

ПРИЗНАКИ УСАДЕБНОГО ПРОСТРАНСТВА В ПОЭЗИИ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

В статье рассматриваются признаки усадебного пространства в русской поэзии XIX – начала XX веков. Производится сопоставление архитектурных и поэтических элементов, выявляется единая традиция создания локуса имения как бытового культурного пространства.

В одной из классических работ по теории хронотопа (времени – пространства) М.М. Бахтин привлекает внимание читателя к чрезвычайно востребованному в литературе пространственному уголку, «где жили деды и отцы, будут жить дети и внуки <...> в тех же условиях, видевших то же самое <...>, ту же рошу, речку, те же липы, тот же дом» [1]. С развитием идиллического хронотопа Бахтин в первую очередь соотносит магистральный жанр русской литературы – социально-психологический роман, хотя в современных исследованиях жанровая принадлежность дефиниции трактуется несколько иначе.

Для литературоведов и культурологов понятия «идиллического» пространства и времени выступают неотъемлемой частью более широкого явления – усадебной культуры, представленной как в прозе, так и в поэзии, живописи, архитектуре, музыкальном и театральном искусстве.

Очевидно, что, обращаясь к различным аспектам усадебной жизни, причем далеко не всегда идиллическим, нельзя обойти вниманием ее пространственную организацию, в данном случае рассматриваемую нами на материале поэзии XIX – начала XX века.

Традиционно основными зонами усадебного пространства принято считать дом (дворец), парк (сад), парковые павильоны, и они же в русской лирике наделяются особыми чертами, приметами и эмоциональным ореолом, образующими цельный социокультурный локус – «бытовое культурное пространство» [2].

Так сложилось, что в поэзии довольно подробно и достоверно отразился процесс создания в России усадебного пространства, начиная с первых опытов 1760–1770-х годов, последовавших за указом «О вольности дворянской» и постановлением «О сделании всем городам, их строению и улицам специальных планов, по каждой губернии особо», и заканчивая реали-

зацией неоромантической традиции в усадебном строении начала XX века.

Различные тенденции в расположении городских и загородных усадеб, следование классицистической, сентиментальной, романтической (как вариант – готической) системам в оформлении главного усадебного здания и преемственность между французской и английской организацией садово-паркового пространства отражены в яркой палитре посланий, элегий, романсов, в пейзажной и ролевой лирике.

В большей части исследуемых текстов Г.Р. Державин, А.К. Толстой, А.А. Фет, К.К. Случевский, И.А. Бунин и другие обнаруживают хорошее знакомство с принципами создания пространства в поместье, в частности, передавая очарование городской усадьбы, учитывают принцип регулярности (симметрии, соразмерности частей); вызывая в памяти черты загородного имения, основной акцент переносят на принцип живописности, характерный для главного атрибута – пейзажного, ландшафтного парка, получившего распространение в начале XVIII века в Англии, а в 1760–1770-х годах и в России.

Несмотря на существенную временную дистанцию между Г.Р. Державиным и А.К. Толстым, И.С. Тургеневым и И.А. Буниным, обращает на себя внимание тот факт, что из памяти русских дворян-помещиков не стерлись образы великого реформатора Палладио и его последователей: Камерона, Кваренги, Растрелли, оставивших след в ордерных конструкциях, купольных ротондах-миловидах, белых колоннах, высоких окнах усадебных домов по всей России. Об этом свидетельствует обилие образов-символов и достоверных реалий в стихотворениях А.К. Толстого «Ты помнишь ли, Мария...» и «Пустой дом», С. Копыткина «Очерк Растрелли», М. Кузмина «В старые годы» и других, о которых будет сказано ниже.

Внимание читателя в них приковано к дому как центру пространства всего имения и залу как его доминирующему элементу, являющемуся «ядром и началом движения от него пространств как внутри здания, так и (что особенно важно) вовне» [3]. В каждом стихотворении подчеркиваются черты палладианского стиля в архитектуре и искусстве. По сравнению с естественностью, свободой пейзажного английского парка дом и главный зал, будучи ядром усадебного пространства, подчеркивают геометрическое, упорядоченное начало в поместье, акцентируя внимание на высоте и огромности галереи с портретами предков на стенах: («Ты помнишь ли, Мария...», «Пустой дом»), величественности замысла архитектора, увековечившего на века, для новых поколений фамильный герб на фронтоне:

Стоит опустелый над сонным прудом,
Где ивы поникли главой,
На славу Растреллием строенный дом,
И герб на щите вековой.

