

Ольга Клещевич

АЛХИМИЧЕСКИЙ «ОБРАЗ МИРА» В АЛЛЕГОРИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЕ ПЕТЕРГОФСКОГО САДОВО-ПАРКОВОГО АНСАМБЛЯ

В связи с моими научными интересами, включающими изучение семантики культурных кодов алхимической традиции, я предприняла исследование иероглифики садово-паркового ансамбля Петергофа, заложенного в эпоху барокко, дух которой был пропитан герметической философией и идеями розенкрейцеровского служения, отражавшимися в том числе и в осуществлении архитектурных и ландшафтных проектов. На мой взгляд, нетривиальный подход к интерпретации садово-паркового ансамбля Петергофа, опирающийся на герметический фон культуры эпохи барокко, дает значительно более широкий обзор культурных горизонтов начала Нового времени в России, чем это принято. Благодаря такому подходу ансамбль как целое приобретает устойчивую систему координат (вертикаль и горизонталь) и полифоничность звучания.

Углубляя и расширяя информацию об увлечении алхимической традицией царя Петра Алексеевича Романова и его окружения, изложенную в статье английского исследователя Роберта Коллиса «Интерес к алхимии при Петровском дворе»¹, а также самостоятельно установив параллели между действиями и чаяниями Петра и духом розенкрейцеровских документов, я пришла к выводу, что не только и столько целями прославления русского оружия и вводом в оборот нового аллегорического языка был озабочен будущий император при проектировании и закладке главной парадной резиденции, когда развернул в 1714–1715 годах полномасштабные строительные работы. К началу XVIII века в Западной Европе установилась традиция: просвещенный правитель, сочувствующий или движимый идеями герметизма, стремился расположить свои монументы, храмы, города и сады «таким образом, чтобы “высшая сила” смогла найти в них проявление», а сами «постройки стали “имитацией реально-

¹ *Collis R. Alchemical Interest at the Petrine Court // Esoterica. Vol. VII (2005) On-line peer-reviewed journal hosted by Michigan State University. URL: www.esoteric.msu.edu.*

сти”, “образом небосвода” или “копией вечности”»¹. В результате такого подхода к проектированию и строительству Петергоф как совокупность местности, природы и архитектурных объектов незаметно превращает прогулку по старинному парку в сокровенное путешествие внутрь себя, погружает в иную реальность, указывает на возможность некоего «иного мира». Вероятно, разделяя мысли Цицерона, Петр I стремился «иметь в своем распоряжении большое число хороших мест, хорошо освященных, расположенных в строгом порядке на некотором расстоянии друг от друга, а также изображения – действенные, яркие, волнующие, такие, что способны выйти навстречу душе и проникнуть в нее»². И действительно, он, а затем и его последователи, создали ансамбль, после посещения которого человек ощущает, что его восприятие мира стало более интенсивным, ярким и легким, и в то же время – собранным.

Если проявить немного внимания и настроиться на созерцание происходящего внутри Петергофского садово-паркового ансамбля, то можно ощутить, переступая порог этого необычного места, некое подобие иного измерения, безличное пространство, дающее свободу от мирских проблем и приглашающее заглянуть внутрь себя. Попавший туда человек начинает припоминать свою неиспользуемую в повседневной жизни способность осознавать окружающее целиком, без лакун, промежутков, неясностей и неведения. Человек учится видеть всем своим существом, всем телом. Трансформация происходит очень мягко и незаметно, без шума и суеты, просто с продвижением в глубь пространства сада, когда буквально через несколько шагов оказывается, что все посторонние звуки, даже звуки проходящей неподалеку напряженной автотрассы, существуют где-то в другом измерении. Постепенно, шаг за шагом, наступает та уравновешенность восприятия, которая со временем созреет и сделается самостоятельной силой. Она как бы предписывает посетителю «читать книгу Природы», учась герметической мудрости, различая в пределах ее потаенного видения, как божественные гармонии проникают во Вселенную, пронзая сферы небес и погружаясь в предметы окружающего нас мира, совершая Действо, заметное только тем, кто обладает «правильным зрением». В этом и состоит посыл Петергофского сада, преподносящего посетителю видение скрытого за аллегорическими намеками, упакованными в раму переработанной на барочный лад природы Знания. Знания очищенной природы возвращенного человечеству Рая, уподобляемого в эпоху барокко наиболее совершенным образчиком регулярного сада, с его, по словам известного исследователя садов Макинтоша, «великой визуальной риторикой и драматически щедрыми перспективами»³. В постижении этого Знания в саду Петергофа, в отличие от многих других садов мира, присутствует совершенно явственно очер-

¹ Хэнкок Г., Бьювел Р. Власть Талисмана. М.: Эксмо, 2006. С. 260.

