

**BORIS M. SOKOLOV**Russian State University for the Humanities,  
6, Miuskaya Square, Moscow 125047, Russia**ResearcherID: HNI-7860-2023****ORCID: 0000-0003-4542-503X****e-mail: gardenhistory@gmail.com***For citation*

Sokolov, B.M. (2022). Historical Gardens in Cinema: Location, Transformation, Image. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 18 (4), 43–102. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.4-43-102>, EDN: KRAXOW

## Historical Gardens in Cinema: Location, Transformation, Image\*

**Abstract.** The article explores the roles of historical gardens in Western cinema. A garden can make a historical location (Versailles), mimic another historical garden (Vaux-le-Vicomte as Chantilly in *Vatel*), embody a national way of life (gardens of the National Trust in the 1995 TV series *Pride and Prejudice*), or be an abstract, to a greater or lesser extent, setting. In *Atonement*, the historical garden becomes a symbol, and in films about space (*Silent Running*) and the inner world metaphysics (*The Fountain*), the garden is reduced to a cultural archetype—a patch of turf, a spring, an old tree. One of the ways of utilizing the garden theme is its ironic presentation: the historical garden is shown as a ridiculous formal extravagance (*The Draughtsman's Contract*) or as a costly project destroying the natural environment and the very life of the customer (*The Serpent's Kiss*). The most intricate work with the theme of historical gardens was performed by Alain Resnais in *Last Year at Marienbad*. The nature for it was filmed in two Munich parks, and the formal interiors of Schleissheim Palace, with its countless mirrors, and the Rococo floral decor of the Amalienburg pavilion are continued in the views of the formal garden, which the director called “carved in stone.” A sculptural group, which the characters encounter in different parts of the park, represents their emotional states and existence on the border between reality and sleep. The conclusion is drawn that the theme of gardens in cinematography opens up a number of unique artistic

---

\* Translated by Anna P. Evstropova.

means. Among them are different levels of mediating documentary reality, utilization of cultural archetypes, and using the garden as a symbolic space.

**Keywords:** garden in cinema, garden art, gardens of Britain, gardens of France, gardens of Germany, British cinema, Peter Greenaway, Alain Resnais

УДК 712.01 + 791.3

Статья получена 21.01.2022, отредактирована 07.07.22, принята 29.12.2022

**БОРИС МИХАЙЛОВИЧ СОКОЛОВ**

Российский государственный гуманитарный университет,  
125047, Россия, Москва, Миусская площадь, 6

**ResearcherID: HNI-7860-2023**

**ORCID: 0000-0003-4542-503X**

**e-mail: gardenhistory@gmail.com**

*Для цитирования*

Соколов Б.М. Исторический сад в кинематографе: натура, трансформация, образ // Наука телевидения. 2022. 18 (4). С. 43–102. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.4-45-102>. EDN: KRAXOW

## Исторический сад в кинематографе: натура, трансформация, образ

**Аннотация.** Статья посвящена роли исторических садов в зарубежном художественном кинематографе и вариантам их использования. Сад может быть исторической натурой (Версаль), играть роль другого исторического сада (Во-ле-Виконт в роли Шантийи в фильме «Ватель»), представлять национальный образ жизни (сады Национального Попечительского совета Англии в сериале «Гордость и предубеждение»), а также абстрагироваться в большей либо меньшей степени. Исторический сад, становящийся символом, использован в фильме «Искупление», а в фильмах о космосе («Молчаливое бегство») и метафизике внутреннего мира («Источник») сад сокращается до культурного архетипа — участок дерна, источник, старое дерево. Одним из вариантов освоения садовой темы становится ее ироническая подача: исторический сад показан как нелепая формальная затея («Контракт рисовальщика») либо как дорогостоящий замысел, разрушающий естественную природу и саму жизнь заказчика («Поцелуй змеи»). Наиболее сложная работа с темой исторического сада проведена в фильме Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде». Здесь натура снята в двух мюнхенских парковых резиденциях, причем формальный характер

дворца с бесчисленными зеркалами и павильона Амалиенбург, украшенного флоральным декором рококо, продолжается в видах регулярного сада, который режиссер называет «выточенным из камня». Скульптурная группа, встречающаяся героям в разных частях парка, олицетворяет их эмоциональные состояния и существование на грани реальности и сна. В заключение сделан вывод о том, что тема исторического сада в кинематографе дает ему ряд уникальных художественных средств. Среди них — разные уровни опосредования документальной реальности, работа с культурными архетипами, использование сада в качестве символического пространства.

**Ключевые слова.** Сад в кинематографе, садовое искусство, сады Британии, сады Франции, сады Германии, британский кинематограф, Питер Гринуэй, Ален Рене

## 1. INTRODUCTION

The use of historical gardens and parks in cinematography has a long tradition that deserves the attention of art and cultural historians. Fiction cinematography is a tool for the study of reality, and the garden as a work of art in itself provides opportunities for complex mediation and figurative interpretation of the image. Besides, it allows to culturally conceptualize garden art. This makes a subject study of the role played by the historical garden in construction of the cinematic image seem relevant.

First of all, however, let us determine the target under study—a garden, a park, its historical affiliation. In the tradition, established by the 1980s, of studying gardens and parks as works of art, the boundary between these two concepts of landscape art was acknowledged to have little significance. Starting from the 16th century, the forms of a garden—a cultivated area adjacent to the dwelling, and a park—an area some distance away from the dwelling serving for recreation, began to interact and merge. In relation to many large Renaissance and Mannerist manor ensembles (Villa d'Este in Tivoli) and to most Baroque and Classicist ensembles (Villa Borghese in Rome, Versailles of Louis XIV), the terms “garden,” “park,” “villa,” and “estate” were applied at the time of their creation and are applied now equally. The principles of landscape park design, developed in the 18th century, suggest a single space with dedicated and beautifully designed zones that include a garden, a promenade park, and agricultural land (Mosser & Teysot, 2000, pp. 11–21). In the international scientific literature, the term “garden art” was established, and with the development of environmental thinking and culture of environmental design, “landscape art” has also been used (Jellicoe & Jellicoe, 1995, pp. 248–251).

There are many national traditions in landscape art, but only a few recognizable artistic systems have been called “garden styles.” Having originated in a particular country and historical environment, they have become universal and are used in different situations. In European art, these were four revolving systems: the Italian terraced garden of the 15th–18th centuries, the French parterre garden of the 16th–18th centuries, the Dutch hedged garden of the 17th century with extensive botanical plantings, the English landscape park of the 18th–19th centuries. These types mixed and varied in different countries and in different eras, forming the basis for the creation of original ensembles. Some of the garden cultures of the East have also gained international fame. Among them are the Chinese system, with its likening of the small garden to a large natural landscape; the Japanese system, which turned the small landscape into a philosophically significant object; and the Muslim tradition, known mainly from the gardens of the Mughal Empire of the 17th–18th centuries, with their cruciform plan and complex water system (Jellicoe et al., 1986, pp. 211–212).

In the middle of the 19th century, the aesthetics of historicism and bourgeois tastes gave rise to an eclectic mix of elements of various historical styles, shaping an ahistorical type of formal garden, which exists to this day. There is no significant difference in layout, color scheme and plant choice between the garden of the British Queen Victoria in Osborne and the garden of the Turkish sultan Dolmabahçe in Istanbul. Such gardens, serving as a sign of luxurious life, have repeatedly appeared in cinematography (Salzburg Mirabell Gardens in *Sound of Music*, 1965; a typical Japanese garden in the first *Kill Bill*, 2003).

A historical garden or park featured in a film is of much greater interest for researchers. This group includes recognizable works of landscape art created within the specified historical systems and thus able to mark the era and the environment in which the story is set. Most often, directors choose gardens of the era to which the story refers. However, this is not the only option, as will be demonstrated below.

The **research issue** are the strategies of using the image of a historical garden in the creation of a new, cinematic image. The selection of material for this article raised the question of the degree of historicism demonstrated in films featuring historical gardens. Since garden art is very little known to the public, one garden can be passed off as another (Vaux-le-Vicomte as Chantilly, *Vatel*), or it can help create an era-appropriate image (*Pride and Prejudice* BBC series), or a particular landscape can be turned into a symbolic space (*Last Year at Marienbad*). Using a little-known garden as a recurring feature in a television series can give it enormous popularity (tickets to Highclere Castle estate in England, the main set of *Downton Abbey*, are in great demand). Since the historical garden itself is a work of art, a complex combination of images, the filmmakers inevitably engage in a dialogue with these images. Viewers see either a blend or confrontation of the two artworks

(Kashchenko, 2019, pp. 366–374). It is the dialogue between the images of the actual garden and of the garden in the film, as well as the transformation of the image of a historical garden which is the subject of this article.

Tim Burton, who gravitates toward images of popular culture, has given gardens a substantial place in two of his films. In *Edward Scissorhands* (1990), the protagonist is trimming townspeople's hedges into outlandish animals. It was not a film set but the actual topiary—the Green Animals Topiary Garden in Portsmouth, Rhode Island; the figures were created by two generations of owners in 1905–1945. And in *Charlie and the Chocolate Factory* (2005), the characters find themselves in a candy garden with sugar grass and a chocolate river. This landscape has no historical allusions.

Most often historical gardens appear in biopics, acting in their own role or as conventional surroundings appropriate for the era. A more complex and artistically promising way to use the historical garden is to turn it into a symbol and interpret this symbol. Unfortunately, there are very few examples of artistic use of historical gardens in Russian cinema, whereas in Western cinematography, several types of dialogue with the garden can be distinguished:

- 1) Familiar garden: Versailles, *The Taking of Power by Louis XIV*;
- 2) Typical garden: English gardens, *The Serpent's Kiss*, *Barry Lyndon*;
- 3) National garden style: *Pride and Prejudice*;
- 4) Garden environment: *The Secret Garden* (1993), *Blowup*;
- 5) Garden as another garden: Vaux-le-Vicomte as Chantilly, *Vatel*;
- 6) Garden in ironic interpretation: formal garden of Groombridge Place, *The Draughtsman's Contract*;
- 7) Garden in symbolic interpretation: Munich-Nymphenburg, *Last Year at Marienbad*;
- 8) Garden as an absent symbol: *The Cement Garden*, *The Garden of Allah*, *Red Desert*;
- 9) Garden as an abstraction: *Metropolis*, *Silent Running*, Darren Aronofsky's *The Fountain*.

These options shall be considered in terms of creative opportunities and new artistic means which they give directors. The **hypothesis** of the study is that variants from 6 to 9, allowing for the highest level of mediation of nature and the most subtle figurative means, will bear the richest and most interesting results.

## 2. GARDEN AS PART OF THE NATIONAL LIFESTYLE

The garden in the role of itself illustrates a historical scene. Such are the numerous appearances of Versailles in French cinema, especially after the reconstruction of the main garden and Trianon park after the 1999 hurricane: *The King is Dancing* (*Le Roi danse*, Gérard Corbiau, 2000), *Marie Antoinette* (Sofia Coppola, 2006), *Versailles: The Dream of a King* (*Versailles, le rêve d'un roi*, Thierry Binisti, 2008), *A Little Chaos* (Alan Rickman, 2014). Of interest, including for the history of garden art, is the period drama *Royal Affairs in Versailles* (*Si Versailles m'était conté*, 1953) by Sacha Guitry. It depicts, in semi-serious form, the major eras of Versailles life, from being built as a hunting lodge to the French Revolution, and records the state of the ensemble and its vegetation as of 1952 (Fig. 1, 2). In the final scene, characters from different eras descend the Hundred Steps staircase, reproducing the composition from the cover of 1922 graphic album "Versailles" by Alexandre Benois. Roberto Rossellini's authentic biopic *The Taking of Power by Louis XIV* (*La Prise de pouvoir par Louis XIV*, 1966) depicts the stages of the construction of the ensemble and explains its significance.



Fig. 1. Still from *Royal Affairs in Versailles* (*Si Versailles m'était conté*), 1953<sup>1</sup>

<sup>1</sup> See the image source: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/22185/foto/i2/> (06.02.2022).



Fig. 2. Alexandre Benois. Cover for the lithographic album “Versailles”, 1922<sup>2</sup>

A typical garden, symbolizing the specific era, can play a very important role in the film. The generalized image of an English landscape park is an integral part of the famous television drama *Pride and Prejudice* (Simon Langton, 1995). The filmmakers have thoroughly studied the historical and geographical background of Austen’s 1813 novel. Jane Austen spent most of her life in the city of Bath, and many of the gardens and townscapes of the film are set in the Southwest of England (Conklin & Birtwistle, 2003, pp. 22–27).

The town near which the Bennetts lived was shot in the village of Lacock near Bath. The feelings between Elizabeth Bennet and Fitzwilliam Darcy flare up mostly on the lake and in the pavilions of Stourhead, a remarkable landscape park also located not far from Bath. Finding a fairly palatial estate suitable for Mr. Darcy was more challenging, but eventually Lyme Hall was chosen for the role. Although it is located in the North, near Manchester, its imposing facade reflecting off the pond and its rolling parklands fit the Pemberley Manor described in Austen’s novel (Fig. 3). The magnificent home belonging to Darcy’s arrogant aunt, Lady Catherine de Bourgh, matched the large forms of Belton House. Tellingly, in creating the high-culture environment of the novel, the crew worked closely with the National Trust

<sup>2</sup> See the image source: <https://antikvaria.ru/product/benua-antikvarnyy-albom-versal-1922-god/#pid=1> (06.02.2022).

of England (Sokolov, 2018, pp. 592–603), a commercial charity that provided 24 of its properties for filming. Unlike the 1940 Hollywood *Pride and Prejudice*, directed by Robert Leonard, where the events unfold against the high society background and the garden appears only as a conventional setting, the 1995 film has become a monument to English culture, including garden art.



