

**От логики к природе. Нимфеи и гроты в садах Италии эпохи маньеризма.**

**Научный руководитель – Лопухова Марина Александровна**

***Косарева Елизавета Валерьевна***

*Студент (бакалавр)*

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Исторический факультет, Кафедра всеобщей истории искусства, Москва, Россия

*E-mail: veta.kosareva@gmail.com*

В классическом искусстве есть традиция выделять такие понятия как французский парк и английский сад. Первый, как известно, представляет собой регулярную логически продуманную композицию — геометрически правильную планировку, обычно с ярко выраженной симметрией. Второй же создается по принципу пейзажа, беря за основу высшей ценностью неотличимость от природы.

Укрепившиеся понятия восходят к начальному этапу развития садов классического искусства, а именно итальянскому парковому искусству XVI века. Это столетие для Италии объединило в себе сразу несколько стилей искусства — высокое и позднее Возрождение, маньеризм и раннее барокко. Каждый из этих стилей диктовал свои каноны искусства, смешавшиеся в невероятное разнообразие памятников Италии XVI века.

До сих пор одним из наиболее сложных для исследования стилей остается маньеризм, поскольку он сам не дает строгих канонов, существуя лишь в определенных рамках, пусть и достаточно широких. Во многом он ближе не понятию стиля как такового, а совокупности индивидуальных манер, от которых и получил название.

Поле для «маньеристических экспериментов» становятся и садово-парковые ансамбли. Логично выстроенная по центральной оси композиция или череда сообщающихся пространств садов Высокого Ренессанса, по типу двора Бельведера Браманте в Ватикане или виллы Мадама Рафаэля в ее первоначальном замысле, постепенно заменяются творчески осмысленным компанированием элементов природы в саду. Как указывает Козлова С.И.: «нарушается равновесие между объективным и субъективным, между отображением природы и творческой волей мастера».[1]

Каждый садово-парковый ансамбль, будь это парк виллы д'Эсте в Тиволи, Священный лес в Бомарцо, сады Боболи при Палаццо Питти во Флоренции, парк виллы Медичеа ди Пратолино, представляет собой уникальное композиционное решение, подчас непредсказуемое и нелогичное.

Игра в Творца при создании природного сада находит отражение и в использовании всех элементов природного мира. Не только растительность, но и земля, минералы, вода активно используются при создании подобных композиций. Лучший синтез нескольких стихий представляют собой нимфеи и гроты.

Изначально, гроты были естественными пещерами в скале. Те, что содержали в себе водные источники, стали ценными местами отдыха и еще в античности получили полубожественных покровительниц — нимф. Постепенно они перекочевали и в эпоху Ренессанса, где стали подчас ключевыми элементами садов и парков.

Однако в искусствоведении до сих пор остается неясным вопрос разграничения таких типологий, как нимфей, грот и фонтан. Во многом вносит свой разлад именно эпоха маньеризма. В высоком возрождении мы можем видеть несколько примеров нимфеев, определяемых таковыми многими исследователями, - архитектурных сооружений, сохраняющих в преимуществе элементы, лишённые имитации природного пространства пещеры. Такой

была ниша со спящей нимфой в дворе Бельведера Ватикана, нимфой в Дженаццано, также считающийся работой Браманте [3], утерянный нимфой на вилле Агостино Киджи, один из вариантов реконструкции которого представляет собой двухэтажную лоджию, нижний этаж которой имел внутреннюю комнату подобную пещере [2]. Уже чуть позднее подобным образом был сооружен нимфой на вилле Джулия. Все они имели четкое расположение и определенное смысловое значение в семантической структуре парка.

В эпоху маньеризма границы терминологии размываются. Появление имитации природной формы в нимфеях, а также использование данного принципа декора для создания гротов как таковых, не привязанных к нимфам (что является ключевым разграничением для Наоми Миллер в определении нимфея [4]), дают схожие по общему решению образцы разных типологий. Порой они используются одновременно, как в саду виллы д'Эсте представлены сразу и грот, и нимфой. В некоторых случаях одно сооружение может определяться исследователями или музейными институциями и как грот, и как нимфой. К примеру, т.н. Grotto Grande.

Подобное размывание границ становится проблемой логического и четкого определения типологий. Но эта потеря дифференциации дала более живописное решение общей композиции сада. А возвращение к первоначальному значению подобных сооружений как природных пещер, усилило естественное, пейзажное воплощение садово-парковых ансамблей маньеризма за счет обустройства не только парадных пространств, но и дальних уголков.

#### Источники и литература

- 1) Козлова, С. И. Приют нимф и полубогов. Сады Италии эпохи Ренессанса. - Москва : Галарт, 2017.
- 2) Culotta, Alexis. A Novel Nymphaeum: Raphael's Inagural Architectural Commision in Rome Reconsidered // Rutgers Art Review. - 2016. - Vol.31. - P. 4-19.
- 3) Frommel C.L. Bramantes «Ninfeo» in Genazzano. // Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", No. XII, 1969. Pp. 137-160.
- 4) Miller, Naomi. Heavenly caves. Reflections on the garden grotto. - New York : G. Braziller, 1982.