² Цицерон Марк Тулий. Об ораторе, 2, 87 // Три трактата об ораторском искусстве. М.: Наука. 1972.

³ McIntosh C. Gardens of the Gods: Myth, Magic and Meaning. London: I.B. Tauris & Co Ltd, 2005. P. 76

ченный инициатический путь, приближающийся к некоему абсолютному, скрытому за герметической завесой смыслу. Именно поэтому так ощутим здесь особый, ни на что не похожий петровский стиль¹, насыщенный духом времени, витавшим в начале XVIII столетия над Россией.

Следуя барочной моде своего времени, Петр уподобил сад сложному визуальному тексту, разработанному для передачи сообщений на разных уровнях. Ведь стиль барокко тяготеет к смешению таких разноплановых тенденций, как: 1) теоцентричность (человек – марионетка в руках Бога); 2) стоицизм (сочетающий религиозное восприятие с предоставлением большей самостоятельности и ответственности человеку; пример – философия Юста Липсия)²; 3) сатирико-пикареская позиция³, характерная в том числе и для творцов алхимических трактатов.

Отечественные исследователи, такие как А.В. Ананьева и А.Ю. Веселова, отмечают, что «на уровне *семантики* сад и текст могут служить друг другу источником и поводом для возникновения как целого объекта – произведения садово-паркового искусства или литературы, так и отдельного фрагмента, детали или мотива сада в тексте и текста в пространстве сада. Материальное присутствие текста в саду возможно в виде цитаты, например, садовой надписи или воспроизведенной в пространстве сада сцены из литературного произведения»⁴. В случае с Петергофом – на возможность уподобления сада алхимическому трактату наводит не только увлечение царя Петра и его соратников идеями Великого Делания, но и становление в культуре Нового времени «герменевтического поля», как «пересечения двух осей. По горизонтальной оси противопоставляются субъект как удаленный от центра, бестелесный наблюдатель и мир как собрание чисто материальных объектов, включая человеческое тело. Вертикальная же ось обозначает акт толкования мира, в ходе которого субъект пронизывает поверхность мира с целью извлечь его глубинные смыслы – знание и истину»⁵. Барочный сад просто создан для воплощения подобных идей, поскольку в нем «на первый план выступает сложность смыслового оформления»⁶, проистекающая из герметической концепции толкования точки пересечения этих двух осей как теургического акта⁷.

¹ Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. СПб.: Логос, 2008. С. 131.

² Липсий Юст (1547–1608) – нидерландский философ, издатель, исследователь сочинений Сенеки, один из основоположников неостоицизма.

³ Фархутдинова С.Г. Диалогическая природа культуры барокко. Томск: ТМЛ-Пресс, 2009. С. 34–35.

⁴ Ананьева А.В., Веселова А.Ю. Сады и тексты. (Обзор новых исследований о садово-парковом искусстве в России) // Новое литературное обозрение. 2005. № 75/5. С. 351.

⁵ Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: Чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 40.

⁶ Лихачев Д.С. Русское искусство от древности до авангарда. СПб.: Искусство-СПб, 2009. С. 318.

⁷ Подробней об этом см.: Клещевич О.В. Алхимия: выход из спагирического лабиринта. СПб.: Издательство РХГА, 2014.

В сущности, идеи о «многоярусном дне» символики Петергофского ансамбля носят в воздухе. Известные советские исследователи Н.И. Архипов и А.Г. Раскин отмечали, не останавливаясь на подробностях, что в Большом петергофском каскаде «каждая статуя, каждый барельеф имели определенный аллегорический смысл, а все вместе они составляли развернутое иносказательное повествование»¹. В XXI веке недавно ушедший от нас В.С. Турчин писал: «В резиденции (в Петергофе. – О.К.) имелось несколько семантических слоев символических “текстов”, наложенных друг друга, один – “истинный”, ясный лишь владельцам, а другой “покрывающий”, рассчитанный на гостей и публику. Петр I, замысливший на пустынном берегу залива свой Петергоф, незадолго до смерти составил наказ-программу, как и что нужно, “уже без него, но как бы и с ним”, здесь делать дальше. В ней была заложена, как, впрочем, и в том, что им осуществлено при жизни, концепция “двойного” прочтения всех устроенных в парках и дворцах: для посвященных и непосвященных»². Документальных следов такой программы пока никто не нашел, однако недаром Ф. Прокопович, ученый клирик, разделявший «алхимические интересы» царя, писал, что есть два рода вымысла, второй из которых существует «для того, чтобы указать на некую тайну, божественную силу, помощь, гнев, кару, откровение о будущем»³. Будучи увлеченным герметической философией, Петр I, используя при строительстве Петергофа уже имеющиеся ландшафтные и другие природные ресурсы, вполне мог заложить в него идею отражения алхимического процесса на местности, «стремясь как можно интенсивнее населить “значимыми” объектами, придать саду учебный характер»⁴.