(4, с. 76)

Я люблю этот ветхо-богатый
Опустелый помещичий дом,
Окруженный гирляндой статуй,
Обрамленный зеленым прудом.
Я люблю этот очерк Растрелли...

(5, с. 89)

Как неперемный атрибут палладианского и французского (классического) стилей в архитектуре напоминают о себе белые колонны у входа в дом с ордерной, преимущественно вертикальной формой и членением, плавно переходящие в колонны натуральные, природные – бесчисленные стволы лесных и парковых деревьев – естественные образцы традиционного ордера и одновременно его реальный «многоствольный» фон:

.....
Эту белую сказку колонн,
Эти старые дубы и ели
И ночной золотой небосклон.

(5, с. 89)

Прием этот типичен для пространственной структуры среднерусского имения, когда «зда-

ния благодаря ордеру не только фиксировали ориентиры пространственной композиции усадьбы, но и отчасти соединялись с окружающей живописной средой» [6].

Гладкие стены, мощные, несколько утяжеленные, но уравновешенные по пропорциям портики, накладные барельефы, чугунное литье оград, специфическая бело-желтая цветовая палитра фасадов определяли характер архитектуры, взаимодействующей с парковым пейзажем, привнося в усадебную атмосферу мотив триумфальности [7].

Четкие вертикальные линии в пространстве имения просматриваются в готических постройках домов и парковых павильонов Остаева и Монрепо, например, в романтических башнях, со временем разрушающихся и «врастающих» в окружающую природу:

И лист за листом,
тоскуя о неге вчерашней,
кружится под тусклым окном
разрушенной башни...

(8, с. 96)

Другой вариант господства вертикальных линий проявляется в комнатах с высокими сводами, устремленностью стен вверх, сохраняющихся довольно долго, но все же к началу нового века утративших стройность очертаний и растерявших в некоторых случаях ее ценителей:

Сумрак комнат покинутых душен,
Тишина с каждым мигом печальней,
Их владелец был ими ж задушен
В темноте готической спальни.

(9, с. 74)

Особое место в пространстве имения отводится цветовой гамме – десятилетиями сохраняющимся у последователей классического французского стиля оттенкам белого цвета в окраске фасадов, колонн, портиков, лоджий, зрительно увеличивающих объем, и контрастному, но такому уютному, «домашнему» сочетанию по-английски красных кирпичных стен и белых оконных проемов, ниш, колонн, балконов. Со временем в заброшенных поместьях о былом величии стали напоминать бледные цветные пятна на старой известке парадных подъездов:

Задумчивый вид:
Сквозь ветви сирени
Сухая известка блестит
Запущенных барских строений.
(10, с. 219)

Вот дом, старинный и некрашенный,
В нем словно падает туман,
В нем залы гулкие украшены
Изображением пейзажа.
(9, с. 143)

Десятилетиями сохранялось в русских людях бережное отношение к традициям мировой усадебной культуры, которая вплоть до 1910-х годов уже нового века несла на себе следы экспериментов с пространством Палладио, выступившего новатором в создании дома с ордерной лоджией (портиком) на фоне стены с обязательным завершением лоджии торжественным фронтоном. Так же и в поэзии романтиков и реалистов сквозным воспринимается образ «лица» усадебного дома, того самого парадного фасада с фронтоном, украшенного гербами владельцев (реже – эмблемами строителей) и выдающегося над остальными частями строения, например, у К.Р. в одной из элегий «осташевского» цикла:

...вдалеке на берегу наш дом,
С колоннами, классическим фронтоном,
Широкой лестницей перед крыльцом,
Двумя рядами окон и балконом.
(11, с. 23)

Неизменный интерес русских лириков проявляется и к другому чрезвычайно важному композиционному принципу формирования усадебного пространства, связанному с возможностью движения в нем по схеме «изнутри – наружу» (вместо «извне – внутрь»). Усадьба в поэзии представлена как отражение этого принципа, о чем свидетельствуют стихотворные примеры, передающие состояние лирического героя сначала в центре дома (в зале) или в комнатах, позже – в положении у окна, созерцающим окружающую природу или уже гуляющим по саду.

