

А. Г. Разумовская

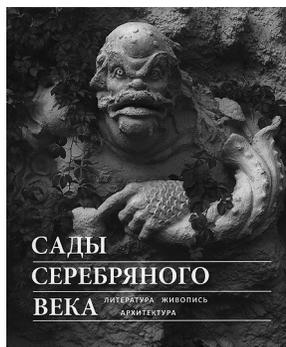
## «Неотцветающие сады» эпохи русского модерна

DOI: 10.53953/08696365\_2024\_187\_3\_368

**Сады Серебряного века. Литература. Живопись.  
Архитектура / Сост. и науч. редакция Б.М. Соколова.**

М.: БуксМАрт, 2022. — 656 с. — 300 экз.

Наше время отличается заинтересованным обращением специалистов и самой широкой аудитории к садово-парковому искусству, что заметно по реконструкциям исторических садов и созданию новых парков, конкурсам и фестивалям, конференциям и выставкам, по количеству печатных изданий и тематических сайтов в интернет-пространстве. Созидая земные сады или вдохновляясь ими, творя воображаемые сады и перенося их в произведения искусства, люди воплощают тоску по красоте, выражают свое представление об идеале, учатся опыту прошлого, проектируют будущее.



Большое исследовательское внимание уделяется садовым интересам в культуре Серебряного века, отличавшейся особенно интенсивным поиском путей обретения гармонии<sup>1</sup>. Хотя в практике ландшафтного искусства главное направление эпохи модерна (символизм) не оставило значительных следов, творческие фантазии интеллигенции в начале XX в. были устремлены к «небесному садоводству» (А. Блок), к созданию идеальных, воображаемых садов, отразившихся в слове, в красках, в камне и металле.

Рецензируемый труд составлен и отредактирован ведущим отечественным специалистом по истории мирового ландшафтного искусства Б.М. Соколовым. Он впервые дает целостное представление о глубокой смысловой емкости образа сада в культуре рубежа XIX — первой четверти XX в. как объекта эмпирического познания и как мифопоэтической модели мира в его идеальной сущности.

Концептуальная роль в книге принадлежит *Б.М. Соколову*, автору исследования «Небесное садоводство. Образ сада в искусстве русского символизма». Он исходит из того, что в культуре символизма садовые образы становились «ключами тайн», открывающими тропинку в иные, духовные миры» (с. 6). Расширительно толкуя мифологему сада в искусстве (как пространственную категорию «сад» и как отдельные растительные/цветочные образы), автор осмыслил разнообразный художественный материал, в котором «образ сада бесконечно варьируется» (с. 9).

1 См.: *Давыдова О.С.* Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. М.: БуксМАрт, 2014; *Наццокина М.В.* Русские сады. Вторая половина XIX — начало XX века. М.: Арт-Родник, 2007; Сады XX века: символ и реальность: сб. статей / Науч. ред. и сост. Б.М. Соколов. М.: ГМЗ «Царицыно», 2019; Связь времен: история искусств в контексте символизма: В 3 кн. / Отв. ред и сост. О.С. Давыдова. М.: БуксМАрт, 2021.

Исследование Б.М. Соколова посвящено садовым отражениям в литературе, изобразительных искусствах (живописи, графике) и архитектуре.

Первая глава («Сад и писатель»), посвященная литературным образам сада, начинается с прозы предсимволистской эпохи — творчества А.П. Чехова, И.А. Бунина, В.М. Гаршина. В ней использованы художественная проза и драматургия Чехова, его записные книжки, незавершенные произведения, воспоминания о писателе, что позволяет Соколову продемонстрировать многозначность символики чеховского образа сада. Конечно, литературоведение уже не раз обращалось к образу усадьбы-дачи в творчестве Чехова<sup>2</sup>. Соколов акцентирует внимание на том, что путешествие по саду отражает желание персонажей «уйти из усадебного мира, потерявшего свой духовный смысл, уют, человеческое наполнение» (с. 36), и дает им возможность обрести новое самоощущение и восприятие мира. Особенно продуктивны авторские суждения не о функциональном значении сада в произведении, а о его символическом наполнении, что сближает художественные поиски писателя (например, в рассказе «Черный монах») с экспериментами символистов.