Наследники идеи Петра «воплощали им задуманное, усилив на время “покрывающую” внешнюю и нарядную символику, создав некий декор для внутренней»⁵. К тому же наличие аллюзий и аллегорий в тексте, в том числе и в «тексте сада», становится в начале Нового времени показателем обращения к избранному кругу читателей, разделяющих взгляды автора произведения или понимающих, о чем идет речь.

Одним и на первых порах главным указанием на возможные алхимические аллюзии, присутствующие внутри Петергофского садово-паркового ансамбля, является тот факт, что его план очерчивает собой алхимическую реторту. Это, в свою очередь, показывает, что идея Алхимического Сосуда (первоначально, в петровское время, – в виде «чаши» Нижнего сада, которая при Анне Иоанновне в 1738 году с присоединением к общей композиции сада Верхнего стала трансформироваться в «реторту»)

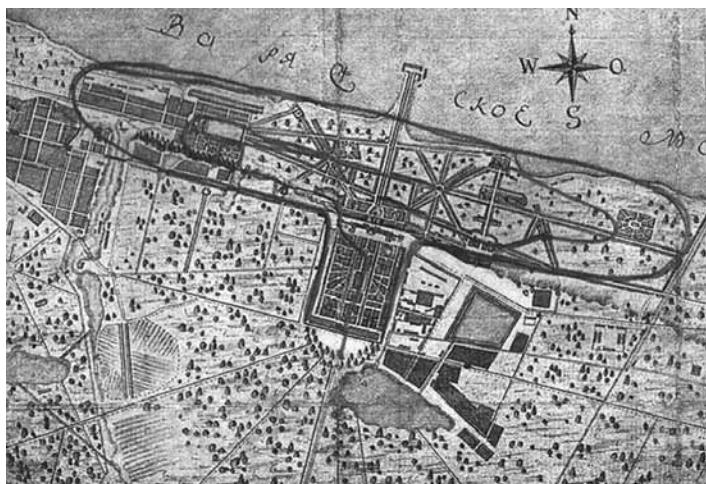
¹ Архипов Н.И., Раскин А.Г. Петродворец. Л.; М., Искусство, 1961. С. 54.

² Турчин В.С. Петергоф: символы, эмблематы, эстетика воды // Наше наследие. № 66, 2003. С. 216–217.

³ Прокопович Ф. О поэтическом искусстве / Пер. Г. А. Стратановского // Феофан Прокопович. Сочинения. М.; Л.: Издательство Академии наук, 1961. С. 403.

⁴ Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. С.121.

⁵ Турчин В.С. Петергоф... С. 217.



План Нижнего парка
и Верхнего сада
Чертеж. 1760-е
Жирный контур
очерчивает
эмблематическое
присутствие
алхимической
реторты в плане
парка

была заложена уже на стадии проектирования ансамбля как его эмблема и основа, на которой проходило все дальнейшее строительство и ландшафтное устройство. Вместе с тем это говорит о том, что одним из семантических слоев Петергофа вполне может быть алхимический, основанный на жанровых принципах алхимического трактата. Генеральный план парка в виде алхимической эмблемы выступает в этом случае титульным листом сада-трактата и в то же время содержит аллюзию на алхимическую лабораторию власти, в которой царь Петр производил трансмутацию вещества, предмета Великого Делания – «вульгарной Ртути» – отсталой Традиционной Руси в «золото» – в передовую страну Европы. Сама же реторта традиционно является аллегорией алхимии. Известно, что алхимики называли свой алхимический сосуд матерью¹, ибо в нем, как в матке, происходит Великое Делание и создается Философский Камень.

Итак, перед нами план Петергофского парка в виде эмблемы Великого Делания – реторты – сосуда «с длинным горлышком»². Длинное горлышко здесь представляет собой Верхний сад, а широкое тулово – сад Нижний.

В Петергофе очевидно стремление его создателей к дидактическому изложению материала, основанному на приемах «герметической кабалы» (алхимического «языка птиц»), предлагающей посетителю двигаться по инициатическому маршруту, проложенному в помощь ищущим познания духовной жизни. Он проложен здесь по пути следования от ее внешних выражений (в нашем случае – символики фонтанов и их места внутри сада), через работу по раскрытию их аллегорий и аллюзий к переживанию внутреннего духовного смысла собственной жизни. Фулканелли писал, что «все алхимики обязаны совершить паломничество. Хотя бы

¹ Гельмонт Ван Ф.М. 157 Алхимических Канонов // Клещевич О.В. Алхимия: выход из спагирического лабиринта. С. 243.

