogrodowych, wprowadzania elementów architektonicznych (ruiny, grotty, pustelnie). Krytykuje elementy egzotyczne, a poleca umieszczanie w ogrodach wizerunków postaci zasłużonych dla narodu i napisów ku ich czci.

Zmiany stylowe w ogrodach rosyjskich sprzyjają rozwojowi swoistej filozofii życiowej²⁸. Znamienny jest fakt, iż w kulturze szlacheckiej opozycja sztuki

²⁸ A. Zachariasz, *Ogród za oknem jako dzieło sztuki*, w: *Ogród za oknem. Dzieło sztuki*, red. B.J. Gawryszewska, Warszawa 2010, s. 12-28 (wersja elektroniczna: <http://www.sztukakrajobrazu.pl/ozas3inter.pdf>, dane z października 2011).

ogrodowo-parkowej wobec rzemiosła traci na ostrości. Reprezentacje ogrodu funkcjonują w tekstach werbalnych zróżnicowanych pod względem poziomu artystycznego (literatura wysoka, pamiętniki, listy, notatki gospodarcze, projekty, polecenia dla chłopów).

W drugiej połowie wieku XVIII w kontekst przestrzeni ogrodowo-dworskiej, tradycji porządku egzystencji, wpisuje się fenomen podróży (realnej i wyobrażonej) oraz model podróżnika. Modne stają się masowe i indywidualne wyprawy z miasta do szlacheckiego/ziemiańskiego ogrodu/parku oraz wszelkie formy ruchu w jego przestrzeni: różnego rodzaju przejażdżki (konne, w powozie), przechadzki, spacer. Szczegóły podróży, wrażenia i odczucia towarzyszące podróżnikom dokumentują różnorodne źródła tekstowe: korespondencja, kalendarze, przewodniki, opisy, dokumenty (pamiętniki, np. A. Bołotowa, memuary, dzienniki), poradniki na temat tworzenia ogrodów i budownictwa ziemiańskiego, notatki właścicieli posiadłości oraz utwory znanych pisarzy, między innymi komedia Denisa Fonwizina (1745-1792) *Недоросль* [*Nedorostek* lub: *Synalek szlachecki*], 1782, wiersze G. Dierżawina i inne.

Wszystkie teksty pełnią funkcję swoistych świadectw, naocznych świadków, tworząc *modus* od dokumentu do literatury. Zawarte w nich opisy życia na wsi funkcjonują w ramach modelu dokumentalnego i idyllicznego. W dokumentach tekstowa reprezentacja podróży ziemiańskiej jest źródłem informacji i równocześnie cechuje ją indywidualizm i „literackość”. W literaturze podróż jest odbiciem nowego, emocjonalnego stosunku ziemianina do przyrody. Przechodząc ze sfery życia do literatury i sztuki, podróż realna staje się metaforą, popularnym chwytem językowym. Znakowy charakter realnej przestrzeni ogrodu/parku tworzy bogactwo punktów odniesienia dla „podróży myśli”. W Rosji na przełomie XVIII i XIX wieku kulturalna przestrzeń podróży i przestrzeń ogrodu ziemiańskiego krzyżują się, na ich przecięciu tworzy się dworski zespół ogrodowo-parkowy – miniatura modelu wszechświata.

Pamięć o ogrodach

W wieku XVIII i pierwszej połowie XIX wieku pamięć o ogrodach utrwała się w ramach „historii domowej” dworu szlacheckiego i jego mieszkańców jako konkretyzacja wizualna (upamiętniająca ikonografia, wryte lub namalowane napisy) i werbalna. Złoty Wiek ogrodnictwa ziemiańskiego rekonstruuje różnorodne źródła tekstowe. Ich narracja kształtuje się wokół stematyzowanych koncepcji sposobów życia i zachowań, które determinują opozycje: życie wiejskie i miejskie, naturalne i historyczne, struktura artystyczna dworu i działalność kulturalna właścicieli.

W przestrzeni ogrodowo-dworskiego kompleksu kształtuje się model życia arystokracji rosyjskiej jako placu zabaw, gdzie spełnia ona swoje zachcianki i fantazje, jako układ patriarchalny, kodowany zrytualizowaną formą świąt i tradycji, jako pastoralna Arkadia oraz jako dwór poetów i malarzy. Realnie istniejącym modelom życia ziemiańskiego odpowiadają główne rozdziały historii elity rosyjskiej, przede wszystkim poszukiwanie własnej tożsamości.

