

ФІЛОСОФСЬКО-СВІТОГЛЯДНІ УЯВЛЕННЯ В ЛАНДШАФТНО-ПАНУВАЛЬНІЙ ОРГАНІЗАЦІЇ МОНАСТІРСЬКОГО САДУ

© Тарас В.Я., 2004

Досліджується вплив філософсько-світоглядних уявлень на ландшафтно-планувальну організацію монастирського саду. Виявлено загальні стильові ознаки, притаманні монастирським садам та принципи їх розпланування відповідно до особливостей світогляду епохи.

Монастирське садове мистецтво завжди підпорядковувалось естетичним уявленням та змінам, які охоплювали всю культурну ситуацію розвитку людства в кожній з епох. Всі періоди історії монастирський сад являє собою спробу створення “райського” оточення. Це спроба втілити в монастирі свій мікросвіт та ідеальне бачення взаємовідносин людини з природою. Сад у монастирі завжди виражає певну філософію, естетичне уявлення про світ, ставлення людини до природи. Матеріалом для створення цього ідеального оточення є дерева, кущі, гаї, природа за межами саду, небо, видиме то у великих, то в малих розмірах крізь обриси дерев та понад ними. Монастирське садове мистецтво користується певним набором форм і мотивів саду, прийнятих у християнстві. У більшості випадків вони повторюються і якщо зникають, то тільки на деякий час, аби згодом знову з’явилися. Монастирський сад — це мистецтво створення незліченних комбінацій з більш-менш постійних елементів, використання яких надає індивідуальності кожному саду та особливості стилю. Відповідно до “естетичного клімату” епохи змінюється естетичне значення та планування монастирського саду. Для кожного стилю в монастирських садах були характерні певні рослини, певні засоби посадки, розташування, сполучень. Свою особливу семантику мали в кожному стилі фонтани, каскади, струмочки, ставки, оранжереї, розташовані в садах каплиці, альтанки, аптекарські городи, фільварки. Садові одиниці та споруди, які з’являлися в певному стилі, мали визначене функціональне призначення, в кожному наступному стилі їм надавали особливого символічного значення. Не усе, звичайно, у монастирських садах є “носієм значень”, є й утилітарні об’єкти. Проте співвідношення утилітарних елементів, їх розташування в садах також зумовлене особливостями світогляду епохи.

Розвиток монастирського садового мистецтва Галичини визначався своїми особливими історичними, соціально-економічними та географічними умовами, сформованими побутовими підвалинами, своєрідними художніми традиціями. Також він був пов’язаний із загальними процесами у світовій культурі, що проходили у державах Західної Європи.

Виявимо загальні стильові ознаки, притаманні монастирським садам та принципи їх розпланування відповідно до особливостей світогляду епохи.

Філософсько-світоглядні уявлення епохи середньовіччя. Упродовж століть християнство успадкувало та скомпільовало духовну культуру багатьох народів. Його доктрини містять міфопоетичні уявлення Месопотамії, філософію античності та Сходу [1]. На основі цього матеріалу християнство створює свою картину світу, що визначила світогляд епохи середньовіччя.

Християнство середньовіччя намагалося виступати в ролі об’єднуючого чинника суспільства, проникаючи в усі його структури. Норми та закони християнства стають невід’ємною частиною повсякденного життя людей, воно поєднує у собі світську і релігійну сфери, отожднює мораль і право. Все це робило християнство системою, що спрямована на задоволення всіх духовних потреб людини.

Як одна з форм суспільної свідомості, християнство в добу середньовіччя у Західній Європі являло собою комплекс інститутів, які охоплювали соціальне життя товариства, підпорядкували

собі науку, культуру, впливали на історичні традиції, моральні уявлення людей та художнє мислення народу. В таких умовах політика, наука і мистецтво стають галузями богослов'я, що проводять його принципи та сповідають його ідеї. У своїх релігійних доктринах християнство середньовіччя намагалося пояснити загальні ідеї світобудови. Ці ідеї відобразилися у всіх жанрах традиційного мистецтва, зокрема й в архітектурі, насамперед у розплануванні монастирських комплексів, у монастирських садах.

