

На правах рукописи

РАЗУМОВСКАЯ АИДА ГЕННАДЬЕВНА

Сад в русской поэзии XX века:
феномен культурной памяти

Специальность 10.01.01 – 10 русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

С.Петербург – 2010

Работа выполнена в Отделе новейшей русской литературы Института русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН

Научный консультант – доктор филологических наук

ГРАЧЕВА АЛЛА МИХАЙЛОВНА

Официальные оппоненты:

Доктор филологических наук

ЦАРЬКОВА ТАТЬЯНА СЕРГЕЕВНА

Доктор филологических наук, профессор

ТАБОРИССКАЯ ЕВГЕНИЯ МИХАЙЛОВНА

Доктор философских наук, профессор

ДЕМИДОВА ОЛЬГА РОСТИСЛАВОВНА

Ведущая организация

ГОУ ВПО «Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого»

Защита состоится 17 января 2011 года в 14 часов на заседании диссертационного совета Д 002.208.01 при Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН по адресу: 199034, С.-Петербург, наб. Макарова, д.4, ИРЛИ РАН, Большой конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

Автореферат разослан «__»_____2010 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета,

кандидат филологических наук

С.А.Семячко

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Предметом исследования в диссертации являются поэтические отражения универсального образа «сада» в культурном сознании XX века.

С древнейших времен в мировых религиях, в том числе христианстве, сформировались представления о саде-рае как месте вечного блаженства, которые легли в основу европейской культуры. Если в литературе античности и Ренессанса образ Эдема преимущественно обозначал удовольствия и радости жизни, то в средневековой христианской литературе сложился образ умопостигаемого сада, символизирующий церковь, Богородицу, душу праведника, мир высших духовных и нравственных ценностей. Во все эпохи образ сада выступал мифопоэтической моделью мира в его идеальной сущности.

В русской литературе и культуре как явлениях европейского сознания «сад» также был одним из знаковых образов. В культуре Древней Руси монастырские сады обладали высоким сакральным статусом, напоминая о рае.¹ В светской культуре России XVIII-XIX веков подобиями Эдема мыслились и императорские загородные резиденции, и многочисленные сельские усадьбы, что привело в поэзии к возникновению «мифов» как вокруг знаменитых «парадизов» Царского Села и Павловска, так и рядовых дворянских поместий. Сад из объекта эмпирического познания постепенно превращался в мифологему. Его поэтический образ, тесно связанный с воспоминаниями, варьировался от обозначения мира прекрасных чувств, дружественных «пиров» и «забав» до символики пространства поэтического уединения и мечтания. К моменту возникновения на рубеже XIX-XX столетий искусства модернизма за образом сада стоял огромный контекст русской и европейской литератур, который осваивался новым художественным сознанием.

В начале XX века сады стали объектом пристального изучения в трудах А. Н. Бенуа, И. Э. Грабаря, В. Я. Курбатова, Г. К. Лукомского, в публикациях журналов «Мир искусства» (1899, 1901–1904), «Старые годы» (1907–1916), «Столица и усадьба» (1913–1917), популяризирующих усадебную культуру. Расцвет исследования садов в искусствознании сопровождался в реальности процессом неуклонного разрушения сохранившихся памятников садово-паркового искусства. Под влиянием деятелей объединения «Мир искусства» образованное русское общество предпринимало меры по сохранению старых парков. Позднее немалое значение сыграло созданное в 1922 году (хотя и просуществовавшее только восемь лет) Общество изучения русской усадьбы (ОИРУ).

Сожаление специалистов о разрушающихся пригородных садах Петербурга корреспондировало с воспоминаниями и тоской представителей культуры об исчезающем усадебном «рае». В то же время в эти годы русская интеллигенция активно знакомилась с культурой садов и парков Западной Европы. Под воздействием этого комплекса впечатлений и элегических настроений в культуре рубежа веков стали складываться, а впоследствии развиваться мифологемы садов разного типа:

¹ Среди последних исследований по этому вопросу см.: *Черный В. Д.* Русские средневековые сады: опыт классификации. М., 2010. 174 с.

реальных и «мыслимых», столичных и провинциальных, садов иных эпох и иных земель. Эти мифологемы сохранились в русской поэзии до начала XXI века.

В последние годы заметно усилился интерес филологии (и культурологии) к садово-парковой проблематике. Параллельно и вслед за фундаментальным трудом Д. С. Лихачева «Поэзия садов» (1982) научное осмысление «сада как текста» осуществлялось в посвященных славянским народным культурам работах В. Н. Топорова, Т. В. Цивьян, Т. А. Агапкиной. К отдельным аспектам символики сада в европейских литературах разных эпох обращались Л. И. Сазонова, Н. А. Бондарко, Н. А. Жирмунская, И. И. Свирида, Е. П. Зыкова и др. Внимание многих ученых привлекала топика природы в русской литературе XVIII - XIX веков, в том числе и сад как артефакт (в работах Ю. М. Лотмана, И. О. Шайтанова, Т. В. Саськовой, В. А. Кошелева, К. И. Шарафадиной, Э. Б. Мекша, Н. Л. Вершининой, Т. А. Алпатовой, В. А. Доманского и др.).

Современные гуманитарные науки особенно интенсивно изучают усадебную культуру. В геокультурологических исследованиях В. Г. Щукина, Е. Е. Дмитриевой и О. Н. Купцовой, П. Рузвельт раскрываются возникновение «мифа» о русской усадьбе, особенности усадебного хронотопа и словаря. Появились антологии усадебной поэзии (например, подготовленные Е. П. Зыковой, Л. И. Густовой). Возрожденное в 1992 году ОИРУ проводит научные конференции, продолжает выпуск сборников под названием «Русская усадьба» и иллюстрированных монографий: «Мир русской усадьбы» (М., 1995); «Дворянские гнезда России. История, культура, архитектура» (М., 2000); «Дворянская и купеческая сельская усадьба в России XVI – XX вв.» (М., 2001) и др.

Поскольку предмет изучения – сад/парк – по своей природе синтетичен, современные литературоведческие работы по осмыслению отражений садово-парковых ландшафтов в словесном творчестве взаимодействуют с исследованиями в этой области архитекторов, историков культуры, реставраторов, искусствоведов. Перечень ставших уже классическими книг В. Я. Курбатова, Л. Б. Лунца, Т. Б. Дубяго, А. П. Вергунова и В. А. Горохова, Т. П. Каждан в последние годы пополнился целым рядом новых искусствоведческих работ М. В. Нащокиной, Д. А. Ключарианц и А. Г. Раскина, Т. И. Володиной, Г. Ван Зюилен. С 2008 года в Интернет-пространстве существует сайт известного специалиста по междисциплинарному изучению ландшафта Б. М. Соколова «Сады и время» (www.gardenhistory.ru). Содержательный обзор научных трудов на тему сада проделан специалистами в области взаимоотношений садово-паркового искусства и литературы А. В. Ананьевой и А. Ю. Веселовой.²

И все же, признавая безусловную ценность сделанного в науке, приходится констатировать **недостаточную степень изученности** исследуемой темы, поскольку предметом осмысления в трудах ученых, как правило, были отображения сада в средневековой культуре, а также в культуре XVIII-XIX веков. Между тем, именно в XX столетии с помощью символического образа сада по-новому формулировалось восприятие мира, человека, искусства и общества. При несомненном интересе многих специалистов к освоению «садово-парковой» темы поэзией XX века, существуют только

² Ананьева А. В., Веселова А. Ю. Сады и тексты (Обзор новых исследований о садово-парковом искусстве России) // Новое литературное обозрение. 2005. № 5(75). С. 348-375.

фрагментарные исследования образа сада в творчестве отдельных авторов (работы В. Н. Альфонсова, А. В. Лаврова, В. В. Мусатова, О. А. Клинга, Н. И. Шубниковой-Гусевой, И. В. Ащеуловой и Н. А. Прокуденко, Т. А. Пахаревой и др.). В диссертации М. Б. Елисеевой (1991) осуществлено изучение семантического объема слова «сад» на примере поэзии Б. Ахмадулиной. Диссертационные работы последнего десятилетия (Л. И. Густовой, Е. В. Сахаровой, Т. М. Жапловой) посвящены, в основном, осмыслению усадебного сада в литературе XVIII-XIX веков.

В настоящем диссертационном исследовании впервые предпринимается попытка целостного и системного изучения интерпретаций образа сада в поэзии XX столетия, чем и обусловлена **актуальность темы**. Работа базируется на сочетании предметно-тематического и хронологического принципов. Поскольку многие определяющие парадигмы образа сада были сформулированы в поэзии русского символизма, то детальное рассмотрение его модификаций начинается с литературы эпохи Серебряного века и прослеживается на материале русской поэзии всего XX века. В связи с необъятностью художественного материала по заявленной научной проблеме в работе сделаны сознательные ограничения.

Методологическую основу исследования составляет сочетание традиционного историко-литературного подхода к осмыслению поэтики художественного произведения с методами историко-типологического и структурно-семантического анализа текста. Научная проблема диссертации обусловила обращение к смежной области гуманитарного знания – культурологии.

Цель работы – раскрыть семантическую типологию мифологемы сада в русской поэзии XX века и проследить ее трансформации внутри каждого типа.

Основные задачи работы заключаются в следующем:

1. Рассмотреть модификации (разновидности) «мыслимых» садов, постигаемых как идеальная сущность, в поэзии символистов и их последователей.
2. Раскрыть семантику поэтических преломлений петербургских «парадизов» как земной проекции воображаемых садов символистов.
3. Исследовать образ сада/парка как важнейшего элемента усадебной парадигмы в поэзии начала и середины XX века.
4. Выявить феномен восприятия садов иных земель в русской поэзии XX века на примере итальянских и французских садовых топосов.
5. Проследить динамику рефлексии образов сада как метафоры будущего в поэзии советского периода.

Материалом исследования являются поэтические тексты тех авторов, у которых данная тема представлена наиболее репрезентативно: И. Анненского, А. Ахматовой, К. Бальмонта, А. Белого, А. Блока, И. Бунина, И. Бродского, К. Вагинова, М. Волошина, З. Гиппиус, Н. Гумилева, С. Есенина, Н. Заболоцкого, Вяч. Иванова, Г. Иванова, Д. Кленовского, Н. Клюева, В. Комаровского, М. Кузмина, А. Кушнера, Б. Лившица, О. Мандельштама, В. Маяковского, Д. Мережковского, В. Набокова, Н. Недрово, Н. Оцуца, Б. Пастернака, В. Рождественского, С. Соловьева, Ф. Сологуба, Н. Тихонова,

Ю. Терапиано, В. Хлебникова, В. Ходасевича, М. Цветаевой, С. Черного, Эллиса и многих других.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Русская поэзия XX века, несмотря на глобальные социально-политические изменения и секуляризацию культурного сознания, продолжала базироваться на наследии европейской культуры, в основе своей христианской.
2. Представления о библейском прототипе сада, обогащенные европейским культурным опытом, в интерпретации символистов получили двойственную окраску, отражая, с одной стороны, их поиск идеальной любви, а с другой – стихию языческой чувственности.
3. Истокования поэтами XX века реальных садов Петербурга и его пригородов отразили смену философских и эстетических представлений на протяжении столетия; одновременно поэтические тексты фиксировали отталкивание литературы от эмпирической реальности и устремление к экзистенциальной проблематике.
4. Важнейший элемент усадебного хронотопа – парк, представая в элегической, идиллической или иронической модификациях, не переставал осмысляться в поэзии XX века как образ утраченного Эдема.
5. Поэтическая рецепция «чужих» (европейских) садов, отражая восприятие авторами страны в целом, где русский человек ощущал свое одиночество, строилась на сопоставлении с родными топосами (петербургскими или московскими), и в этом невольном соревновании иноземные сады проигрывали – эмоционально и эстетически.
6. В поэзии советских лет, активно использующей образ сада в моделировании будущей реальности, идея рукотворной природы доминировала над идеей природы естественной.
7. Русская поэзия XX века, имплицитно опирающаяся на христианский концепт сада, к концу столетия открыто обнаружила свою имманентную связь с культурным наследием прошлого, на новом витке развития возвратившись к символистскому опыту трактовки метафизики сада.

Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые

- предпринято целостное исследование образа сада в русской поэзии XX века как феномена культуры;
- поэтические «сады» рассмотрены в синхронии и диахронии;
- сделано обобщение разных модификаций образов «мыслимых» садов, наиболее широко представленных в творчестве символистов;
- осуществлен анализ поэтических образов таких топосов Петербурга, как Летний, Таврический и Александровский сады, а также пригородного Павловского парка;
- комплексно рассмотрены модели образа усадебного парка в поэзии русского зарубежья;
- целостно проанализировано поэтическое преломление садов Италии и Франции в творчестве представителей разных направлений и школ;
- рассмотрено многообразие моделей «идеального» сада как проекции будущего в литературе советского периода;
- на примере образа Нескучного сада осмыслены поэтические отражения садов Москвы,

претерпевших типологическую трансформацию в советские годы.

Кроме того, в диссертации определено новаторство поэзии XX века в истолковании «садов Лицея», особенно поэтами русской эмиграции и представителями литературы конца XX века; внесены существенные дополнения и коррективы в осмысление сада как ведущего элемента усадебной культуры поэзией первой половины XX века.

Теоретическая значимость работы определяется тем, что в ней выявлено увеличение семантической емкости мифологемы сада в русской поэзии XX столетия; раскрывается философская насыщенность образа сада в творчестве символистов и их последователей; классификация моделей сада осуществляется на обширном поэтическом материале как высокой, так и массовой поэзии; обновляются представления о бытовании в культуре XX столетия категорий идиллического, элегического, иронического. Проведенное исследование реализует представление о поэзии XX века как внутренне целостном феномене.

Практическая значимость работы состоит в том, что результаты исследования могут быть использованы при чтении лекций по истории русской литературы XX века в практике вузовского преподавания, при разработке специальных курсов по русской литературе и культуре.

Апробация работы. Материалы и результаты диссертационного исследования использовались при чтении лекций по истории русской литературы XX века и спецкурсов в Псковском государственном педагогическом университете им. С. М. Кирова. Основные положения диссертации в виде докладов были представлены на Юбилейной конференции к 120-летию А. Ахматовой «Анна Ахматова. XXI век: творчество и судьба» (РНБ, Музей А. Ахматовой; СПб., 2009), на Международной научной конференции «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе» (ИРЛИ РАН; СПб., 2008), на Международном семинаре «Писатель в маске. Формы автопрезентации в литературе XX века» (ИРЛИ РАН; СПб., 2007), на Международной конференции «Миры Иосифа Бродского: стратегии чтения» (РГГУ; Москва, 2004), на Международной конференции, посвященной 60-летию И. Бродского (Журнал «Звезда»; СПб., 2000), на Международных конференциях «Печать и слово Санкт-Петербурга» (СЗИП СПГУТД, СПб., 2004, 2006, 2007, 2008, 2009), на Международных литературно-научных чтениях, посвященных 150-летию со дня рождения И. Анненского (Литературный институт им. М. Горького; Москва, 2005), на VI Международной научной конференции «Русское литературоведение на современном этапе» (МГГУ им. М. Шолохова; Москва, 2007), на III Культурологических чтениях «Мир детства в русском зарубежье» (Культурный центр «Дом-музей М. Цветаевой»; Москва, 2009), на Международных конференциях «Некалендарный XX век» (НГУ; В. Новгород, 2003, 2007, 2009), на XX Научных чтениях Гуманитарного факультета Даугавпилсского Университета (Латвия, 2010), на I Блоковских чтениях в Пскове (ПОУНБ; 2004), на V «Онегинских чтениях в Тригорском» (Пушкинский заповедник «Михайловское»; Пушкинские горы, 2007), на ежегодных научных конференциях преподавателей ПГПУ (Псков, 2006, 2007, 2008, 2010). Результаты исследования представлены в монографиях «Иосиф Бродский: метафизика сада» (Псков, 2005), «Сад в русской поэзии XX века: феномен культурной памяти» (Псков, 2010) и в 27 опубликованных научных статьях (общим объемом около 40 п.л.)

Структура диссертации определена целью и задачами исследования. Работа состоит из Введения, пяти глав и Заключения.

Основное содержание работы

Во **Введении** обозреваются история вопроса и состояние его изучения, обосновывается актуальность темы, формулируются цели и задачи, методологические принципы, научная новизна, теоретическая и практическая значимость исследования.

Глава первая «Сад как идея в поэзии символизма» состоит из трех разделов, в которых рассматриваются «мыслимые», постигаемые как идеальная сущность сады в творчестве символистов. В разделе **I.1 «В поисках “неотцветающего сада”»** показано, как у старших символистов «сады воображений» формировались на почве наследия классиков, поэтов «чистого искусства» и их преемников. В этом смысле показательно творчество 1880-х годов Д. Мережковского, который, включая в поэзию образ сада, одним из первых начал отказываться от прямых аналогий с реальностью. Обращаясь к романтической коллизии несовпадения мечты и действительности, используя банальную образность (например, соловей, поющий в саду при луне), поэт проецировал романтические штампы на новый конфликт – противоборство разума и чувства, созерцания и действия. Структурирующий его лирику принцип антиномии манифестировал раздвоенность сознания и души человека.

Творчество З. Гиппиус еще убедительнее показывает «прорастание» символистской эстетики из поэзии С. Надсона, А. Апухтина, К. Случевского, К. Фофанова и других последователей «чистого искусства». Начав свой творческий путь с подражания их модусу сада как места действия лирического героя, как образа природы (стихотворения 1888-1889 гг.), поэтесса уже в начале 1890-х годов стала использовать «старый» поэтический язык для выражения новых идей и настроений. Сад в лирике Гиппиус начал символизировать постижение Бога, приобщение к нему («Баллада», 1890; «Ограда», 1902; «К Ней», 1905). При этом мотив сада у нее, как и у другого поэта-декадента, Ф. Сологуба («Под звучными волнами...», 1897), часто сплетался с мотивом сна – грезы – мечты, которым передавалось томление по запредельному, непостижимому началу мира. Особенностью Гиппиус также являлось использование подчеркнуто тривиальных образов (розы, сирени, луны, соловья), шаблонных ритмов и рифм, почерпнутых из массовой поэзии, которые она иронически переосмысляла («Ответ», 1914).

Свойственный поэтике символизма дуализм проявился у декадентов как противоборство любви земной и идеальной, духовной и плотской, что отражают поэма Д. Мережковского «Старинные октавы» (вторая половина 1890-х годов), стихотворения З. Гиппиус «Лестница» (1897), «Коростель» (1904), «Напрасно» («Слова») (1918), «Сад двух» (1919). В целом старшие символисты, вырабатывая собственную семантику образа сада, шли вслед за общеевропейской традицией, наделявшей сад значениями «рай», «душа», «любовь».

В разделе **I.2 «Поэтические воплощения небесного вертограда»** предметом анализа стал опыт изображения райского сада в лирике символистов и поэтов, внутренне с ними связанных. Опираясь на интерпретацию рая в христианско-религиозной литературе и народной культуре, К. Бальмонт в книге «Зеленый вертоград. Слова поцелуйные» (1909) дал визуальное воплощение земли обетованной. Место божественной благодати, оставаясь в своих константах традиционным, у него предстало в параметрах земной красоты. Поэтический материал книги позволяет сделать вывод о том, что, при явной ориентации Бальмонта на древнерусскую агиографическую и апокрифическую литературу, поэта-модерниста в первую очередь привлекал не столько религиозный, сколько эстетический аспект небесного вертограда. Секуляризация темы райского сада реализовалась в цветовой и обонятельной избыточности образов («Вершинный сон»), в разнообразии растительных компонентов сада («Духовный сад»). В согласии с общесимволистской идеей двоемирия, древо жизни символизировало одновременно и сакральную, и чувственную идиллию рая («Райское дерево»). «Цветы» обозначали соблазн, искушение («Сад мой сад, таинственный»), которые можно побороть с помощью христианских заповедей («Творцам сих садов»). Виноградная лоза и гроздь, сохраняя духовный смысл, ассоциировались с плодородием жизни во всех ее проявлениях («Вертоград», «Виноградарь»). Таким образом, как и другие символисты, поэт выявил непрестанный диалог между двумя полюсами в душе современного человека – твердостью веры и сомнениями, любовью небесной и греховной. Вертоград небесный выступил у Бальмонта символом высшей гармонии, которая достигается благодаря Красоте как «чувственному воплощению одной абсолютно объективной всеединой идеи» (В. Соловьев).

Творчество символистов, особенно младших, опосредованно, под влиянием философских взглядов и лирики В.Соловьева, приобщалось и к западно-европейской богословской традиции. Это выразительно показывает образ райского сада у Эллиса (книга «Stigmata», 1911). Ориентируясь на символику католицизма, поэт изобразил мистический путь рыцаря-тамплиера к «потерянному раю», к Вышнему граду, где царит Богородица, с которой символисты сближали и отождествляли Софию, таинственную Жену. Достигнув просветления и одухотворения, герой Эллиса попадал в Божий сад, который по своим чувственным характеристикам был близок бальмонтским описаниям.

Поэты, испытавшие воздействие символизма, также обращались к образу небесного вертограда. М. Цветаева интерпретировала его как мир мечты («Только закрою горячие веки – / Райские розы, райские реки...», 1917 года). Райское древо она ассоциировала с искушением, соблазном любви, а себя – с Евой, познающей добро и зло.

В пору российских исторических катаклизмов поэты переосмыслили образ райского сада, соотнеся его с родной землей, утраченным домом. И. Бунин, опираясь на традицию духовной литературы, передал не только вечную красоту Эдема, но и томление изгнанных из него («Потерянный рай», 1919). Его младший современник и ученик В. Набоков, тоскуя в эмиграции по безвозвратно ушедшему («Кто выйдет поутру?», сборник «Гроздь», 1923), придал небесному саду черты рая земного – прекрасного и умиротворенного.

В разделе I.3 «Сад – метафора страсти» рассмотрено образное воплощение символистами эротической сферы. В своем изображении «волшебных цветов» земной любви они, с одной стороны, опирались на античную мифологию и анакреонтическую лирику с ее воспеванием плотских утех. С другой стороны – актуализировали христианские представления о греховности тела и о заключенном в самой парадигме Эдема «зародыше» искушения. Кроме того, поэты нового времени испытывали влияние французского символизма с его поэтизацией чувственных наслаждений. В. Брюсов, рисуя гибельный, «неумолимый сад», подчеркивал его колдовские чары экзотичностью образов («Предчувствие», 1894). К. Бальмонт выражал любовный экстаз образами «стыдливых, но страстных» роз («В моем саду», 1902). И старшие, и младшие символисты придавали телесной любви возвышенный, мистический характер. Так, в творчестве Вяч. Иванова герой изнемогал не от духовного напряжения (как праведник в небесном саду), а от кипения чувственной страсти («Сад роз», книга «Эрос», 1907; «Роза Диониса», книга «Rosarium», 1912), но эротическая лирика поэта-младосимволиста реализовала мистерию преобразования любви плотской в духовную. Тенденция взаимопроникновения язычества и христианства, свидетельствующая, кроме всего, о поругании прежде незыблемых «святынь» сознанием человека XX столетия, подтверждается в работе примерами из поэзии Ю. Верховского, С. Соловьева, М. Кузмина.