Fig. 3. Still from *Pride and Prejudice*, 1995. Scene was shot at Lyme Hall estate<sup>3</sup>.

A more common cinematic way of creating a garden environment is shown in Stanley Kubrick's *Barry Lyndon* (1975). The story of a young Irishman who becomes an officer and a rouge begins in summer lakescapes. Barry's unimaginable wealth after his marriage is demonstrated through the grandiose views of the house and park at Castle Howard (Sokolov, 2020, pp. 120–128). History buffs are aware of the story of Charles Howard, Earl of Carlisle, whose descendants still own the estate, but the film was not intended for English connoisseurs. As a recognizable and exceptional ensemble, Castle Howard was the setting for many different films. Among them are two adaptations of Evelyn Waugh's *Brideshead Revisited* (1981, 2008) and even the comedy *The Spy with a Cold Nose* (Daniel Petrie, 1966), in which the house imitated the Kremlin.

Sometimes a garden location is chosen because of the history of its owners. The characters of Ian McEwan's novel *Atonement*, who later end up in World War II, meet in 1935 at an old and neglected estate. The film crew found a suitable manor house in the photo archive of magazine. Just by that time, the heiress to Stokesay Court had restoration work on the house completed. Its Victorian appearance was

<sup>3</sup> See the image source: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b009016x> (07.02.2021).

enhanced by set decorators; the fountain bowl was furnished with a replica of Triton by the Baroque sculptor Gian Lorenzo Bernini, mentioned in the novel. The combination of the two images created the nostalgic appearance of the summer garden and park, which became the symbolic dominant of the entire movie *Atonement* (Joe Wright, 2006) (Fig. 4).



Fig. 4. Still from *Atonement*, 2006. Fountain at Stokesay Court with the sculpture added<sup>4</sup>

*The Serpent's Kiss* (Philippe Rousselot, 1997), a little-noticed film about a garden with the plot close to that of *The Draughtsman's Contract*, is an intriguing dive into a long era of garden design in Britain. A wealthy and thrifty entrepreneur decides to impress his wife with a newfangled Dutch-style garden. Therefore, the setting can be identified as the middle of the 17th century, when Dutch formal flower gardens were a novelty. When a suspiciously young Dutch gardener arrives and gets down to work with enthusiasm, the garden starts to emerge by the minute. However, this upsets the owners' daughter, who enjoyed the natural thickets of the estate. A mystical hurricane destroys the parterres and greenhouses, and the Dutchman confesses that he is only an assistant to the actual famous garden master, and flees the manor together with the girl. The film does not depict an authentic Dutch garden (especially since there are hardly any left in Britain), but rather its typical appearance. In the film, this convincing-looking garden is being built, destroyed, and rebuilt, and its flowerbed in the form of a serpent biting its own tail serves as the mainspring for the detective part of the plot (Fig. 5).

<sup>4</sup> See the image source: <https://stokesaycourt.com/about/house/atonement/> (07.02.2022).



Fig. 5. Still from *The Serpent's Kiss*, 1997<sup>5</sup>

A spoiled girl, after the death of her parents, finds herself in her uncle's gloomy manor, but manages to create for herself and others a little paradise in a neglected garden—this is the plot of the 1911 children's story *The Secret Garden* by Frances Burnett. The American writer was well-acquainted with the English homestead life. The title of the story refers to the long tradition of arranging a fenced garden near the house, in which fruits and vegetables ripen faster due to less wind. These gardens were often called “secret” after the private gardens of Italian villas (“giardino segreto”). Mary, the heroine of the story, finds such a garden locked up and abandoned because of her uncle's grief for his deceased wife, who had spent much time in it.

Among several feature and animated films based on the novel, Agnieszka Holland's *The Secret Garden* (1993) stands out. The setting for a typical English manor was found at Allerton Castle in Yorkshire, which combines a pseudo-Gothic palace, a formal Victorian parterre, and a hilly landscape park. The film emphasizes the contrast between the dark rooms of the castle and the wide natural panoramas. The overgrown walls of the secret garden are dusky, but inside it is full of light

<sup>5</sup> See the image source: [http://www.iftn.ie/filmography/byyear/1997/?act1=record&aid=70&rid=1730&tpl=filmography\\_dets&only=1&force=1](http://www.iftn.ie/filmography/byyear/1997/?act1=record&aid=70&rid=1730&tpl=filmography_dets&only=1&force=1) (08.02.2022).

and—once Mary and her friends start taking care of it—of flowering plants. A miracle happens here: the owner's son Colin, supposedly terminally ill, starts walking again and begins the life of an ordinary child. In the final scene, the heroes are joyfully dancing on a wide meadow seen through a passage in the green hedge. The image of the garden is generalized here, but the English flavor is pronounced.

### 3. GARDEN AS ANOTHER GARDEN: FROM IMAGE TO SYMBOL

On the example of *The Serpent's Kiss*, we can see the shift from a specific garden exterior to its mediation and interpretation. This is when the garden begins to be used as a symbolic image. However, deviations from historical accurateness are possible not only for the sake of symbolic generalization. Using one garden in the role of another one is usually a forced situation in which the differences between them have to be disguised rather than emphasized. The semi-fictional screenplay of *Vatel* (Roland Joffé, 2000) tells the story of François Vatel, cook and Master of Festivities of Louis de Bourbon, known as the Great Condé. Willing to amend for his part in the rebellion against Louis XIV, the commander throws a lavish feast in honor of the king. The plot of the film demanded a showing of Chantilly, Condé's estate. However, the real Château de Chantilly has since been altered, destroyed during the French Revolution, and rebuilt in conventional medieval forms only in the 1880s. The only part of the original formal park designed by André Le Nôtre, which was recreated in outline, is the parterre near the canal.

In the credits, the filmmakers show a distant view of the castle, while during the on-location scenes we see the parterres of Vaux-le-Vicomte: on the one hand, it perfectly represents Le Nôtre's style, but, on the other hand, is well known to thousands of visitors to this ensemble. The cameraman aimed at fragmenting the landscape and obscuring it with festive decorations. However, the climactic scene—the seafood feast—required a totally impressive location. The grotto on the far side of the canal at Vaux-le-Vicomte became such a setting. Thus, instead of the historical forms of one famous park, the film shows fragments of another, giving the viewer a very approximate impression of the French style of the Sun King era (Fig. 6, 7).



Fig. 6. Still from *Vatel*, 2000. The cook's figure blocks the view of Château de Vaux-le-Vicomte since the scene is assumed to take place at Chantilly<sup>6</sup>.



Fig 7. Vaux-le-Vicomte, view from the canal. Photo by Boris Sokolov, 2014. Archive of the author

Peter Greenaway's cinematography is based on irony in relation to culture and on the deconstruction of established values. *The Belly of an Architect* (1987) is a story of a professor arranging an exhibition of Étienne-Louis Boullée's projects in Rome, who is obsessed by his own illness and his wife's infidelity. The same countercultural concept is at the heart of the widely acclaimed, visually spectacular detective story

<sup>6</sup> See the image source: <https://www.imdb.com/title/tt0190861/> (08.02.2022).

*The Draughtsman's Contract* (1982). As in *The Serpent's Kiss*, the action takes place in the time when Dutch formal gardens were considered a fashionable novelty. The year is explicitly marked—1694, just before the Age of Enlightenment and the “landscape revolution.” The suitable garden was found in the southeastern county of England, Kent. Groombridge Place has a long history and has retained the basic forms of a formal trellis garden. Arthur Conan Doyle loved its eerie appearance and made it the setting for his story *The Valley of Fear* and the ghost series *The Edge of the Unknown*.

Like most large English estates, the formal garden of Groombridge Place is surrounded by an open landscape park. According to the plot, the mistress of the house, Mrs. Herbert, persuades a famous artist Mr. Neville to make drawings of the estate, which she needs for reconciliation with her long-absent husband. Mr. Neville sketches six views of the garden and the house with unexpected details like drying laundry or a ladder leaning against the wall. (The drawings were actually made by Greenaway himself, a professional artist) It then turns out that the missing husband was murdered and thrown into a moat in front of a horse statue with a living huge wild man with bronze-painted skin sitting on it. The horse itself is reminiscent of Ludovico Sforza's monument in Milan, never finished by Leonardo da Vinci.

Everyone begins, either seriously or feignedly, to suspect each other of murder. The landlord's daughter makes another deal with the draughtsman: in order to retain her estate, she needs to conceive an heir. The second series of yet another six drawings hints at the murder even more explicitly and at the same time ambiguously. The artist leaves only to soon return under a strange pretext of making a thirteenth drawing mentioned in the contract as the extra sketch for rejection. He wishes to draw a view of the fateful pool and the equestrian statue. The three pomegranates, which he has brought as a gift from a gardener he knows, also turn out to be a fateful symbol. The mistress's daughter sardonically explains to him that pomegranate seeds are an attribute of Proserpine and the afterlife, and its juice signifies blood.

After that, long lectures and dialogues give way to swift action. In disregard of his plan to sketch the moat during the day, Mr. Neville does it at night, by torchlight. Here, he is surrounded by enraged masked men, family members and friends, who carry out a symbolic execution on him. They read out to him the “third contract”—he is to be blinded, have his clothes torn, and be killed and thrown into the same moat. The scene is reminiscent of the pursuit of Mozart's Don Juan by the vigilantes; but in this film, it is they, not some hypothetical demons, who murder the hero. The dead artist's drawings are writhing in flames. After the company leaves, the wild man dismounts from his horse and reaches for a pineapple—a rare fruit—grown in a greenhouse. He bites into it but immediately spits it out in disgust. This is the last frame of the film.

Film historians have noted that Greenaway likes to come up with supposedly reasonable lists and classifications only to later reveal their falsity (Kashchenko, 2019, pp. 373–374). Here, the numerical series is quite transparent: six drawings for the mother, which only slightly reveal the intent; six drawings for the daughter with more explicit hints, dangerous for many of the characters; and a suicidal drawing of the crime scene. In the second series, distant views and open landscapes appear, but the last drawing depicts a very cramped scene—a wall, a statue, and a pool.

Greenaway emphasizes the theatrical nature of the formal garden, its perspective views and green backdrops. In one of the drawings, a line of three obelisks stretches into the distance. As the mistress's daughter prepares a location for the second-contract drawing, she passes behind the trellis walls, appearing here and there and gradually approaching Neville's easel. The double frame of his drawing device looks like a gun pointer. Neville "catches" the living landscape with the thin threads of his frame like with a spider's web. When the other characters look through this aligner, it looks as if they are trying on the role of the master of the stage (Fig. 8).



Fig. 8. Still from *The Draughtsman's Contract*, 1982.  
Scene was shot at Groombridge Place<sup>7</sup>

The director accentuates the whimsicality of costumes, wigs, and poses, bringing them almost to the point of grotesque. The same impression is evoked by the complex, artsy shapes of trees and bushes. In a drawing, the artist's foe, Talmann, looks like a crooked tree with his tall wig resembling a curly crown.

<sup>7</sup> See the image source: <https://web.archive.org/web/20100701184838/http://petergreenaway.org.uk/draughtsman.htm> (08.02.2022).

Greenaway has no interest in the dialogue between the two parks, the formal and the landscape. He contraposes the cultivated garden, which looks bizarre and ostentatious, and the wild, brutal nature. It is represented by the animal passions of men, brutal murders against a backdrop of exquisite dialogues, a naked statue man resembling a mythical monster in a labyrinth. The image of Caliban from the 1991 film *Prospero's Books*, based on Shakespeare's *The Tempest*, is very close to the "wild man" from *The Draughtsman's Contract*, and the boy Ariel represents the soft but equally wild side of the elements.

#### 4. GARDEN AS A SYMBOLIC IMAGE

There are two ways to create the symbolic image of a garden in cinematography. One method is to show the garden as an abstract image, a visual idea. The second way is more complicated: it implies symbolization of a particular garden, including a historical one, its artistic transformation. For this purpose, the creative team of a film must be proficient in the means of garden art and take into consideration its cultural aura.

Let us start with films in which the image of the garden is simplified and abstracted. One of the first films, in which a garden represents paradise and the industrial environment—hell, is 1927 *Metropolis* by the German director Fritz Lang. It is a fusion of utopia, dystopia, science fiction and disaster film. In the autonomous futuristic city, the rich live in towers and the workers live in damp basements near machines. The beginning of the film looks idyllic: the son of the master of Metropolis wiles away with the girls in an interior garden. The garden is endowed with the poster features of an earthly paradise—trees, flowers, a fountain, and white peacocks (Figure 9). The young man then enters the lower tiers of the city and is horrified by what is happening there. The factory area resembles hell, and the blazing furnace in the hero's imagination takes the form of Moloch who demands human sacrifices.