Роздивимось світоглядні уявлення зодчого, що перебувають у його свідомості та втілюються в формуванні композиції монастирського саду (див. табл. 1).

Монастир для віруючої людини (ченця) середньовіччя — це поріг, який розділяє два простори, два образи життя — світське та церковне (посвячення Богові). З одного боку — це бар'єр, який розділяє два світи, з іншого — це місце, де світський об'єкт може перейти в світ священного [2]. Таке уявлення базувалося на концепції, що простір для віруючої людини не є однорідним, одна частина простору якісно відрізняється від іншої: “І сказав Бог: “Не наближайся сюди! Скинь взуття з твоїх ніг: місце бо, що на ньому стоїш — земля свята!” [3]. Такі “святі місця” — це свого роду орієнтири, які допомагають винайти абсолютну “точку відліку”, певний “центр”. Віруюча людина намагається жити у певному оточенні, яке відповідає її уяві: “щоб Жити у Світі, необхідно його створити, але ніякий світ не може родитися в хаосі” [4]. Винайдення такого “центру” є рівносильним створенню світу. Християнське зодчество базувалося на концепції, що справжня здатність творити властива лише Богу, чие всеосяжне знання містить загальні ідеї, або незмінні архетипи всіх речей. Зодчий (чернець) сприймає цей потік загальних ідей, що сходять від Бога, та перетворює їх в душі — “світ уяви”. Ці ідеї-уяви приховані в символах, які суворо відповідають основним догмам віри та відбиті в творах мистецтва. Діяльність зодчого ставала таїнством. Світ символів був ланкою між створеним зодчим світом зримих почуттєвих форм і світом ідеальним, божественним, до якого прагнула людина. Світобудова в християнському вченні являє собою безупинно відтворену творчою енергією Бога ієрархію шаблів буття: спочатку вищих — духовних, а потім нижчих — тілесних. Для міфопоетичного сприйняття характерна ідея тотожності, подоби “макрокосму” Всесвіту і “мікрокосму” людини. Людина є точною копією Бога: “І створив Бог людину на свій образ” [5]. Подібно світобудові, людина розглядається як ієрархічно впорядкована єдність, у якій нижчі рівні керуються і виховуються вищими.

Свідомість зодчого була спрямована на пошук фахових засобів для вираження змісту історично сформованого розуміння світобудови в монастирському саду. Все, що створене людськими руками, є подібне Світу, який створений Богом — вчить християнство. Ритуал побудови “священного простору” (монастирського саду) є дійсним лише тоді, коли він віддзеркалює творіння Бога. Ця ідея існувала в свідомості зодчих з незапам'ятних часів, вона ототожнює будь-яку творчу діяльність і насамперед ландшафтно-будівельну, з актом створення світу. Зодчий середньовіччя створює за уявою і подобою великого світу світ малий. Принцип подоби — симетричного співвіднесення практичної реальності й ідеальної реальності — визначає коло уявлень про те, яким слід бути світові, створеному людськими руками. Це модель, яку майстер повинен відтворити.

Знання того, що світ центричний, постав з єдиної точки і має єдину вісь, по суті позбавляє будівельників можливості вибору. Просторова вісь визначена. Відповідно до ідеї подоби, її не може не існувати у світі малому. Точка в просторі і часі, де відбувся початковий акт Створення, або “центр світу”, має максимум сакральності. Через цю точку проходить вісь світу, це найкоротший зв'язок між людиною і землею, з творцем та небом. Монастирський комплекс має дві такі точки: сад та вівтар церкви, це є “двері” “наверх”, через які Бог сходить на Землю, а людина символічно (в молитвах) підноситься на Небо. Тому, очевидно, у традиційних уявленнях народів особливе місце займає вісь, гора, колона, язичницький ідол, космічне дерево (дерево життя), джерело води або Рай, який розташований в центрі Землі.