А. Блок, подобно другим символистам, тоже мечтал о «Запредельном», но ему были свойственны более непосредственные переживания своего мистического опыта, вызванные не умоглядными, а живыми объектами – любимым шахматовским садом или романтическими парками Германии. Именно с ними тесно связаны стихи Блока любовной тематики.

Используя, как и старшие символисты, тривиальную образность поэзии «чистого искусства», он передавал в «Стихах о Прекрасной Даме» томление героя по «непостижимости» Души мира земным («Ты не ушла», 1902). В цикле «Распутья» желание слить платоническое чувство (страсть духа) со страстью плоти нашло символическое воплощение в образе «душного» сада («Я буду факел мой блюсти...», 1902; «День был нежно-серый...», 1903). Восходящий к куртуазной культуре Средневековья образ сада, несмотря на всю условность, имел у Блока такие признаки детализации, как огражденность стеной, наличие контролируемого «стражем» входа, украшенность цветами и листьями. В стихах второго тома сад символизировал стихийный мир человеческих эмоций, максимальное напряжение сил, испепеляющую страсть, но при этом саду греха у поэта, в отличие от других символистов, была чужда эротика («Иванова ночь», 1906; «Ты можешь по траве зеленой...», 1906, «Песня Фаины», 1907). В поэзии Блока всегда сохранялся идеал («Я насадил мой светлый рай...», 1907), но доминировал в душе, искаженной «страшным миром», образ сада, ассоциирующийся с состоянием опьянения и забытья. Метания лирического героя третьей книги раскрывал противоречивый образ «сада первой любви» (цикл «Через двенадцать лет», 1909, 1912), который, оставаясь в своей основе неизменным, обрастал новыми деталями (синева и розовость – краски неба на закате, но также символы любви небесной и земной).

Выразительным примером того, что для Блока, особенно зрелого периода, важным было *пережитое* и *увиденное*, дает цикл «Кармен» (1914), созданный, как известно, под впечатлением

романа с Л. А. Дельмас, который протекал не только в театральных, но и садово-парковых пространствах. Отсылая во «снах» к заповедной стране, «неподвижно-блаженной, как рай», поэт теперь говорил, что гармония Эдема нарушена стихией чувств.

Квинтэссенция образа сада представлена в программном произведении зрелого Блока – поэме «Соловьиный сад» (1915). Волшебный край, где герой погрузился в «очарованный сон», хотя и изображен детально («прохладный и тенистый» сад полон цветов и соловьиного пения), тем не менее, является метафизическим пространством: сад наслаждений привел героя к переосмыслению жизни и осознанию долга. Так А. Блок, апеллируя к широко разработанному в литературе образу сада, семантически обогатил его, сделав носителем не только идеи любви, но и выразив с его помощью свою концепцию судьбы и творчества. В иерархии ценностей поэта значимость образа сада, сакрального и эмпирически конкретного, закреплена его включенностью в миф о пути.

Во второй главе «Сады Петербурга и его пригородов: взаимодействие слова и пространства» рассматриваются поэтические преломления петербургских «парадизов» как земной проекции воображаемых садов символистов. Раздел **II.1 «Летний сад – объект поэтической рефлексии»** посвящен анализу художественных интерпретаций знаменитого центра ландшафтной культуры Петербурга. После краткого изложения эволюции этого природно-культурного комплекса в диссертации дан обзор изменения его семантики в литературе, начиная с творчества А. Пушкина. Ключевой фигурой в осмыслении этого топоса на рубеже XIX-XX вв. в поэзии и прозе выступил Д. Мережковский. Следуя автору «Евгения Онегина» в тематике, стилистике и интонации, он включал в свои произведения Летний сад как неотъемлемый элемент дворянского быта («Смерть», 1890-91). В более поздней поэме «Старинные октавы» (вторая половина 1890-х годов) поэт в духе руссоизма противопоставлял Летний сад с его рукотворной природой «пустынным и диким Пампасам» Елагина острова. В то же время романтический пейзаж Летнего сада, воспринимаемый уже повзрослевшим героем, стал средством выражения его душевного состояния. Варьирование традиционных мотивов обогатилось у Мережковского символистской интерпретацией Летнего сада, в котором поэт разглядел метафизическую нераздельность жизни и смерти, их равноправие («Осенью в Летнем саду», 1894).

Одним из его последователей стал Н. Недоброво, который не пленялся, подобно большинству поэтов, картинами «пышного природы увяданья», а ценил «ущерб осенний» как печать времени («Дидактическая элегия о пристойном описанию Летнего сада стихе», 1904-10). Недаром он воспевал «прошедшую красоту» сада архаичным александрийским стихом. В самой природе регулярного сада, как и в классическом стихе, поэт усмотрел некие вечные константы, которые приносят в современность вневременное измерение.

Акмеисты заметнее всего сместили привычные акценты в восприятии Летнего сада: не стремясь отыскать в нем «сокровенный» смысл, они оценили его ощутимую земную красоту. Сад стал ассоциироваться с любовным наслаждением, сохраняя при этом прелесть «чудесного» (Н. Гумилев, А. Ахматова), или превращался в арену легкой эротической игры (М. Кузмин, В. Княжнин, Н. Агнивцев). В то же время, объявив Летний сад островком блаженства, акмеисты обозначили

иллюзорность мечты о рае (О. Мандельштам). На восприятии сада отразилось представление о тяготеющем над Петербургом проклятии (поэты помнили легенду о городе, обреченном на гибель в морской пучине), чему акмеисты противопоставили свой спасительный любовный Эдем.

Поэт-футурист Б. Лившиц в книге «Болотная медуза» (1914-18) не просто осознавал опасность водной стихии для Петербурга, но и тщетность человеческих усилий обуздать непокорную, буйную Неву и ее «сестер». Воспринимая город как архипелаг, поэт полагал, что участь Летнего сада – быть сушей-самозванкой в царстве Нептуна и Горгоны Медузы. Потому Лившиц интерпретировал ограду со стороны Мойки (у архитектора Л. Шарлеманя аллегорически обозначающую защищенность города от опасности) как символ вероломства воды: головы женщин-чудовищ на щитах грозят *изнутри* затопить сад своей дикой мощью.

В годы революционных перемен усилилось субъективное восприятие Летнего сада. У К. Вагинова и Г. Иванова он выступил тем локальным местом, где можно было погрузиться в сон о прошлом; у Н. Оцуа ассоциировался с гибельностью судеб поэтов. Для многих эмигрантов сад был связан со счастливым детством в непосредственной близости от «дедушки Крылова» (М. Миронов, И. Северянин, В. Гарднер, А. Головина и др.). В целом для поэтов русского зарубежья важнее стал не сам природно-культурный топос сада, а воспоминания о нем, целый комплекс их личных ощущений. Эмигранты берегли в памяти образ Летнего сада как родного дома, что помогало им преодолевать ощущение отверженности от отечественной истории и культуры.

Важнейшую роль в мифопоэтизации Летнего сада сыграла А. Ахматова, которая в позднем творчестве возвратилась к символистскому (блоковскому) образу сада. В стихотворении «Летний сад» (1959) населенный «теньями» умерших сад-память, сад-двойник автора ассоциировался не просто с прошлым и с возвратом к самой себе, а с прекрасным идеалом. Это воображаемое место, тем не менее, было выстроено с помощью узнаваемых деталей («лучшая в мире» ограда, статуи, «царственные липы», лебедь, гранитная ваза), активизируя которые, Ахматова переместила в Летний сад живой дух поэзии из застывших в своем прошлом садов Царского Села.

Советская поэзия, напротив, разрушала поэтичность топоса, который стал рассматриваться в едином ландшафтно-архитектурном ансамбле с Марсовым полем (А. Шевелев, Н. Браун). Эту мифологию в 1980-е годы демонтировал В. Строчков («Октябрьская элегия»), обыгрывая масштабность исторического события и подвергая ироническому снижению образ Летнего сада. Но для большинства поэтов советской страны это неоднократно воспетое место было сопряжено с поэтическим строем души, с воплощенной мечтой о прекрасном (Вс. Рождественский), с умением преодолевать жизненные испытания (Н. Галкина).

Отдельное внимание в работе уделено поэтической интерпретации античной скульптуры Летнего сада (А. Ахматова, Г. Иванов, И. Одоевцева, И. Бродский и др.), которая придает человеческому существованию вневременной масштаб и превращает садовое пространство в модель Вселенной.

В разделе **II.2. «Тяжелорунные сады» Петербурга** проанализирована динамика рефлексии других зеленых «интерьеров» бывшей императорской столицы. Символисты, чаявшие Божьего рая, видели в Петербурге антитезу своему духовному идеалу, а потому либо противопоставляли его садам

дикую природу (Д. Мережковский), либо отмечали «тлетворный дух» в городских скверах (З. Гиппиус) и в пригородных парках (А. Блок). С другой стороны, футурист Б. Лившиц именно урбанизированный топос уподоблял райскому саду. Потому чугунные решетки с их растительным орнаментом подчеркивали у него огражденность города от первобытного хаоса и защищенность от грехопадения. В лирике многих авторов акцентировалось внимание к границам садовой территории, что позиционировало сад как *иное пространство* (В. Хлебников, А. Радлова и др.).

В пору исторических катаклизмов поэты, физически существуя в новой реальности и тоскуя по идеалу, мечтою устремлялись в запредельные миры (Вл. Ходасевич, К. Вагинов). В то же время «метафизические» сады сосуществовали в поэзии с отражением реальных мест для прогулок «веселящегося Петербурга». Бытовой «клик» города связывался с ресторанными развлечениями и «амурными» удовольствиями, что показано на примере поэтических интерпретаций Островов и особенно – Александровского сада. Диапазон восприятия топосов массовой культуры варьировался от легкой иронии И. Северянина, передающего любовный флирт в интригу «шикарной» обстановке, до саркастической улыбки С. Черного по поводу вульгарной скоротечности «романов».

Однако лирическая интонация превалировала в поэзии русской эмиграции. Показателен пример В. Набокова, для которого петербургские сады связаны именно с минутами детского и юношеского счастья. Причем, в отличие от других изгнанников, Набоков, вспоминая их, *сиюминутно* переживал свой прежний опыт, памятью оберегая петербургский мираж от разрушения («Петербург», 1923; «Санкт-Петербург», 1924). Особую привязанность поэт испытывал к Александровскому саду – волшебному, подчеркнuto ирреальному.

Много позже метафизический статус Александровскому саду придавал и И. Бродский («Рождественский романс», 1961). Если в XVIII-XIX веках поэты изображали в садах то, что было доступно их взору, то поэзия XX века, отталкиваясь от жизненной реальности, от личных впечатлений и привязанностей, устремилась к постижению экзистенциальных перспектив.