Fig 9. Still from *Metropolis*, 1927<sup>8</sup>

Another science fiction film in which the garden plays a symbolic role is *Silent Running* (Douglas Trumbull, 1972). In the future, Earth has suffered some unexplained ecological disaster. A huge starship is flying slowly away from the Sun with its precious cargo—glass domes with artificial gardens. They must be saved for the future. The hero cherishes his plants, rabbits and birds, when all of a sudden, an order comes from his command to jettison the garden oases and change course. Unable to obey, the young astronaut kills the other crewmen and directs the last dome on an endless space journey. After the hero's death, the garden is watered and cultivated by a touching robot. Interestingly, the green oases under glass are not a figment of the imagination. As a model, the director took the Climatron dome of the Missouri Botanical Garden greenhouse in St. Louis. Interestingly, the gardens were originally intended to be filmed in another botanical microcosm, the Mitchell Park Domes in Milwaukee (Fig. 10–12).

<sup>8</sup> See the image source: <https://documents.uow.edu.au/~morgan/metroa.htm> (08.02.2022).



Fig. 10. Still from *Silent Running*, 1972<sup>9</sup>

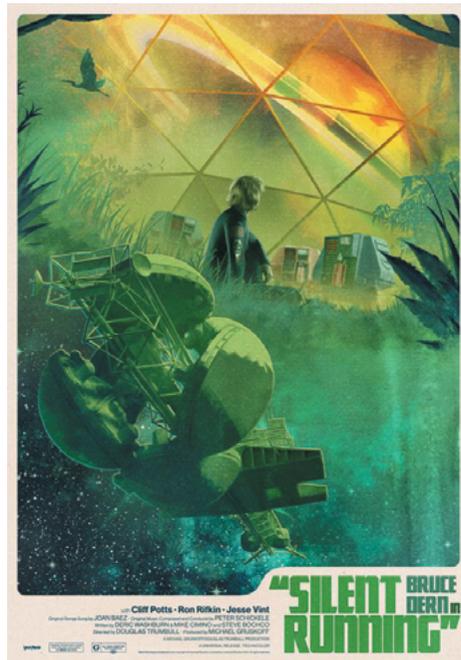


Fig. 11. *Silent Running* poster, 1972<sup>10</sup>

<sup>9</sup> See the image source: <https://www.imdb.com/title/tt0067756/> (08.02.2022).

<sup>10</sup> See the image source: <https://www.pinterest.ru/pin/568860996689295416/> (08.02.2022).



Fig. 12. Biosphere in Genoa. Photo by Boris Sokolov, 2012. Archive of the author

The plot of Darren Aronofsky's drama *The Fountain* centers on the doctor searching for a cure for his dying wife. Reality here intertwines with two other worlds. One is a novel about the Spanish queen and the search for the Tree of Life in America, which the doctor's wife leaves him unfinished. The other one is the mystical path of transcendence on which he seeks to embark. In the novel, the hero, in the guise of a Spanish conquistador, tries time after time to break through the jungle to the Tree of Life. When he finally succeeds, he opens the bark and greedily drinks the milky sap. But the elixir does not simply heal the wounds—it completely transforms the conquistador's body into a mass of green sprouts. In the mental world, the hero is shown as an Oriental monk flying in space in a transparent sphere. There is an old dying withered tree and a barely visible stream of water. The moment the hero reaches enlightenment, the tree crown comes back to life. The ending brings events into the real world: the doctor drops a dried fruit on his wife's snow-covered grave and leaves. Enlightenment gave him a new attitude: he stops holding on to physical immortality and turns to spirituality.



Fig. 13. Still from *The Fountain*, 2006<sup>11</sup>

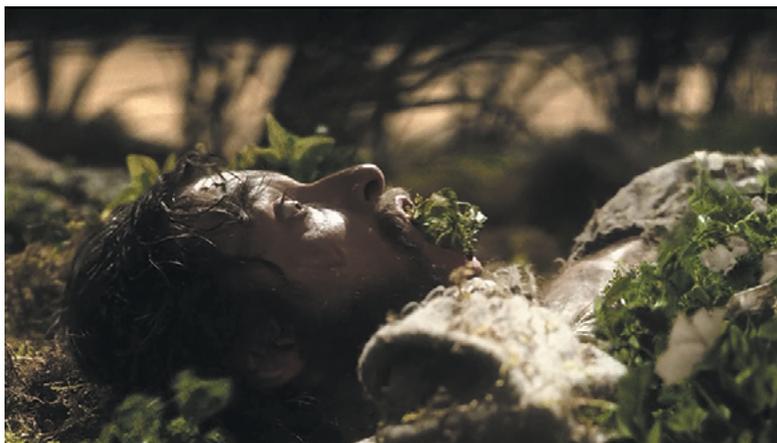


Fig. 14. Still from *The Fountain*, 2006<sup>12</sup>

<sup>11</sup> See the image source: <https://www.imdb.com/title/tt0414993/> (08.02.2022).

<sup>12</sup> See the image source: <https://www.imdb.com/title/tt0414993/> (08.02.2022).



Fig. 15. Still from *The Fountain*, 2006<sup>13</sup>

*The Fountain* is full of biblical symbols. The tree in the light of dawn, to which the hero aspires, corresponds to the Tree of Life in Eden. The Indian chief who stands in his way reminds of the angel with the flaming sword at the gates of Eden. Endeavoring to wrest immortality from the Tree, the man himself is devoured and transformed into flowers. In their experiments to obtain a cure, doctors use gums from tropical trees—the very ones that were used to make Egyptian balms and Christian incense. The shape of the tree and the prickly fruit in the final scene point to liquidambar, or sweetgum, known for its fragrant and healing gum. Its fruit, planted at the grave, apparently hints that the hero finally reconciles with the impossibility of eternal life; instead, there is hope for a seed, for “if it dies, it produces many seeds” (John 12:24).

Garden as a symbolic image—as well as the image of its absence—occupies an essential place in Michelangelo Antonioni’s cinematography. In his *Red Desert* (*Il Deserto Rosso*, 1964), the heroine slowly goes mad against the backdrop of a monstrous industrial landscape. Pipes, smoke, barrels, chemical emissions, and a landscape without a single tree is her “desert.” In *Blowup* (1964), a young and pretentious photographer Thomas (it was probably his image that was later reflected in the character of Mr. Neville in *The Draughtsman’s Contract*) is absolutely in his element among the city streets, dusky rooms, companies, and temptations. On his way to an antique shop on the outskirts of London, he haphazardly enters a public park in search for new plots among its rustling trees. Seeing a strange couple, Thomas takes several photos of them, which makes the woman angry and disturbed. After a skirmish with her, he returns to his lab. There, under high

<sup>13</sup> See the image source: <https://www.imdb.com/title/tt0414993/> (08.02.2022).

magnification, the photographer discovers unusual details: the body of the man he was taking photos of, and a barrel of a pistol among the greenery. The pictures are then stolen by the woman from the park, and the corpse is gone by morning. The symbolic disappearance of reality is reinforced by the final scene: a group of mimes playing an imaginary ball in the park and prompt the photographer to join in the game.

The murder scenes were filmed in Maryon Park, Greenwich, a typical promenade area on the far outskirts of London. Antonioni was looking not for a recognizable image, but rather an environment dissimilar to the character's cramped urban world. He enters the park through a line of large trees resembling propylaea. Walking quickly through the thicket, he emerges to the sound of leaves onto a large, flat bowling green—a sunk parterre, where a tennis court is also located. Then, standing on a wide lawn with only individual trees, as is typical in a landscape park, he takes a few shots of a couple hiding from prying eyes. The lawn ends with a small fence, and behind it there are office buildings with illuminated advertising. This makes the scene look equivocal: though standing in a vast green world, the lovers are still at the edge of urban civilization, and the houses seem to be spying on them. The advertisement board will be shown glowing later, at nighttime, when the photographer revisits the park. The intimacy is only illusory: the couple is watched by the killer, the photographer, and the city blocks. The mowed lawn, which reappears in the final scene, gives the impression of a “green desert,” serving as a backdrop for the title (Figures 16–17).



Fig. 16. Stills from *Blowup*, 1964. Scene was shot at Maryon Park, Greenwich<sup>14</sup>

<sup>14</sup> See the image source: <https://www.imdb.com/title/tt0060176/> (08.02.2022).



Fig. 17. Stills from *Blowup*, 1964. Scene was shot at Maryon Park, Greenwich<sup>15</sup>

*Zabriskie Point* (1970), released four years later, explores the theme of “desertification” of the modern human world. A student riot, which resulted in a killing of a policeman, leads a young couple to the desert, which has a distinctly symbolic character. The California landmark, the Zabriskie Point mountainous desert, part of Death Valley, served as the setting. During the love scene, a sea of hands rises above the sands, and we see many such half-naked couples. After the young man’s death, the girl arrives at her boss’s villa and blows it up with a long, hateful look. A desolate setting dominates the world of the characters: the luxurious modern villa is located in desert cliffs, where there is not a flower; and the only garden shown in the film is the university rose garden, where the shootout with the police takes place. Likewise, desert and stone dominate in *The Passenger* (*Professione: Reporter*, 1975), which begins in the Sahara and ends in a sun-scorched Spanish village. One could say that in Antonioni’s world, it is not the garden but the blatant absence of one that plays a major role.

#### **5. LAST YEAR AT MARIENBAD: DISSOLVING THE PLOT IN A GARDEN ENVIRONMENT**

*Last Year at Marienbad* (*L’année dernière à Marienbad*, 1961) is of particular interest in terms of its source and artistic content. It was based on a ciné-novel

<sup>15</sup> See the image source: <https://www.imdb.com/title/tt0060176/> (08.02.2022).

by Alain Robbe-Grillet and directed by Alain Resnais, who had found that they were on the same wavelength. The authors seek to atomize the plot, to make it senseless, to bring the viewer's experience to associative recollections and symbolic generalizations. In 1961, the screenwriter and director gave a long interview to the *Cahiers du Cinéma* magazine, but it is as vague and plotless as the film itself.

The story is based on the three characters encountering at a cumbersome Baroque hotel with a garden. According to the script, the names of the characters are X, A, and M. The man with an Italian accent constantly hints at his former relationship with the woman and begs her to reconcile. They are shadowed by another man, "who may be your husband," while the rest of the hotel guests are nearly motionless. Everything looks like a dream or an endless chain of memories. In addition, in the script, the setting is referred to times long past: "It must have been in 1928 or 1929. — Really... It's unbelievable." As the creators point out, the repeating scenes exacerbate the emotional state of the characters, and the encounter in the past, which the woman denies at first, gradually consumes both their souls and their surrounding:

In *Marienbad* at first we think that there is no last year, then we realize that last year dominates everything: that we are definitely caught up in it. At first we think that Marienbad did not exist, only to realize that we have been there from the beginning. The event which the girl repudiates has, by the end of the film, contaminated everything.<sup>16</sup>

In the multilayered fabric of the film, the garden plays a huge role. Its description in the script is very specific: "The grounds of that mansion were rather in the French style... without trees, flowers, or any plants at all." The only place in the park that draws the attention of the characters is the sculptural group, to which they give different explanations. Mr. X says: "They have come to the top of a cliff. He stops her going too near the edge... while she points to the sea stretching to the horizon." Mr. M coldly clarifies: "It represents Charles III and his wife... but it isn't contemporary, of course. It is the oath before the Diet, at the treason trial." Each man projects his desires and fears onto the sculpture.

The complex semantic and visual composition required a very precise choice of location, which was eventually found in Munich. The main views of the parterre were shot at Nymphenburg, the residence of the former rulers of Bavaria. Another detail, which Robbe-Grillet paid special attention to, was the similarity of

---

<sup>16</sup> Here and elsewhere the interview (*Cahiers du Cinéma*, September 1961) is quoted from its translation into English on *Neugraphic*: <http://www.neugraphic.com/marienbad/marienbad-text14.html> (first published in English in *Films and Filming*, February 1962, pp. 39–41; translated by Raymond Durnat from *Cahiers du Cinéma*).

the old artificial vines of Baroque stucco and the artificial life of the garden and the characters: they walk along “this elaborate frieze beneath the cornice... with its branches and garlands... like dead leaves...” Most of the scenes were shot in the opulent interiors of Schleissheim Palace. “Antique foliage” is also present in the Amalienburg hunting lodge (Nymphenburg Palace Park) designed by the Rococo architect François de Cuvilliés. Its mirrors, branches, and hunting trophies on its plafonds are the core motif of the action.

A thorough study of the shots proves that the director did not make do with the Nymphenburg parterre. Views of the garden with black boxwood pyramids (most likely, these are decorations—there have been no living trees there for a long time) are shown from a high staircase of the palace. But the views of the palace itself are shot in a different place. Apparently, Alain Resnais found Nymphenburg, with its tall and brisk profile and Dutch-style elements, unfitting for the role of a dusky hotel. Instead, he picked a wide and squat facade of Schleissheim Palace, a less known and less well-kept residence in a suburb of Munich. The Schleissheim parterre was not suitable for the film for several reasons. It is almost bare, and its topography and trimmed plants are long lost. Besides, the Schleissheim parterre ends with a small palace surrounded by a canal, while the low cascade at Nymphenburg does not interfere with the endless perspective of the garden. The geometry of the garden, composed of two real gardens, is so elaborate that a modern architect was able to draw up a plan of this non-existent ensemble (Fig. 18–21).<sup>17</sup>



Fig. 18. Still from *Last Year at Marienbad*, 1961. Scene was shot at the parterre of Nymphenburg<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Sgolacchia, R. (2017, October 6). Deconstruction of the Filmic Space—L'Année dernière à Marienbad (Alain Resnais, 1961). *Archined*. Retrieved February 8, 2022, from <https://www.archined.nl/2017/10/deconstruction-of-the-filmic-space-lannee-derniere-a-marienbad-alain-resnais-1961/> (08.02.2022).