Планування середньовічного монастирського саду повторює Створення Світу від центральної точки, за образом Всесвіту, що розвивається від центру та простягається на чотири сторони світу. Фіксує в монастирському саду центр, зодчий проводить ідею центричності, послідовно розчленовуючи простір саду на чотири симетричних квадрата — клумби. Створюючи сад,

середньовічний зодчий не задавався метою створити “відкритий” або “замкнений” (hortus conclusus) простір саду. “Замкнена” планувальна схема була визначена схемою космологічною з її ритмами та акцентами. Вона зумовлювала створення “схованої”, символічної архітектури, яка не розкриває свій потаємний зміст у зовнішньому спогляданні, але стає зрозумілою при сприйнятті її зі середини ченцями, які мали “попередні знання”, необхідні для розуміння саду. Тільки знаходячись в центрі саду, можна зрозуміти символічний зміст його композиції загалом. Акцентування центру, домінування єдиного великого обсягу та прийоми симетрії проводять принцип християнства — єдинобожжя.

У центрі саду простежується ефект замкнутого простору, який задається чітким контуром будівель, що створюють квадрат або прямокутник. Геометричний центр середньовічного монастирського саду “замкненого” визначається двома взаємно перпендикулярними площинами, лінія перетину яких фіксує просторову вісь площі та точку на її горизонтальній поверхні. З центру саду одночасно з трьох боків відкриваються його найбільш видимі межі. При переміщенні у бік описаний ефект зникає, і це надовго утримує спостерігача в центрі — мало того, змушує його повертатися навколо власної осі, усвідомити значимість саме цієї точки, допомагає відчутти сувору центричність інтер'єру саду. Центр саду — це вісь “декорації”, яка розгорнута для споглядання, тому сприйняття монастирського саду не припускає прямування, в ньому обов'язково є спокій та споглядальна зосередженість.

У поняттях центру, осі, ритму, подоби відбувається само- та світорозуміння. Звідси походить основний принцип створення середньовічного монастирського саду — не міняючи планувальної схеми, варіювати складовими елементами, розмірами саду, різноманітно заповнюючи традиційний контур, щоб передати середньовічне релігійно-символічне світосприйняття. Цей принцип надавав кожному середньовічному монастирському саду свій неповторний, індивідуальний характер.

Філософсько-світоглядні уявлення епохи Ренесансу. Середньовічний монастирський сад був частиною сакральної споруди (церкви, костелу). В епоху Ренесансу (поряд з замкненим садом, якщо монастир закладений в середньовіччі) закладається новий монастирський сад, який є продовженням монастирських будівель, виконуючи роль внутрішнього подвір'я, розширюючи собою монастирські межі.

Поява ренесансного монастирського саду була викликана певними змінами у світогляді людства. Ці нові ідеї відобразилися в ренесансному саду. Розглянемо їх. Традиційні ідеї середньовіччя про подібність макрокосму і мікркосму, симетрію світобудови і симетрію рукотворного світу були успадковані культурою Відродження. Характерною для Ренесансу є ідея людини-мікркосму, у якій сконцентрувалося весь сенс макрокосму. Пико делла Мирандола у своїх “Промовах про гідність людини” говорить: “Я ставлю тебе в центрі світу... Я не зробив тебе ні небесним, ні земним, ні смертним, ні безсмертним, щоб ти сам, вільний і почесний майстер формував себе в образі, якому ти надаєш перевагу” [6].

У садах доби Ренесансу втілювалася ідея перетвореної природи та перетворення у ній людини. Людина не тільки ідеалізувала природу, але і вважала себе спроможною покращувати її, виявляючи в ній ідеальні властивості. Ренесанс створив об'єктивні умови для усвідомлення особистістю власної самостійності, гідності і самооцінки, що відбилося у філософії світосприйняття світу, рушійні сили буття тлумачили за типом сутнісних сил людини. Головною в ренесансному монастирському саді стає людина, якій підкорилася природа.