В разделе **II.3 «"Говорящие" ландшафты пейзажных парков»** раскрывается своеобразие поэтической интерпретации садовых топосов, рассчитанных на свободу восприятия. В параграфе **II.3.1. «Таврический сад»** прослеживается развитие в поэзии семантической оболочки первого пейзажного парка Петербурга.³ В литературе XVIII-XIX веков он воспринимался как пасторальное пространство, место любовных коллизий, что и было востребовано в первую очередь поэзией XX века. На фоне почти полного исчезновения сада в реальности началась его активная мифологизация в литературе. Сначала М. Кузмин выявил эзотеричность пространства, а затем и поэты-эмигранты (Г. Иванов, Ю. Трубецкой) увидели в нем земную параллель Эдема. Лирическая тональность их стихотворений соседствовала с легкой иронией по поводу увеселений мещанской публики (М. Струве). Советские поэты ассоциировали сад с новой жизнью, трудности которой преодолеваются «без трепета и стога» (Л. Подольский).

Продуктивной для поэтического осмысления сада стала его свобода, естественная природность,

³ Таврическому саду и другим петербургским садам уделяется внимание в новейшем исследовании Л. Е. Ляпиной «Мир Петербурга в русской поэзии: очерки исторической поэтики». СПб., 2010. С.72-79, 126-137.

которую М. Троицкий передал через образы нескованных человеческой волей деревьев («Стоят добровольно и завтра уйдут»), а О. Мандельштам подчеркивал активизацией «блуждающих снов». Их эллинский «код» был обусловлен не только названием сада, но и хозяином «круглой башни» – Вяч. Ивановым. В лирике («Жизнь упала, как зарница», 1925) и прозе («Египетская марка», 1927) Мандельштама сад ассоциировался с пространством *свободных игр и фантазий* (не только детских), в противоположность Летнему саду, линейному и чопорному.

То, что Таврический сад, перестав быть местом счастливой любви, трансформировался в оазис творческого воображения, доказывает анализ лирики А. Кушнера. В стихотворении, давшем название циклу и целой поэтической книге «Таврический сад» (1984), поэт сделал сад зоной контакта двух пространств – реального и воображаемого. Это место дает простор воспоминаниям (личным, историческим, культурным), которые и определяют ассоциативный ход поэтических размышлений автора, навеянных ежедневной прогулкой через знакомый сад: *Таврида – тепло – море – руно – Эллада*. Сад становится метафорой творческого сознания, подвергающего трансформации обыденное существование. Потому, несмотря на конкретность названий, привычный маршрут лирического героя в поэтическом тексте становится метафизическим. Для А. Кушнера Таврический сад сохраняет притягательность на протяжении многих лет творчества: один из последних сборников поэт вновь назвал «Таврический сад» (М.: Время, 2008). Среди кленов, жимолости и сирени парка ему мерещатся манящие призраки прошлого – тени И. Анненского, А. Блока, Вяч. Иванова, А. Ахматовой, придавая садовому ландшафту особую атмосферу. Таврический сад Кушнер избирает местом пребывания и собственной тени. Близость к одному из «мифологических» центров Петербурга усиливает культурную ауру парка, который продолжает оставаться пространством, где совмещаются прошлое и настоящее, жизнь и творчество.

В параграфе **II.3.2 «Павловск»** раскрывается мифология пригородного парка, сложившаяся еще на рубеже XVIII-XIX вв. и существенно обогащенная поэзией XX века. Большое значение для восприятия Павловска в начале XX века сыграла научная деятельность В. Я. Курбатова, посвятившего парку одну из своих искусствоведческих книг (1909). Ее влияние на характер интерпретации парка проанализировано на примере одноименного стихотворения Б. Лившица 1914 года, которое сближается с курбатовским описанием Павловска выдвиганием на первый план визуальных впечатлений. Поэт использовал как ключевые те же образы, что и ученый: пруды, портики храмов, извивающиеся дорожки, Розовый павильон, однако при этом не стремился к передаче образа реального паркового ансамбля. Продуктивность художественной находки Лившица была определена тем, что место романтического томления Павла I по идеалу, каким представлен парк, изображено приемами авангарда (при помощи поэтики сдвига, цветовой нюансировки, системы визуальных метафор и метонимий). Также и у М. Кузмина в стихотворении «Конец второго тома» (1922) свободный полет воображения, инициированный ландшафтной организацией парка, породил цепочку ассоциаций, служил толчком к процессу творчества.

В культурном сознании Павловск ассоциировался с музыкальными концертами в здании вокзала, открытого в 1838 году. Как в реалистической литературе XIX века, так и у модернистов образ

городка выстраивался на контрасте вокзального многолюдья и уюта парка. Если Г. Иванов и М. Струве использовали легкую иронию при изображении искусственного мира людей на фоне «бесхитростной» природы, то у О. Мандельштама коллизия несовпадения природы и культуры приобрела трагический характер. В стихотворении «Концерт на вокзале» (1921) поэт, прощаясь с обжитым XIX веком, констатировал, что новое время утратило связь с культурой и потому не способно играть роль защиты от «хаоса», «утробного мира». Мандельштам представил здание вокзала и парк в виде огромной оранжереи, теплицы со спертым воздухом, где довлеет «запах роз в гниющих парниках». По мысли автора, высокая культура теперь уже не в силах противостоять суровой реальности «железного мира», подобно тому, как гармония не может преобразить какофонический век с его «диким началом».

Другим представителям акмеизма и его последователям, отмечавшим «культурность» природы Павловска, мандельштамовские диссонансы не были свойственны – здесь поэтам снился прекрасный сон о вечном. Этот топос гармонии для Ахматовой являлся местом обитания покровителя муз Кифареда («Все мне видится Павловск холмистый...», 1915), для Кушнера – владением Аполлона-лучника («Павловск», 1982 и 1986).

В конце раздела делается вывод, что пейзажные парки своим свободным стилем расковывали фантазию и мысль поэтов, что вело к расширению пространственных и временных координат, а сами топосы мыслились идеальной культурно-мифологической моделью бытия.

Поэтические тексты, исследованные в разделе **II.4 «Царское Село: “невыцветший подлинник сада”»**, позволили продемонстрировать, как в русской поэзии XX века трансформировались классицистическая и романтическая традиции истолкования Царского Села. Отвергнув возвышенную традицию, идеализирующую природу дворцовых парков, модернизм в лице И. Анненского и его последователей осознал трагическую суть некогда воспетых Пушкиным «пленительных дубрав». Фактически одновременно с последователем «чистого искусства» К. Фофановым И. Анненский обнажил в запущенных парках присутствие смерти. Уловив в них «спелое страданье» и «красоту утрат», поэт запечатлел прелесть безнадежного увядания и тоску. Антиномичность мировосприятия поэта-модерниста проявилась, в том числе, и в образе садовой аллеи. Продолжая устойчивую традицию изображения любовных свиданий в пустынных аллеях парка, поэт в то же время сделал аллею знаком мучительности любви, обреченности на страдания, даже символом трагичности бытия в целом («Электрический свет в аллее», книга «Тихие песни», 1904). Изображение скульптуры, пленявшей поэта «красотой / Задумчивой *завенья*» («Трилистник в парке», 1906), также поддерживало драматическое звучание темы Царского Села: покалеченные статуи предвосхищали хрупкость и недолговечность существования. Характерно, что, продолжив пушкинскую традицию оживления монумента («На бледном куполе погасли облака...»), Анненский увидел в «бронзовом поэте» пересечение бытия и небытия.

Условность царскосельской красоты, оторванной от реальности, отмечали Н. Недоброво, А. Ахматова, В. Комаровский, особенно выделяя в своих текстах такой парковый атрибут, как скульптура. В. Комаровский, идя путем Анненского, сделал памятник Пушкину-лицеисту («В

Царском Селе», 1912) и статую (фонтан) «Молочница с разбитым кувшином» («La stuche cassée», 1913 и др.) не только объектами поэтического притяжения, но и демифологизации, благодаря чему изваяния приобрели живое дыхание. У лирической героини Ахматовой («Царскосельская статуя», 1916) «девушка воспетая» вызывала даже чувство ревности, но при этом через воскрешение статуи в поэтическом слове утверждалось ее бессмертие. В дальнейшем именно здесь, в непосредственной близости к Пьеретте, одной из главных опознавательных примет парка, происходило «приращение» к культуре многих поэтов.

Эмигранты, выросшие в Царском Селе, аккумулировали (хотя и не в равной мере) традиции Анненского и акмеистов. В произведениях Ю. Трубецкого, Г. Иванова, Н. Оцуца не раз воспетые элементы царскосельской мифологии (аллеи, пруды, павильоны,obelisks и статуи) получили драматическую окраску. Осознание младшим поколением царскоселов обманчивости и недолговечности паркового великолепия свидетельствовало о влиянии Анненского, который в культурном сознании XX века занял почти равное с Пушкиным положение как *genius loci* Царского Села.

На примере творчества вышедшего из акмеизма Вс. Рождественского («В зимнем парке», 1916; «Сад поэта», 1930 и др.) показано, что в советской поэзии царскосельская атрибутика была важна не столько как эстетическая ценность, сколько как знак воспоминаний – личных, культурных, исторических. В годы Великой Отечественной войны город Пушкина стал для него, как и для многих поэтов, олицетворением родной земли, переживающей великую трагедию, а сам поэт, «приверженец тайной свободы», символизировал неиссякаемость жизни. В то время как в СССР считали Царское Село (переименованное в город Пушкин) «святилищем муз» (Вс. Рождественский), в эмиграции его называли «казненных муз умолкший городок» (Д. Кленовский), ассоциируя с некрополем, обителью теней.

Поэты конца XX века, также постигая обманчивость навеянных «царскосельским сном» представлений о мире и констатируя финал «летейской игры» (С. Стратановский, В. Кривулин и др.), тем не менее, до конца не лишили топоним поэтического ореола. Плодоносная провинциальность «этого села» (Е. Ушакова) нашла воплощение в его рукотворных парках, реализовавших акмеистическую устремленность к созданию «прекрасного» «из тяжести недоброй». Таким образом, на протяжении двух веков «сады Лицея» были и продолжают быть не столько ландшафтом, сколько «страной воображения», символом культуры и творческих интенций.

Из целого ожерелья садов и парков Петербурга и его пригородов немногие стали объектами активной мифологизации. Великолепные парки Петергофа, Ораниенбаума, Стрельны, Гатчины не были настолько востребованы поэзией, чтобы различаться символическими оболочками. Исключение составили Царское Село, Павловск, Летний и Таврический сад, которые, несмотря на конкретную узнаваемость мест, в поэзии XX века стали «входом» в пространство вечности.