В некоторых текстах взгляд поэта на усадьбу можно считать еще более «научным», «правильным» с точки зрения архитектурной теории организации паркового, садового и собственно усадебного пространств, поскольку взгляд этот

базируется на знании о расположении и функциях окон, удлиненных осевых залов, крытых галерей и купольной ротонды, напоминающих на среднерусской равнине о далеком античном Пантеоне. Так, у Бунина лирический герой испытывает на себе очарование родных стен, увидев в какой-то момент их сходство с монастырскими, храмовыми конструкциями:

В холодный зал, луною освещенный,
Ребенком я вошел.
Тенями рам старинных испещренный,
Блестел вощенный пол.

Как в алтаре, высоки окна были,
А там в саду – луна,
И белый снег, и в пудре снежной пыли –
Столетняя сосна.

(12, с. 65)

В поэтических текстах часто обыгрывается такая особенность пластического решения «глаз» архитектурного организма – оконных и других проемов, роль переходных пространств – лоджий, портиков, балконов как связующего звена между жилыми помещениями и природным окружением, причем, как уже упоминалось выше, вертикали стволов старых деревьев служат продолжением ордерных конструкций дома.

Кроме того, сами деревья, населяющие сад и парк в имении, воспринимаются не просто растительным материалом для шпалер и боскетов, а полноправным элементом пейзажной картины с ближними и дальними планами, с общим эмоциональным настроением и неожиданными видовыми эффектами.

Временами внимание поэта привлекает разнообразие насаждений в английском или французском пейзажном парке или смена полян и рощ, однако чаще всего стихотворные садово-парковые описания основываются на контрасте расцветок, рисунка листвы и кроны, формы стволов и ветвей, заменяющих в воображении зрителя ионический, дорический, коринфский, тосканский или композитный ордера. Цветы, листва, плоды, рисунок коры на стволе, ветвление кроны яблони, вишни, сливы, груши – «все это находило свое место в общей картине сада – огорода, оживляло его, образовывало каждый раз новый и по-настоящему художественный образ» [13, с. 55].

Должно быть, этим можно объяснить тот факт, что в пейзажных зарисовках, элегиях, посланиях, романах, сонетах с усадебными образами, темами, мотивами русские дворянские поэты прежде всего фиксируют положение в пространстве верхушек деревьев, состояние кроны в тот или иной сезон суток, время года:

Гроза промчалась низко над землею...
Я вышел в сад; затихло все кругом –
Вершины лип облиты мягкой мглою,
Обагрены живительным дождем.

А влажный ветер на листья тихо дышит...
В тени густой летает тяжкий жук...
(14, с. 55)

И откуда, откуда тот ветер летит,
Что, страхая росу, по цветам шелестит.
Дышит запахом лип и, концами ветвей
Помавая, влечет в сумрак влажных аллей.
(15, с. 106)

Практически постоянным приемом в создании усадебных пейзажей с древесными «героями» является наблюдение за ними с балкона, из крытой галереи, из окна или из глубины кресла (дивана), то есть когда они по высоте уравниваются с пространством второго этажа, мезонина или балюстрады – строения по-своему возвышенного. Тем самым, действительно, визуально стираются границы между стенами и деревьями, они выступают элементами единой горизонтальной линии, плавно переходящей в узкую полосу горизонта вдаль:

Не налюбуюсь, как сквозят
Деревья в лоне небосклона,
И сладко слушать у балкона,
Как снегири в кустах звенят.
(12, с. 100 – 101)

Я в кресло сел, к окну, и, отдыхая,
Следил, как замолкал он, потухая.