Не всегда можно согласиться с оценкой садовых образов в прозе И. Бунина, которые, как полагает исследователь, не обладают символической глубиной и богатством (с. 88) (что особенно неубедительно в отношении лирического рассказа «Антоновские яблоки» или книги «Темные аллеи»). Вообще автор считает, что «Бунин чаще пишет о разорении красоты и озверении человека, чем о “красоте разорения” и трогательных отношениях в отживающей усадьбе» (с. 92). Апеллируя к выразительным цитатам из повести «Митина любовь», Соколов видит в изменениях садового пейзажа «аккомпанемент» внутренним переживаниям героя (что отмечалось и в чеховских произведениях), но оставляет без внимания художественную неповторимость сада в творчестве Бунина. Между тем сад, являясь постоянным объектом наблюдения и любования в прозе Бунина, привлекает своей «полнокровностью», трепетностью, изменчивостью, таинственной красотой. Резюмируя свои читательские наблюдения над романом «Жизнь Арсеньева», автор констатирует: «Мир сада и мир человека, которые у Чехова находились в сложной, но равноправной гармонии, у Бунина сокращаются до мира человеческих страстей и окрашенных ими внешних восприятий» (с. 97).

Убедительно в кругу предшественников символизма представлен опыт В. Гаршина, автора ботанических рассказов «Attalea princeps», «Сказка о жабе и розе» и «Красный цветок», которые Соколов рассматривает как «путь к мистической реальности писателей-символистов» (с. 109).

В параграфе «Проза и эссеистика русского символизма» автор показывает, что «мировоззренческие новшества» литераторов и мыслителей Серебряного века связаны с «мистикой неоплатонизма и романтическим двоемирием» (с. 111). Отмечается, что художник, находясь на тонкой границе между здешним и нездешним мирами, «видит природу и людей двойным зрением и старается выразить двуединство мира в двуедином по структуре и воздействию образе» (с. 112). Первая ступень в движении к символистскому образу сада — мистическое ощущение природы — раскрывается на примере творчества В.С. Соловьева и П.А. Флоренского. Размышления ре-

2 См., например: *Горячева М.О.* Семантика «сада» в структуре художественного мира Чехова // *Russian literature (Amsterdam)*. 1994. № XXXV. II. P. 171–179; *Кондратьева В.В., Ларионова М.Ч.* Художественное пространство в пьесах А.П. Чехова 1890–1900-х гг.: мифопоэтические модели. Ростов н/Д.: Foundation, 2012; *Строганов М.В.* Неодолимость пространства: усадьба в драматургии А.П. Чехова // *Феномен русской литературной усадьбы: от Чехова до Сорокина / Сост., отв. ред. и автор предисл. О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 218–227.*

лигиозных философов проецируются на мировидение символистов, прозревающих в цветке «бутон иных возможностей» (с. 120), что отразилось в поэтических образах «нездешние цветы» (В. Соловьев), «неомраченные цветы» (К. Бальмонт), «цветок нездешних стран» (А. Блок) и др. Отмечена в статье и родственность религиозно-философской прозы П. Флоренского романам Д. Мережковского, стихам А. Блока, картинам В. Борисова-Мусатова. При этом указывается и отличие: «Преобладание художественного начала над мистическим, интерпретации над вчувствованием становится водоразделом, через который не хотел переходить Флоренский. Литературу символизма создали те, кто решился перейти этот рубеж, перевести мистическое чувство на язык прекрасных или просто красивых образов» (с. 123).

Апеллируя к статьям А. Блока и В. Розанова, исследователь доказывает, что большинство садовых образов символизма отмечены «магией преображения, иносказанием, возвышением земного до духовных высот» (с. 124).

Литературные образы садов символизма осмыслиются и на примере повестей З. Гиппиус «Златоцвет», «Живые и мертвые (Среди мертвых)», трилогии Д. Мережковского «Христос и Антихрист», произведений Ф. Сологуба (рассказы «Книги стремлений», роман «Творимая легенда», повесть «Старый дом»). Возможно, Соколову стоило учесть, что творчество старших символистов хронологически и идейно *предшествовало* младосимволистам Белому и Блоку. Этим объясняется отмеченное автором ослабление «теургической» энергии садовых образов, их упрощение «до символических соответствий, метафор, культурных ассоциаций» (с. 146). Тем не менее, выявляя сюжетные схемы и мотивы (в частности, распространенный мотив «греховного сада»), исследователь обнаруживает емкие подтексты, сочетание реальности и фантазии, музыкальную ритмизацию прозы декадентов (с. 187). Логическим завершением параграфа выступает анализ созданной хотя и позднее, но в традициях русского символизма повести А. Кондратьева «Сны». «Свободная от эмигрантской ностальгии и сентиментальности», она «возвращается к чеховской простоте и становится художественным реквиемом усадебному миру России» (с. 195), утверждает автор.