<sup>18</sup> See the image source: <https://www.imdb.com/title/tt0054632/> (08.02.2022).



Fig. 19. Nymphenburg Parterre and Palace. Photo by Boris Sokolov, 2012.  
Archive of the author



Fig. 20. Still from *Last Year at Marienbad*, 1961.  
Scene was shot at the Schleissheim parterre<sup>19</sup>

<sup>19</sup> See the image source: <https://www.imdb.com/title/tt0054632/> (08.02.2022).

Fig. 21. *Last Year at Marienbad*. Plan of the imaginary garden composed of parts of Nymphenburg and Schleissheim parks<sup>20</sup>

The image of a dead garden, which comes from the symbolist poetry, is complemented by the motionless figures of the hotel guests. In the interview, Resnais points to the idea that the reality in the film is multi-layered: “If you study *Marienbad* closely, you see that certain images are ambiguous, that their degree of reality is equivocal. But some images are far more clearly false, and there are images of lying whose falsity is, I feel, quite evident.” One such scene is the parterre panorama, where people cast long shadows, while trees do not (Fig. 18).

The sculpture of a man with a woman and a dog, about which the characters talk so much, was custom-made for the film (Fig. 22). It drifts through the Nymphenburg park, first towering over the parterre, then standing at the top of the stairs and later on the balustrade near the cascade; sometimes facing the palace and sometimes—the garden. What is more, the dog, the meaning of which the heroes argue about, is now there, now it is not. This technique is reminiscent of the

<sup>20</sup> Sgolacchia, R. (2017, October 6). Deconstruction of the Filmic Space—L'Année dernière à Marienbad (Alain Resnais, 1961). *Archined*. Retrieved February 8, 2022, from <https://www.archined.nl/2017/10/deconstruction-of-the-filmic-space-lannee-derniere-a-marienbad-alain-resnais-1961/>

wandering of the statue man in *The Draughtsman's Contract*. In fact, for Greenaway, Resnais' film is the gold standard. In his interview to the *Sobaka* magazine, Saint Petersburg, he said, "Sometimes I think that when I make films, I try to reproduce *Last Year at Marienbad*."<sup>21</sup>



Fig. 22. *Last Year at Marienbad*, film set. The platform with the sculpture was built on to the staircase of Nymphenburg Palace<sup>22</sup>

Apart from the actual garden, there are four pictured images of the hotel in the film. One is an engraving of the archaic garden, possibly Nymphenburg at its earlier phase. The second is a Baroque setting in a theater hall, in which actors resembling X and A meet. There is a parterre surrounded by transverse trellises, two statues, and a small palace in the distance. This space reflects the mysterious aspect of the garden, in which one can still get lost. The third image is an illuminated axonometric model of the garden. Its arrangement is close to the combined garden shown in the film: the facade of the palace, the same as Schleissheim; the central paired lines of lawn surrounded by sheared pyramids; and the open parterre. Only instead of the statues, like the ones in Nymphenburg, there are vases on pedestals. A night sky and sand are black, and against their background the park, the palace, and lawns seem to be glowing. This negative of the garden is similar to the dark landscape in the last scene of the film, in which X and A walk away into nowhere. But even these are not all the nuances of the deceptive garden reality. In another scene, M looks

<sup>21</sup> Ludevig, I., & Poggenpol, A. (2012, July 6). Interv'y u s Piterom Grinueem [Interview with Peter Greenaway]. *Sobaka.ru*. Retrieved February 8, 2022, from <https://www.sobaka.ru/entertainment/cinema/12365>

<sup>22</sup> See the image source: <https://www.imdb.com/title/tt0054632/> (08.02.2022).

at a drawing that schematically depicts the same palace and the same garden. However, the foreground shows the meeting place of X and A—a bench on the left and a sculptural group on the right—facing the palace (Fig. 23).



Fig. 23. Still from *Last Year at Marienbad*, 1961.  
The engraving features the Schleissheim parterre with sculptures added<sup>23</sup>

This endless circle of different realities embodied in the various guises of the garden is the climax of complex cinematic constructions devoted to this theme. Here, as later in *The Draughtsman's Contract*, a number of artistic means of garden art are used. Among them are theatrical composition, perspective and its closure, open and chamber parts of the garden, creating very different moods.

## 6. CONCLUSION.

### THE HISTORICAL GARDEN AS A POWERFUL TOOL FOR CINEMATOGRAPHY

As suggested at the beginning of this study, the most interesting results in the creation of the cinematic image come from the indirect, symbolic use of garden scenery. As in *The Draughtsman's Contract* and *Last Year at Marienbad*, gardens can bring not one but several historical and cultural contexts into the narrative at once, adding to the complexity of the heroes' characters and the audience's associations. In *Marienbad*, the historical garden environment is nearly impersonal, but the hints of a recognizable garden and era create an intrigue that teases the viewer's perception. This work may be compared to Wassily Kandinsky's "absolute" painting, in which associative allusions to a recognizable object and subject are preserved.

<sup>23</sup> See the image source: <https://www.imdb.com/title/tt0054632/> (08.02.2022).

By the way, in his Bauhaus period, Kandinsky was considering making an animated film based on his synthetic play *The Yellow Sound*.

A rich material for filmmaking is the garden in its formation and/or decline, the process of garden making demonstrating the elements and figurative means of this art. Examples of such films are *The Serpent's Kiss* and *The Secret Garden*. One of the ways to show a garden in terms of its volume and movement is a moving shot while passing through a hedge maze. The story told in *Orlando* (Sally Potter, 1992), which is based on Virginia Woolf's novel of the same name, begins in the Elizabethan times. In one of the scenes, the protagonist runs through a labyrinth, changing appearance, gender, and era along the way. In *The Shining* (S. Kubrick, 1980), the snow-covered maze near the hotel helps the boy hide from his mad father. In mass film culture, there is the computer-generated maze in *Harry Potter and the Goblet of Fire* (Mike Newell, 2005).

The above examples allow us to draw some conclusions about how the two very complex cultural phenomena interact. On the one hand, there is a historical garden—a combination of an earthly paradise, a “good place,” as ancient authors called it, and the historical environment, imbued with associations. On the other hand, the cinema, representing the world as images ranging from documentary to fantasy, and colliding and combining them. We have traced how historical gardens are used in cinematography on the way from documented realness to complex images, in which different planes of reality combine and encourage the viewer's imagination, and enable associative and multiple interpretations.

Sometimes, the viewer's associative work is organized through defamiliarization: the old formal garden in *The Draughtsman's Contract* and the front garden in *Last Year at Marienbad* are pictured calm and motionless, in a sequence of states. In other cases, the garden is a changeable object: in *The Serpent's Kiss*, it is created, destroyed by a storm, restored, and the last scenes take place amidst a picturesque thicket. The park in *Blowup* is first shown afternoon as a peaceful place; then at night, the focus is on its bustling trees and dusky forms; and finally, the bright morning light makes the events of the previous day appear illusory. Apparently, the two options, a series of static pictures of the garden or the dynamics of its life, are the most popular and fruitful strategies for using the garden, park and cultural landscape in cinema.

Another expressive means offered by the garden theme to cinema is the utilization of cultural archetypes associated with it. The image of Paradise in Aronofsky's *The Fountain* stems from the biblical story of audacity and the fall of man. This is why the hero's attempts to find the source of immortality in spiritual reality (and the cure for an incurable disease in physical reality) end either in his death or in his transformation into springwood. Another plane of the film, the travel in a transparent sphere with a tree and a stream, evokes associations with a

greenhouse, an alchemical flask, and prelife. In *Last Year at Marienbad*, the mirrored hallways and still servants in the hotel continue the motionless and austere garden with its bosquets and statues that resemble each other like reflections in a mirror.

An important feature of the historical garden as an object for cinematic interpretation is its spatial extent. It is a volumetric work of art with the means of expression that are inherent in theater. Characters can walk through the garden, stand out or be lost in its background, thus emphasizing how deep or confined the space is. *The Secret Garden* and *The Draughtsman's Contract* highlight the contrast between the characters' free self-perception and plasticity of movements when they are in open park landscapes and their cramped, ceremonious behavior in the formal parts of the manor. The makers of *Last Year at Marienbad* repeatedly juxtapose living people with statues, leading the flow of associations to liken the trio of characters to the sculptural group. Among these images, saturated with associations, are a theater scene and paintings of the garden in various versions, from a scheme to a toy theater with lights in the windows.

The theme of the historical garden offers cinematography a number of valuable artistic means. Among them are: different levels of mediation of documentary reality; work with cultural archetypes and historical environment; theatricalization of topiary; the use of the garden image as a source of associations and symbolic space. All of these means open up vast opportunities to filmmakers.

\* \* \*

## 1. ВВЕДЕНИЕ

Использование исторических садов и парков в кинематографе — давняя традиция, заслуживающая внимания историков искусства и культуры. Игровой кинематограф является инструментом исследования действительности, а сад как самостоятельное произведение искусства дает возможности сложного опосредования, образной интерпретации образа. Кроме того, здесь создается ситуация культурного осмысления садового искусства. Поэтому предметное изучение роли, которую исторический сад играет в создании кинематографического образа, представляется актуальным.

Однако прежде всего нуждается в определении сам исследуемый объект — сад, парк, его историческая принадлежность. В сложившейся к 1980-м годам традиции изучения сада и парка в качестве художественного произведения граница между этими двумя аспектами ландшафтного искусства признана мало значимой. Начиная с XVI столетия формы сада, то есть культивированного участка при жилище, и парка, то есть территории, отдаленной от жилища и служащей для рекреации, начинают взаимодействовать и сли-

ваться. Ко многим крупным усадебным ансамблям эпохи Возрождения и маньеризма (вилла д'Эсте в Тиволи), к большинству ансамблей барокко и классицизма (вилла Боргезе в Риме, Версаль Людовика XIV) определения «сад», «парк», «вилла» и «усадеб» применялись в момент создания и применяются сейчас равнозначно. Принципы создания пейзажного парка, выработанные в XVIII столетии, предполагают единое пространство с выделенными и красиво оформленными зонами, включающими сад, прогулочный парк и сельскохозяйственные угодья (Mosser & Teyssot, 2000, pp. 11–21). В международной научной литературе устоялось определение «садовое искусство» (garden art) и, с развитием экологического мышления и культуры оформления среды, стал употребляться также термин «ландшафтное искусство» (landscape art) (Jellicoe & Jellicoe, 1995, pp. 248–251).

В мировом ландшафтном искусстве существует множество национальных традиций, но всего несколько узнаваемых художественных систем, которые получили название «садовых стилей». Возникнув в конкретной стране и исторической среде, они стали универсальными и используются в разных ситуациях. В европейском искусстве это сменявшие друг друга четыре системы: итальянский террасный сад XV–XVIII веков, французский партерный сад XVI–XVIII веков, голландский огороженный сад XVII столетия с обширными ботаническими посадками, английский пейзажный парк XVIII–XIX веков. Эти типы смешивались и варьировались в разных странах и в разные эпохи, образуя основу для создания оригинальных ансамблей. Среди садовых культур Востока международную известность получили китайская система с ее уподоблением малого сада большому природному пейзажу, японская, превратившая малый пейзаж в философски значимый объект, и мусульманская традиция, известная преимущественно по садам империи Моголов XVII–XVIII веков с их крестообразным планом и сложной водной системой (Jellicoe et al., 1986, pp. 211–212).

В середине XIX века эстетика историзма и буржуазные вкусы привели к эклектическому смешению элементов исторических стилей. Формируется внеисторический тип парадного сада, который существует до настоящего времени. Между садом британской королевы Виктории в Осборне и садом турецкого султана Долмабахче в Стамбуле нет существенной разницы в планировке, цветовом решении и растительном наполнении. Подобные сады, служащие признаком роскошной жизни, неоднократно появлялись в кинематографе (зальцбургский сад Мирабель в мюзикле «Звуки музыки», 1965; типичный сад японского стиля в первой серии фильма «Убить Билла», 2003).

Однако гораздо больший интерес для исследования представляет использование в фильме исторического сада и парка. В эту группу входят произведения ландшафтного искусства, созданные в рамках указанных историче-

ских систем и обладающие узнаваемостью, а значит, способные маркировать эпоху и среду, в которой происходит действие. Чаще всего в качестве природы выбирают сады той эпохи, к которой относится сюжет. Однако возможны и другие варианты, которые будут показаны ниже.