В тиши звенел он чистым серебром,
А я глядел на клены у балкона,
На вишеник, красневший под бугром...
Вдали синели тучки небосклона
И умирал спокойный серый день...
(12, с. 133)

Столь же типичны сочетания элементов интерьера и пейзажа в стихотворениях К.Р. («Сирень» и «Отцветает сирень у меня под окном...»), А. Фета («Любо мне в комнате ночью стоять у окошка в потемках...», «Старый парк», «Чем тоске, и не знаю, помочь...») и других, различающихся лишь породами деревьев, мелькающих за окном, и настроением лирического героя, удрученного контрастами в доме и во дворе или ощутившего в шелесте листвы под балконом и потрескивании дров в камине редкую, одному ему видимую гармонию усадебной жизни. Гармония эта воспринимается как синтез планировки всего имения, расположенного так, что, попадая в дом, в комнаты, нельзя не ощутить связь внешнего и внутреннего пространств: «раскрытость в большой мир – одна из самых главных особенностей структуры и семантики усадебной композиции» [3, с. 258].

В большом мире, который в поместье в первую очередь – садово-парковый, структура подчинена другому принципу – пространственно-временной протяженности. Он задается семантикой, знаковостью аллеи, представленных в поэзии довольно разнообразно, как и было в реальной помещичьей жизни, надолго разграничившей поклонников «французского» парка с его ровными аллеями, где человека уже не может подстергать никакая неожиданность, и «английского» – почти естественного ландшафта, лишенного каких бы то ни было симметрии и «правильности».

Изначально корифеи русского усадебного строительства – Н. Львов, А. Болотов вынуждены были определиться с планировкой подходов к дому и методами организации прилегающих к нему садов и парков. С их реформаторской деятельностью связан процесс вытеснения «французских» садов «английскими», простыми и натуральными, будто «выросшими» из самой природы, улучшить которую нельзя.

Неизменной на многие десятилетия остается традиция сохранять принцип регулярности в расположении подъездной аллеи и примыкающей к главному дому территории.

«Героиней» большинства стихотворений с усадебными мотивами является прямая аллея, ведущая к парадному подъезду, она же выполняет функцию главной оси парадного двора, и ей соответствует центральная ось здания.

Главная ось вовсе не случайно фигурирует в лирике, поскольку дворянские поэты ощущали в ней организующее начало придворцовой территории.

По сравнению с пейзажной частью парка – свободной, «натуральной», постоянно меняющейся – главная аллея создается в поэзии как образ статичный, неизменный, заставляющий задуматься о вечном, о смене поколений в родовой вотчине.

Аллея въездная (она же парадная, главная, центральная) воспринимается продолжением дома (отчасти этим можно объяснить ее регулярный характер), воплощением мировосприятия хозяина – помещика, так как она обустроена в соответствии с личными пристрастиями барина, историей его рода, тесно переплетающейся с важными событиями в жизни страны.

Аллея придает структуру саду и придворцовой части, создает само пространство парка, одновременно упорядочивая его, разбивая на части, определяя правую и левую границы. Всякая тропинка, дорожка, а тем более главная аллея может рассматриваться как «переход от хаоса к космосу» [16, с. 51], начало, гармонизирующее естественное и стихийное в природной среде, окружающей человека в имении:

Любо мне в комнате ночью стоять у окошка
в потемках,
Если луна с высоты прямо глядит на меня
И, проникая стекло, нарисует квадраты лучами
По полу, комнату всю дымом прозрачным поя,
А за окошком в саду, между листьев сирени
и липы,
Черные группы деля, зыбким проходит лучом
Между ветвями – и вниз ее золоченые стрелы
Ярким стремятся дождем...

(17, с. 123)

Деление пространства, отмеченное в приведенном стихотворении А. Фета, объясняется традиционной системой планирования аллей по схеме клетки, разграничивающей сад на квадраты или несколько (чаще всего четыре) прямоугольника. Поэтому лунной ночью лирический герой фетовского «Любо мне в комнате ночью стоять у окошка в потемках...» наблюдает четкие линии в отбрасываемых на полу отсветах; именно они передают соразмерность

распределения в аллеях липовых и сиреневых посадок.

