А.Г.Разумовская (Псков)

Стилизации на фоне садово-паркового ландшафта

в искусстве символизма

На рубеже XIX-XX веков, в эпоху театрализации искусства и быта, садово-парковое пространство нередко превращалось в сцену для спектаклей на сюжеты из XVIII столетия – «золотого века» дворянства. Уходя в мир утопии, люди переломного времени желали забыться в маскарадном веселье, укрыться от реальности в мире прошлого.

Увлечению стилизациями «во вкусе рококо» сопутствовало беспокойство современников о судьбе садов ушедших времен, как усадебных, так и украшавших царские резиденции, которые переживали упадок и запустение. Представители художественного объединения «Мир искусства» своей художественной и просветительской деятельностью первыми акцентировали внимание к красоте и поэзии архитектурной среды в культуре прошлого. Не без их влияния образованное русское общество, сожалея по поводу разрушения памятников градостроительного и садово-паркового искусств, предпринимало меры по их сохранению.(1)

Привязанность «мирискусников» к парковым ансамблям XVIII века сформировалась во многом благодаря их дачным впечатлениям, связанным с пригородами Петербурга – Стрельной, Мартышкином, Ораниенбаумом. Заброшенные дворянские усадьбы и полуразвалившиеся дворцы вдоль Петергофского шоссе, где еще звучало «эхо прошедшего времени», волновали воображение художников. Оно рисовало сцены развлечений на французский лад в некогда роскошных парках. А.Бенуа с восхищением, к которому примешивалось чувство горечи, писал о загородных дворцах и парках столицы. Так, в статье 1901 года он отмечал: «Сад Монплезир разбитый и до сих пор еще согласно Петровскому плану, к сожалению, не содержится в том порядке, с той роскошью и изяществом, с каким содержались сады в начале XVIII века, когда еще живы были традиции великого Ленотра. Где прежние, затейливые рисунки дорожек, где ковры цветов, где те редкие растения, которыми украшались тогдашние сады? Кто сумеет теперь так ”урегулировать” сад, так его остричь, чтобы он служил истинным гармоничным дополнением к архитектуре?» (2)

## Печальные размышления Бенуа о разрушающихся пригородных садах Петербурга совпали с элегическими воспоминаниями его современников об угасающих /105/«дворянских гнездах». Именно на фоне физического исчезновения старинных дворцовых и усадебных ансамблей происходила их мифологизация, выражая тоску образованного общества об утраченном рае. Одновременно русская интеллигенция в эти годы заново открывала для себя европейское искусство, в том числе – садово-парковое. (3) Реконструируя в своем творчестве XVIII век, мирискусники и символисты видели в произведениях художников того времени близкий им тип мировоззрения. Однако сожаление по поводу утраченной дворянской идиллии, свойственное культуре начала ХХ века, сопровождались и ироническими нотами. «Романтическая ирония» подчеркивала иллюзорность пассеистических устремлений нового века.

## Эпоха маскарадов, когда «игра на время становится самой жизнью» (4), обрела визуальный эквивалент в творчестве К.Сомова. Обоснованно считаясь выразителем настроений своего противоречивого времени, художник изобразил XVIII век как «беспрерывный праздник» (П.Муратов). По наблюдениям А.Бенуа, сравнившего его с О.Бердслеем, он находился во власти декоративных фантазий, «как будто занесенных из того самого сказочного, сонного царства, которое открывается для нас во время горячки. Та же тревожная роскошь, то же обилие золота и сверкающих камней, то же сплетение несуразное, но прельстительное каких-то небывалых растений, те же вьющиеся линии, те же томные создания, с загадочными взорами, в старинных роскошных нарядах, как-то странно мелькающие среди этого бреда, запутанные в нем и зависящие от него. Бред волшебный, пленительный, полный какого-то мучительного настроения, благодаря дивному и редкому подбору красок то звенящих, как серебряные колокольчики, то тягучих и густых, как гудение виолы!» (5)