Значительный раздел исследования посвящен поэзии Серебряного века. Соколов стремится выделить основные мотивы и сюжетные архетипы, показать индивидуальные черты творческого метода, проявленные в поэтических садовых образах.

Закономерно, что сначала он обращается к истокам зарождения образа «задумчивого сада» в лирике А. Толстого, К.Р., С. Надсона, А. Апухтина, К. Фофанова, К. Случевского (почему-то забывая при этом об А. Фете<sup>3</sup>) и определяет круг мотивов и образов поэзии «чистого искусства», воспринятых модернистами. Основу экскурса в мир поэзии Серебряного века составляет сюжетно-тематический принцип: выявляются «пошлый рай»; тоскующий (запущенный) сад; «старая усадьба»; «мертвый сад»; «соловьиный сад»; райский сад и другие мифологемы. Поэтический именовослов в работе велик: Д. Мережковский и Ф. Сологуб, В. Брюсов и К. Бальмонт, И. Анненский и Ю. Балтрушайтис, И. Бунин и К.Р., А. Блок и А. Белый, Вяч. Иванов и Саша Черный, А. Ахматова и Н. Гумилев, М. Цветаева и Эллис. Ощущается особое внутреннее пристрастие автора к поэтической «ботанике» К. Бальмонта. Несмотря на некоторую дробность композиции (а именно неоправданное обособление образа райского древа от образа эдемского сада, обращение к образу «греховного», «чувственного» сада в нескольких параграфах, см. с. 294, 300—303, 336 и др.), в ней просматривается логика «от реального к реальнейшему» (Вяч. Иванов) — отталкива-

3 Об А. Фете как предтече русского символизма см.: *Петрова Г.В.* А.А. Фет и русские поэты конца XIX — первой трети XX века. СПб.: Астерион, 2010.

ние литературы от эмпирической реальности и устремление к саду «духовному» как идеальной сущности.

Глава интересна выявлением сюжетно-образных мотивов в русской литературе конца XIX — начала XX в., параллельных поискам в изобразительных искусствах и архитектуре, например, в следующем пассаже: «Творческая фантазия Бальмонта создает поэтический иконостас. В его изображениях видны колос, цветок, деревья с плодами среди первоначальных созвездий, пустынь, кочевий, ликов святых. Этот смелый образ немного напоминает иконостас абрамцевской церкви, на тяблах которого изображены цветы, звезды, кометы, Солнце и Луна» (с. 314). Подобные ассоциации между словесными и визуальными образами в статье неоднократны. Так, сцены в Летнем саду и Петергофе Мережковского напоминают Соколову и гротески Белого, и нежную иронию Лансере и Бенуа (с. 166); поэзия «неумирающих цветов» Бальмонта соотносится в глазах искусствоведа со скрытым символизмом цветка и букета «голуборозовцев» Кузнецова, Крымова, Сапунова, Судейкина, «за которым стоит сияющий образ горних духовных высот» (с. 291).

Во второй главе («Сад и художник») раскрывается экзистенциальное звучание образа сада в изобразительных искусствах, что находит соответствие литературным поискам. Обращение к творческим контактам мастеров кисти и слова осуществлялось и в прежние годы: вспомним замечательную книгу петербургского литературоведа В.Н. Альфонсова «Слова и краски» (Л., 1966) и более близкую нашему времени работу А.А. Русаковой «Символизм в русской живописи» (М., 1991). Соколов на широком литературно-художественном материале обращается к скрытым, редко комментируемым перекличкам и соответствиям в литературе и живописи, рассматривает принципы формообразования в творчестве отдельных художников и их объединений. Изучая садовые образы в синхронии и диахронии, автор руководствуется уже не столько тематическим, сколько художественно-изобразительными — стилистическим и жанровым — принципами.