Каждый из наиболее распространенных типов аллей (прямая геометрическая аллея, извилистая аллея, простая аллея, двойная аллея, стелющаяся аллея, аллея-зигзаг, гостевая аллея, главная (широкая) аллея, открытая и закрытая аллеи, песчаная аллея, мшистая аллея, дерновая аллея) [16, с. 54–59] встречается в усадебной поэзии. Кроме того, в тех или иных стихотворениях упоминаются породы деревьев, преобладающих в аллее, и в этом случае предпочтение отдается липе, затем ели, березе, дубу, клену, а уже потом – другим типичным для средней полосы или экзотическим растениям (в лирике, воссоздающей особенности крымского усадебного пейзажа, естественно, присутствует иной растительный набор).

Наиболее типичной в поэзии XIX – начала XX века является липовая аллея – аллея закрытая, над которой смыкаются ветви, заслоняя небо. Закрытая липовая аллея характерна и для «английского» и для «французского» парков, она может быть подстрижена в виде арки или туннеля, символизируя замкнутость пространства. «Темных лип аллеи» запоминаются читателю не только по прозе И.С. Тургенева и И.А. Бунина, но и становятся одним из сквозных образов усадебной поэзии.

Так, с липовым раем связаны воспоминания о детстве и юности лирического героя, его непосредственные переживания, грезы о будущих радостях в старом помещичьем доме, впечатления от которых переданы в лирике К.Р. («Как хорошо бывало летом...»), «Багряный клен, лиловый вяз...», «Не много дней осталось цвести...»), А. Фета («Как здесь свежо под липою густою...»), «В саду», «Солнца луч промеж лип был и жгуч и высок...»), А.К. Толстого («Ты помнишь ли, Мария...»), В. Брюсова («В полях забытые усадьбы...») и других:

Как здесь свежо под липою густою –
Полдневный зной сюда не проникал,
И тысячи висящих надо мною
Качаются душистых опухал.

(17, с. 64)

Солнца луч промеж лип был и жгуч и высок,
Пред скамьей ты чертила блестящий песок.

(17, с. 228)

В указанных текстах липовые аллеи могут выходить в поле (К.Р. «После грозы») и сливаться с горизонтом в самой удаленной точке, могут неожиданно сворачивать в сторону, приводя лирического героя к живой стене из стволов или листьев, не показывая перспективы открытого пространства и обманывая тем самым ожидания.

Менее распространен в поэзии образ еловой аллеи:

Жду я, тревогой объят,
Жду тут на самом пути:
Этой тропой через сад
Ты обещалась прийти.
Словно струну оборвал,
Жук, налетевши на ель;
Хрипло подругу позвал
Тут же у ног коростель.

(17, с. 227)

Над мрачным ельником проснулася заря,
Но яркости ее не радовались птицы...

(17, с. 189)

Традиционно еловую аллею располагали в качестве подъездной, чтобы своей мрачной атмосферой она задавала установку на торжественное восприятие главного дома и изысков садово-парковой архитектуры. Еловая аллея на протяжении долгих лет оставалась атрибутом готического стиля в поместьях XIX – начала XX века: «В темных еловых аллеях клубится кафедральный мрак, солнечный свет, отфильтрованный листвой ажурной, падает, словно витражный, на песок и гравий – и это лесная неоготика, а стволы лип образуют торжественный подъезд к дому – неоклассицистические «Пропилеи» [18].

В еловой аллее темно и мрачно, в ней уютно чувствуют себя хозяин и гость, но не хозяйка и гостя; оставаясь своеобразным усадебным локусом, она связана с видением лирического героя, которому вполне комфортно в этой атмосфере, она его не угнетает, а напротив, пробуждает чувства:

А в старом палисаднике темно,
Свежо и сладко пахнет можжевельник,
И сонно, сонно светится сквозь ельник
Серпа зеленоватое пятно.

(12, с. 115)

Черные ели и сосны
сквозят в палисаднике темном:
В черном узоре ветвей –
месяца рог золотой.

Слышу, поют петухи.
Узнаю по напевам печальным
Поздний, таинственный час.
Выйду на снег, на крыльцо.
Замерло все и застыло,

.....
.....
Но до костей я готов
в легком промерзнуть меху,
Только бы видеть тебя,
умирающий в золоте месяца.