Фахова філософія зодчого зводиться до ідеї, що вчитися потрібно у природи (Вітрувій), архітектурні пропорції запозичувати з закономірностей гармонійно розвиненого тіла людини. Архітектура створюється “за образом та подобою людини” [7]. Оскільки відношення 1:3, 1:4, 1:6, 1:8, 1:10, коло і квадрат відповідають пропорціям людського тіла, то вони можуть становити і пропорції в архітектурі. Ці ідеї стають ґрунтом для подальшого розвитку монастирського саду. На основі середньовічних утилітарних садів у період Ренесансу формується регулярний сад, поділений на квадрати — квадратовий сад. У квадратах монастирського саду було закодовано знання про божественні предмети, бо в період Ренесансу “серед древніх мудреців був поширений звичай не

писати відкрито про божественні предмети, або писати про них оманливо. Це називається містерією, містерія ж буває не інакше, як таємницею [8]. Ренесансному світорозумінню загалом відповідала концепція знання як таємниці, відкритої лише деяким обраним, можливо: “Ренесансне мистецтво одночасно містило в собі гру вчених асоціації і було розраховане на екзегезу досвідчених людей. Таємниче і божественне було дано в ньому як явне і земне або, якщо завгодно, навпаки. У ньому, по суті, утримувалося протиріччя виявленої таємниці, протиріччя в тому, що знання повинно бути і приховано, і відкрито” [9]. У монастирському саду, композицію якого становлять симетрично розплановані квадрати, схована езотерична фахова ідея гармонії — очевидна для спостерігача як найпростіша форма порядку. Використовування симетрії в монастирському саду було зумовлене властивістю навколишнього світу, вона дана природою і створена людиною, природна і штучна водночас. Розпланований симетрично монастирський ренесансний сад ніс в собі ідею та норму, які були реалізовані в умінні компоувати й упорядкувати. Причому особливості цього вміння, чи то система пропорцій, чи модульних відношень квадратів саду, найчастіше незрозумілі та приховані від простого спостерігача. Симетрія як загальна ознака саду дозволяє недосвідченій людині, оглядаючи монастирський сад, порівнювати його з природним оточенням.

Для доби Ренесансу був характерний ретельний аналіз усіх арифметичних і геометричних співвідношень будь-якого твору мистецтва. Монастирський сад, розпланований на симетричні квадрати, передає уявлення зодчих про поняття єдності і множини, цілого і частини. Співвідношення між частинами саду є важливим не тільки в широкому якісному сенсі, як у середньовічних схоластичних філософів (наприклад, у Хоми Аквінського з його розумінням краси як “належної відповідності”, *debita proportio*, або “розташування”, що відповідає природі, *dispositio naturae conveniens*). Також велика, чи не найбільша увага приділялася питанню числового і метричного співвідношень частин саду, тобто “питанню про пропорційність у буквальному значенні цього слова” [10]. Сад стає немов наочним зображенням формули гармонії. Ренесансне мистецтво “з погляду всесвітнього історичного процесу є переходом від античної наївно-зорової космологічної естетики до математичного природознавства XVII ст.” [11].

Ренесансні сади явно відрізняються від християнського середньовіччя: “Улюблена і необхідна проблема усякого відродження — і практика, і теоретика — перспектива, а також формальне співвідношення лінії, площин і тіл, незалежно від їхнього сенсу і наповнення. Звідси такі проблеми, як проблеми гармонії, симетрії, пропорції, числових канонів, ритму, якими перейнято в епоху Ренесансу саме поняття краси” [12]. Сади Ренесансу характеризувалися чіткістю плану, ясністю і простотою композиції. Ренесансний сад статичний, композиція його прагнула до гри світла і тіні, до мальовничих ефектів. Геометричні форми саду дозволяли бачити сад у лінійній перспективі. У ренесансних садах створювалися нерухомі видові точки, звідки відвідувач саду міг милуватися перспективою, що розгортається. Це і тераси, з яких розкривалася панорама долини; балюстради, які дозволяли підійти до самого краю тераси, щоб дивитися на нижній “зелений кабінет”; огорожі, що окреслювали чіткі геометричні контури саду; вузькі алеї, що позначали нерухомі межі перспективи.

Сади доби Ренесансу були помережені алеями, що перетинаються під прямим кутом, які не стільки мали розкривати види (на монастир або навколишню місцевість), як сполучали окремі “апартаменти” саду; тому, розташовуючись на різних рівнях, вони були вузькими і порівняно тісними.

Ренесансні сади поділялися на прямокутні “зелені кабінети”, де можна було усамітнитися для молитви і роздумів. “Зелені апартаменти” були ізольовані і присвячені кожній своїй темі. У деяких був улаштований лабіринт із тим чи іншим алегоричним значенням, в інших — фруктовий сад, у третьому були зібрані запашні рослини. “Зелені кабінети” з’єднувалися між собою коридорами, східцями, переходами.