**Проблемой** исследования является стратегия использования образа исторического сада в создании нового, кинематографического образа. При отборе материала встал вопрос о степени историзма, которая проявляется в фильмах с использованием исторических садов. Поскольку садовое искусство знакомо публике очень мало, один сад можно выдать за другой (Во-ле-Виконт в роли Шантии, «Ватель»), можно создать соответствующий эпохе образ («Гордость и предубеждение», телефильм BBC) или вывести конкретный пейзаж в символическое пространство («Прошлым летом в Мариенбаде»). Использование мало известного сада в качестве постоянной природы телесериала может придать ему огромную популярность (билеты на посещение английской усадьбы Хайклер Касл, снявшейся в роли Аббатства Даунтон, пользуются ажиотажным спросом). Поскольку исторический сад сам по себе является произведением искусства, сложной комбинацией образов, создатели фильмов неизбежно вступают в диалог с этими образами. Зрители видят результаты этого диалога, скрещение либо противоборство двух художественных произведений (Кашенко, 2019, с. 366–374). Диалог между образом, который предлагает сад, и образом сада в фильме, трансформация образа исторического сада является темой данной статьи.

Тим Бертон, тяготеющий к образам массовой культуры, отвел садам существенное место в двух своих фильмах. Герой фильма «Эдвард — руки-ножницы» (*Edward Scissorhands*, 1990) выстригает для жителей городка диких животных из зелени. Это не декорация: скульптуры сняты в одном из известных американских топиарных парков, «Сад зеленых животных» («Green Animals Topiary Garden») в Портсмуте, штат Род-Айленд. Фигуры были созданы двумя поколениями владельцев в 1905–45 годах. В фильме «Чарли и шоколадная фабрика» (*Charlie and the Chocolate Factory*, 2005) герои попадают в сад сладостей с сахарной травой и шоколадной рекой. Никаких исторических аллюзий в этом пейзаже нет.

Исторические сады чаще всего фигурируют в фильмах биографического жанра. Они могут выступать в собственной роли либо в качестве условной среды, соответствующей эпохе. Более сложный и художественно перспективный способ использования исторического сада — превращение его в символ и дальнейшая интерпретация этого символа. К сожалению, в отечественном кино очень немного примеров творческого использования образа исторического сада. В западном кинематографе можно выделить несколько типов диалога с садом:

- 1) Знакомый сад: Версаль, «Захват власти Людовиком XIV».
- 2) Типичный сад: английские сады, «Поцелуй змея», «Барри Линдон».
- 3) Национальный садовый стиль: телефильм «Гордость и предубеждение».
- 4) Садовая среда: «Тайный сад», 1993, «Фотоувеличение».
- 5) Сад в роли другого сада: Во-ле-Виконт в роли Шантийи, «Ватель».
- 6) Сад в иронической интерпретации: регулярный сад Грумбридж Плейс, «Контракт рисовальщика».
- 7) Сад в символической интерпретации: мюнхенский Нимфенбург, «Прошлым летом в Мариенбаде».
- 8) Сад как отсутствующий символ: «Бетонный сад», «Сад Аллаха», «Красная пустыня».
- 9) Сад как абстракция: «Метрополис», «Молчаливое бегство», «Источник» Д. Арнофски.

Мы рассмотрим эти варианты с точки зрения тех творческих возможностей, новых художественных средств, которые они дают режиссерам. **Гипотеза** исследования состоит том, что максимально богатым и интересным по результатам будут варианты 6–9, в которых происходит наибольшее опосредование природы и применяются наиболее тонкие образные средства.

## 2. САД КАК ЧАСТЬ НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ ЖИЗНИ

Сад в роли самого себя, как правило, иллюстрирует историческую сцену. Таковы многочисленные появления Версаля во французском кинематографе, которым способствовала реконструкция Малого сада и парков Трианона после урагана 1999 года — «Король танцует» (*Le Roi danse*, Ж. Корбьо, 2000), «Мария-Антуанетта» (*Marie Antoinette*, С. Коппола, 2006), «Версаль. Мечта короля» (*Versailles, le rêve d'un roi*, Т. Бинини, 2008), «Небольшой хаос» / «Версальский роман» (*A Little Chaos*, А. Рикман, 2014). Интересен, в том числе и для истории садов, большой костюмный фильм Саша Гитри «Если б Версаль поведал о себе» / «Тайны Версаля» (*Si Versailles m'était conté*, 1953). Здесь в полусерьезной форме изображены основные эпохи жизни Версаля, от охотничьего парка до Французской Революции, и зафиксировано состояние ансамбля и его растительный мир на 1952 год (Рис. 1, 2). В финальной сцене герои разных эпох спускаются по Лестнице в сто ступеней, повторяя композицию обложки графической серии А. Бенуа «Версаль» 1922 года. В достоверном биографическом фильме Р. Росселини «Захват власти Людовиком XIV» (*La Prise*

*de pouvoir par Louis XIV*, 1966) показаны этапы строительства ансамбля и его государственное значение.



Рис. 1. Кадр из фильма «Тайны Версаля», 1953<sup>1</sup>

Типичный сад, олицетворение эпохи может играть в художественном фильме весьма большую роль. Обобщенный образ английского пейзажного парка является неотъемлемой частью знаменитого телефильма «Гордость и предубеждение» (*Pride and Prejudice*, С. Лэнгтон, 1995). Создатели фильма досконально знали историческую и географическую канву романа, изданного Дж. Остин в 1813 году. Писательница большую часть жизни провела в городе Бате, и многие сады и городские пейзажи фильма сняты на Юго-Западе Англии (Conklin & Birtwistle, 2003, pp. 22–27).

<sup>1</sup> Источник изображения см.: URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/22185/foto/i2/> (06.02.2022).



Рис. 2. А.Н. Бенуа. Обложка альбома литографий «Версаль», 1922<sup>2</sup>

Роль городка, возле которого жили Беннетты, сыграла деревня Лэкок, расположенная рядом с Батом. Страсти героев разворачиваются преимущественно на озере и в павильонах Стоурхеда, выдающегося пейзажного парка, также находящегося недалеко от Бата. Труднее было найти в меру богатое поместье, подходящее Фитцуильяму Дарси. На его роль была выбрана усадьба Лайм Холл (Lyme Hall). Правда, она находится на Севере, возле Манчестера. Зато ее внушительный фасад, отражающийся в пруду, и холмистые дали парка полностью соответствовали описанию имения Пемберли в романе Джейн Остин (Рис. 3). Богатый дворец спесивой тетки героя, Кэтрин де Берг, соответствовал крупным формам усадебного дома Белтон Хаус (Belton Haus). Показательно, что высоко культурная работа съемочной группы по созданию среды киноромана проходила в тесном сотрудничестве с Национальным Попечительским Советом Англии (Соколов, 2018, с. 592–603) — коммерческой благотворительной организацией, которая предоставила для съемки 24 своих объекта. В отличие от голливудского фильма «Гордость и предубеждение» (Р. Леонард, 1940), где действие перенесено в великосветские сферы, а сад появляется только как условная декорация, фильм 1995 года стал памятником английской культуры, в том числе и садовой.

<sup>2</sup> Источник изображения см.: URL: <https://antikvaria.ru/product/benua-antikvarnyy-albomversal-1922-god/#pid=1> (06.02.2022).



Рис. 3. Кадр из телефильма «Гордость и предубеждение», 1995.  
Сцена снята в усадьбе Лайм Холл<sup>3</sup>.

Более привычный для кинематографа способ создания садовой среды характерен для фильма Стэнли Кубрика «Барри Линдон» (*Barry Lyndon*, 1975). История ирландского юноши, ставшего офицером и проходимцем, начинается среди летних озерных пейзажей. Для того, чтобы показать его немислимое богатство после женитьбы, съемочная группа использует грандиозные формы дворца и парка Замка Ховард (Castle Howard) (Соколов, 2020, с. 120–128). Ценителям истории была известна история рода Чарльза Ховарда, графа Карлайла, потомки которого владеют поместьем до сих пор, но фильм был рассчитан не на английских знатоков. Замок Ховард как узнаваемый и исключительный по масштабу ансамбль становился местом действия очень разных фильмов. Среди них — две экранизации «Возвращения в Брайдсхед» Ивлины Во (*Brideshead Revisited*, 1981, 2008) и даже комедия «Шпион с холодным носом» (*The Spy with a Cold Nose*, Д. Петри, 1966), где дворец играл роль Храма Василия Блаженного.

Иногда садовая натура выбирается с учетом истории ее владельцев. В романе Йэна Макьюэна «Искушение» действие начинается в 1935 году в старинном и запущенном имении, из которого герои разными путями попадают на Вторую Мировую войну. Съемочная группа обнаружила подходящую усадьбу в фотоархиве журнала «Country Life». Как раз к этому времени наследница имения Стокси Корт (Stokesay Court) завершила противоаварийные работы в доме. Его викторианский облик был дополнен декораторами, а в чашу

<sup>3</sup> Источник изображения см.: URL: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b009016x> (07.02.2022).

фонтана поместили копию Тритона барочного скульптора Джанлоренцо Бернини, которая упомянута в романе. Результатом усилий по совмещению двух образов поместья стал ностальгический облик летнего сада и парка, символическая доминанта всего фильма «Искупление» (*Atonement*, Дж. Райт, 2006) (Рис. 4).



Рис. 4. Кадр из фильма «Искупление», 2006. Фонтан в имении Стокси Корт, дополненный скульптурой-декорацией<sup>4</sup>

«Поцелуй змея» (*The Serpent's Kiss*, Ф. Руссло, 1997), мало замеченный фильм о саде, сюжет которого близок «Контракту рисовальщика», интересен погружением в давнюю эпоху садового строительства в Британии. Герой фильма, богатый и экономный предприниматель, решает поразить свою супругу новомодным садом в голландском стиле. Таким образом, речь идет об эпохе, когда регулярные цветочные сады Голландии были новинкой, то есть о середине XVII столетия. Приехавший по вызову подозрительно молодой голландский садовод с энтузиазмом берется за дело, и сад появляется буквально на глазах владельцев. Однако он крайне не нравится их дочери, привыкшей к естественным зарослям на краю имения. Мистический ураган разрушает партеры и оранжереи, а молодой голландец признается, что он всего лишь помощник садового мастера, и убегает из имения вместе с девушкой. В фильме снят не настоящий «голландский» сад (тем более, что в Британии их почти не осталось), а его типичный облик. Этот убедительно выглядящий сад в фильме строится, разрушается, восстанавливается, а его клумба со зме-

<sup>4</sup> Источник изображения см.: URL: <https://stokesaycourt.com/about/house/atonement/> (07.02.2022).

ем, кусающим собственный хвост, служит пружиной детективного сюжета (Рис. 5).



Рис. 5. Кадр из фильма «Поцелуй змея», 1997<sup>5</sup>

Назидательная история капризной девочки, которая после гибели родителей попала в мрачную усадьбу своего дяди, но смогла создать для себя и для других маленький рай в запущенном садике — сюжет детской повести Фрэнсис Бернетт, опубликованной в 1911 году. Американская писательница хорошо знала жизнь английской усадьбы. Название повести «Тайный сад» (*Secret garden*) связано с давней традицией устраивать неподалеку от дома огороженный сад, в котором фрукты и овощи созревают быстрее из-за отсутствия ветра. Эти садики часто называли «тайными» в подражание частным садам итальянских вилл («giardino segreto»). Мэри, героиня повести, обнаруживает такой сад запертым и заброшенным, как потом выясняется, из-за скорби дяди по умершей супруге, которая проводила в нем много времени. Не знающие этих реалий переводчики переделали заглавие в «Таинственный сад».

Среди нескольких игровых и анимационных фильмов на сюжет Бернетт выделяется работа Агнешки Холланд (*The Secret Garden*, 1993). Натурой для

<sup>5</sup> Источник изображения см.: URL: [http://www.iftn.ie/filmography/byyear/1997/?act1=record&id=70&rid=1730&tpl=filmography\\_dets&only=1&force=1](http://www.iftn.ie/filmography/byyear/1997/?act1=record&id=70&rid=1730&tpl=filmography_dets&only=1&force=1) (08.02.2022).

типичного английского поместья послужила усадьба Аллертон Касл (Allerton Castle) в Йоркшире, где сочетаются псевдоготический дворец, регулярный партер викторианской эпохи и холмистые дали пейзажного парка. В фильме подчеркнут контраст между темными комнатами замка и широкими природными панорамами. Заросшие стены «тайного сада» сумрачны, но внутри он полон света, а после начала работы Мэри и ее друзей — и цветущих растений. Здесь происходит чудо: сын хозяина, якобы неизлечимо больной, встает на ноги и начинает жизнь обычного ребенка. В финальной сцене сквозь проем в стене маленького садика виден широкий свободный пейзаж, где радостно танцуют герои фильма. Образ сада здесь дан обобщенно, но английский колорит ярко выражен.

### 3. САД В РОЛИ ДРУГОГО САДА: ОТ ОБРАЗА К СИМВОЛУ

На примере фильма «Поцелуй змея» можно видеть процесс ухода от конкретной садовой природы к ее опосредованию, интерпретации. Это путь к символическому образу сада. Однако возможен отход от исторической конкретности и без символических обобщений. Сад в роли другого сада — как правило, вынужденная ситуация, при которой замену стараются не подчеркнуть, а скрыть. Полуфантастический сюжет французского фильма о мастере зрелищ и кулинару Франсуа Вателе («Ватель», *Vatel*, Р. Джоффе, 2000) требовал показа Шантийи (Chantilly), имения Великого Конде. Полководец заглаживает свое участие в выступлении против Людовика XIV, устраивая в его честь пышный праздник. Однако замок Шантийи был с тех пор перестроен, в период Французской Революции разрушен и отстроен в условных средневековых формах лишь в 1880-х годах. От прежнего регулярного парка, созданного Андре Ленотром, остался только партер возле канала, воссозданный в общих чертах.