(12, с. 94)

Напротив, в липовой или березовой аллее мрачные мысли быстро уступают место мечтам о счастье, любви, слиянии с миром вечно обновляющейся природы:

Листья падают в саду,
Пара кружится за парой...
Одиноко я бреду
По листве в аллее старой,
В сердце – новая любовь,
И мне хочется ответить
Сердцу песнями – и вновь
Беззаботно счастье встретить.
Отчего ж душа болит?
Кто грустит, меня жалея?
Ветер стонет и пылит
По березовой аллее...

(12, с. 109)

Соседский сад сквозится
по скатам за рекою,
Еще пустой, весенний,
он грустен, как всегда.
Вон голая аллея с заветною скамьей,
Стволы берез поникших белеют в два ряда.

(12, с. 83)

В исследуемых текстах прослеживается следующая закономерность: в более ранних стихотворениях с усадебными мотивами (например, в «Славянке» В.А. Жуковского) упоминаются разнообразные насаждения в аллеях: липы, ели, дубы, березы и т. д., в произведении

ях середины XIX века (у Фета, Тургенева, Толстого, Полонского) преобладают липовые аллеи, а для поэтов конца XIX – начала XX века наиболее предпочтительной является березовая аллея (больше всего примеров обнаружено нами в лирике Бунина: «Листья падают в саду...», «Отрывок», «Дедушка в молодости», «Первая любовь» и К.Р.: «Отцветает сирень у меня под окном...», «Как хорошо бывало летом...», «Распустилась черемуха в нашем саду...» и т. д.). Объяснение этому факту связано с традициями отечественного паркостроения: «Во второй половине XIX века и, в особенности, в эпоху символизма популярными становятся березовые аллеи: на березовую посадку меняли иногда даже старые липовые аллеи» [16, с. 64].

В приведенном примере из стихотворения Бунина «Людмила», как и во многих других, указан и еще один атрибут русских парков – прямая аллея, в которой деревья, в данном случае березы, «белеют в два ряда». Ширина и длина таких аллей также многое могли «рассказать» прогуливающемуся по ней герою: длинная аллея создавала иллюзию овладения пространством, короткая предполагала созерцание и остановку персонажа, например, широкая аллея в стихотворении И.С. Тургенева «Осенний вечер... Небо ясно...» ввергает лирического героя в состояние чрезвычайной задумчивости, он погружается в воспоминания о прошлом, поскольку настоящего, наполненного чувствами, у него нет, как и у листьев, недвижно улегшихся на полотне аллеи:

Осенний вечер... Небо ясно...
А роща вся обнажена –
Ищу глазами я напрасно:
Нигде забытого листа
Нет – по песку аллей широких
Все улеглись – и тихо спят,
Как в сердце грустном дней далеких
Безмолвно спит печальный ряд.
(14, с. 26)

Пространство садовых аллей будет охарактеризовано неполно, если оставить без внимания характер почвы, по которой передвигались прогуливающиеся герои. Чаще всего в усадебной поэзии местом действия избирается песчаная аллея. Светлая песчаная аллея резко выде-

лялась на фоне окружающей зелени и воспринималась будто отдельно от парка:

Солнца луч промеж лип был и жгуч и высок,
Пред скамьей ты чертила блестящий песок,
Я мечтам золотым отдавался вполне, –
Ничего ты на все не ответила мне.
(17, с. 228)

Слышу, по песку дорожки –
.....
Торопливо мчатся ножки,
Ножки милые твои...
(14, с. 15)

Осенний вечер... Небо ясно:
А роща вся обнажена –
Ищу глазами я напрасно:
Нигде забытого листа
Нет – по песку аллей широких
Все улеглись – и тихо спят...
(14, с. 26)

Облака бегут – и все теплее,
Все лазурней светит летний день.
На сырой, литой песок в аллее
Льют березы трепетную тень.
(12, с. 197)

Совершенно иначе смотрится аллея, покрытая черным (серым, синим, зеленоватым) гравием, она вписывается в парк очень органично, практически сливаясь с ним по цвету:

Яблони и сизые дорожки,
Изумрудно-яркая трава,
На березах – серые сережки
И ветвей плакучих кружева.
(12, с. 85)