## Именно такую огненно-световую феерию, на фоне которой разыгрывается любовный спектакль, представляет знаменитая работа Сомова «Арлекин и дама (Фейерверк)»(1912). Красочность и декоративная пышность одежд персонажей перекликается с полетом ракет и брызгами огненных искр. Романтические пары изображены с «нежной карикатурностью» (М.Кузмин): их лица безжизненны, как застывшие маски, позы изломанны, жесты нарочито театральны. Неестественность и скованность фигур подчеркивается окружающим их парковым антуражем – статичным и декоративным: вода в водоеме строго очерчена и огранена мрамором, цветы растут в кадках, кусты тщательно подстрижены. Зеркало воды, удваивая праздничное зрелище, подчеркивает его призрачность и зыбкость. М.Кузмин в статье о творчестве художника точно заметил: «Сама природа его беспокойна и почти неестественна: ветер гнет тонкие деревца, радуга неверно и театрально бросает розовый свет на мокрую траву, ночное небо вспорото фейерверком…».(6) И на этой картине Сомова в природе, в людях, в самом празднике «торжествует иллюзионизм». (7) Это же впечатление выразил в своем стихотворном посвящении художнику Вяч.Иванов: «Замер синий сад в испуге…/ Брызнув в небо, змеи-дуги / Огневыя колесят,/ Миг – и сумрак оросят: / Полночь пламенные плуги / Нивой звездной всколосят… / Саламандры ль чары деют? / Сени ль искристыя рдеют? / В сенях райских гроздья зреют!../ Не Жар-Птицы ль перья реют, / Опахалом алым веют, / Ливнем радужным висят?» (8) Цветовая избыточность образов заостряет мысль автора об ирреальности картины. /106/

Маскарад в искусстве начала XX века теряет свое «возрождающее» мироощущение и в обычном открывает страшное. Это проницательно уловил в произведениях художника М.Кузмин: «О как не весел этот галантный Сомов! Какое ужасное зеркало подносит он смеющемуся празднику!<…>Смерть – вот чего боится Сомов, откуда его насмешка и отчаяние и опустошенный блеск».(9) Об этом же пишет и Вяч.Иванов в «Терцинах к Сомову»(1906). (10) Задаваясь вопросом: «О Сомов – чародей! Зачем с таким злорадством / Спешишь ты развенчать волшебную мечту / И насмехаешься над собственным богатством?», поэт сам же отвечает:

Все – сон, и тень от сна. И все улыбки, речи,

Узоры и цветы – (то нынче, то вчера) –

Чредой докучливой текут – и издалече

Манят обманчиво. Над всем – пустая твердь.

Играет в куклы жизнь, – игры дороже свечи, –

И улыбается над сотней масок – Смерть.

Здесь фактически предвосхищается одна из самых «знаковых» работ Сомова – «Арлекин и смерть»(1907), где под бездонным звездным небом, среди курчавящейся зелени застыла целующая пара. Черный провал небосвода создает атмосферу тревожного предчувствия, напряжения, намекает на близость небытия. На переднем плане изображены кривляющийся шут и его «двойник» – кокетливо изогнувшийся скелет, облаченный в покрывало. Черно-белое одеяние Смерти контрастирует с разноцветным костюмом Арлекина. Интерьером для лицедейства служит аллея, обрамленная березовыми деревьями с тщательно выписанной обильной листвой, символизирующей расцвет жизни. На цветущую пору указывают и разноцветные бабочки, вьющиеся вокруг пышной растительности в вазах на высоких постаментах. Композиция картины так же симметрична, как симметрично расположены деревья, кусты, вазы, бабочки, Арлекин и Смерть. Правильность пропорций, подчеркнутая декоративность рисунка, заостренность всех выразительных средств обнажают фальшь карнавальной бутафории. Все во власти Смерти, а потому лишь хочет *казаться* живым, полным сил, подчеркнуто *изображает* страсть.

В сходной стилистике сочиняли младшие символисты А.Белый и Эллис. Герои стихотворений Белого, написанных, по его словам, «под Сомова и под Мусатова» (11) и объединенных в цикл «Прежде и теперь»(1904), – маркизы, вельможи, графы с лакеями – как правило, изображены в «зеленых апартаментах». Будто сойдя с полотен художников, они продолжают свое существование в пародийно-игровом облике: жеманятся, отвешивают поклоны и реверансы, флиртуют и веселятся, изнывают от «щастья» и страдают от переменчивой «фортуны». По-маскарадному пышные костюмы подчеркивают их неестественный облик («И с буклей посыпалась пудра/ на золотом шитый камзол», «вкруг море камзолов и кружев»). Слова, мысли и поступки этих ряженых трафаретны и вызывают ассоциации не только с героями «мирискусников», но и «бледно-голубого Ватто», о котором А.Белый писал, как будто комментируя и свои сочинения: «Здесь – небо сквозное, и земля не земля в лунной лазури; фонтаны поют, пылят, клокочут, рыдают, смеются; и радуги в них смеются; друг обнимает подругу; но откуда-то пришли маски; их не надо бояться; здесь небо, земля – не земля и небо – здесь, в лунной лазури, где слезы поют, пылят, клокочут, рыдают, смеются. /107/