Создатели фильма демонстрируют в титрах дальний вид на замок, а в натуральных сценах используют партеры Во-ле-Виконт (Vau-le-Vicomte), который, с одной стороны, прекрасно представляет стиль Ленотра, но, с другой, хорошо известен тысячам посетителей этого ансамбля. Оператор старается фрагментировать пейзаж, загораживает его праздничными декорациями. Однако в кульминационной сцене — пиршество на тему моря и его даров — необходима была впечатляющая натура. Ей стал грот на дальней стороне канала в Во-ле-Виконт. Таким образом, в фильме вместо исторических форм одного знаменитого парка показаны фрагменты другого, создающие у зрителя очень приблизительное впечатление о французском стиле эпохи Короля-Солнца (Рис. 6, 7).



Рис. 6. Кадр из фильма «Ватель», 2000. Фигура героя заслоняет замок Во-ле-Виконт, поскольку действие происходит в усадьбе Шантийи<sup>6</sup>.



Рис. 7. Вид замка Во-ле-Виконт от канала. Фото Б. Соколова. 2014. Архив автора

Кинематограф Питера Гринуэя построен на иронии по отношению к культуре и на деконструкции устоявшихся ценностей. В фильме «Живот архитектора» (*The Belly of an Architect*, 1987) профессор, устраивающий в Риме выставку проектов Этьена-Луи Булле, одержим собственной болезнью и изменой жены. Эта контркультурная концепция лежит и в основе широко известного, визуально эффектного детектива «Контракт рисовальщика»

<sup>6</sup> Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt0190861/> (08.02.2022)

(*The Draughtsman's Contract*, 1982). Как и в «Поцелуе змея», действие отнесено к эпохе, когда регулярный сад голландского типа считался модной новинкой. Время обозначено точно — 1694 год, преддверие эпохи Просвещения и «пейзажной революции». В качестве натуры было выбрано поместье Грумбридж Плейс (Groombridge Place) в южном английском графстве Кент, имеющее длинную историю и сохранившее основные формы регулярного шпалерного сада. Мрачноватый облик усадьбы нравился Артуру Конан Дойлу, который сделал ее местом действия рассказа «Долина страха» и повести о призраках «У грани неведомого».

Как и в большинстве крупных английских поместий, регулярный сад Грумбридж Плейс окружен открытым пейзажным парком. Согласно сюжету, хозяйка дома упрасивает известного художника сделать рисунки имения, которые необходимы ей для примирения с давно не возвращающимся супругом. Мистер Невилл (а в действительности сам Гринуэй, профессиональный художник) зарисовывает шесть видов сада и дома со странными атрибутами, вроде сушащегося белья и приставленной к стене лестницы. Затем выясняется, что пропавший супруг был убит и брошен в ров перед конной статуей. На этом коне нет всадника, его роль исполняет здоровенный дикий мужчина, кожа которого окрашена в цвет старой бронзы. Сам же конь напоминает так и не законченный Леонардо да Винчи монумент Лодовико Сфорца в Милане.

Все начинают, всерьез либо притворно, подозревать в убийстве друг друга. Инициативу в отношениях с рисовальщиком перехватывает дочь убитого, которой для сохранения за собою поместья необходимо обзавестись наследником. Вторая серия, также из шести рисунков, намекает на убийство еще более явно и в то же время двусмысленно. Художник уезжает, но потом возвращается под странным предлогом: в контракте был упомянут тринадцатый рисунок, для отбраковки. Он желает выполнить в качестве этого сюжета вид рокового бассейна и конной статуи. Три граната, которые он привез в подарок от знакомого садовника, также оказываются роковым символом. Дочь хозяйки издевательски объясняет ему, словно школьнику, что зерно граната — атрибут Прозерпины и загробного мира, а его сок обозначает кровь.

После этого длинные нотации и диалоги, которыми постоянно обменивались герои, сменяются стремительным действием. Невилл зарисовывает ров не днем, как собирался, а ночью, при свете факелов. Здесь его подстерегают разъяренные и замаскированные мужчины, члены и друзья семьи, которые осуществляют над ним символическую казнь. Ему зачитывают «третий контракт» — ослепить, разорвать одежду и умертвить, сбросив в тот же роковой ров. Сцена напоминает преследование Дона Жуана мстителями в опере Моцарта, но здесь именно они, а не условные черти, становятся убийцами героя. Рисунки мертвого художника корчатся в огне. Дикий человек, дождав-

шись ухода компании, слезает с коня и тянется к редкостному плоду — выращенному в теплице ананасу. Откусив, он с отвращением его выплевывает. Таков последний кадр фильма.

Историки кино отмечали, что Гринуэй любит придумывать мнимо разумные списки и классификации, которые затем обнаруживают свою ложность (Кашенко, 2019, с. 373–374). Здесь числовой ряд достаточно прозрачен: шесть рисунков для матери, которые лишь слегка приоткрывают умысел, шесть рисунков для дочери, с опасными для многих персонажей намеками, и самоубийственный рисунок с местом преступления. Во второй серии появляются дальние виды и открытые пейзажи, но последний рисунок изображает очень тесную сцену — стена, статуя и бассейн.

Гринуэй подчеркивает театральную природу регулярного сада, его перспективные виды и зеленые кулисы. На одном из рисунков в глубину сцены уходит ряд из трех обелисков. Когда дочь хозяйки готовит натуру для рисунка «второго контракта», она проходит за шпалерными стенами, внезапно появляясь то тут, то там, и постепенно приближается к пюпитру художника. Двойная рамка его устройства для рисования похожа на прицел орудия. Невилл ловит живой пейзаж тонкими нитями рамки, словно паутиной. Когда другие герои глядят в этот визир, они словно примеряют роль повелителя сцены на себя (Рис. 8).

Режиссер акцентирует причудливость костюмов, париков и поз, доводя их почти до гротеска. Так же воспринимаются сложные, вычурные формы деревьев и кустов. Недруг художника, немец Тальманн, на его рисунке предстает похожим на кривое дерево, а высокий парик подобен кудрявой кроне. Гринуэю не интересен диалог между двумя видами парка, регулярным и пейзажным, которые фигурируют в его фильме. Он подчеркивает контраст между культурой, которая выглядит вычурной и нарочитой, и дикой, brutальной природой. Ее представляют животные страсти обитателей природы, жестокие убийства на фоне изысканных диалогов, голый человек-статуя, напоминающий мифическое чудовище в лабиринте. В фильме «Книги Просперо» (*Prospero's Books*, 1991), снятом по «Буре» Шекспира, фигура Калибана очень близка к «дикому человеку» из «Контракта рисовальщика», а мальчик Ариэль олицетворяет добрую, но столь же дикую сторону природных стихий.



Рис. 8. Кадр из фильма «Контракт рисовальщика», 1982.  
Сцена снята в усадьбе Грумбридж Плейс<sup>7</sup>

#### 4. САД КАК СИМВОЛИЧЕСКИЙ ОБРАЗ

Символический образ сада создается в кинематографе двумя путями. Один из них более простой — сад показывается как абстрактный образ, как визуальная идея. Вторым путем сложнее — он предполагает символизацию, художественное преображение конкретного, в том числе и исторического сада. В этом случае творческий коллектив фильма должен понимать средства садового искусства, учитывать его культурную ауру. Поэтому мы начнем рассмотрение с фильмов первого рода, где образ сада упрощен и абстрагирован.

Один из первых фильмов, где сад олицетворяет рай, а техническая среда — ад, снят немецким режиссером Фрицем Лангом. «Метрополис» (*Metropolis*, 1927) представляет собой сплав утопии, антиутопии, научной фантастики и фильма-катастрофы. В автономном городе будущего богачи живут в башнях, а рабочие — в сырых подвалах возле машин. Начало фильма выглядит идиллически: сын владельца Метрополиса играет с девушками в зимнем саду. Этот сад наделен плакатными чертами земного рая: деревья, цветы, фонтан, белые павлины (Рис. 9). Затем юноша попадает в нижние ярусы города и приходит от них в ужас. Зона фабрик напоминает ад, а пылающая жаром печь в воображении героя принимает облик Молоха, требующего человеческих жертв.

<sup>7</sup> Источник изображения см.: URL: <https://web.archive.org/web/20100701184838/http://petergreenaway.org.uk/draughtsman.htm> (08.02.2022).



Рис. 9. Кадр из фильма «Метрополис», 1927<sup>8</sup>

Еще один фильм в жанре научной фантастики, где сад играет символическую роль — «Молчаливое бегство» (*Silent Running*, Д. Трамбулл, 1972). Действие помещено в будущее, начавшееся после экологической катастрофы Земли. Огромный звездолет медленно летит к периферии Солнечной системы, его драгоценным грузом являются стеклянные полусферы с искусственными садами. Их нужно сберечь для будущего. Герой лелеет свои растения, кроликов и птиц, но неожиданно от командования приходит приказ — сбросить садовые оазисы за борт и сменить курс. Не в силах подчиниться, молодой астронавт убивает своих коллег, а потом отправляет последний сад в бесконечное космическое путешествие. После гибели героя сад поливают и возделывают трогательные роботы-машинки. Интересно, что зеленые оазисы под стеклом не являются плодом воображения. Режиссер взял за образец купол оранжереи Ботанического сада Миссури в городе Сент-Луисе. Первоначально съемки планировалось провести в другом ботаническом микрокосме — Куполах парка Митчел (*Mitchell Park Domes*) в Милуоки (Рис. 10–12).

<sup>8</sup> Источник изображения см.: URL: <https://documents.uow.edu.au/~morgan/metroat.htm> (08.02.2022).



Рис. 10. Кадр из фильма «Молчаливое бегство», 1972<sup>9</sup>



Рис. 11. Афиша к фильму «Молчаливое бегство», 1972<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt0067756/> (08.02.2022).

<sup>10</sup> Источник изображения см.: URL: <https://www.pinterest.ru/pin/568860996689295416/> (08.02.2022).



Рис. 12. Экосфера в Генуе. Фото Б. Соколова. 2012. Архив автора

Сюжет кинодрамы Даррена Аронофски «Источник» (*The Fountain*, в российском прокате — «Фонтан», 2006) — поиски героем-врачом лекарства для умирающей жены. Реальность сочетается здесь с двумя другими мирами. Один из них — роман об испанской королеве и поиске Древа жизни в Америке, который недописанным оставляет герою его супруга. Второй — мистический путь преображения, на который он стремится вступить. В мире романа герой в облике испанского конкистадора раз за разом пытается прорваться сквозь джунгли к Древу жизни. Когда это наконец удается, он вскрывает кору и жадно пьет млечный сок. Но эликсир не только заживляет раны, он полностью превращает тело героя в грудку зеленых ростков. В ментальном мире герой показан в облике буддийского монаха, летящего среди межзвездных миров в прозрачной сфере. Там стоит старое засохшее дерево и чуть видна вода ручья. Когда герой достигает просветления, оживает и древняя крона. Заключение переносит события в реальный план — врач роняет на заснеженную могилу супруги сухой плод и уходит. Просветление дало ему новый настрой: не держаться за физическое бессмертие, а думать о духовных связях (Рис. 13–15).



Рис. 13. Кадр из фильма «Источник», 2006<sup>11</sup>

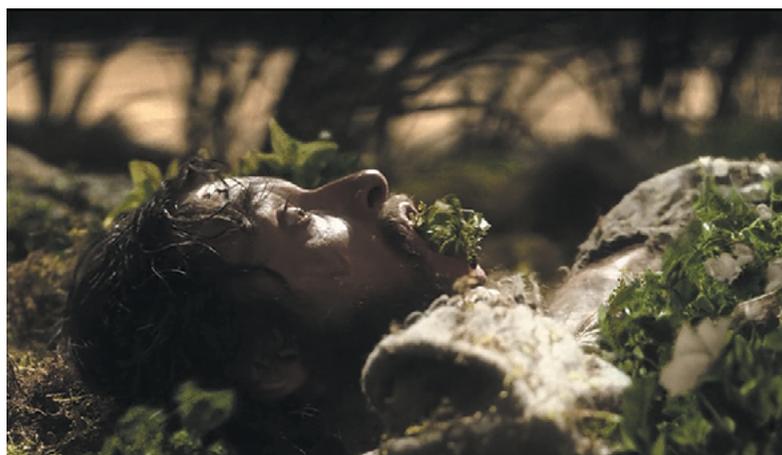


Рис. 14. Кадр из фильма «Источник», 2006<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt0414993/> (08.02.2022).

<sup>12</sup> Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt0414993/> (08.02.2022).