В некоторых стихотворениях, воссоздающих усадебную атмосферу, упоминаются дерновые аллеи, представляющие собой и тропинку и продолжение растительной части сада:

Густые липы те ж, но заросли слова,
Которые в тени я вырезал искусно,
Хватает за ноги заглохшая трава,
И чувствую, что там, в лесу,
мне будет грустно
(17, с. 184)

Подобные «естественные» ландшафты довольно органичны в пространстве «английского» пейзажного парка, как и мшистый газон, создающий смешанные ощущения у наблюдателя, который постепенно перестает видеть границу между садом и дикими окрестностями. Для «английского» «натурального» парка характерен плавный, незаметный переход в окружающую усадьбу пространства леса, поля, оврагов и водоемов, а также в деревни и сельскохозяйственные угодья, всегда сопутствующие помещичьему хозяйству. Эти пространства придают поместью обширность и бесконечность и одновременно незавершенность, продлевая перспективу.

В усадебной поэзии постепенно, с вытеснением «французского» регулярного парка «английским», меняются образные ряды и набор реалий. На смену торжественным шпалерам и боскетам, расчерченным по прямоугольной сетке, воспетыми поэтами нескольких поколений, приходят извилистые тенистые аллеи, лужайки, поляны, свободно растущие группы деревьев и кустарников, описываемые довольно часто и подробно. Кроме того, начинают преобладать формы естественного рельефа – пологие и крутые склоны, холмы и долины, утесы и ущелья. Постепенно вытесняются фонтаны в парках, закованные в мраморные рамы, классические беседки, утяжеленные мраморными скамьями:

Не думала ли ты: «Вон там, в беседке дальней,
На мраморной скамье теперь он ждет меня
Под сумраком дерев, ревнивый и печальный;
Он взоры утомил...»

(17, с. 196),

более свободными и «естественными» водопадами, ручьями, тихими заводьями, берегами прудов, встречающимися практически в каждом стихотворении с усадебными мотивами.

Знакомство русских поэтов с особенностями планирования и функционирования «английских» садов и парков обнаруживается уже в стихотворениях конца XVIII – начала XIX века, например у В.Л. Пушкина («Суйда») топоним «английского» парка становится едва ли не главной приметой будущего поместья:

Палаты в воздухе обыкновенно строя,
Я Хлое говорил: «Послушай, для покоя
Такое же село, как Суйда, я куплю

И буду жить с тобой там в домике прекрасном!
Нас милые друзья приедут посещать,
А мы, под небом ясным,
С сердцами чистыми их станем угощать.
Тут, в Английском саду, под липою густою,
Готов нам будет чай.....

(19, с. 104),

о том же грезит лирический герой элегии Д. Давыдова «Договоры», воображая райский уголок, «Эдем» рукотворный для себя и членов семьи, связывая его очарование с обычными для России деревьями, ставшими обязательными в пейзажных парках, и архитектурными формами, имитирующими естественную среду:

Во вкусе английском, простом,
Я рощу насажу, она окружит дом,
Пустьню оживит, даст пищу размышленью,
Вдоль рощи побежит струистый ручеек;
Там ивы гибкие беседкою сплетутся;
Березы над скамьей развесившись нагнутся;
Там мшистый, темный грот,

там светленький лужок...

(20, с. 104)

При кажущихся простоте и безыскусности пейзажного парка он должен был представлять возможность видеть пространство как постоянную смену открывающихся картин. Пейзажный парк рассчитан на восприятие в процессе движения во время прогулок по криволинейным, извивающимся дорожкам, и в поэзии эта особенность обыгрывается с завидным постоянством:

Иду под рощею излучистой тропой;
Что шаг, то новая в глазах моих картина;
То вдруг сквозь чашу древ мелькает предо мной,
Как в дымке, светлая долина;

То вдруг исчезло все... окрест сгустился лес...