Ogrodowo-dworska przestrzeń ilustruje myśl dawnych mistrzów sztuki ogrodowej, iż ogród to dużo więcej niż sama przyroda. Fenomen ogrodu pojawia się tam, gdzie przyroda zaczyna być widziana poprzez filtr emocji, wspomnień, snów, gruntownie przemyślanych poglądów i wyważonych opinii. Wraca rajska koncepcja życia w ogrodzie, kształtowania własnego ogrodu jako swoistego pamiętnika, rodzinnej *Silva Rerum*, gdzie swoje miejsce znajdują ważne, chociaż przemijające zdarzenia. Szczególne znaczenie w ziemiańskich ogrodach ma czas utraconego dzieciństwa, które urasta do rangi talizmanu. W myśl fenomenologii Gastona Bachelarda ogród, jako miejsce święte dzieciństwa, staje się syntezą wspomnień i marzeń, a nad dzieciństwem panuje nie czas ludzki, ale czas bóstw nieboskłonu – pór roku²⁹. Aby go przywrócić, trzeba zamieszkać w nowym dworze z ogrodem lub wirtualnie zrekonstruować go w wierszach, korespondencji i pamiętnikach. Formalnym wyróżnikiem autopoetyckich i autobiograficznych listów staje się topos utraconej idylli dzieciństwa, który przekształca się w strukturalny znak ogrodu i dworu.

Do oświeconych ziemian sugestywnie przemawia postulat Addisona, by przekraczać granice tradycyjnego ogrodu, gdyż pięknie utrzymane drogi i obsiane pola pozwalają z całego majątku stworzyć zajmujący krajobraz. Ziemianin, który jest zleceniodawcą i mecenasem, staje się dobrym gospodarzem, kreatywnym twórcą całości, częścią nowego modelu ogrodów i doradcą tych, którzy chcą upiększyć i ulepszyć swój majątek. Nowy ogród to miejsce szczęśliwe, w którym utrudzony intrygami dworskimi ziemianin odnajduje *otium*, żyjąc w zgodzie z naturą.

Wzorem ziemianina-ogrodnika jest Pope, którego poezja i słynny ogród w Twickenham nad Tamizą wpłyną na wczesną fazę kształtowania się nieregularnych ogrodów angielskich³⁰. Propozycję Addisona powtórzy Izabela Czartoryska w *Myślach różnych o sposobie zakładania ogrodów* (1805). Ogród naturalny jako przestrzeń idylliczna materializuje się w słowie utworów ziemianina-poety Dierzawina, sławiącego (już pod wpływem nastrojów typowych dla epoki sentymentalizmu) „niewinne” radości życia na wsi, z dala od trosk i pokus stolicy, przepychu dworu Katarzyny II. Utwór *Евгению. Жизнь Званская* [*Do Eugeniusza. Życie w Zwance*], 1807, który napisze na odwrocie rysunku z widokiem swojej

²⁹ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris 1957, s. 18.

³⁰ A. Morawińska, *Triumf natury...*, s. 272.

posiadłości, po raz pierwszy w literaturze rosyjskiej ukazuje obraz życia zamożnego, kulturalnego ziemiaństwa tych czasów, z umiarem oddaje rodzimy koloryt, piękno krajobrazu rosyjskiego i ogrodu gęsto obsadzonego liliami i różami:

Возможно ли сравнять что с вольностью златой,
С уединением и тишиной на Званке?
Довольство, здравие, согласие с женой,
Покой мне нужен – дней в останке.

Восстав от сна, взвожу на небо скромный взор;
Мой утренюет дух правителю вселенной;
Благодарю, что вновь чудес, красот позор
Открыл мне в жизни толь блаженной.

Пройдя минувшую и не нашедши в ней,
Чтоб черная змия мне сердце угрызала,
О! коль доволен я, оставил что людей
И честолюбия избег от жала!

Дыша невинностью, пью воздух, влагу рос,
Зрю на багрянец зарь, на солнце восходяще,
Ишу красивых мест между лилей и роз,
Средь сада храм жезлом чертяще.

Иль, накормя моих пшеницей голубей,
Смотрю над чашей вод, как вьют под небом круги;
На разноперых птиц, поющих средь сетей,
На кроющих, как снегом, луги.

Пастушьего вблизи внимаю рога зов,
Вдали тетеревей глухое токованье,
Барашков в воздухе, в кустах свист соловьев,
Рев крав, гром жолн и коней ржанье.

На кровле ж зазвенит как ласточка, и пар
Повеет с дома мне манжурской иль левантской,
Иду за круглый стол: и тут-то раздобар
О снах, молве градской, крестьянской³¹.

³¹ Г.Р. Державин, *Евгению. Жизнь Званская*, w: idem, *Сочинения*, СПб. 2002, с. 383-390.