Начав с творчества предшественников символизма — И. Левитана и В. Васнецова, — автор раскрывает выразительные сочетания реальности с народной орнаментальной стихией на примере работ Е. Поленовой, чьи декоративные «сны» отражают поиск «скрытого в душе откровения» (с. 356), и художников, увлеченных ее экспериментами: А. Головина, М. Якунчиковой, С. Малютина.

Обстоятельный материал посвящен «цветам воображения» М. Врубеля, который еще в росписях Владимирского собора в Киеве стал изображать «травы и цветы Рая как символические формы, родственные кристаллам и сияющим лучам» (с. 366).

Убедительным подтверждением широты историко-культурной программы объединения «Мир искусства» является параграф «Ретроспективный символизм. Машина времени». Автор верно отмечает, что истоком «пассеизма» художников, чьи увлечения распространялись и на европейскую культуру (А. Бенуа, К. Сомов), и на наследие Руси (И. Грабарь, Н. Рерих, М. Кустодиев, А. Васнецов), явилось ощущение «близости конца и зачарованное любованье прошлым» (с. 380). Их образы всегда имеют двойную природу, герои находятся и «здесь» и «там», но «мир картины живет своей жизнью, в нее можно войти во сне, но не наяву» (с. 379). Соколов резюмирует: «Тектонические сдвиги в жизни и будущей судьбе общества, которые для Блока, Белого, Иванова превращались в апокалиптические предвестия, сказались у мирискусников любовью к уходящему прошлому и длящемуся “концу культуры”». Подробно раскрывается «диалог с прошлым» (с. 382) в творческом сознании А. Бенуа.

Исследователь обращается и к садовым воплощениям в творчестве ближайшего друга художника — К. Сомова, который, в отличие от первого, «не искал исторической конкретности садового пейзажа» и для которого сад служил «скорее

темой, чем заветным впечатлением, требующим воплощения» (с. 397). Своеобразие живописи Сомова ярче вырисовывается в сопоставлении со стихотворениями М. Кузмина: «Сады Сомова сближает с садами Кузмина не только искусственность, но и преувеличенная, почти ироничная красота пейзажа, костюмов и красок. Однако поэт с удовольствием жил в своей “прекрасной ясности”, а для Сомова она — яркая оболочка, под которой скрыта пустота. В этом трагизм и серьезность даже самых вторичных и спешно выполненных его работ» (с. 403).

Подробному анализу сложнейших поисков В. Борисова-Мусатова, составивших эпоху в культуре Серебряного века, посвящен параграф «Поэтический символизм. Призрачные картины», который можно отнести к лучшим страницам книги. Новая эстетика, показывая Соколов, создавалась путем соединения струящихся контуров, мягких и размытых цветовых пятен и графичных, прочерченных линий. «Фантазийная форма» Мусатова содержит его главные художественные принципы: «...примат концепции, замысла над импульсами природы; создание композиционной структуры, сливающей воедино идею и анализ природы; формирование композиции, в которой разные элементы попеременно выходят на первый план <...>. Садовая среда, соединяющая упорядоченность и стихийность, небесные дали и ближние планы, среда, дающая человеку возможность прислушиваться к природе и своим переживаниям, оказалась идеальным мотивом для дальнейших опытов» (с. 412).

Поиски Мусатова были начальной «опорой для развития» художников «Голубой розы» (с. 431), которые позднее вынуждены были отойти от мистики сада и его «истончающихся смыслов» (с. 439), «облечь плотью и упростить мир символов» (с. 438), что показано на примере творчества П. Кузнецова. В подобном обновлении изобразительного языка Соколов усматривает аналогию перехода от символизма к акмеизму в русской поэзии. Неожиданным поворотом в развитии садовой темы, представленным в книге, явилось искусство авангарда, рассмотренное на материале раннего творчества К. Петрова-Водкина и К. Малевича, у которых «образ сада <...> сыграл роль связующего звена между их прошлым и будущим» (с. 440).