² Фулканелли. Тайна соборов и эзотерическое толкование герметических смыслов Великого Делания. М.: Энигма, 2008. С. 214.



Изображение
реторты
из алхимического
трактата
«Mutus Liber». 1677

в переносном смысле, потому что это *путешествие символическое*, и тот, кто хочет извлечь из него пользу, ни на секунду не покинет лабораторию. Он непрерывно следит за сосудом, веществом и огнем»¹. Точно так же и путешествие по Петергофскому садово-парковому ансамблю предполагает символическое путешествие внутрь реторты – внутрь лаборатории человеческой души, «исходного состояния своего вещества как *образа мира*»², олицетворенного пространством алхимического сада.

Сам факт присутствия в Плана сада изображения алхимической Реторты служит указанием на то, что садово-парковый ансамбль Петергофа следует рассматривать не только как Алхимическую реторту, в которой происходит процесс Великого Делания, но в то же время как Алхимический

¹ Фулканелли. Философские обители и связь герметической символики с сакральным искусством и эзотерикой Великого Делания. М.: Энигма, 2003. С. 282–283.

² Там же. С. 164.

трактат – описание алхимического процесса, ибо «старые парки нужно стремиться “читать” как книги – переворачивая одну страницу-период за другой, представляя сам процесс длительного становления ансамбля, разглядывая в нем следы событий, авторский “почерк” создателей, борьбу разных художественных направлений, поэтические отзвуки времени, подлинные свидетельства ушедшей эпохи. <...> При этом надо помнить, что сад и парк всегда были не только произведениями искусства, но и своеобразным выражением философских взглядов эпохи, отношения человека к природе»¹.

Интерес к саду-трактату, саду-книге возник на рубеже XVI–XVII веков во многих странах Европы. Квинтэссенцией такого сада стал парк, который в 1620 году курфюрст Фридрих V² и его супруга Елизавета Стюарт, дочь английского короля Якова I, начали создавать в своей резиденции в Гейдельберге, столице южнонемецкого Пфальца. Сад, расположенный на обрывистом берегу реки Неккар, был разделен на несколько террас, каждая из которых имела свой геометрический план. Хортус Палатинус («Палатинский сад» – так, по-латыни, была названа резиденция) имел все элементы ренессансного сада – фонтаны, гроты, лабиринт. Однако главным элементом сада была его программа. Она включала в себя образ мира, космологическое устройство Вселенной, по которой символически путешествовал посетитель³. Этот сад придал определенный «вектор инициативности» барочным садам, ведь в эту эпоху никто не видел «ничего предосудительного в подражании хорошему авторам, если не имитировать их манеру абсолютно»⁴. Петергофский садово-парковый ансамбль-медитация представляет собой описание путешествия адепта, которое собственно и есть описание Великого Делания, великого Пути. Его должен пройти человек, решивший измениться под воздействием трансмутирующих элементов алхимического процесса.

В процессе исследования, взяв за основу четыре раздела выделенной мной⁵ композиционной схемы, способствующей интерпретации содержания алхимического трактата, а именно:

I. Постигание предмета Великого Делания: О Ртути.

II. Постигание Агента Великого Делания; обучение тому «Как происходит Великое Делание» и прохождение «Стадий Великого Делания».

III. Постигание Цели Великого Делания – Философского камня.

¹ Вергунов А.П., Горохов В.А. Русские сады и парки. М.: Наука, 1987. С. 6–8.

² Государь, первым пытавшийся воплотить в жизнь алхимические розенкрейцерские мечты. См.: Йейтс Ф. Розенкрейцерское Просвещение / Пер. А. Кавтаскина под ред. Т. Баскаковой. М.: Алетейа, Энигма, 1999.

³ Соколов Б.М. Северный маньеризм – Барокко – Классицизм. URL: <http://www.gardenhistory.ru>

⁴ Пахсарьян Н.Т. XVII век: классицизм и барокко // Европейская поэтика от античности до Просвещения. Энциклопедический путеводитель. М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. С. 184.

⁵ Подробней об этом см.: Клещевич О.В. Алхимия: выход из спагирического лабиринта. С. 75–88.