Откуда-то пришли маски…» (12)

Кукольные персонажи поэта, созданные вслед за художниками, старательно доигрывают свои роли, не замечая, что время их сочтено. И только парковые статуи напоминают о близкой смерти: «Ей грезится жар поцелуя…/ Вдали очертаньем неясным / Стоит неподвижно статуя, / Охвачена заревом красным».(13) Контраст между чувствительностью персонажей и неподвижностью изваяний придает горько-ироническое звучание любовной сценке: весь пыл, вся страсть героев временны, их существованье иллюзорно, превращение в застывшие статуи неизбежно. Символикой красного цвета автор отсылает к традиции маскарада с его «памятью» о чуме, смерти, что придает шутливому изображению живых людей мрачный оттенок. Также и другому «аргонавту», Эллису, «смех изящного разгулья» намекает на «ужас злой развязки»: «…и все бегут, кружат, смешат, спешат / сверкнуть на миг в волшебно-ярком свете.// И снова меркнут все за рядом ряд,/ безумные мгновенной пестротою / они бегут, и нет пути назад, // и всюду тень за яркой суетою / насмешливо ложится им вослед, / и Смерть, грозя, бредет за их толпою». (14)

Воспроизводя своих героев на фоне старинных усадебных парков, А.Белый рисует царящую в них атмосферу разрушения:

Из каменных трещин торчат

проросшие мхи, как полипы.

Дуплистые липы

над домом шумят. (15)

Запущенные «барские строения», безжизненные цветочные клумбы, «задумчивый» хмель, качающийся на ветру, – все погружено в воспоминания, в сладкий сон, грезу. Упоминание лип усиливает ностальгическое настроение, однако едва ли можно говорить, что А.Белый захвачен поэзией руин. Его стихи не звучат как приглушенная музыка и не напоминают вытканный бледными шелками гобелен со старинными тенями, что отличает близкие им по тематике картины В.Борисова-Мусатова или стихи Эллиса. Как «чужой» материал (16) выделяется у А.Белого фразеология, создающая образ героини: «Все помнит себя молодой - / как цветиком ясным, лилейным / гуляла весной / вся в белом, в кисейном». (17) И если помнить, что стихотворение имеет посвящение Л.Д.Менделеевой («Воспоминание», 1903), станет очевидным, что автор подвергает ироническому снижению возвышенный образ самóй Прекрасной Дамы. Это достигается А.Белым с помощью авторской языковой маски, включающей в стихотворение старомодные обороты с иноязычной лексикой («Пылали в груди / ее сантименты») и элементы пасторальной образности («как цветиком ясным, лилейным…»). Той же цели служит намеренное упрощение стиха, подчеркнутая примитивность ритмики.

По словам Ю.Тынянова, «от стилизации к пародии – один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией».(18) И такой откровенно пародийный характер могут приобретать у А.Белого обличья «старины». «Роскошная дева», например, из одноименного стихотворения 1908 года изнывает без любви: «О, голос любви безрассудный, / Балкон, / Золотой небо/108/склон, – / О, пруд, – изумрудный / И – / Чудный! / О, слезы, / О, грезы, / О, сон!»(184-185). Парк, на фоне которого разыгрываются по-театральному преувеличенные страсти, в данном случае не отягощен культурной памятью, что является отличительной особенностью усадебного локуса. При этом перечисляются такие известные атрибуты усадьбы, как балкон, цветы и кусты, пруд, фонтаны. В парке есть укромная беседка и по-пасторальному «серебристый лужок». Наконец, присутствует «романтически» настроенная девушка. Здесь поют птицы – правда, откровенно призывно («бесстыдницы птицы свистят»), звучит с надрывом музыка («гитары рокочут, рыдают»). Все культурные символы усадьбы, попадая в «сдвинутый» контекст, воспринимаются иронически:

Роскошная, чудная дева

Дрожит:

Поцелуем дарит!

А мраморный лебедь из зева

Алмазные токи струит.(186)

Игровая условность пронизывает и другие стихотворения А.Белого: «Объяснение в любви», «Прощание», «Менуэт», «Старинный дом». Персонажи ведут себя, как актеры: «В привычно заученной роли, /В волнисто-седом парике, / В лазурно-атласном камзоле, / С малиновой розой в руке»(171). Их кукольные, словно картонные фигурки, утопающие «в белых, сквозных кружевах», подмигивая и кокетничая, лишь имитируют жизнь. А сентиментальные клише: «Я млею, фея, млею…», «Вы – радости, кои / «Фортуна несла – далеки!» – порождают комический эффект.