Глава III «Последние страницы усадебного “текста”» посвящена анализу усадебного топонима как земного коррелята «идеального места» и рассмотрению функционирования важнейшего элемента его смысловой парадигмы – сада – в поэзии начала и середины XX века. В современной науке есть

тенденция сводить трактовку усадебной темы в поэзии начала XX века только к мотиву обреченности «старого» мира, несмотря на то, что на рубеже веков сосуществовали два типа усадеб: те, что, оскудевая, подвергались разорению, и те, что, сохраняя внешнее благополучие, превратились в место отдыха. В разделе **III.1 «Былое и сущее садов русских усадеб»** рассмотрены лирические образцы усадебного «текста» в двух модификациях. Первая, элегическая, доминировала в доэмигрантском творчестве И. Бунина, который отразил атмосферу запустения поместий, любясь ее немногими, но дорогими сердцу приметам («Запустение», 1903; «Люблю цветные стекла окон...», 1906). Его эпитафия уходящему миру дворянских гнезд перекликалась с изображением «забытых усадеб» в поэзии В. Брюсова, И. Анненского, Н. Гумилева или на картинах В. Борисова-Мусатова и других «мирискусников». В то же время отдельные стихотворения («Сенокос», 1909; «Дедушка в молодости», 1916) корреспондировали с идиллической тональностью усадебной лирики А. Блока или К. Бальмонта. И все же сад у Бунина оригинален своей «полнокровностью», трепетностью, изменчивостью, таинственной красотой. Он являлся активным и постоянным *персонажем* стихов, спутником лирического героя, объектом его наблюдения и любования. Садовое пространство служило продолжением дома, потому в нем подчеркивалась теплота, уютность, нежность, оттеночность («Из окна», 1906). Пустынный сад располагал героя Бунина к мечтательности, самопознанию, творческим медитациям («Этой краткой жизни...», 1917; «Щеглы, их звон...», 1917). В эмиграции, несмотря на глубокую тоску по родине, усадебный мир из поэзии Бунина перешел в прозу.

У других поэтов русского зарубежья элегическая тональность определялась уже настроениями изгнанничества (С. Маковский, И. Британ). Даже там, где воссоздавался образ сельского «парадиза», в его изображении не было умиротворения, поскольку поэты вспоминали *навсегда утраченное* (И. Голенищев-Кутузов, В. Дитерихс фон -Дитрихштейн).

Особую главу поэзии русской эмиграции составляет творчество В. Набокова, которое в аспекте усадебной тематики еще не рассматривалось литературоведами. Анализ образа набоковского парка в работе осуществлялся в сопоставлении с бунинским, поскольку оба поэта, на протяжении всей жизни обращаясь к усадебной тематике, запечатлели «дворянские гнезда» в период их исторического угасания. Набоков многому учился у Бунина-поэта, несмотря на иной опыт «деревенского» существования, принадлежность к другому поколению и другому литературному движению (модернизм). Обращаясь к традиционному усадебному словарю, писатель стереоскопично воссоздавал рай своего детства, силой воображения делал его конкретным и осязаемым. Как и Бунин, младший поэт отдавал предпочтение усадебному парку, но для Набокова он уже не был частью жилища, а являлся самодостаточным миром, страной со своим ландшафтом, которая постигалась в блужданиях по таинственным тропинкам. Странствуя по ним с помощью Мнемозины, Набоков, в отличие от других изгнанников, совершал виртуальное возвращение на свой остров утопии, *когда этого хотел* («Звени, мой верный стих...», 1918; «Глаза прикрою – и мгновенно...», 1923; «С серого севера», 1967).

Таким образом, принадлежавшие к разным художественным направлениям поэты XX века как бы

«дописывали» судьбы усадеб, осмысляемых, с одной стороны, как хранительница памяти о прошлом, подвергающаяся забвению и поруганию, и, с другой, как «прелестный уголок», продолжающий оставаться питательной почвой для творческого пересоздания мира.

Однако мыслимый усадебный «рай», элегический и идиллический, мог в эпоху Серебряного века окрашиваться «романтической иронией», подчеркивая иллюзорность ретроспективных устремлений нового времени. Это доказывается анализом творчества поэтов-модернистов в сопоставлении с картинами К. Сомова в разделе **III.2 «Иронические фантазии в парковых декорациях»**. Вяч. Иванов, А. Белый, Эллис, М. Кузмин, Г. Иванов рисовали театрализованное прошлое в сходной с художником стилистике, подчеркивая пародийно-игровой характер кукольных персонажей. Воспроизводя их на фоне старинных усадебных парков, А. Белый (цикл «Прежде и теперь», 1903-16) рисовал атмосферу разрушения и пародировал «старину» с помощью языковой маски, намеренного упрощения стиха, примитивной ритмики. Фонтаны и укромные беседки, попадая в «сдвинутый» контекст, воспринимались как пышная бутафория; изысканность, превращаясь в нарочитость, порождала комический эффект. Даже природа, не тронутая человеком, у Белого лишалась своей естественности и только копировала пасторальную «простоту».

Те же галантные «сомовские» сценки изображал на фоне боскетов и лужаек М. Кузмин (цикл «Ракеты», 1907). Поэт также не скрывал «обманность» своих ряженных и трафаретность обстановки буколических удовольствий. Но маску М. Кузмина отличали особый изыск деталей и легкая, мягкая ирония, поскольку «милый, хрупкий мир загадок» не был лишен для него своей прелести. Пасторальную идиллию в духе К. Сомова и А. Ватто имитировал и Г. Иванов (книга «Отплыть на о. Цитеру», 1912; «Пейзаж», 1955), балансируя между иронией, даже фарсом, и нежной грустью. Поэты и художники, рисуя ретроспективные маскарады на фоне «чопорных садов», условно праздничными картинами выражали неудовлетворенность настоящим, ужас от осознания жизни как полета в пустоту, но при этом продолжали испытывать томление по оставленному в прошлом Эдему. В усадебном «мифе» гармония человека и природы (сада) сочеталась с пониманием ее неустойчивости в трагическом столетии. Эту хрупкость физического бытия художники пытались преодолеть, перенося конкретные жизненные впечатления в метафизические координаты.

Другим идеальным топосом русской интеллигенции представлялись сады иных земель, феномен восприятия которых раскрывается в **IV главе «Сады Западной Европы глазами русских поэтов»**. В разделе **IV.1 «Образы итальянских садов в контексте исканий модернистов»** внимание сосредоточено на анализе трансформаций модели «итальянского текста» в эпоху рубежа веков. Д. Мережковский, первым среди символистов обратившийся к воплощению итальянских садов, использовал устойчивые пейзажные клише. Но, начиная со стихотворения «Сорренто» (1896), он стал изображать плодоносящие сады в метафизической перспективе, выстраивая их образ на антитезах, соотносящихся с духовным миром лирического героя. Итальянские сады выступили у него прообразом рая, где жажда земных наслаждений и одновременно упование на любовь «бесконечную» отражали диссонансы современной души.

В поэме С. Соловьева «Италия» (1914), характеризующейся шаблонной коллизией и словесными

формулами романтической литературы, стала, однако, доминировать символистская эстетика, отражающая стремление автора преодолеть земное прорывом в запредельное. Знаменательно, что возвращение в «отчизну вдохновения», какой представлена Италия в классической поэзии XIX века, осуществлялось у поэта-младосимволиста как реальный и вместе с тем метафизический путь, в котором пилигриму открывались не только разные «лики» страны его мечты, но и покинутая, отвергнутая родина. Поэма, построенная на идее мистического «восхождения» к идеалу, завершалась терцинами, посвященными Ассизи, родине духовного покровителя Италии – Франциска Ассизского, чей образ был востребован культурным сознанием эпохи русского модернизма. Но приобщение к сакральным ценностям приводило героя к пониманию *неразрывной связи с Россией*. Так же и в строках о Риме Соловьев, подчеркивая контраст прошлой и настоящей жизни, противопоставлял мертвой вечности Великого города «весну» «древней Москвы». Благодаря этому к первоначальной антитезе *север – юг* присоединялась цепочка противопоставлений: *Русь святая и греховная, Рим прошлых веков и сегодняшнего дня, Рим католический и Москва – Третий Рим*.

Под впечатлением путешествия на родину искусств у А. Блока также родились «условные» сады. В цикле «Итальянские стихи» (1909) поэт не стремился к воспроизведению реальных пейзажей, скорее они, мифологизируясь в его сознании, выразили восприятие Блоком современной действительности. Отправившись в Италию в один из сложнейших периодов своей личной и общественной жизни, Блок был особенно потрясен тем, что безумие цивилизации затронуло и Флоренцию. Цветочно-садовая символика, лежащая в основе итальянских стихотворений, раскрыла сложность и противоречивость восприятия поэтом города: в них выявилось и притяжение Италии, и отторжение от ее «черного неба», и память о ней. Ирис как геральдический знак Флоренции и религиозное обозначение Девы Марии обогатился индивидуально-авторской семантикой, ассоциируясь с душой поэта, томящейся по дорогому идеалу и мятущейся, охваченной хаосом, опустошенной. Из садов Флоренции Блок отдал предпочтение естественной природе парка Кашины (Parco del Cascine). Внутренне связанные с блоковским циклом стихотворения М. Кузмина («Путешествие по Италии», 1923), также включающие растительную образность, лишь отдаленно перекликались со сложным комплексом переживаний Блока, реализованным в его мифотворчестве.

В целом «образы Италии» и ее садов в русской поэзии XX века были не столько обусловлены приобщением поэтов к итальянской действительности, сколько отражали их поиск ответов на обостренные проблемы современности. Если символисты, обуреваемые религиозными сомнениями, транспонировали внутренние противоречия на антитетический характер своих садово-парковых впечатлений, то акмеисты (Н. Гумилев, Н. Оцуп), сохраняя двойственность восприятия садов как моделей мира, обращались к размышлениям о неразрывной связи природы и культуры.

Сады Франции также были вписаны русской поэзией в метафизическое измерение, что отражено в содержании раздела **IV.2 «Сады Иль-де-Франса», зримые и мыслимые**. Старшие символисты, неоднократно приезжая в Париж, не оставили строк о его знаменитых садах (за исключением кратких упоминаний у В. Брюсова). У поэта и художника М. Волошина город, напротив, предстал словно в объятиях садов, во время дождя или в сумерках напоминая прекрасный цветок. Волошин, не

стремящийся к точности изображения города, переживал его сады колористически (у него преобладала перламутрово-дымчатая гамма) и музыкально, как аккорд, в котором слышны «ноты» грусти, меланхолии, «надрывающей печали». Как показывает проведенный анализ материала, наиболее значительные переживания поэта были связаны именно с парижскими садами или пригородными парками, куда его влекла атмосфера уединения. Роман с М. В. Сабашниковой, в частности, протекал в Версале, что нашло отражение в стихотворении «Письмо» (1904). Строгая сонетная форма, подчеркнутая бесстрастность в перечислении визуальных образов и их детализация, передавая ощущение безжизненности Версаля, одновременно раскрывали внутреннюю дисгармонию автора, тоскующего в разлуке с любимой.

Царящая в Версале аура воспоминаний притягивала к себе и «аргонавта» Эллиса («Грустное рококо», книга «Арго», 1914), сближавшегося с Волошиным импрессионистичностью, музыкальностью письма. В то же время живописные эффекты, свойственные парку и запечатленные в стихах Волошина («В молочных сумерках за сизой плененою...», 1909), перекликались с отражением мертвенного обаяния парадной королевской резиденции на картинах художника А. Бенуа. Изящная тонкость его картин-стилизаций под эпоху Людовика XIV, атмосфера призрачности на этом острове прошлого корреспондировали с представлениями Эллиса о театральности импозантного парка. В истолковании Версаля, таким образом, выразился синкретизм искусств, характерный для эпохи Серебряного века.

Однако при всей широкой популярности Версаль имеет немного словесных эквивалентов в русской литературе XX века. Акмеисты, верные своему царскосельству, не удостоили его никаким отзывом. В. Маяковскому, потрясенному великолепием дворца и парка, но скрывающему восхищение за иронией и бравадой, «эхо прошедшего времени» было глубоко чуждым. Чаще всего «сады застывшего Версаля» приковывали внимание поэтов-эмигрантов – как сцена, где когда-то разыгрывались исторические или лирические сюжеты, но теперь все погружено в сон (К. Льдов, Е. Раич, М. Этельзон).