Філософсько-світоглядні уявлення епохи бароко. З кінця XVI ст. помітно вдосконалюється садове мистецтво. Зростають розміри монастирських садових композицій, незмірно ширшими стають засоби їх художньої виразності, вони набувають більшої репрезентативності. Чи

вважати це ознакою пізнього Ренесансу, чи раннього бароко, – не важливо. У XVIII ст. монастирське садове мистецтво набуває ознак стилю бароко.

Садово-паркове мистецтво, як і архітектура бароко, особливо тісно було пов'язано з папською курією, що призводить до посилення ідеологічного моменту в монастирському саду. В епоху бароко було відкрито нарисну геометрію, інтегральне числення, а усі значні архітектори були не тільки художниками, філософами, математиками, але насамперед людьми релігійними. У цей час було здійснено спроби провести паралель між математичною моделлю понять безкрайності та архітектурою. Основою стала декартова ідея функціональної залежності, яка припускає поняття перемінного розміру. Завдяки цьому в математику ввійшли поняття прямування та динаміки. Нове розуміння природи прямування було зумовлено формулюванням закону інерції. За інерцією, відповідно до спостереження, тіла рухаються прямолінійно. Тому найпростішим, створеним Богом є не кругове, а прямолінійне прямування. Кругове прямування втрачає свій онтологічний статус. Світ (античний “космос”) стає безмежним, “найдосконалішою стає саме пряма лінія, яка служила й у античній філософії немовби моделлю безмежності” [13]. Першою причиною прямування, за Декартом, є Бог. “...Бог, — стверджує Декарт, — єдиний творець усіх існуючих у світі прямувань, оскільки вони взагалі існують і оскільки вони є прямолінійними. Проте різноманітні стани матерії перетворюють ці прямування в спрямовані і криві. Точно так само теологи вчать нас, що Бог є творець усіх наших дій, оскільки вони існують і оскільки в них є щось гарне, проте різноманітні спрямування можуть зробити ці дії хибними”.

У системі метафізичних міркувань філософа прямолінійність набуває ціннісного змісту: прямолінійне — гарне (від Бога), криволінійне — потворне (від самої матерії). “Так була доведена до свого логічного кінця переоцінка цінностей античної філософії і науки, античної культури взагалі: безмежне, що виступало як потворне у піфагорійців, Платона, Аристотеля, у Декарта одержує прямо протилежну оцінку: безмежне, вираженням якого є пряма лінія, є гарне. Незмінність Бога є заставою досконалості безмежного” [15].

Вчення Декарта, де математиці відводилось головне місце, змінило традиційні уявлення. Контури світу (традиційної компактної концентричної системи з єдиним центром) трансформувалися, втратили центр як єдине прямування. Ці ідеї відображаються в композиційних принципах побудови монастирського саду.

Монастирські сади у стилі бароко намагаються передати ідеї “прагнення до безконечного” динамікою і “рухливістю” композиції саду, створюючи уявлення про безмежність безконечним насиченням простору пластикою, настроєм незбагненої таємничості. У барокових садах нероздільно існують дві тенденції: 1) прагнення до суто математичного, складного трактування саду і 2) створення оптичного саду та прояв у ньому містично-фантастичній творчості [16]. Для вивчення перемінних розмірів “для розвідки істини” за Декартом потрібен метод: “...під методом я розумію точні і прості правила, суворе дотримання яких завжди перешкоджає сприймати помилкове за істинне без зайвої витрати розумових сил, але, поступово і безупинно збільшуючи знання, сприяє тому, що розум пізнає усе, що йому доступне” [17]. За новим методом можна створити науку, яка має не умоглядний, але практичний характер, “можна досягти пізнань, дуже корисних у житті... і тим самим зробитися володарями природи” [18].

От як коментує це міркування філософа XVII ст. сучасний філософ Пиама Гайденко: “Характерна для християнства думка, що людина створена Богом для того, щоб панувати над природою, набуває в XVII ст. нової форми. Августин твердить, що для того, щоб людина була гідна цієї своєї високої місії, їй необхідне благочестя та віра, які допомагають правильно використовувати дарований розум. У Декарта ж людині насамперед необхідний Метод, тому що саме панування над природою розуміють тепер не стільки теоретично, скільки практично” [19].