Садовые детали в стихотворениях Белого тоже шаблонны и потому напоминают декорации: это «прилежно разбитый цветник», «мраморные морды фонтанов», утрамбованные дорожки аллей с силуэтами граций. Пышность бутафории («Одеты в пышные красы / Кусты, газоны…»- 181) преувеличена и перекликается с кукольным «роскошеством» красавиц: «Красавица с мушкой на щечках, / Как пышная роза сидит» (171). Марионетки Белого играют свои роли, не замечая, что время их сочтено. И только бюсты в парке, свидетели их пылких речей, своей неподвижностью и безмолвием напоминают о кратковременности любовной идиллии и самой жизни героев:

«Прости мое счастье:

«Уйдет твой Огюст»…

Взирает на них без участья

Холодный и мраморный бюст.

На бюсте сем глянец… (173)

А.Белый в 1922 году писал: «Доминирующий лейтмотив этого цикла – взгляд на действительность, как на стилизованную картину…Лирический субъект этого отдела – постепенно себя сознающий мертвец».(19)

Даже там, где природа не тронута человеком, у А.Белого она лишена своей естественности и лишь копирует пасторальную «простоту»: «Задышет: прохладный, / Росистый, / Отрадный, / Ночной / Ветерок» («Роскошная дева»), «Дух идет от лепесточков - / От голубеньких цветочков…»(«Ссора»), «И дышит хладная волна / На лист перловый…» («Истома»), «И к листику листик / прижался: / то хладный зефир прошумел» («Прощание») и т.п. Изысканность, превращаясь в нарочитость, порождает комический эффект, а акцентировка отработанных культурой клише /109/создает пародийность. Играя стилем, лишенным в современности внутреннего наполнения, поэт намеренно рисует лишь внешний абрис XVIII столетия.

М.Кузмин в цикле «Ракеты» (1907), на вторичность и «напрасную манерность» которого неоднократно указывалось, (20) использует те же галантные «сомовские» сценки, изображая «боскетов чинные кусты» местом маскарадных развлечений и любовных утех. Он как будто передает впечатления от картин художника: «Кем воспета радость лета: / Роща, радуга, ракета, / На лужайке смех и крик? / В пестроте огней и света / Под мотивы менуэта / Стройный фавн главой поник».(21) Но немало перекличек и с условно-стилизованными клише из поэзии А.Белого:

Что белеет у фонтана

В серой нежности тумана?

Чей там шепот, чей там вздох?

Сердца раны лишь обманы,

Лишь на вечер те тюрбаны –

И искусствен в гроте мох.

Фонтаны и гроты – привычный фон «дионисовых игр» с чувствительными вздохами и страстным шепотом любовников. Это тоже зрелище без рампы, герои которого, как будто вовлеченные чужой волей в вечную игру, автоматически исполняют свои роли. Иногда они изображают персонажей итальянской комедии масок («Арлекин на ласки падок, / Коломбина не строга»). В других случаях герои Кузмина как бы примеряют на себя костюмы галантного XVIII века:

Маркиз гуляет с другом в цветнике.

У каждого левкой в руке,

А в парнике

Сквозь стекла видны ананасы.(22)

Заметим, что это уже стилизация стилизации: левкои и ананасы отсылают, несомненно, к А. Белому. Чувствительные пассажи, когда разговор влюбленных насыщается сентиментальной риторикой, обезличенной, лишенной живого чувства, создают, по словам Кузмина, уже знакомую «атмосферу мертвенной игры и автоматического эротизма»: «Их руки были приближены, / Деревья были подстрижены, / Бабочки сумеречные летали.// Слова все менее ясные,/ Слова все более страстные / Губы запекшиеся шептали.// ”Хотите знать Вы, люблю ли я, / Люблю ли, бесценная Юлия?/ Сердцем давно Вы это узнали”.// – Цветок я видела палевый / У той, с кем все танцевали Вы,/ Слепы к другим дамам в той же зале».(23) Однако за банальностью сюжетов «безделушечных» стихов Кузмина стоит «улыбающаяся скука вечного повторения».(24) Образы, сюжеты, сценки, позы и слова клишированы, подчеркнуто автоматичны, герои марионеточны. Они как будто «кочуют» из произведения в произведение, вовлеченные чужой волей в безостановочный маскарад, втянутые в вечную комедию. Поэт не скрывает «обманность» этих ряженых и трафаретность обстановки буколических удовольствий. И все же маску М.Кузмина отличает особый изыск деталей и легкая, мягкая ирония, поскольку «милый, хрупкий мир загадок» не лишен для автора своей прелести./110/