Люксембургский сад, особенно популярный у русских (параллель Летнему саду), напротив, всегда органично вписывался в современную жизнь. В начале века у М. Цветаевой («В Люксембургском саду», 1909-10) намечилось философское осмысление топоса: зазвучало сомнение в идилличности сада-жизни. Позднее эмигранты свое пребывание в саду окрашивали переживанием одиночества, тоски по родине, ощущением изгойства (И. Одоевцева, Н. Туроверов, В. Гальской). У Ю. Терапиано сад стал выступать местом творчества («Диана Люксембургского сада», книга «Паруса», 1965). И. Бродский тоже вступал здесь в диалог с культурным пространством («Двадцать сонетов к Марии Стюарт», 1974), но, в отличие от Терапиано, он своими переживаниями, заключенными в ироническую форму, сумел придать саду-пантеону живое дыхание. Линию снижения мифологемы сада как Божьего рая в конце XX века продолжил поэт А. Алехин («Конец света в Люксембургском саду», 1999). Как и Версаль, Люксембургский сад в эпоху торжества прагматизма настолько лишился ауры «избранного места» в русской поэзии, что приобрел черты обыденные, даже низменные.

Таким образом, большинство авторов, уходя от садовой конкретики, придавали иноземным садам

метафизический статус, ассоциируя их с самим бытием.

В пятой главе **«"Вертоград голубой мечты" в поэзии советских лет»** в качестве материала для анализа избраны произведения, создававшиеся в послереволюционное время представителями разных политических и эстетических установок. В разделе **V.1. «Сад как модель индустриального рая: pro et contra»** исследованы поэтические тексты от начала до конца советского периода русской истории, посвященные различным аспектам реализации утопического проекта создать рай на земле.

В параграфе **V.1.1. «"Город-сад" – эмблема и символ будущего»** показано, как преломлялись в поэтических рефлексиях образа сада социально-утопические концепции революционного времени. В творчестве поэтов Пролеткульта (Ф. Шкулев, В. Кириллов, Н. Полетаев) модель нового мироустройства, оформленная в образе «планетарного» сада, основывалась, с одной стороны, на мечтах народа о справедливости, с другой – опиралась на эпигонски воспринятое у символистов ожидание грядущего преобразования мира. У поэтов-неоромантиков, трактовавших социальный конфликт как столкновение старого и нового, реальности и мечты, менялось при этом восприятие природы. Н. Тихонов уподоблял ей цивилизацию, парадоксально соотнося картину взрывающегося динамита с садом («Динамит», 1922). Поэт не только разрушал традиционность мифологемы, но и передавал кощунственную уверенность, что кровь и смерть неизбежны в борьбе за новый мир. У Э. Багрицкого природные образы являлись метафорой стихийности, подчеркивая «неслыханные перемены, невиданные мятежи» эпохи. В то же время образ дряхлого, больного сада ассоциировался с культурой прошлого («Папиросный коробок», 1927).

Масштабный замысел преобразования мира в «город-сад» был связан также с глобальным процессом урбанизации, еще в конце XIX века захватившим Россию вместе со всем миром. В пору обострения проблемы соотношения естественной и цивилизованной жизни большой резонанс получила высказанная английским архитектором Э. Хоуардом идея создания новых городов, которая нашла продолжение в работах советских архитекторов.

В поэзии одним из горячих сторонников идеи реального переустройства жизни был В. Маяковский, который тоже, как бы творя новую религию, верил не в созерцателя, а в человека-творца и чудотворца. Его утопизм носил ярко выраженный урбанизированный характер, а сам «город-сад», как и у других представителей «левого» искусства, отличался космической масштабностью, гиперболизированностью и подчеркнутой полемичностью по отношению к предшественникам – поэтам «чистого искусства» и символистам («15000000», 1919-20; «V Интернационал», 1922; «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка», 1929). Понимая невозможность пасторали в современной жизни, Маяковский отрицал «барские садоводства поэзии», поэзию вне социальной пользы, сатирически пародировал идиллические мотивы творчества современников («Письмо к любимой Молчанова, брошенной им», 1927; «Во весь голос», 1930).

В параграфе **V.1.2. «Идиллия крестьянских садов»** под углом избранной проблемы рассматривается творчество плеяды новокрестьянских поэтов (Н. Клюева, С. Есенина, С. Клычкова и других), вошедших в литературу еще в 1910-е годы. Их стихи, звучавшие особенно сокровенно на фоне громогласной пролетарской лиры, представили образ сада, вобравший в себя воздействие, с

одной стороны, народной культуры, а с другой – символизма с его установкой на мифотворчество. Контаминация этих традиций показана на примере книги С. Клычкова «Потаенный сад» (1913). Сохраняя фольклорную семантику образа сада как символа дома, молодости и любви (цикл «Кольцо Лады»), поэт, тем не менее, передавал с его помощью внутренние переживания лирического героя. В цикле «Печальные песни» «тайный сад», обозначая одиночество души, невидимой и недоступной, превращался в метафору творческого состояния («Песенка о счастье»), источником которого выступал «природно-языческий» мир.

В поэзии Н. Клюева народное мировосприятие проявило себя в христианской огласовке. Его образ сада претерпел эволюцию: от подражания «литературным» образцам XIX века («Вот и лето прошло», 1907) через переосмысление в ключе символизма («Старый дом зловещ и гулок», 1910; «Ржавым снегом-листопадом...», 1911) к наполнению крестьянской религиозной символикой («Месяц – рог олений...», 1915). Используя христианскую аллегория сада – нравственные законы души, человек – садовник, Клюев расширил народное представление о саде («Вы деньки мои – голуби белые...», 1914-16). В дооктябрьский период, а тем более после 1917 года, переживая за «рай финифтяный» – крестьянскую культуру, исчезающую, подобно Китеж-граду, поэт выражал неприятие бездушного и бездуховного стандарта машинной цивилизации. Как и его соратники, он ощущал чуждость индустриализации нравственно-религиозным основаниям души русского человека, которая формируется в общении с природой, строится на вере предков («Уму – республика, а сердцу – Мать-Русь...», 1917; «Мы – ржаные, толоконные...», 1918 и др.). Образ сада входил у Клюева в систему главных ценностей, которым поэт сохранял верность и позднее («Я – человек, рожденный не в боях...», 1933).

С. Есенин в своем раннем творчестве, как и Клюев, апеллировал к райскому бытию как идеалу преображения мира и также, подчеркивая космический смысл происходящих перемен в дни революций, пел славу новорожденному миру, основанному на братской любви. В библейских поэмах Есенина 1917-19 годов мерцал свет небесного сада, который имел эстетически притягательный земной облик. Однако уже в поэме «Кобыльи корабли» (1919) вместо чаемого слияния «неба» и «земли» поэт констатировал их разрыв: высокий идеал по-прежнему сохранялся, но реальность уже представляла зловещей: «Облетает под ржанье бурь / Черепов златохвойный сад». В лирике, начиная со стихов из книги «Преображение» (1918), образ сада стал связываться не только с родными местами, но и с душевным состоянием лирического героя. Образ «девушки в белом» на фоне цветущего сада, в изображении которого соединились фольклорная и блоковская традиции, заключал у Есенина символику прекрасной мечты («Вот оно, глупое счастье...», 1918; «Анна Снегина», 1925).

В позднем «романсовом» творчестве Есенина сад выступал как метафора бытия, выражал чувство примирения с жизнью («Не жалею, не зову, не плачу», 1921). Подчеркивая мысль об органической связи человека с природой, об общих законах существования, поэт часто обращался к единичным растительным образам и сделал березу и клен героями своеобразного «древесного романа». Так выражалось отторжение певца природы от тех, кто, мечтая о революции «на земле и на небесах», забывал о главном даре человеку – возможности слиться с природным миром как лоном жизни.

Таким образом, поэты – «причастники природы» противилась провозглашенному с революционным энтузиазмом наступлению цивилизации на патриархальный, естественный мир и на фоне откровенного разрыва представителей левого искусства с наследием прошлого апеллировали к вневременным ценностям.

Образ сада-будущего, получивший широкое распространение в массовой советской поэзии, проанализирован в параграфе **V.I.3. «"Украсим Родину садами!" Тиражирование идеи в поэзии 1930-1950-х годов»**. Материалом для исследования стала лирика сталинского периода (отраженная в периодической печати и сборниках), в которой метафорой садового цветения декларировалось превосходство советского строя. В основе сочинений Н. Ушакова, В. Инбер, А. Роховича лежал классовый принцип, определявший оппозицию *пыльный, душный город – цветущий город*. При этом идеалом и для пролетариев оставался сад небесный, только они его не просто искали, но стремились *завоевать*. На таком воинственном фоне анахронизмом звучали немногие голоса поэтов (Б. Корнилов, Н. Майоров), которые передавали душевную теплоту лирических героев по отношению к природе, ее созерцательно-философское восприятие. В целом героем эпохи был уже не фетовский «природы праздный соглядатай», а созидатель, убежденный в возможности свершения самых фантастических проектов (Д. Кедрин, С. Кирсанов).

Для массовой советской поэзии было характерно воспевание плодового сада, что соотносилось с фольклорными представлениями об идеале Золотого века. Причем стала цениться не сакральная, духовная сущность сада, а его «материальность», отягощенность плодами, урожайность. Этот пафос особенно ярко выражен в осмыслении Всероссийской Сельскохозяйственной Выставки (ВСХВ), открытой в 1939 году. В духе официальной колхозной идеологии, отраженной в песенном творчестве, «чудесное» теперь являлось не проявлением мистического начала, а результатом человеческих усилий. Особое значение имело прославление садовода, селекционера И. В. Мичурина, который «не желал ждать от природы милостей».

Мифологическое пересоздание природы было характерно не только для массовой поэзии, но и для высокой лирики. Так, Н. Заболоцкий, выступая за активное вмешательство человека в природный мир, заоблачному Эдему противопоставлял новую реальность, задуманную и создаваемую человеком как «сплошной плодовый сад» («Венчание плодами», 1932). Он стал у Заболоцкого воплощением томления природы по человеческому разуму. В трактовке поэта акцентировалась потребность самой природы в раскрытии «чудесного клада» ее плодов. Позиция ученого-наблюдателя позволила Заболоцкому аналитически переосмыслить заложенный в природе потенциал, хотя при этом он оперировал такими стандартными характеристиками «коммунистического рая», как солнечность и плодоносность. Используя мифологему сада, поэт не столько воспевал прогресс и человеческий труд, преображающие мир, сколько утверждал «дирижерскую» миссию человека в природе.

По-другому осмыслялась метафора цветения/плодоношения М. Исаковским. В его творчестве, корнями уходящем в народную лирическую песню, плодоносящий сад символизировал достаток и благополучие, служил выражению настроения и душевного состояния; цветущий сад связывался с любовью. В то же время Исаковский наделил традиционный образ новой семантикой – родины-рая,

которую необходимо охранять от внешнего врага («Любушка», 1935; «Катюша», 1938; «Калина», 1942).

В послевоенное время метафора «жизнь-сад» в общественном сознании естественно уживалась с метафорой «город-сад». Они подкреплялись призывом А. Довженко «Украсим Родину садами!», сопровождавшимся не только насаждением новых деревьев, но и – как ни парадоксально! – вырубкой старых. Возможно, последним отзвуком веры в «небывалые пути» советского общества стала популярная в 1960-е годы песня В. Мурадели на стихи Е. Долматовского «И на Марсе будут яблони цвести!», отразившая спроецированную в космос романтическую садоводческую мечту.