Przekł. filologiczny mój – G.B.:

„Czy można porównać coś z wolnością złotą,
Z odosobnieniem i ciszą w Zwance?
Zadowolenie, zdrowie, zgoda z żoną,
Spokój dni w majątku mi potrzebny.
Obudziwszy się ze snu, wznoszę ku niebu skromne spojrzenie,
Duch mój pozdrawia władcę wszechświata;
Dziękuję, że znów cudów, piękna wstyd
Otworzył mi w życiu tak błogim.
Pokonawszy przeszłość i nie znalazłszy w niej,
Żeby czarna żmija mi serce kąsała,

Opis literacki ziemiańskiego bytu występuje tu w podwójnej roli. Z jednej strony kreuje on pochwałę idealnego modelu życia, z drugiej – służy jako materiał do reorganizacji faktycznego życia ziemianstwa. Intertekstualne związki lub wewnątrzliteracka zgodność odmiennych sensów znajduje potwierdzenie w reprezentacjach ziemiańskich ogrodów realnie istniejących, między innymi w znanym i dobrze zachowanym zespole ogrodowo-dworskim w Abramcewie pod Moskwą i w niedużych posiadłościach, które już nie istnieją.

Relacje między ogrodem a tekstem werbalnym, jako jeden z aspektów kultury ogrodowo-parkowej Rosji XVIII wieku i początku wieku XIX, konceptualizują różnorodne modele ogrodów zróżnicowane stylowo, strukturalnie, semantycznie i funkcjonalnie. Ogrody carskie i magnackie łączą estetykę i artyzm, mają emblematyczny, reprezentatywny charakter. W ogrodach ziemiańskich estetyka spleta się z ekonomią, artyzm z utylitaryzmem. Oba modele rosyjskiej sztuki ogrodowo-parkowej przeszłości cechuje intermedialność, przestrzenność, estetyka performatywności.

O! jakże jestem zadowolony, że zostawiłem ludzi
I uciekłem od żądz zaszczytów!
Oddychając niewinnością, piję powietrze, wilgoć rosy,
Patrzę na purpurę zórz, na słońce wschodzące,
Szukam pięknych miejsc między liliami i różami,
Pośrodku ogrodu świątynię berłem kreślące.
Albo, nakarmiwszy pszenicą moje gołębie,
Patrzę nad czaszą wód, jak zataczają po niebie kręgi;
Na różnopióre ptaki, śpiewające między siłkami,
Na kryjące, jak śniegiem, łąki.
Wsluchuję się w zew pobliskiego pastuszego rogu,
W cietrzewi głuche w oddali tokowanie,
Baranków w powietrzu, gwizd słowików w krzewach,
Ryk krów, bębnienie czarnych dzieciółów i koni rzenie.
Na dachu zadźwięczy jak jaskółka, i opar
Powieje mi z domu mandżurską lub z Lewantu
Idę do okrągłego stołu: a tutaj gadanina
O snach, wieściach miejskich, chłopskich”.

A verbal and visual representation of gardens in Russia in the 18th and at the beginning of the 19th century

Summary

Keywords: garden, Russia, 18th century, 19th century

Gardens may function as specific coded messages, as texts that are written in the language of nature by means of words or pictures. In order to decipher the garden (a text-code) correctly one has to find an appropriate key by looking for superimposed senses. The analysis of the verbal and visual representation of gardens in the Russian and European cultures at the end of the 18th and the beginning of the 19th century was based on the principal formula – “The garden and texts” (verbal and visual) and on the following interpretive indicators: *The garden – a word and a picture*, *The garden in magazines, treatises and documents*, *Aesthetic reflection versus literature*, *The garden and literary texts about real and imaginary gardens*, *The system of signs and the semiotics of human behaviour connected with gardens*, *From the garden to the manor house*, *The memory of gardens*. The material illustrating the issues was chosen mainly from literary works. Those who create gardens combine professional knowledge from different fields and express themselves through various media and materials at the same time. The verbal and visual representation of the garden and its codes come from texts that differ with regard to the genre and semantics, for example from professional and theoretical writings, literature, albums, works of art, real gardens, etc. However, it is the verbal element that plays a dominant role in the interpretation of a work of art, hence frequent returns to the literal, though functionally varied, context. In the verbal discourse of the Russian and European culture at the end of the 18th and the beginning of the 19th century the garden functions at the structural level (compositional dominant, textual dominant of the pragmatic, emotional and aesthetic layer) and the semantic level (garden toponyms, *genius loci*, lexemes, the use of metaphors, symbolism, verbal code, etc.). The translation, representation and interpretation of the garden through words form a part of creating the model of the garden as the topos of humankind. The visual discourse conceptualizes real gardens as texts varied with regard to nationality, culture and tradition, and as a model of garden art, which becomes an inspiration for innovations concerning content and form in Russian and European literature and fine arts. In the verbal-visual discourse the garden functions at the level of aesthetics, poetics, perceptive processes and memory mechanisms.