Рис. 15. Кадр из фильма «Источник», 2006<sup>13</sup>

Фильм Аронофски насыщен библейскими символами. Дерево в лучах зари, к которому стремится герой, соответствует эдемскому Древу жизни. Индейский вождь, который стоит на пути к нему, напоминает ангела с огненным мечом во вратах Эдема. Дерзкая попытка вырвать у Древа бессмертие приводит к поглощению самого человека, его преобразению в растительную стихию. В опытах по получению лекарства врачи используют смолы тропических деревьев, те самые, из которых изготавливались египетские бальзамы и христианский ладан. Форма дерева и колючий плод в финальной сцене указывают на ликвидамбар, амбровое дерево, известное своей благовонной и целительной камедью. Его плод, опущенный в снег, видимо, намекает на примирение героя с невозможностью вечной жизни и надежду на семя, которое «если умрет, то принесет много плода» (Иоанн, 12:24).

Символический образ сада — и образ его отсутствия — занимает существенное место в кинематографе Микеланджело Антониони. В фильме «Красная пустыня» (*Il Deserto Rosso*, 1964) героиня медленно сходит с ума на фоне чудовищного индустриального пейзажа. Трубы, дым, бочки, химические выбросы и пейзаж без единого дерева и есть ее «пустыня». В «Фотоувеличении» (*Blowup*, 1964) молодой и претенциозный фотограф (возможно, его образ потом отразился в характере героя «Контракта рисовальщика») чувствует себя как рыба в воде среди городских улиц, сумрачных комнат, компаний и соблазнов. Заехав в антикварную лавку на дальнюю окраину Лондона, он случайно видит вход в общественный парк и ищет сюжеты среди его шумящих высо-

<sup>13</sup> Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt0414993/> (08.02.2022).

ких деревьев. Увидев странную пару, Томас снимает и ее. После скандальной стычки со встревоженной женщиной он возвращается в лабораторию, и при сильном увеличении обнаруживает необычные подробности — мужчина, которого он снимал, лежит убитый под деревом, а среди зелени виден ствол пистолета. Затем снимки похищает та самая застигнутая женщина, а труп к утру исчезает. Символическое исчезновение реальности закрепляется финальной сценой — группа мимов играет в парке воображаемым мячом и вынуждает фотографа включиться в игру.

Антониони снимал сцены с убийством в Мэрион Парке (Maryon Park), типичной прогулочной зоне на дальней окраине Лондона (округ Гринвич). Режиссеру нужен был не узнаваемый образ, а среда, непохожая на тесный городской мир героя. Он входит в парк сквозь ряд больших деревьев, напоминающих пропилеи. Быстро пройдя сквозь заросли, он под шум листьев выходит на большой плоский булингрин — утопленный партер, где расположен и теннисный корт. Затем он снимает прячущуюся от людей пару с широкой лужайки, на которой стоят лишь отдельные деревья, как это и полагается в пейзажном парке. Сцена выглядит двусмысленно: луг кончается небольшим забором, а за ним высятся офисные здания со световой рекламой. Герои находятся не в бескрайнем зеленом мире, а на краю городской цивилизации, дома словно подглядывают за ними. Сияние вывески будет показано позже, во время ночного приезда фотографа в парк. Уединение оказывается иллюзорным — за влюбленными следят и убийца, и фотограф, и городские кварталы. Стриженная поверхность луга, которая вновь появляется в заключительной сцене, оказывается некой «зеленой пустыней». Именно она служит фоном для названия фильма (Рис. 16–17).



Рис. 16. Кадры из фильма «Фотоувеличение», 1964. Сцена снята в Мэрион Парк, Гринвич<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt0060176/> (08.02.2022).



Рис. 17. Кадры из фильма «Фотоувеличение», 1964. Сцена снята в Мэрион Парк, Гринвич<sup>15</sup>

Снятый через четыре года «Забриски Пойнт» (*Zabriskie Point*, 1970) развивает тему «опустынивания» мира современного человека. Студенческий бунт, переходящий в криминальную драму с убийством полицейского, приводит молодую пару в пустыню, которая носит ярко выраженный символический характер. Натурной послужила калифорнийская достопримечательность — горная пустыня Забриски Пойнт (*Zabriskie Point*), часть Долины Смерти. Во время любовной сцены над песками поднимается лес рук — там множество таких же полуголых пар. После гибели юноши девушка приезжает на виллу своего босса и долгим ненавидящим взглядом ее взрывает. Пустынная обстановка господствует в мире героев: роскошная современная вилла расположена в пустынных скалах, нигде нет ни цветочка, а единственный сад, который показан в фильме, — розарий университета, где происходит перестрелка с полицией. Пустыня и камень господствуют также в фильме «Профессия: репортер» (*Professione: Reporter*, 1975), действие которого начинается в Сахаре, а заканчивается в выжженной солнцем испанской деревне. Можно сказать, что в мире Антониони большую роль играет не сад, а вопиющее отсутствие сада.

##### 5. «В ПРОШЛОМ ГОДУ В МАРИЕНБАДЕ»: РАСТВОРЕНИЕ СЮЖЕТА В САДОВОЙ СРЕДЕ

Особый интерес в источниковедческом и художественном отношениях представляет фильм «В прошлом году в Мариенбаде» (*L'année dernière*

<sup>15</sup> Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt0060176/> (08.02.2022).

*à Marienbad*, 1961). Он снят по сценарию-повести Алена Роб-Грийе близким ему по духу режиссером Аленом Рене. Авторы стремятся расплыть, обесмыслить сюжет, довести переживания зрителя до ассоциативных припоминаний и символических обобщений. В 1961 году сценарист и режиссер дали большое интервью журналу «Кайе де синема», однако оно столь же туманно и бессюжетно, как и сам фильм.

Основой повествования являются встречи трех героев в обстановке тяжелой роскоши «барочной» гостинцы и ее сада. Мужчина «с итальянским акцентом» постоянно намекает женщине на прежние отношения и упрасивает их продолжить. Мрачной тенью их сопровождает другой человек, «тот, кто, быть может, ваш муж», остальные обитатели гостиницы почти неподвижны. Имена героев в сценарии — X, A и M. Действие происходит словно во сне или бесконечной цепи воспоминаний. К тому же в сценарии время действия отнесено к давно прошедшим временам: «Это, должно быть, было в 1928 или 1929 году. Правда? Невероятно». По указанию авторов, повторяющиеся сцены нагнетают эмоциональное состояние героев, и встреча, которую женщина поначалу отрицает, постепенно поглощает и их души, и обстановку вокруг них: «В “Мариенбаде” сначала думаешь, что никакого “прошлого года” не было, а потом замечаешь, что “прошлый год” все заполнил, что мы вроде как в нем. К тому же думаешь, что и Мариенбада не было, а потом замечаешь, что находился в нем с самого начала. Событие, которое отрицала женщина, в конце концов все заразило»<sup>16</sup>.

В многослойной ткани фильма огромную роль играет сад. В сценарии он описан очень конкретно: «Парк при этой гостинице был чем-то вроде сада во французском стиле, без единого деревца, без единого цветка, безо всякой растительности». Единственное место в саду, привлекающее внимание героев — скульптурная группа, которой каждый из них дает свое объяснение. Герой X говорит: «Он удерживает подругу, чтобы она не подошла слишком близко к обрыву, а она указывает ему на море, расстилающееся у их ног до самого горизонта». Персонаж M холодно уточняет: «Это статуя Карла Третьего и его супруги, но создана она, разумеется, в более позднюю эпоху. Изображена сцена клятвы перед Собором, во время процесса об измене». Каждый герой проецирует на садовую скульптуру свои желания и страхи.

Для сложной смысловой и визуальной композиции нужна была очень точно выбранная натура. Съёмочная группа нашла ее в Мюнхене. Основные виды партера сняты в резиденции баварских курфюрстов Нимфенбург

---

<sup>16</sup> Здесь и далее интервью («Cahiers du Cinéma», сентябрь 1961 г.) цитируется по переводу на английский на веб-сайте Neugraphic: URL: <http://www.neugraphic.com/marienbad/marienbad-text14.html> (впервые опубликовано на английском языке в журнале «Films and Filming» в феврале 1962 г., с. 39–41; перевод Реймонда Дюрнгата, журнал «Cahiers du Cinéma»).

(Nymphenburg). Для Роб-Грийе было важно еще одно уподобление — искусственные ветви барочной лепнины, которые сливаются с искусственной жизнью сада и героев: они идут среди «орнамента, стелющегося под потолком, с его ветвями и гирляндами, словно старинной листвой». Большинство сцен снято в пышных интерьерах дворца в Шляйсхайме (Schleissheim). Однако «старинная листва» также была найдена в Нимфенбурге, в павильоне Амалиенбург, созданном выдающимся архитектором рококо Франсуа Кювийе. Зеркала, ветви и охотничьи трофеи его плафонов являются лейтмотивом действия.

Изучение кадров фильма показывает, что режиссер не ограничился партером Нимфенбурга. Виды на сад с черными самшитовыми пирамидками (скорее всего, это декорации, живых деревьев там давно нет) показаны с высокой лестницы дворца. Но виды на сам дворец сняты в другом ансамбле. По-видимому, Алена Рене не устроил характерный, высокий и живой профиль дворца в Нимфенбурге, который создан с элементами голландского стиля. Роль сумрачной гостиницы в фильме играет широкий и приземистый фасад дворца в Шляйсхайме, не столь значительной и менее ухоженной резиденции на другой окраине Мюнхена. Партер Шляйсхайма не подходил для фильма по нескольким причинам. Он почти пустой, его рельеф и стриженные растения утрачены. Кроме того, партер Шляйсхайма оканчивается малым дворцом, который окружен каналом. Низкий каскад Нимфенбурга, не мешающий бесконечной перспективе сада, здесь оказался гораздо уместнее. Геометрия сада, составленного из двух реальных садов, настолько продумана, что современный архитектор смог составить план этого несуществующего ансамбля<sup>17</sup> (Рис. 18–21).



Рис. 18. Кадр из фильма «В прошлом году в Мариенбаде», 1961.  
Сцена снята на партере резиденции Нимфенбург<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Sgolacchia R. Deconstruction of the Filmic Space—L'Année dernière à Marienbad (Alain Resnais, 1961). URL: <https://www.archined.nl/2017/10/deconstruction-of-the-filmic-space-lannee-derniere-a-marienbad-alain-resnais-1961/> (дата обращения: 08.02.2022).

<sup>18</sup> Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt0054632/> (08.02.2022).



Рис. 19. Партер и дворец Нимфенбург. Фото Б. Соколова, 2012. Архив автора



Рис. 20. Кадр из фильма «В прошлом году в Мариенбаде», 1961.  
Сцена снята на партере резиденции Шляйсхайм<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt0054632/> (08.02.2022).

Рис. 21. План воображаемого сада, созданного в фильме «В прошлом году в Мариенбаде» из элементов парков Нимфенбург и Шляйсхайм<sup>20</sup>

Образ «мертвого сада», пришедший из поэзии символизма, дополняют неподвижные фигуры постояльцев гостиницы. Рене в интервью указывает на многослойность реальности в фильме: «Если кто-нибудь вдруг будет смотреть “Мариенбад” совсем пристально, то увидит, что некоторые кадры подозрительны, что их степень реальности сомнительна. Есть кадры “пофальшивее”, и есть кадры, чья обманчивость, по-моему, совершенно очевидна». Один из таких кадров — панорама партера, где фигуры людей отбрасывают длинные тени, а деревья их лишены (Рис. 18).

Скульптура с мужчиной, женщиной и собакой, о которой столько говорят герои, является декорацией, сделанной специально для фильма (Рис. 22). Она блуждает по парку Нимфенбурга — сначала возвышается над партером, стоя на вершине лестницы, а потом показана на балюстраде возле каскада, смотрит то в сторону дворца, то на панораму сада. Более того, она предстает то с собакой, о значении которой спорят герои, то без нее. Этот прием напо-

<sup>20</sup> Sgolacchia R. Deconstruction of the Filmic Space—L'Année dernière à Marienbad (Alain Resnais, 1961). URL: <https://www.archined.nl/2017/10/deconstruction-of-the-filmic-space-lannee-derniere-a-marienbad-alain-resnais-1961/> (дата обращения: 08.02.2022).

минает блуждания человека-статуи в «Контракте рисовальщика». Собственно, для Гринуэя этот фильм и был высшим образцом. В своем российском интервью он говорил: «Иногда мне кажется, что когда я снимаю фильмы, я пытаюсь переснять “Прошлым летом в Мариенбаде” [еще один вариант названия]»<sup>21</sup>.