Завершает работу искусствоведа третья глава («Сад и город»), так же, как и предыдущие две, богатая художественным материалом (в исследование вовлечено около тысячи архитектурных фрагментов, сфотографированных в различных городах европейской части России). В ней представлены «не только явные садовые сцены, но и флоральные мотивы, обладающие потенциалом саморазвития, достраивания до цельного образа “третьей природы”» (с. 471). Точно и одновременно поэтично автор рассуждает о растительном и животном мире, ожившем орнаменте, условном пейзаже, отраженных в прихотливом декоре искусства модерна. Впечатляет не только обнаруженное разнообразие растительных мотивов на фасадах зданий, их порою фантастические комбинации, но и восприятие ассоциативной заряженности декоративных композиций и точность словесного выражения автора работы. Ведя за собой в мир «каменного сада», Соколов обнаруживает в растительном декоре проявления космогонического процесса, показывая возникновение пространства, игру модерна с силой тяжести. Истоком для символического сада в декоре, как демонстрирует автор, служат символы Рая и его теневой образ — злобный сад, что отражает двойственность мирозерцания символизма.

Стремление Соколова охватить все аспекты садово-парковой культуры Серебряного века ведет к тому, что в работе описываются первые опыты научного осмысления истории и теории садового искусства в трудах А.Э. Регеля, В.Я. Курбатова и в современных исследованиях, посвященные цветоводству эпохи модерна; характеризуются садовое творчество А. Чехова в Мелихове и Аутке и т.д.

Весьма интересен параграф «Новый Кучук-Кой. Сад Голубой Розы», в котором впервые в столь полном объеме дается история создания крымской усадьбы Я.Е. Жу-

ковского, сумевшего привлечь к коллективному творчеству инженера В.С. Сергеева, художников В.Д. Замирайло, Е.Е. Лансере, П.В. Кузнецова, П.С. Уткина и А.Т. Матвеева. Обильно сопровождающие текст фотографии фасадов, интерьеров, скульптуры, мозаики, репродукции акварелей дают представление о пространственном решении парка и его растительном мире, перекликающемся с живописными орнаментами. Прогулка по парку, пишет Соколов, «порождала у посетителя множество разнообразных настроений», вовлекая его «в почти ритуальное путешествие, восхождение и нисхождение сквозь сумрачные заросли» (с. 561), передающее течение духовной жизни (с. 545). Автор считает, что Новый Кучук-Кой достойно представляет памятник искусства эпохи модерна наряду с испанским парком Гуэль и португальской усадьбой Регалеира.

Завершает главу параграф «Русский город-сад», посвященный утопическим замыслам преобразования урбанизированных пространств в идеальные. Делая тщательный обзор отечественной литературы о российских опытах создания города-сада, автор отмечает, что «город-сад, возникший в эпоху стиля модерн, отвечает органическим принципам этого стиля» (с. 576). В обширном послесловии говорится о формах бытования образа сада в советскую эпоху и в наше время.

Поскольку сад как предмет изучения по своей природе многосторонен, то в книге закономерно отражено взаимодействие искусствоведов, историков культуры, специалистов в области истории архитектуры и градостроительства, которые своими работами дополняют труд Соколова, расширяя представления о воплощении гармонии человека и природы в искусстве начала XX в.

Работа саратовской исследовательницы *Э.Н. Белонович* «Виктор Борисов-Мусатов: от фотографии к картине» раскрывает роль светописы в поиске художником-символистом своего индивидуального стиля. Сопоставляя фотографии на пленэре (большая часть хранящиеся в архивах) с полотнами и рисунками В.Э. Борисова-Мусатова, она прослеживает трансформацию садовых фотоэтюдов в живописные и графические образы, отмечает использование приемов пикториальной фотографии, эксперименты со светом и тенью, что отливается в узнаваемый художественный язык мастера.

Элегическим сценам-грезам Борисова-Мусатова близки экспериментальные фотографии мастеров эпохи символизма, к которым обращается *А.О. Васильченко*, специалист по истории русской графики и фотографии, в статье «“Поэма запустения”. Усадебный парк в художественной фотографии 1890—1910-х годов». Пейзажные уголки на снимках *Н.А. Петрова*, *В.Ф. Никифорова*, *А.С. Мазурина*, *И.К. Дарагана* и других в унисон литературно-художественному усадебному мифу запечатлевали запущенные парки как уходящую элегическую натуру прошлых столетий. Исследовательница отметила свойственное фотографиям художественное преобразование старых имений, словно сокрытых в легкой дымке воспоминаний, находя им параллели в усадебной поэзии рубежа XIX—XX вв. Согласно автору, «новые технические приемы съемки и печати» (в частности, использование эффектов мягкорисующей оптики и др.) способствовали преодолению «фотографической механистичности и сухости», благодаря чему фотографии «стали передавать вкус и эстетические предпочтения Серебряного века» (с. 624).