IV. Получение инструкций относительно Приемов Великого Делания и советы Мастера,

я наложила ее на план парка, а затем виртуально, и множество раз – реально, проследовала проложенным на основании этого наложения маршрутом внутри сада-реторты, находя объяснение символам встречающихся на пути алхимических фонтанных композиций-указателей в сочинениях алхимических авторов.

В результате моя гипотеза об Алхимическом Петергофе обрела наглядное воплощение. Так, «горлышко реторты» – Верхний сад – предстал как Введение или Преамбула сада-трактата.

Все три первых раздела композиционной схемы («О Ртути», «Об Агенте Великого Делания» и «О Философском Камне») укладываются в следующие садово-парковые комплексы Петергофа: западная сторона парка, включая «Марли»; его центр – фонтаны «Ева» и «Адам» – как отражение «Химической свадьбы»; Монплеzir и его сад – привал путника, а также – фонтан «Солнце».

Четвертому разделу («Приемы Великого Делания и Советы Мастера») принадлежит оставшаяся часть восточной стороны Нижнего парка – фонтаны: «Сад Фортуны» (Лабиринт), «Пирамида», каскад «Шахматная гора», фонтан «Оранжевый», а затем – ядро композиции сада-трактата – «Большой каскад». Рассмотрим все части Петергофского «алхимического комплекса» по порядку.

ГОРЛЫШКО РЕТОРТЫ – ПРЕАМБУЛА

Верхний сад Петергофского садово-паркового ансамбля представляет собой «символическую интродукцию» сада-трактата, решенную в классическом стиле барочного садового партера¹. Здесь посетителю вкратце сообщается тема предстоящего инициатического путешествия и предлагается, прежде всего, принять на себя роль неопита, то есть «вульгарной ртути» алхимиков, отождествившись с нулевым арканом таро – «Дурак» у первого фонтана под названием «Межеумный», что в старину означало – «глупец», «дурак», «тупец»². Следующие по ходу движения от ворот ко Дворцу фонтаны, особенно фонтан «Нептун», дают достаточно пищи для размышления, чтобы проникнуться алхимической символикой и в конце концов без колебаний решить, в какую сторону парка после «горлышка реторты» следует двигаться дальше. Ибо в конце Верхнего сада вступает в свои права сакральный и в то же время – игровой момент барочного сада: Лабиринт, который, по словам Р. Генона, «открывает или запрещает, в зависимости от случая, доступ к определенному месту, куда не долж-

¹ Соколов М. Н. Принцип Рая: главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 436.

² Александрова Э. Е. Словарь синонимов русского языка: практический справочник. М.: Рус. яз., 1989. С. 177.

ны проникать все без разбора, ибо только “квалифицированные” смогут пройти его до конца, тогда как другие встретят препятствия или заблудятся на пути»¹. Более того, он отмечал, что смысл лабиринта «может принадлежать равным образом входам во всякое место инициации, во всякое святилище, предназначенное для “таинств”, а не для публичных ритуалов»², чем неоспоримо обладает «горлышко реторты» в качестве прохода к основному месту действия Магистерия, в Нижний парк. Именно здесь путешественник ставится перед выбором правильного направления, который подтвердит или нет уровень его «герметической подготовки». Не вдаваясь за неимением места в подробности аргументации этого выбора, отметим, что двигаться следует в западном направлении, куда указывает женская статуя фонтанов «Квадратных прудов», дабы подтвердить свое понимание пассивного, женского, принимающего принципа Великого Делания как ступени на пути движения от состояния «Ртути вульгарной» к состоянию «несовершенной», а затем и «совершенной Ртути» алхимиков.

ТУЛОВО РЕТОРТЫ

Западная сторона парка

I. «Песочный пруд». В старину в центре пруда находился фонтан «Китовый», представлявший собой большого резного расписного деревянного «рыбу-кита», символизирующего у алхимиков «маточное вещество» и содержащего аллюзию на приключения Ионы внутри утробы Кита. Это была подготовительная процедура к дальнейшей трансмутации, заключающаяся в подробном ознакомлении неопита с собственным несовершенством. Именно поэтому его можно отнести к первому разделу композиционной схемы алхимических трактатов – «Постижение предмета Великого Делания. О Ртути».

II. «Львиный каскад». Каскад представляет собой «Храм воды». В центре его расположена скульптура нимфы Аганиппы, покровительницы горы Геликон и ее «источника изобильных струй», аллегорического воплощения вдохновения и силы алхимика – Света – Огня – Духа, так называемого Неба Философов, которое имеет две ипостаси – огненную и водную. Каскад олицетворяет постижение водной ипостаси агента Великого Делания и таким образом относится ко второму разделу композиционной схемы алхимических трактатов – Постижению Агента Великого Делания.