Развенчание мифа о прекрасном грядущем представила поэзия второй половины XX века. Параграф **V.1.4. «Рай – ”паралич мечты”»** раскрывает поэтическую философию И. Бродского, который в застойные 1970-80-е годы в разрез официальным декларациям отказался от любых построений райского благополучия и переосмыслил рай как тупик. Поэт-нонконформист обнажил катастрофичность человеческого существования через образ «города-сада» как формулу утопии («На выставке Карла Вейлинка», 1984).

В программном стихотворении «Сидя в тени»(1983), построенном на оппозициях *бытие – небытие, индивидуум – масса*, Бродский констатировал, что желаемой идиллии нет ни в саду, ни за пределами ограды, в урбанизированном пространстве. «Вертоград голубой мечты» у него предстал громадным ульем, в котором природа больна, искажена человечеством, живущим прагматическими ценностями. Размышления автора о будущем полны скепсиса, поскольку он предвидел лишь «наваждение толп, / множественного числа», в которых суждено раствориться уникальной человеческой личности.

Лирический субъект Бродского совсем не разделял той физиологической радости от жизни, что переполняла героев советского искусства. Человек у него – созерцатель, неподвижно наблюдающий за динамикой жизни вокруг и часто ассоциирующийся со статуей. В данном произведении предметом его рефлексии стало «племя младое, незнакомое», образ которого, в отличие от предшественников, ассоциировался уже с варварским, разрушительным наступлением бездуховной массы. Отмечая прервавшуюся связь времен, экзистенциальную драму разрыва поколений, Бродский пророчил приближение гибели человечества, и потому сад в его глазах оборачивался адом.

Практическая реализация представлений о саде как образе будущего нашла свое воплощение в организации парков советской столицы, поэтическая рефлексия которых стала предметом научного осмысления в разделе **V. 2. «Советская Москва: от городского сада к парку культуры и отдыха трудящихся»**. В поэзии многочисленные и обширные московские сады нашли отражение неизмеримо меньше петербургских парковых ансамблей. Вероятно, одной из причин стала эклектичность зеленых «апартаментов», отражающая «анархический» характер возникновения старой столицы, в противоположность Петербургу, изначально задуманному как цельный градостроительный проект. Среди растительных оазисов Москвы наличием поэтической ауры отличается только известный с XIX века Нескучный сад, переживший в советскую эпоху серьезную трансформацию, но не утративший своего неповторимого «лица».

В послереволюционные годы поэтическое открытие топоса принадлежало Б. Пастернаку (цикл «Нескучный сад», 1917-22), в интерпретации которого он явился садом «воображений». Отталкиваясь от непосредственных впечатлений во время прогулки (в стихотворениях упоминались старая беседка, заглохший пруд, тропинки, цветники, густые заросли деревьев), поэт создал образ заросшего, тенистого сада. Но гораздо важнее для автора не природный пейзаж «от набережной до ворот», а рассказ «О вакханалиях изнанки / Нескучного любой души». Ее «огромность» подчеркивалась у Пастернака тем, что это пространство вбирало в себя и городской сад, и рощу, и лес, и дачную местность, где поэт встречался со своей возлюбленной, и само мироздание. В четырех минициклах, соответствующих временам года («Зимнее утро», «Весна», «Сон в летнюю ночь», «Осень»), каждый период, соотносимый с новым этапом человеческой жизни, поэт помечал различными парковыми «детальями». Особую роль играл шекспировский мотив сна, подчеркивающий соблазнительность и волшебство садового пространства, в котором, как в поэзии, проза жизни магически преобразуется. Недаром жизненные коллизии в цикле разрешались творчеством.

Название «сада» Пастернаком метафорически истолковывалось: «нескучность» объединяла такие его признаки, как стихийность и свежесть, бурление жизни, обновляющие не только природу, но ум и душу человека; побег от обыденности, творческое начало, приобщающее к вечности. Осмысление поэтом реального сада, лишенное в пору революционных перемен каких-либо социальных коннотаций, *по сути* совпало с актом творения нового мира.

Зримым воплощением перемен в стране стало создание в 1928 году Центрального парка культуры и отдыха трудящихся, с 1932 года носящего имя М. Горького. Нескучный сад, войдя в состав парка, из классического романтического пространства превратился в культурно-воспитательный объект.

Одним из первых на открытие советского «комбината культуры» откликнулся В. Маяковский стихотворением «Что такое парк?» (1928), в котором это достижение современности противопоставил «старым» садам как топосам любовных свиданий. Он провозгласил ценность «парка размаха и массы», где работающий человек мог коллективно восстанавливать физические силы и приобщаться к открытиям в науке и технике.

Не все современники Маяковского разделяли его восторг по поводу рождающейся новой культуры. Пастернак из-за своей абсолютной «природности» не находил общего языка с устремлениями века. О. Мандельштам, ощущая свою чужеродность «эпохе Москвошвея», все же желал приобщиться к ней. Это стремление, подкрепленное «водным мифом» сталинской культуры, отразилось в преобладании мотивов влаги и плавания в его московских стихах начала 1930-х годов. Лишь упоминая «скучные-нескучные, как халва, холмы», поэт главное внимание уделял «водной» доминанте ЦПКиО – лодочной станции, многочисленным яликам на реке («Там, где купальни, бумагопрядильни...», 1932). «Широчайшие зеленые сады», не похожие на петербургские размахом и светоносностью («светоговорильня»), вписались у Мандельштама в картину растущей, стремительно изменяющейся Москвы («Сегодня можно снять декалькомани...», 1931).

В то же время газетные полосы 1930-х годов заполнялись бравурно-пропагандистскими сочинениями И. Молчанова, А. Жарова, А. Суркова и других. В них, как и в песенном творчестве В.

Гусева, Д. Долева и Ю. Данцигера закрепилось представление о парке как рае для трудящихся. Обязательным элементом этих художественно слабых произведений стало изображение спортивных состязаний в воздухе и на воде, констатация веселья и радости посетителей.

Во что превратился позднее этот феномен советской культуры, хронотоп времяпрепровождения масс, показал поэт-концептуалист В. Строчков в поэме «Великий могуч» (сб. «Одинокий пловец», 1987). Само понятие «культурный отдых» (как цивилизованный отдых в хороших условиях) в ней иронически переосмыслено: одной из форм паркового «досуга» изображено пьянство. Включая свои размышления в широкий культурно-исторический контекст, автор выразил мысль, что общество, приближаясь к концу столетия, утратило духовные ценности и способно создавать только эрзац, подмену, муляж. Строчков нарисовал «порченный» образ молодого поколения, репрезентанта «светлого будущего», – гораздо более утрированный, чем в изображении И.Бродского. Девочка-подросток, что «кажет срамно язык», стала двойником главной героини поэмы – «Девушки с веслом». Знаменитая статуя – эталон женской красоты в эпоху коммунизма – утратив свой культурный и идеологический смысл, приобрела у Строчкова зловещий характер, трансформируясь то в смерть с косой, то в перевозчицу через Лету, то в Валькирию. Фантазмагория в поэме выявила эпидемию психической болезни нации, чем обусловлен глобальный крах культуры, выразившийся в порче «великого» и «могучего» языка.

В другой, сочувственной манере демифологизировал парк и его визуальный символ Т. Кибилов («Послание Л. С. Рубинштейну», 1987), для которого этот тоpos – один из знаков его детства и символ родной страны, потому поэт, несмотря на иронию, немного сентиментален.

Если восприятие ЦПКиО с годами кардинально менялось, то в образе Нескучного сада, внешне существовавшего в границах свехупорядоченного пространства, сохранялась заданная Пастернаком метафизическая парадигма – как в поэзии эмигрантов (Дон-Аминадо, Странник), так во времена «оттепели» и у советских поэтов (Б. Окуджава). В массовой поэзии конца XX – начала XXI веков Нескучный сад стал метафорой уединения и покоя души, превратился в тоpos памяти (И. Заславская, И. Ярославцева, Кс. Осенняя и др.).

Параллельно утопическому моделированию будущего в поэзии и попыткам его реализации в жизни, в культурном сознании сад по-прежнему оставался эмблемой природы. **В разделе V.3. «Реинкарнация идеи сада в постсимволистскую эпоху»** рассматривается творчество тех поэтов, кто, будучи свидетелем радикального преобразования мира, формирования и утверждения урбанистического мышления, благоговейно замирал перед Природой – Сфинксом. Одним из главных выразителей «магического природоведения» являлся Б. Пастернак. Его книга «Сестра моя – жизнь» (1922), пронизанная атмосферой свежести и освобождения, отразила не только приподнятый дух революционной эпохи и восхищение автора преображенным миром, но и мысль о родстве всего сущего в нем, об органической целостности жизни. Сад, представший в стихотворениях поэта главным действующим лицом, конкретным и метафорическим одновременно, изображался одухотворенным, изменчивым, активным, а лирический герой лишь наблюдал за его состояниями: у

Пастернака природа *первенствовала и подчиняла себе* человека. Поэт, исповедовавший идею мира как «явленной тайны», был демонстративно несовременным на фоне энтузиазма первых пятилеток.

М. Цветаева относится к числу тех, кто, испытывая муку отпадения человеческого рода от совокупного образа «дерева жизни», искал способы восстановления гармонии человека с природным миром. В ее творчестве особую остроту приобрел конфликт естественного (древесного) начала с урбанизированным пространством, отмеченный еще в начале века символистами (А. Белый) и позднее продолженный эмигрантами (И. Елагин). Цветаевское романтическое восприятие растительности обусловило их изображение как узников большого города – бунтующих, а не смиренно принимающих судьбу («Деревья», 1934). Тем самым деревья явились отражением страждущего духа ее лирической героини, что показано также на примере цикла «Деревья» (1922, 1923). Цветаева звала человеческое сообщество подняться «над сбродом кривизн» и примкнуть к совершенному союзу зеленых собратьев, «где ни рабств, ни уродств». Этот мир был для нее мечтой, Элизиумом, возможным лишь «по ту сторону дней». В реальном эмигрантском существовании Цветаевой таким пространством была собственная душа («Уединение: уйди...», 1934) или сконструированный ею «тот свет» («Сад», 1934). Ее «сад» – это место забвения «рева рыночного», всего того, что подменяет духовное материальным; это топос абсолютной свободы от всего и вся; это страна поэта-изгоя, спрятавшись в которой, можно обрести долгожданный покой души.

Н. Заболоцкий, ранним творчеством включившийся в традицию изображения конфликта между природой и цивилизацией («На лестницах», 1928), позднее предлагал собственный способ воссоединения с целостностью окружающего мира. Участвуя в общем процессе переделки жизни, он, тем не менее, как ученый-аналитик исследовал тайны первозданной материи, стремился осмыслить свою скрытую связь с ней. Вслед за В.Хлебниковым, постигавшим растения как прообраз человеческой культуры, поэт обнаруживал в дикой природе иерархическую организованность, что выражалось в устойчивом обозначении леса «садом» («Деревья», 1933; «Ночной сад», 1936). В то же время Н. Заболоцкий наблюдал в природе несовершенство и сострадал ее мукам («Людейников», 1932–47) – в отличие от Пастернака, также всматривавшегося в мироздание и открывавшего в нем высшую целесообразность. Веря, что только человеческому разуму дано превратить «природы вековечную давящую» в прекрасный сад, Заболоцкий выступал в 1930-е годы за активное вмешательство человека в природный мир, за их разумный союз.