Нереализованным градостроительным проектам в Крыму и Подмосковье посвящена работа *О.А. Олах* «Город-сад в России: проекты *И.А. Фомина* и братьев *Весниных*». Опираясь на хранящиеся в Музее архитектуры имени *А.В. Щусева* чертежи и рисунки проектировщиков, стремящихся применить английскую теорию города-сада на русской почве, исследовательница отмечает, что отечественным архитекторам приходилось «считаться с государственной идеологией и климатическими особенностями» (с. 642), превращая «город-сад» *Э. Ховарда* просто в «сад» (с. 643).

Интерес представляет обращение к бытовой повседневности, связанной с садами, в эпоху модерна. Так, искусствовед С.С. Веселова в работе «Интерьерные сады в России конца XIX — начала XX века» рассказывает об оранжерейном садоводстве в это время и об искусстве создания зимних садов как в общественных, так и в частных интерьерах. Она замечает, что выбор и расположение растений наряду с произведениями декоративно-прикладного искусства, созданные ими композиции порождали «эффект, ожидаемый от зимних садов, — появление <...> особого пространства, наполненного красками, ароматами, зрительными и осязательными впечатлениями, сходными с теми, которые человек способен получить во время путешествий по дальним странам» (с. 633). Помимо модных тенденций, причиной устройства зимних садов как в городских особняках, так и в усадьбах исследовательница называет увлечение их владельцев коллекционированием, любовь к ботанике и разведению экзотических растений, создание интерьеров для литературных или музыкальных салонов и т.д. В зависимости от целей, зимние сады формировали разные впечатления: «...от праздничного возвышенного настроения, ощущения торжественности и величия, через радость и удовольствие, к спокойствию и гармонии, вплоть до меланхолии и печали» (с. 634). Веселова констатирует важную роль в создании интерьерных садов эпохи модерна мастерства архитекторов (Ф.О. Шехтель, И.А. Фомин, Л.Н. Кекушев, И.В. Жолтовский и др.), дополненного новыми возможностями «железо-стеклянной» архитектуры: «При новом способе формирования зимние сады были способны естественно “вращать” в живописные, асимметричные объемы особняков» (с. 635). Разнообразие и неординарность зимних садов демонстрируется на примере подмосковной усадьбы Горки и усадьбы Верки под Вильно, петербургского особняка балерины М. Кшесинской и особенно московского дома князя С.А. Щербатова. Зеленое убранство последнего, как полагает автор работы, восходит к чудесным садам Семирамиды, «легендарному прототипу древнерусских висячих садов» (с. 637), и одновременно предвосхищает модную тенденцию нашего времени — создание садов на крышах.

О широком распространении в России Серебряного века увеселительных садов рассказано в работе специалиста по истории городской культуры и досуга С.А. Рябовой. На примере столичных и провинциальных развлекательных заведений в зеленых «интерьерах» раскрываются возможности российской элитарной и массовой публики в получении садово-театральных удовольствий. «Большая часть увеселительных садов этого времени представляла собой театральную площадку при буфете или ресторане, наподобие кафе-шантанов и мюзик-холлов», — сообщает автор (с. 646). В отличие от них знаменитый московский сад «Эрмитаж» М.В. Лентовского, занимавший огромную территорию и имевший парк с проточными прудами, отличался, как пишет Рябова, особой формой садовой антрепризы: «...главные роли в ней играли театр и сад, буфет сдавался в аренду, имел второстепенный характер и не влиял, как это часто бывало, на выбор репертуара» (там же). Рассматривая особенности расположения и планировки увеселительных садов, специфические черты постоянных посетителей, программу развлечений, Рябова делает вывод, что эти зоны удовольствий «соединили европейские формы досуга с российскими традициями, создавали особую атмосферу игры и сюрприза» (с. 652). Остается отметить, что тексты всех авторов книги сопровождаются иллюстрациями.

В книге «Сады Серебряного века. Литература. Живопись. Архитектура» впервые объединены литература, изобразительное искусство, архитектура, фотография, бытовая повседневность эпохи «русского Ренессанса». Кроме того, научную новизну труда, созданного на стыке истории, эстетики, искусствоведения, культурологии, социологии, определяет комплексность подхода к изучению искусства модерна.