Многослойность масок свойственна и ранней поэзии младшего современника символистов - Г.Иванова, имеющего репутацию «цитатного поэта». Его искусно стилизованный мир населяют пастухи и пастушки, купидоны, нимфы и фавны, имитирующие пасторальную идиллию в стилизациях М.Кузмина, чьи игривые пастушки и нимфы – всегда переодетые маркизы. Это тоже костюмированные представления, и автор не скрывает всей шутливости маскарада.

Название первой книги поэта - «Отплытье на о.Цитеру»(1912) прямо указывает, что источником поэзии Г.Иванова помимо творчества М.Кузмина является изящная живопись А.Ватто. В подражание его «жемчужным шуткам» написаны многие стихотворения, где природа предстает окультуренной:

О, празднество на берегу, в виду искусственного моря,

Где разукрашены пестро причудливые корабли.

Несется лепет мандолин, и волны плещутся, им вторя,

Ракета легкая взлетит и рассыпается вдали. (25)

Источником вдохновения в стихотворении Г.Иванова выступает увеселительный сад, запечатленный дворовым живописцем «на поблекшей акварели». Сам Ватто становится здесь предметом утонченной игры, в результате чего стилизация скрывает не одну, а множество масок («О, подражатели Ватто, переодетые в маркизов, –/ Дворяне русские…»). Поэт непринужденно и с иронией рисует усадебные гуляния, претендующие на версальскую изысканность и эффектность, подчеркивая их избыточную декоративность. Обнажая искусственность картины, поэт, как отметил Н.Богомолов, «балансирует на грани между вполне серьезным описательством и тонкой самоиронией».(26) Иванов не переводит, подобно А.Белому, садовые сценки в ранг пародии, поскольку в его глазах и «доморощенный Версаль» заключает в себе милое, поэтичное, меланхолическое, вызывая нежную грусть.

Своей театрализованностью сценки Г.Иванова напоминают и картины К.Сомова с его маркизами, арлекинами, фейерверками, но без свойственной художнику язвительной усмешки. В «лепете мандолин» угадывается отсылка к стилизациям М.Кузмина. Суждение К.Шарафадиной об особенностях поэтики Г.Иванова, высказанное по другому поводу, правомерно и в отношении процитированного текста: «Поэт использует доведенную им до виртуозности технику ”внутреннего” цитирования, когда “тоска припоминанья” (И.Анненский) как бы непроизвольно извлекает из памяти классические строки и образы, но, вплетаясь в новый поэтический узор, они зачастую переиначиваются, иронически переосмысляются, даже дерзко передразниваются».(27)

Такое «дерзкое передразнивание» своих увлечений молодости (а не просто припоминание цитат из общего комплекса текстов на пасторальную тему) появится в позднем стихотворении Г.Иванова «Пейзаж» (1955). Здесь поэт переоценивает свои прежние идеалы и, используя едкую иронию, даже фарс, тем не менее оплакивает давние иллюзии. Так, первая строфа «Перекисью водорода / обесцвечена природа» намекает на «поблекшие акварели» и «гобелены»: некогда восхищавшие поэта, теперь они нарочито снижены. Вторая: «Догорают хризантемы / (Отголосок старой темы)» – отсылает к поэзии И.Анненского с его темами осени, увядания и тоски. Клишированная сцена «под луной Пьеро с гитарой» травестирует любимые образы юности. В поздний период все это, утратив для Иванова поэти/111/ческий флер, предстало в своем прозаическом снижении и чуть ли не пошлости: «Всюду драма. Всюду убыль./ Справа Сомов. Слева Врубель.// И, по самой серединке,/ Кит, дошедший до сардинки.// Отощавший, обнищавший, / Сколько в прошлом обещавший!// В – до чего далеком – прошлом,/ То ли звездном, то ли в пошлом».(28) Тем самым автор выявил несостоятельность (в эстетическом и этическом отношении) своих выдуманных масок, заострил их пустоту.