III. Далее идет третий раздел композиционной схемы алхимических трактатов – Стадии Великого Делания.

1. Первая алхимическая стадия – это стадия «нигредо», представленная в Петергофе садово-парковым комплексом «Марли», композиция и убранство которого содержит аллюзии на Девкалионов потоп. Это

¹ Генон Р. Символы священной науки. М.: Беловодье, 2004. С. 222.

² Там же. С. 225

четыре фонтана «Тритон-колокол», возвещающие четырьмя ударами в колокол «близкий конец четвертой эпохи, завершающий мировой цикл»¹, и парные «Менажерные фонтаны», в прошлом – с золотыми шарами на верхушках водометов, аллегорически воплощающие «Земной шар, находящийся во власти *воды и огня*. Шар этот держится в волнах разбушевавшегося моря»², а также – каскад «Золотая гора», в самом верху золотой лестницы которого в числе других богов греческого пантеона, излюбленных символов алхимических авторов, таких как Нептун и Вакх, находится Тритон, трубящий в морскую раковину, подавая сигнал к отступлению вод Девкалионова потопа. Если внизу, в образе четырех мальчиков Тритонов с колоколами, Тритон четырежды возвещал Конец Света, наступающий вместе со стадией «нигрето», то здесь, трубя в свой рог-раковину, он творит звук, дающий надежду на окончательное завершение тягот и испытаний Великого Делания.

Центральная часть парка

2. Вторая алхимическая стадия – «Альбедо»

Фонтан «Ева» олицетворяет собой алхимическую женщину, пассивный принцип, и в то же время указывает на наступление стадии «альбедо», которая символизируется Луной, серебром.

Фонтан «Адам» олицетворяет алхимического мужчину, активный принцип Делания.

Сочетание фонтанов «Адам» и «Ева» содержит аллюзию на «Химическую свадьбу» – соединение пассивного и активного принципов в процессе Великого Делания, которое виделось алхимикам как теургическая процедура сочетания «божественного огня» – его лучей и света – и души человека. Эта энергия привлекалась алхимиками для выполнения определенной работы, которая состояла в очищении предмета Делания от того, что алхимики называли «шлаком», и в сохранении того, что они называли «чистым». «Химическая свадьба» приводила к появлению андрогина, который со временем, в результате продолжения Магистерия, превращался в алхимическое Лекарство и Философский камень.

В то же время архитектурный комплекс, включающий в себя парные скульптуры фонтанов «Ева» и «Адам», подчеркивает барочную риторическую антитезу западной и восточной сторон парка. В данном случае: запад – как описание «нигрето» и пассивного принципа Делания; восток – как надежда на будущее в связи с обретением активного принципа Делания.

Монплеизир – место отдохновения Путника. Дворец и сад при нем исполнены алхимических символов. Так, например, фонтан «Сноп» воплощает идею не только «алхимии как “небесного земледелия”»,

¹ Канселье Э. Предисловие к третьему изданию // Фулканелли. Философские обители и связь герметической символики с сакральным искусством и эзотерикой Великого Делания. С. 39.

² Фулканелли. Философские обители. Указ. соч. С. 516.

но и зерна – «анимической Серы» – семени трансмутации. Алхимические аллюзии содержат и росписи плафона центрального зала Монплезира, повторяя по сторонам света семантику расположения риторических мифологических фигур всего Петергофского сада-трактата, не говоря уже о фресках, помещенных в фонарях боковых павильонов галерей главного корпуса. Они изображают «мереллы» – алхимические раковины, служившие кокардами на шляпах паломников к Якову Компостельскому, покровителю алхимиков.

Фонтан «Солнце» олицетворяет постижение алхимического Солнца-Золота как огненной ипостаси действующего агента Делания восточной стороны парка, в антитезе к водной ипостаси «Львиного каскада», «Храма воды» – в стороне западной.

Восточная сторона

После фонтана «Солнце» сад-трактат обращается к последнему этапу инициатического путешествия и к четвертому разделу композиционной схемы алхимических трактатов:

IV. Получение инструкций относительно Приемов Великого Делания и советов Мастера. К нему относятся:

1. «Сад Фортуны» (так называемый «Лабиринт»). Наша концепция парка-реторты, в котором заключен инициатический маршрут, подтверждает выводы археолога В.А. Коренцвита о том, что этот плантаж не имеет с лабиринтом, как таковым, ничего общего. Колесо со спицами, вписанное в его план – это своего рода Уроборос, отправляющий Путника на новый виток пути, к ядру Делания, и в то же время – аллюзия бесконечного воспроизведения главной операции Великого Делания, теургического праксиса.