Монастирський ансамбль періоду бароко відрізняється цілісністю усієї композиції, він містить споруди монастиря, сад, прилягаючі до нього відкриті простори та більш віддалені лісопаркові території. Регулярні, симетричні композиції монастирських садів XVIII ст., зелена “архітектура” (геометричні форми дерев, чагарників і куртин) були продовженням раціональної, функціонально обумовленої архітектури монастирського комплексу. Бароковий монастирський сад,

розпланований суворо геометрично, має центральну вісь симетрії, він немовби копіює природу, але його основою вже є ньютонівські закони світобудови, які були відкриті у той час. В усьому панує суворий порядок, симетрія, врівноваженість і послідовність. Композиція монастирського саду побудована на основі головної осі, переважно поздовжній, що веде від сакральної споруди в “нескінченність” — у рай, її доповнюють другорядні алеї, розташовані поруч, у визначеному ритмі і пропорціях. Сакральна споруда, як правило, розташована перпендикулярно до центральної осі, вона є яскраво вираженим центром ансамблю та оптичним фокусом монастирського саду. Відвідувач, прямуючи до церкви, бачить перед собою ряд панорам, які змінюють одна одну. Ці панорами не сполучаються, не збігаються, вони несиметричні завдяки встановленим на шляху прямування малим архітектурним формам, які потрібно обминати. Деколи головна вісь посилюється трьома променями, що розвивають композиційну систему на великих просторах.

Характерною ознакою монастирського саду є те, що кожний його елемент має не самодостатнє значення, а підпорядкований загальному задумові, він є лише частиною, деталлю загальної цілісної композиції, ієрархічно узгоджений з іншими елементами. Навіть головну домінуючу монастиря — церкву (костел) планували так, щоб архітектурно організувати парадний простір подвір'я, служити вихідною точкою композиційної осі, початком перспективи, що прямує в безконечність. Сакральна споруда стає частиною більш значного утворення — монастирського комплексу, навколо якого створюється територія, яка немовби продовжує монастир у “безкрайньому” просторі. Мережа зовнішніх і внутрішніх доріг також стягається до єдиної фокусної точки — церкви (костелу), у яких існує Бог або до парадного помешкання (митрополичий палац, резиденція) монастиря, у якому живе абсолютний монарх над природою — людина. Безмежна влада Бога або людини над природою підкреслена не тільки плануванням, але і самим матеріалом, із якого складається ансамбль, — навіть живою природою, якій нав'язуються не властиві їй форма і стан. Ідеально правильні площини шпалер і партерів, гігантські рівні терас, складний ритмічний рисунок партеру — все підпорядковано єдиній волі, наочно втілює ідею могутності Господа, беззаперечної покірності усього, що його оточує.

Оперування простором, огляд усього саду вздовж суворо фіксованих збіжних і пересічних осей від центру до країв і навіть зоровий вихід у докільля були одним із головних художніх засобів створення ансамблю. Таке оволодіння простором досягалося найрізноманітнішими засобами, зокрема і за допомогою оптичних ілюзій, що також дуже характерно для мистецтва бароко. Значне подовження або вкорочення алей у результаті зближення або “розведення” рівнобіжних ліній, ілюзорне наближення об'єктів другорядного плану шляхом відповідного обрамлення візуального “вікна”, гра фактурою того або іншого матеріалу, коли важкі предмети немовби стають “невагомими”, а легкі, навпаки, набувають ваги, — все це відбиває прагнення продемонструвати свою владу над природою, показати безмежні можливості її підпорядкування волі художника-творця і врешті володаря природи — людини. Членування саду на ряд рівнів терас, які чітко виражені і відділені одна від однієї підпірними стінами, сходами, балюстрадами, відображає філософію бароко, світогляд епохи, щоб ще більше підняти володаря над його оточенням, піднести сакральну споруду чи парадне помешкання на вершину певних просторових сходів, виявляло співвідношення споруди з природою. При цьому чим вище і ближче до споруди-домінанти знаходилася тераса, тим більш штучний вона мала характер, більшою мірою насичувалася архітектурним і скульптурним декором, навпроти, нижні “рівні” саду у міру віддалення від сакральної споруди мали більш природний вигляд.