Итак, стилизации в культуре Серебряного века менее всего осмыслялись как «сон», в котором можно укрыться от современности, недаром Эллис писал о мертвенности мира-гобелена: «Здесь все изысканно и странно, / полно утонченных причуд, / и над собою неустанно / вершит неумолимый суд».(29) Поэты и художники, рисуя ретроспективные маскарады на фоне «чопорных садов», своими условно праздничными картинами каждый по-своему выражали неудовлетворенность настоящим и даже ужас от осознания жизни как стремительного полета «в бессмысленную пустоту забвения и смерти» (Кузмин). Но, травестируя свои идеальные представления о прошлом с помощью то шаржированных (А.Белый), то смягченно-меланхолических образов (М.Кузмин, Г.Иванов), поэты продолжали испытывать томление по этому утраченному Эдему.

Примечания

1.О развитии научного интереса к садово-парковому наследию прошлого свидетельствуют исследования В.Я. Курбатова, М.И.Пыляева, А.И.Успенского и др.; издания журналов «Старые годы», «Столица и усадьба»; организация историко-художественных выставок и многое другое.

2.*Бенуа А. Н.* Монплезир // Мир искусства.1901. № 2-3. С.123.

3.Это отражено, помимо поэзии, в прославленной книге П.П.Муратова «Образы Италии»(1911-1912), в многочисленных путевых заметках о Европе и письмах представителей творческой интеллигенции (З.Н.Гиппиус, В.В.Розанова, А.Бенуа и др.).

4.*Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.С.13.

5.*Бенуа А.Н*  К.Сомов. // Мир искусства. 1899. Т.2. № 20.С.139.

6.*Кузмин М.А.* К.А.Сомов.//Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников. С.471.

7.*Бердяев Н.А.* Декадентство и мистический реализм. // Русская мысль. 1907. №6. С.116.

8.*Иванов В.И.* Cor ardens. т.1. М.,1911. С.121.

9.*Кузмин М.А.* Указ. соч. С.471.

10.*Иванов В.И.* Указ.кн. С.139-140.

11. «Особенно я вызывал удивление стихами под Сомова и под Мусатова: фижмы, маркизы, чулки, парики в моих строчках, подделках под стиль, новизной эпатировали».(*Белый А.* Начало века. М.,1990. С.226.)

12.*Белый А.* Песнь жизни.//*Белый А.* Символизм как миропонимание. М.,1994.С.173.

13.*Белый А.* Сочинения. В 2-х тт. Т.1. Поэзия; Проза. М., 1990. С.59.

14.*Эллис*. Стихотворения. Томск, 2000. С.143.

15.*Белый А.* Стихотворения. М.,1988. (Из литературного наследия).С.179. Далее тексты, кроме специально оговоренного случая, цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

16.Вслед за М. Бахтиным мы рассматриваем стилизацию как проявление «двухголосия», проникновение авторской мысли в «чужое слово», использование в собственном тексте стилистики и образной системы предшественников.

17.*Белый А.* Сочинения: В 2-х т. Т.1. М., 1990. С.61.

18.*Тынянов Ю.Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии).// *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.,1977. С.201.

19.*Белый А.* Стихотворения. С.169.

20.См.: *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. Рецензия на сборник М.Кузмина «Сети»(1908).//*Гумилев Н.С.* Сочинения в 3-х тт. Т.3. М.,1991. С.33-34; *Богомолов Н.А.* Маленькая монография «Любовь – всегдашняя моя вера…» // *Богомолов Н.* Михаил Кузмин: статьи и материалы. М.,1995. С.28.

21.*Кузмин М.А.* Арена: Избранные стихотворения. / Сост., вступ. статья, подгот.текста, коммент. А.Г.Тимофеева. СПб., 1994. С.160.

22.*Кузмин М.А.* Избранные произведения. Л.,1990. С.40.

23.Там же. С.41-42.

24.*Кузмин М.А.* К.А.Сомов. С.472.

25.*Иванов Г. В.* Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. М., 1989. (Из литературного наследия). С.26.

26.*Богомолов Н.А.* Талант двойного зрения. // Иванов Г.В. Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. М., 1989. (Из литературного наследия). С.511.

27.*Шарафадина К.И.* «И Лермонтов один выходит на дорогу…» (портрет поэта в лирике Георгия Иванова).// Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения – 2006): сб.науч.тр. СПб., 2007. С.156.

28.*Иванов Г.В.* Указ.кн. С.170.

29.*Эллис.* Указ.кн. С.134. /112/

Русская литература. 2010. № 3. С. 105-112.