2. Фонтан «Пирамида» представляет собой триумфальный монумент: «Виват Великому Деланию!» Формой фонтан напоминает «иероглиф огня», и в то же время пирамида – это «не что иное, как *атанор* или алхимическая *философская печь*, где совершается Великое Делание»¹. В целом фонтан сочетает в себе идею памятника, «Мемории» в честь великой, неутомимой, творческой силы герметического Огня-Логоса и «Храма Невидимого и Верховного Божества»².

3. Каскад «Шахматная гора». Шахматная доска, поле которой установлено на сливах каскада, являет собой воплощение алхимического грифона – гермафродита, андрогина, существа, сочетающего в себе чело-веческое (черные клетки) и божественное (клетки белые) начала после обжига в «философской огненной печи». Наверху, у грота, расположились три крылатых дракона, три стадии совершенства Ртути: «вульгарная», «несовершенная» и «совершенная», наглядно демонстрируя

¹ Фулканелли. Философские обители. Указ. соч. С. 394.

² Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцерской символической философии / Пер. С. Целищева. М.: Эксмо, СПб.: Миргард, 2007. С. 145.

процесс, в котором «Дракон, пожирающий свой хвост и сбрасывающий старую кожу, согласно легенде, обретает юность с новой кожей»¹, по алхимической максиме: «Надо уметь умереть, чтобы ожить и стать бессмертным»². Каскад включает сопроводительный нарратив, скрытый в расстановке статуй по сторонам шахматной доски, добавляя таким образом к своей семантике полифонию алхимических символов. Он предстает как прекрасный образчик «вставной дидактической истории», характерной для барочного стиля изложения алхимических трактатов, попутно объясняя наличие наверху каскада трех, а не традиционных двух алхимических драконов.

4. Фонтан «Тритон» Оранжерейного комплекса представляет собой описание предварительных итогов путешествия неопита, шаг за шагом превращающегося в адепта, приближающегося к достижению цели Великого Делания – Философского Камня. Воздав должное алхимическому Огню и самому Деланию в образе водяной «Пирамиды» и познав многосущностную природу алхимического Дракона, с одной стороны, в ипостаси чудовищ каскада «Шахматная гора», а с другой – в ипостаси хранителя сокровища Райского сада, который олицетворяет Оранжерейный комплекс, путешественник по Петергофской реторте предстает здесь в облике бога Тритона, сына Нептуна. Именно он, как мы помним, протрубил сигнал к отступлению вод Девкалионова потопа, а значит, персонифицирует здесь конец алхимических испытаний. Побеждая Дракона, Ртуть, превращенную из «вульгарной» в «несовершенную», он подтверждает и фиксирует свое искусство совершенствования предмета Делания в «драгоценный металл», завершая таким образом алхимическую стадию «альбеда», начатую при сочетании в «Химической свадьбе» алхимических «пассивного» и «активного» принципов.

5. И наконец, семантическое ядро всего Петергофского садово-паркового комплекса – «Большой каскад», своего рода «трактат в трактате» – большая заключительная кода всей алхимической оратории фонтанного искусства, апофеоз Петергофской садово-парковой истории, где многочисленные элементы декорации задействованы в традиционной для стиля барокко полифонии. В конце XVIII века каскад уподобили храму с тремя престолами в розенкрейцеровском духе, где скульптуры каскадной лестницы описывают земную жизнь героя повествования; «Нижний грот» и площадка перед ним – символизируют его преобразование под воздействием алхимических практик; и наконец, в семантическом центре каскада мы видим триумфальное Завершение всего Великого Делания. В схватке с герметическим львом, олицетворяющим уже обработанную алхимическим искусством материю философов, Самсон-Геракл вырывает

¹ *Маейр М.* Убегающая Аталанта, или Новые Химические Эмблемы, открывающие тайны естества / Пер. Г. А. Бутузова. М.: Энигма, 2004. С. 113.

² *Патус.* Генезис и развитие Массонских символов: История ритуалов. Происхождение степеней. Посвящения. Легенда и Хираме. (То, что должен знать Мастер) / Пер. В. В. М.: Энигма, 2006. С. 84.

из его пасти «влагу Солнца и слюну Луны»¹ – символ Универсального Лекарства, способного «воздействовать на три царства природы, в смысле преодоления несовершенства, болезней и “недостатков”»². Так победоносно, на алхимической стадии «рубедо» заканчивается инициатическая эпопея главного героя Петергофского алхимического сада-трактата, начавшаяся у ворот Верхнего сада, в самом верху виртуальной алхимической реторты.