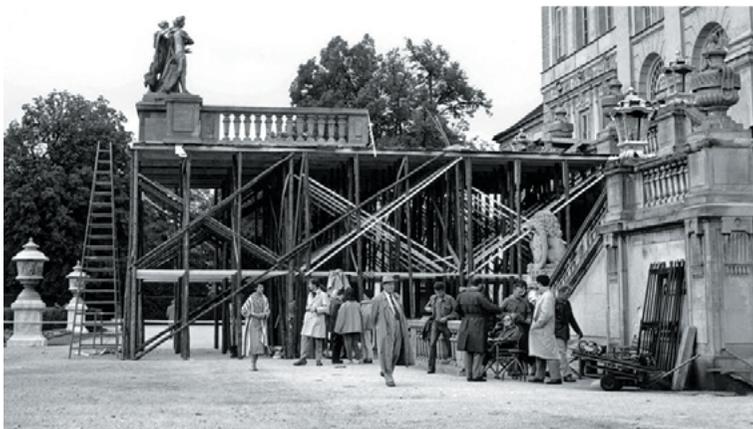


Рис. 22. Фотография декорации к фильму «В прошлом году в Мариенбаде», 1961. Платформа со скульптурами пристроена к лестнице замка Нимфенбург<sup>22</sup>

В фильме, помимо реального сада, показаны четыре изображения, которые герои видят в гостинице. Одно из них — гравюра с изображением архаичного сада, возможно, Нимфенбурга раннего этапа его существования. Второе — барочная декорация в театральном зале, на фоне которой встречаются актеры, похожие на Х и А. Здесь партер окружен рядами поперечных шпалер, статуи всего две, а вдали виден небольшой дворец. Это пространство отражает таинственную сторону сада, в котором все же можно заблудиться. Третье изображение — подсвеченная аксонометрическая модель сада. Ее устройство близко к тому комбинированному саду, который показан в реальности. Фасад дворца — такой как в Шляйсхайме, центральные парные полосы газона окружены стриженными пирамидками, партер открыт. Только вместо статуй, имеющих в Нимфенбурге, здесь расставлены вазы на постаментах. Парк изображен на фоне ночного неба с облаками, его газоны и дворец светятся, а песок и небо — черные. Этот негатив сада похож на темный пейзаж последней сцены фильма, в которой Х и А уходят в никуда. Но и это еще не все

<sup>21</sup> Интервью с Питером Гринуэем в журнале «Собака.ру»: URL: <https://www.sobaka.ru/entertainment/cinema/12365> (08.02.2022).

<sup>22</sup> Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt0054632/> (08.02.2022).

оттенки обманчивой садовой реальности. В другой сцене герой М смотрит на рисунок, где схематически изображены тот же дворец и тот же сад. Однако на переднем плане показано место встреч героев Х и А — скамья слева и скульптурная группа справа. Здесь она повернута ко дворцу (Рис. 23).



Рис. 23. Кадр из фильма «В прошлом году в Мариенбаде», 1961. Гравюра изображает партер резиденции Шляйсхайм со скульптурами-декорациями <sup>23</sup>

Фильм о замкнутом круге разных реальностей, воплощенных в различных обликах сада — высшая точка сложных кинематографических построений в этой теме. Здесь, как и позже в «Контракте рисовальщика», использован ряд художественных средств садового искусства. Среди них — театральная композиция, перспектива и ее замыкание, открытые и закрытые части сада, создающие очень разное настроение.

## 6. ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ИСТОРИЧЕСКИЙ САД КАК ПЕРСПЕКТИВНАЯ ТЕМА ДЛЯ КИНЕМАТОГРАФА

Как и предполагалось в начале исследования, наиболее интересные результаты дает опосредованное, символическое использование садовой природы в создании кинематографического образа. В фильмах «Контракт рисовальщика» и «В прошлом году в Мариенбаде» сады вносят в повествование сразу несколько исторических и культурных контекстов, усложняя характеры

<sup>23</sup> Источник изображения см.: URL: <https://www.imdb.com/title/tt0054632/> (08.02.2022).

героев и ассоциации зрителей. Во втором из фильмов историческая садовая среда почти обезличена, но намеки на узнаваемый сад и эпоху создают интригующую ситуацию, которая дразнит зрительское восприятие. Эту работу можно сопоставить с «абсолютной» живописью В. Кандинского, в которой сохранены ассоциативные намеки на узнаваемый предмет и сюжет. Кстати, в эпоху работы в Баухаусе художник рассматривал возможность снять по своей синтетической пьесе «Желтый звук» анимационный фильм.

Богатым материалом для кинематографа является сад в его становлении и (или) упадке, работа над созданием сада, которая показывает элементы и образные средства этого искусства. Примеры этих возможностей показывают «Поцелуй змея» и «Тайный сад». Среди попыток показать сад в объеме и движении — проход камеры по зеленому лабиринту. В фильме по роману Вирджинии Вульф «Орландо» (*Orlando*, С. Поттер, 1992) герой елизаветинской эпохи бежит по лабиринту и на этом пути меняет обличье, пол и эпоху. Заснеженный лабиринт парковой гостиницы скрывает жертву от обезумевшего героя фильма «Сияние» (*The Shining*, С. Кубрик, 1980). Пример из массовой кинокультуры — нарисованный на компьютере огромный лабиринт в фильме «Гарри Поттер и кубок огня» (*Harry Potter and the Goblet of Fire*, М. Ньюэлл, 2005).

Рассмотренный материал позволяет сделать выводы об основных способах взаимодействия двух сложных культурных феноменов. С одной стороны, это исторический сад, который является комбинацией образа земного рая, «благого места», как его называли античные авторы, и исторической среды, насыщенной многочисленными ассоциациями. С другой — кинематограф, в котором образ мира варьируется от документального до фантазийного, причем разные варианты могут сталкиваться либо совмещаться. Мы проследили варианты использования исторического сада в кинематографе на пути от документальной реальности до сложных образов, в которых разные планы реальности совмещаются и создают условия для зрительского творчества, для ассоциативной и многократной интерпретации.

В ряде случаев для организации ассоциативной работы зрителя режиссер использует прием остранения: старый регулярный сад в «Контракте рисовальщика», парадные сады в фильме «В прошлом году в Мариенбаде» показаны спокойными, неподвижными, даны в последовательности состояний. В других случаях сад дан как изменчивый объект: в фильме «Поцелуй змея» сад строится, гибнет от бури, восстанавливается, а последние сцены происходят среди живописного бурелома. В «Фотоуведичении» сначала показан спокойный предвечерний парк, затем его шумящие деревья и сумрачные формы ночью, и наконец, при ярком утреннем свете, в котором события прошедшего дня представляются иллюзорными. По-видимому, два варианта, ряд

статичных картин сада либо динамика его жизни, являются наиболее востребованными и плодотворными стратегиями использования сада, парка и культурного ландшафта в кинематографе.

Еще одно выразительное средство, которое садовая тема дает кинематографу — использование связанных с ней культурных архетипов. Образ Рая в «Источнике» Аронофски восходит к библейской истории человеческой дерзости и грехопадения. Поэтому попытки героя найти в духовной реальности источник бессмертия (а в физической — лекарство от неизлечимой болезни) оканчиваются то его гибелью, то превращением в растительную стихию. Еще один план фильма, полет героя в прозрачной сфере, где есть дерево и ручей, создает ассоциации с оранжереей, алхимической колбой и образом жизни до рождения. В фильме «В прошлом году в Мариенбаде» зеркальные коридоры и неподвижные слуги в гостинице продолжают неподвижный и строгий сад с его боскетами и статуями, похожими друг на друга как отражение в зеркале.

Важной особенностью исторического сада как объекта для кинематографической интерпретации является его пространственная протяженность. Это объемное произведение искусства, в котором присутствуют средства выразительности, свойственные театру. Герои могут путешествовать по саду, выделяться или, наоборот, теряться на его фоне, своими действиями подчеркивать глубину пространства либо его замкнутость. В «Тайном саде» и «Контракте рисовальщика» подчеркнут контраст между свободным самоощущением и пластикой движений героев, когда они находятся в открытых парковых пейзажах, и стесненным, церемонным их поведением в регулярных частях усадьбы. Создатели фильма «В прошлом году в Мариенбаде» многократно сопоставляют живых людей со статуями, приводя поток ассоциаций к уподоблению трио героев скульптурной группе из парка. Среди этих ассоциативно насыщенных образов есть театральная сцена и картины с изображением сада в разных вариантах, от схемы до игрушечного театра с горящими в окнах огоньками.

Тема исторического сада дает кинематографу ряд ценных художественных средств. Среди них — разные уровни опосредования документальной реальности, работа с культурными архетипами и исторической средой, театрализация зеленой архитектуры, использование садового образа в качестве источника ассоциаций и символического пространства. Эти средства могут быть использованы в и дальнейших творческих поисках кинематографистов.

## REFERENCES

1. Kashchenko, E.S. (2019). Sadovo-parkovye motivy v britanskom kinematografe: Na primere fil'mov Ch. Starridzha, D. Dzharmena, P. Grinueya [Garden and park motifs in British cinema: On the examples of the films by Charles Sturridge, Derek Jarman, Peter Greenaway]. In G. F. Gruzdeva, M. Yu. Shagina, & S. A. Sakharova (Eds.), *Sady i parki. Entsiklopediya stilya: Materialy XXV Tsarskosel'skoy nauchnoy konferentsii* [Gardens and parks. Encyclopedia of styles: Proceedings of the 25th Tsarskoye Selo Conference] (Part 1, pp. 366–374). Saint Petersburg: Serebryanyy vek. (In Russ.)
2. Sokolov, B.M. (2018). Dlya vseh i navsegda: Opyt muzeynogo ispol'zovaniya sadov i landshaftov Natsional'nogo Popechitel'skogo soveta Anglii, 1895–2018 [Forever, for everyone: Museum use of the gardens of National Trust of England, 1895–2018]. In G. F. Gruzdeva, & M. Yu. Shagina (Eds.), *Dvortsy, osobnyaki, usad'by. Muzeynyy format: Sbornik statey XXIV Tsarskosel'skoy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [Palaces, mansions, estates. Museum format: Proceedings of the 24th Tsarskoye Selo Conference] (pp. 592–603). Saint Petersburg: Serebryanyy vek. (In Russ.)
3. Sokolov, B.M. (2020). Usad'ba Zamok Khovard v Yorkshire: Ot sada pamyati k geroicheskomu peyzazhu [Castle Howard, North Yorkshire: From a garden of memory to a heroic landscape]. *Actual Problems of Theory and History of Art*, (10), 120–128. (In Russ.)
4. Conklin, S., & Birtwistle S. (2003). *The making of Pride and Prejudice*. London, Penguin.
5. Harpe, S. (2010). The ownership of woods and water: Landscapes in British cinema 1930–1960. In G. Harper, & J. Rayen (Eds.), *Cinema and landscape* (pp. 147–159). Bristol, Chicago.
6. Mosser, M., & Teyssot, G. (Eds.). (2000). *The history of the garden design: The Western tradition from the Renaissance to the present day*. New York, Thames & Hudson.
7. Jellicoe, G., & Jellicoe, S. (1995). *The landscape of man: Shaping the environment from prehistory to the present day*. New York, Thames & Hudson.
8. Jellicoe, G., Jellicoe, S., Goode, P.K., & Lancaster, M. (Eds.). (1986). *The Oxford companion to gardens*. Oxford—New York, Oxford University Press.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Кашченко, Е.С. (2019). Садово-парковые мотивы в британском кинематографе. На примере фильмов Ч. Старриджа, Д. Джармена, П. Гринуэя. *Сады и парки. Энциклопедия стиля: сборник научных статей XXV Царскосельской конференции: в 2 ч., Ч. 1* (с. 366–374). Санкт-Петербург: Серебряный век. EDN: VDAJBR.
2. Соколов, Б.М. (2018). «Для всех и навсегда»: Опыт музейного использования садов и ландшафтов Национального Попечительского совета Англии 1895–2018. *Дворцы, особняки, усадьбы. Музейный формат: сборник научных статей XXIV Царскосельской конференции* (с. 592–603). Санкт-Петербург: Серебряный век. EDN: YTSQRU.

3. Соколов, Б.М. (2020). Усадьба Замок Ховард в Йоркшире: от сада памяти к героическому пейзажу. *Актуальные проблемы теории и истории искусства*, (10), 120–128. URL: <https://elibrary.ru/QZSSTT>, URL: <https://doi.org/10.18688/aa200-1-10>
4. Conklin, S., & Birtwistle S. (2003). *The making of Pride and Prejudice*. London: Penguin.
5. Harpe, S. (2010). The ownership of woods and water: Landscapes in British cinema 1930–1960. In G. Harper, & J. Rayen (Eds.), *Cinema and landscape* (pp. 147–159). Bristol: Chicago.
6. Mosser, M., & Teyssot, G. (Eds.). (2000). *The history of the garden design: The Western tradition from the Renaissance to the present day*. New York: Thames & Hudson.
7. Jellicoe, G., & Jellicoe, S. (1995). *The landscape of man: Shaping the environment from prehistory to the present day*. New York: Thames & Hudson.
8. Jellicoe, G., Jellicoe, S., Goode, P.K., & Lancaster, M. (Eds.). (1986). *The Oxford companion to gardens*. Oxford—New York: Oxford University Press.

#### ABOUT THE AUTHOR

##### **BORIS M. SOKOLOV**

D.Sci. (in Art), Professor at the Department  
of Theory and History of Art,  
Russian State University for the Humanities,  
6, Miuskaya Square, Moscow 125047, Russia

**ResearcherID: HNI-7860-2023**

**ORCID: 0000-0003-4542-503X**

**e-mail: gardenhistory@gmail.com**

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

##### **БОРИС МИХАЙЛОВИЧ СОКОЛОВ**

доктор искусствоведения,  
профессор кафедры теории и истории искусства,  
Российский государственный гуманитарный университет,  
125047, Россия, Москва, Миусская площадь, 6.

**ResearcherID: HNI-7860-2023**

**ORCID: 0000-0003-4542-503X**

**e-mail: gardenhistory@gmail.com**