Выявленные традиции (в совокупности с традициями европейской литературы) соединились и усложнились в лирике лучших поэтов второй половины XX века, среди которых первостепенно творчество И. Бродского, имеющего репутацию «гения эпилога классики» (Л. Баткин). Поэту младшего поколения не было свойственно цветаевско-пастернаковское «братание» с природой и чужды воззрения Заболоцкого, связанные с утопическими стремлениями советской эпохи. Размышляя не столько над бытием природы, сколько над абсолютным бытием, Бродский, тем не менее, не ушел от проблем, волновавших его предшественников, и в идее сада, в растительных «абстракциях» выразил собственное представление о мире.

Уже в раннем стихотворении «Сад»(1960) поэт воплотил в образе сада целый комплекс явлений онтологического, по его определению, «серафического порядка»: одиночество, «пустоту» и «немоту». Не желая повторять судьбу бесплодного сада, поэт бросил ему вызов, предпринял метафизическое бегство души. Одновременно «Великий сад» по-прежнему оставался для поэта недостижимым носителем высших смыслов, мерилom вечных истин, таил в себе прообраз небесного рая. В духе М. Цветаевой избрав сад разъединения с миром и даже с самим Богом («сад, одинокий, как я сам»), Бродский в самом начале своего пути высказал *предчувствие* трагической стези поэта. В стихотворении «Песня пустой веранды» (1968) его герой сознательно избрал путь сопротивления «напору льда» как эквиваленту «пустоты», «ничто» с помощью творчества (пения), обнаруживая родственную связь с героиней М. Цветаевой.

В своей лирике Бродский переосмыслил и образ садовника, обычно соотносимый в мировой литературе с Богом или с «культурным героем». Поэт выражал сомнение в возможностях человека облагородить природу («Садовник в ватнике, как дрозд...», 1964), подвергал ироническому снижению попытку человека навязать природе свои расчеты («В Англии», 1977), поскольку признавал природу только «в ее дикорастущем виде».

В зрелый период творчества Бродский осмыслял растительность формой небытия, воплощением бесконечности («Эклога 5-я (летняя)», 1981), вследствие чего флора представляла бесцветной и графичной, словно скроенной «без лезвий» «из потусторонней ткани» («Цветы», 1990). Вместе с тем, как и у предшественников, природа у поэта была сроднена с культурой: в ней таилась скрытая способность к творчеству, изначально заложенная духовная энергия, которая обнаруживала себя только через человека («Надпись на книге», 1991). Осознавая неминуемое наступление пустоты, Бродский верил, что только Слово, Язык позволят ему уцелеть в перспективе времени («Пьяцца Маттеи», 1981).

Таким образом, русская философская лирика, храня заветы высокого искусства, ориентировалась на «мыслимые» сады Серебряного века и культурное наследие прошлого в целом. С помощью поэтического слова, импульсом к рождению которого являлся сад, она преодолевала границы видимого мира, утверждая бессмертие духа.

В Заключении диссертации представлены выводы из проведенного исследования. В частности, подчеркивается, что в поэтическом сознании XX столетия сохранялось представление о саде как об идее, загадочном и недостижимом носителе высших смыслов, и как о феномене природного мира. Русская поэзия на протяжении всего XX века, независимо от эстетических и политических ориентаций, продолжала развивать намеченные в литературе рубежа XIX-XX веков модусы образа «сада», первоисточком для которых оставался библейский тоpos рая.

**Основное содержание диссертации отражено в следующих
публикациях:**

Монографические исследования:

1. *Разумовская А. Г.* Сад в русской поэзии XX века: феномен культурной памяти. Псков: Изд-во ПГПУ, 2010. – 228 с. (14,25 п.л.)
2. *Разумовская А. Г.* И.Бродский: метафизика сада. Псков: Изд-во ПГПУ, 2005. – 112 с. (7,0 п.л.)

Статьи, опубликованные в изданиях, рекомендованных ВАК:

3. *Разумовская А. Г.* Стилизации на фоне садово-паркового ландшафта в искусстве символизма // Русская литература. – 2010. – № 3. – С. 105-112. (1 п.л.)
4. *Разумовская А. Г.* «И веет свежестью из сада...» Последние страницы усадебного «текста» в поэзии И. А. Бунина и В. В. Набокова // Вестник РГГУ. Научный журнал. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». – М.: Изд-во РГГУ, 2010. – № 11(54) / 10. – С.138-156. (2,2 п.л.)
5. *Разумовская А. Г.* *Вертоград* в поэзии Серебряного века // Русская речь. – 2010. – № 1. – С.14-21. (0,5 п.л.)
6. *Разумовская А. Г.* В ботаническом саду русской поэзии: *Ирис* // Русская речь. – 2010. – № 4. – С.16-19. (0,3 п.л.)
7. *Разумовская А. Г.* В ботаническом саду русской поэзии: *Георгин-георгина* // Русская речь. – 2010. – № 5. – С. 27-30. (0,3 п.л.)
8. *Разумовская А. Г.* Садово-парковые реалии Петербурга в творческом сознании О. Манделъштама и Б. Лившица // Вестник Новгородского государственного университета. Серия «Филология». 56. Специальный выпуск: «Мусатовские чтения – 2009». – Новгород: Изд-во НовГУ, 2010. – С.58-62. (0,6 п.л.)
9. *Разумовская А. Г.* Летний сад в поэтической традиции XX века: диалог пространства и слова // Русская литература. – 2009. – № 4. – С.166-182. (2 п.л.)
10. *Разумовская А. Г.* «Листья падают в саду...» Осень как объект поэтических размышлений И. Бунина и В. Набокова // Русская словесность. – 2009. – № 6. – С.23-28. (0,75 п.л.)
11. *Разумовская А. Г.* Природное пространство в поэме Д. Мережковского “Старинные октавы” и пушкинская романная традиция // Вестник Новгородского государственного университета. Серия «Филология». 54. Новгород: Изд-во НовГУ, 2009. – С.57-60. (0,5 п.л.)

Статьи, опубликованные в сборниках материалов научных конференций и иных периодических изданиях:

12. *Разумовская А. Г.* Александровский сад в русской поэзии // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения – 2009): в 2 ч. Ч.2: Литературоведение: сб. науч. тр. – СПб.: Изд-во СПГУТД, 2010. – С.207-212. (0,75 п.л.)
13. *Разумовская А. Г.* Поэзия Серебряного века о садах Петербурга // Вестник Псковского государственного педагогического университета. Серия «Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки». Выпуск 11. – Псков: Изд-во ПГПУ, 2010. – С.17-20. (0,5 п.л.)
14. *Разумовская А. Г.* Рефлексии Анненского в поэзии И. Бродского // Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. 1855-1909. По итогам международных научных чтений, посвященных 150-летию со дня рождения И. Ф. Анненского. – М.: Изд-во Литературного института, 2009. – С. 422-432 (0,7 п.л.)
15. *Разумовская А. Г.* Искусствоведческий текст как источник поэтической интерпретации садово-паркового объекта // Пограничные процессы в литературе и культуре: сб. статей по материалам Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения Василия Каменского (17-19 апреля 2009 года) – Пермь: Изд-во Пермского университета, 2009. – С. 261-263. (0,3 п.л.)
16. *Разумовская А. Г.* Петербургская печать начала XX века о состоянии столичных садов и парков // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения – 2008): в 2 ч. Ч.1: Книжное дело. Культурология: сб. науч. тр. – СПб.: Изд-во СПГУТД, 2009. – С.52-58. (0,8 п.л.)
17. *Разумовская А. Г.* Сады и парки в поэзии Г. Иванова // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения – 2007): сб. науч. тр. СПб.: Изд-во СПГУТД, 2008. – С.211-224. (1,75 п.л.)
18. *Разумовская А. Г.* Статуя в садовом пространстве и слове (М. Волошин – Ю. Терапиано) // Мир – Время – Художник. Сборник статей по проблемам русской литературы XX века в честь 85-летия В. Н. Голицыной. – Псков: Изд-во ПГПУ, 2008. – С.206-214. (0,5 п.л.)
19. *Разумовская А. Г.* Маскарад на фоне парковых декораций в искусстве эпохи символизма // Вестник Псковского государственного педагогического университета. Серия «Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки». Выпуск 1. – Псков: Изд-во ПГПУ, 2007. – С.84-91. (0,8 п.л.)
20. *Разумовская А. Г.* Усадебный сад в поэзии И. Бунина // Михайловская Пушкиниана: Материалы X Февральских научно-музейных чтений памяти С. С. Гейченко «Странности юбилеев в России» (февраль 2007), V «Онегинских чтений в Тригорском» памяти А. П. Чудакова (июль 2007) и Михайловских Пушкинских чтений, посвященных 183-й годовщине северной ссылки А. С. Пушкина и 180-летию романа «Арап Петра Великого» (август 2007): Сб. ст. Вып. 45. – Сельцо Михайловское; Псков, 2007. – С.211-218. (0,5 п.л.)

21. *Разумовская А. Г.* Поэтика экфрасиса в стихотворении о статуе в саду (Ю. Терапиано «Диана Люксембургского сада») // Русское литературоведение на современном этапе. Материалы VI Международной конференции. В 2-х тт. Т.2. – М.: РИЦ МГГУ, 2007. – С.105-108. (0,25 п.л.)
22. *Разумовская А. Г.* Стихотворение А. Кушнера «Таврический сад» в контекстном окружении // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения – 2006): сб.науч.тр. – СПб.: Изд-во СПГУТД, 2007. – С. 213-221. (1 п.л.)
23. *Разумовская А. Г.* Петербургские сады в поэтическом отражении И. Бродского // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения –2005): сб.науч. тр. – СПб.: Изд-во СПГУТД, 2006. – С.217-224. (1 п.л.)
24. *Разумовская А. Г.* Трансформация блоковского мотива сада в поэзии И. Бродского // А. Блок и Псковский край. Материалы первых Блоковских чтений. – Псков: Изд-во областного Центра народного творчества, 2005. – С.65-75. (0,7 п.л.)
25. *Разумовская А. Г.* «Сидя в тени» И. Бродского: текст и контекст // Иосиф Бродский: стратегии чтения. Материалы международной научной конференции. Сентябрь 2004 года. – М.: Изд-во РГГУ, 2005. – С.256-265. (0,6 п.л.)
26. *Разумовская А. Г.* Сады И.Бродского в контексте русской поэзии XX века (к постановке проблемы) // Некалендарный XX век: Материалы Всероссийского семинара 2002 года. Выпуск 2. – В.Новгород: Изд-во НовГУ, 2003. – С.201-214. (0,8 п.л.)
27. *Разумовская А.Г.* Сотворение «фонтанного мифа» в творчестве И. Бродского // Поэтика Иосифа Бродского: Сборник научных трудов. – Тверь: Изд-во ТвГУ, 2003. – С.140-155. (1 п.л.)
28. *Разумовская А. Г.* Статуя в художественном мире И.Бродского // Иосиф Бродский и мир. Метафизика, античность, современность. – СПб: Изд-во журнала «Звезда», 2000. – С.228-242. (0,9 п.л.)
29. *Разумовская А. Г.* Страна Бродсковия // Русская словесность. –2000. – № 4. – С.49-53. (0,6 п.л.)