Анализ алхимического слоя в интерпретации всего парка в целом и Большого петергофского каскада, в частности, показал, что в комплексе нет ни одного «неговорящего, проходного элемента». Статуи, вазы, барельефы, гроты и входящие в комплекс фонтаны – все в логической последовательности развертывания алхимического нарратива повествует о превращении «вульгарной Ртути» в Камень Философов, получение которого олицетворено в центральной скульптурной группе «Самсон, раздирающий пасть льва». Эта концепция противостоит традиционной точке зрения, которая гласит, что в Петергофе, «в отличие от западного и северного прообразов (Версаля во Франции и Дроттнингхольма в Швеции – О.К.), изначально прославляется не личность Государя, а победа, одержанная Российским Императором над Шведским королевством. Перефразируя приписываемое Королю-Солнцу выражение – “Государство – это я”, можно сказать, что в Петергофе не персона Императора отождествляется с Государством, а Государство – с личностью Петра Великого»³. Однако на протяжении своего исследования я все больше и больше убеждалась в том, что это только верхний, политизированный и достаточно поздний слой полифонической ткани семантики ансамбля. Петергофский садово-парковый ансамбль представляет собой содержательный и подробный рассказ о неопите, который, пройдя сложный путь совершенствования, стал мастером и теперь сам способен возвысить «вульгарную ртуть» до своего уровня. Рассказ этот оформлен как алхимический трактат, аранжированный подробностями специфики проведения и утверждения преобразований в российской истории конца XVII – начала XVIII века, воспринимаемых как алхимическая трансмутация целого государства под воздействием могучей воли посвященного монарха, оснащенного Божьей благодатью – алхимической «Vertu» – «силой», «добродетелью», «способностью трансмутировать несовершенные Металлы в Золото и Серебро»⁴. Приверженность новым идеям, их силе и неотвратимости, тяжкий труд и испытания, поджидающие на пути воплощения этих идей в жизнь – вот что было главной темой замысла царя, а отнюдь не прославление его личности или русского оружия. Это косвенно подтверждается, в частности,

¹ *Пернети Дом А.-Ж.* Мифы Древнего Египта и Древней Греции. К.: «Пор-Рояль», 2006. С. 423.

² *Эвола Ю.* Герметическая традиция. М.; Воронеж: TERRA FOLIATA, 2010. С. 272.

³ *Летин В.А.* Царство северного Аполлона: Аллегорические программы Дроттнингхольма (Швеция) и Петергофа (Россия) // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. № 6, 2006. С. 138.

⁴ *Бернар, граф Тревизанской марки.* Покинутое слово // *д’Иже К.* Новое Собрание химических Философов. М., 2010. С. 241.

отсутствием во всем ансамбле изображений бога войны Марса, что было бы логично в воинском мемориале и в стиле эмблематики того времени.

В результате на первый взгляд разрозненный и несвязный материал ландшафтно-архитектурного искусства Петергофского садово-паркового ансамбля при интерпретации его в рамках символики и культурных кодов алхимической традиции, широко используемых в текстовом оформлении садов и парков эпохи Возрождения и раннего Нового времени, дает возможность охватить его целиком в хорошо читаемой логической последовательности. Это, свою очередь, приводит к более глубокому и осмысленному восприятию и других символических слоев, традиционно излагаемых при описании этого замечательного памятника эпохи русского барокко. Наделив парковые сооружения Петергофа алхимической символикой, царь Петр оставил нам послание о необходимости духовной работы через погружение в размышления и общение с духовными силами как виртуально, так и практически, сочетая в неделимое Единство два внешне разрозненных «образа мира» – «своего собственного вещества» и «космологического устройства вселенной» – микрокосма и макрокосма алхимиков. В помощь тем, кто захочет прочесть это послание, им самим, а затем его последователями – продолжателями алхимической идеи сада (в их числе Б.К. Растрелли, М. Земцов, его ученики – И. Бланк И. Давыдов, Н. Бенуа, А. Штакеншнейдер, члены комиссии Академии художеств, принимавшие решение об изменении декора Большого каскада в конце XVIII века и другими) были оставлены подсказки в определенной, вполне читаемой в жанре алхимического трактата последовательности, описывающей необходимые ступени на пути приближения неопита к герметической Истине. Причем насыщенность и польза подобных раздумий и поисков определяются в Петергофском парке не только степенью подготовленности к этому восприятию посетителя, но и интуитивно или осознанно избранным им маршрутом путешествия по эмблематической реторте сада-трактата, согласующимся с логикой этапов алхимических превращений и целью трансмутации, что, несомненно, происходит под руководством самого духа и очарования этого волшебного места, оставленного нам Петром.