Епоха бароко характеризується активним ставленням до природної ситуації, вона насичена динамікою. Природний ландшафт регулярного парку не просто перетворюють, його творці змінюють течію рік і струмків, вирівнюють і очищають територію, прокладають канали, формують земляні тераси, насаджують молоді та дорослі дерева, будують сходи, пандуси. Вода у вигляді фонтанів, каскадів, ставків, декоративних басейнів різних форм починає відігравати найзначнішу роль. Живій природі надається “геометричний” характер, рослини підстригають, дерева і чагарники утворюють шпалери, зелені стіни боскетів. Увесь регулярний сад перетворюється в пряме продовження сакральної споруди, її аналогом в природі, демонструючи владу, багатство та розкіш.

У садах з'являються численні будівлі та малі форми — опорні стіни терас, сходи, гроти, альтанки, бельведери. На місці ренесансних квадрат формуються інтимні замкнуті площадки “кабінети” — боскети, з'являються витягнуті площини газонів — зелені “килими”, квітники зі складним фігурним візерунком — “бродери”. Перехід від одного “зеленого кабінету” в інший будується на основі контрасту. Ділянки саду ізолювані одна від однієї, перехід з однієї ділянки в іншу не акцентується та іноді прихований, кожне нове “помешкання” саду відкривається для відвідувача зненацька. Дуже часто прогулянкові алеї обмежені з обох боків і навіть вгорі ґратчастими трельяжами, замасковані гілками дерев і перетворюються в зелені “коридори” .

Монастирські барокові сади при всій своїй штучності, на відміну від ренесансних, у яких архітектурні споруди панують над дуже невеликим простором, зайнятим рослинами, являли собою торжество природного довілля. Барокові садові композиції наближені до природи, в них переважає природний “матеріал” — газон, дерева, квіти, чагарники, вони відкриті до зовнішнього природного оточення, немовби з'єднуються з ним.

1. Косидовский З. Библейские сказания: Пер. с польского. — 2-е изд. — М.: Политиздат, 1968. — С. 5. 2. Элиаде М. Священное и мирское: Пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К. Гарбовского — М.: Изд-во МГУ, 1994. — С. 25. 3. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арамейськими та грецькими текстами. — БМВ, United Bible Societies, 1990. — Вихід 3.5. 4. Элиаде М. Священное и мирское ... — С. 26. 5. Святе Письмо ... — Буття 1.27. 6. История эстетики: В 5 т. — М.: Изд-во Акад. Художеств СССР, 1962—1970. — Т. 1: Античность, Средние века, Возрождение. — С. 507. 7. Святе Письмо ... — Буття 1.27. 8. Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. — М.: Наука, 1978. — С. 181. 9. Там само. — С. 64. 10. Зубов В.П. Архитектурная теория Альберти // Леон Батиста Альберти. — М., 1977. — С. 67. 11. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. — М.: Мысль, 1978. — С. 252. 12. Там само. — С. 251. 13. Гайденко П.П. Эволюция понятия науки (XVII—XVIII вв.): Формирование науч. Программ нового времени / Отв. ред. И.Д.Рожанский; АН СССР, Ин-т истории естествознания и техники. — М., Наука, 1987. — С. 190. 14. Декарт Р. Избранные произведения. (К трехсотлетию со дня смерти (1650—1950)): Пер. с франц. и лат.— М.: Госполитиздат, 1950. — С. 204. 15. Гайденко П.П. Эволюция ... — С. 196. 16. Гидион З. Пространство, время, архитектура: Сокращенный пер. с нем. М.В. Леонене, И.Л. Черня. — М.: Стройиздат, 1975. — С. 101. 17. Декарт Р. Правила для руководства ума: Пер. с лат. В.И. Пикова. —М.-Л.: Соцэкгиз, 1936. — С. 60—61. 18. Декарт Р. Избранные произведения ... — С. 109. 19. Гайденко П.П. Эволюция понятия ... — С. 176.