(21, с. 101)

По такому же принципу строятся более поздние варианты пейзажей в усадебных текстах, например элегия К.Р. «Осташево» (20 августа 1910 г.), представляющая собой топографически точную картину имения, те окрестности, которые открываются как детали пейзажного пар-

ка, с разных точек зрения раскрывающие новые возможности для обзора земли поместья и реки (пейзаж), дома (интерьер):

Люблю забраться в лес, поглубже в тень; Там...
(11, с. 22)

Люблю присесть на мхом обросший пенёк:
Среди зеленой тьмы что за отрада,
Когда в глаза сверкнет из-за деревьев
Река, зеркальной гладью заблестев!
(11, с. 22–24)

«Схожу в овраг. Оттуда вверх ведет/ Ступенями трава на холм лесистый...»; «Другой овраг. Вот мост желтеет новый...»; «...отлив ее свинцовый/ Далекий бег и заворот крутой,/ Простор, и гладь, и ширь, и зелень луга/ Прибрежного напротив полукруга»; «вдалеке на берегу наш дом» и т. д.

Пейзажный парк как сфера экспериментов в области ландшафтного искусства объединяет мир дворянской и простонародной культур. Об этом свидетельствует сам факт возникновения пейзажно-пасторальной темы в парке или в саду. Оформившись вначале как чисто декоративный элемент, парковые павильоны в виде березовых домиков, ферм, мельниц, крытых соломой хижин, стогов довольно быстро вытеснились реально функционирующими и необходимыми в помещичьем хозяйстве сооружениями. Особенно заметным становится обилие подобных конструкций в поэзии XIX века. Если с эстетикой сентиментализма они соотносились только как детали пасторальных окрестностей, их замечал лирический герой «вдруг», выглядывающими из таинственных уголков парка, то в первой половине XIX века хозяйственные сооружения уже не скрываются от глаз, а располагаются таким образом, что превращаются в важные элементы ансамбля: «Многочисленные постройки самого разнообразного утилитарного назначения становятся носителями не только художественной, но и философской идеи: прекрасным должно быть все, что окружает человека. Конюшни, псарни, амбары, даже скотные дворы...» (7, с. 254):

Где с скотен, пчельников и с птичников, прудов
То в масле, то в сотах зрю золото под ветвями...
(22, с. 334)

Именно с таких сооружений берет начало проникновение естественных компонентов в кирпичные кладки на территории поместья, поскольку большая часть хозяйственных построек сложена из колотого, грубо обработанного «дикого» камня, он может составлять фрагмент дома (например, использоваться как декоративный прием отделки стены под окнами первого этажа или просто быть «утопленным» в кирпиче для украшения). В поэзии довольно часто упоминается материал, который соседствует с кирпичом («культурным», искусственным материалом с точки зрения влюбленных в природу романтиков), – камень, символизирующий проникновение природного пространства, выросшего из самой земли, в культурное:

Я рад, когда с земного лона,
Весенней жажде соприсущ,
К ограде каменной балкона
С утра кудрявый лезет плещ.
(17, с. 60)

Из каменных трещин торчат
проросшие мхи, как полипы.
Дуплистые липы
над домом шумят.
(8, с. 96)

Дома косые, двухэтажные,
И тут же рига, скотный двор,
Где у корыта гуси важные
Ведут немолчный разговор.
(9, с. 74)

.....
Но вот на перевале, за лощиной
Фруктовый сад листвою покраснел,
И глянул флигель серою руиной.
(12, с. 133)

День вечереет, небо опустело.
Гул молотилки слышен на гумне...
Я вижу, слышу, счастлив. Все во мне.
(12, с. 246)

Стирание границ в усадебном парке происходит и благодаря повсеместному внедрению русскими дворянами валов, канав, балок, рвов между садом (парком) и окружающей природой. Такая естественная граница воспринимается

лась вначале как «апогей натуралистских тенденций и даже критиковалась за то, что сад здесь переходил в природу, интегрировался ею, так что в конечном счете даже переставал существовать» [16, с. 54], а позже стала важным элементом композиции пейзажного парка, участвуя в последовательном раскрытии видов, смене светотеневых и цветовых контрастов в лесном массиве, на берегах реки, среди озер и полей.

Замена каменных оград или решеток-оград на малозаметные валы или рвы (так называемые «ах-ах»), создающие неожиданное препятствие во время прогулки, можно воспринимать как еще одну параллель идеологии «случая» в садовой архитектуре «английского» стиля. Должно быть, потому и сменяются в конечном итоге традиционные деревянные заборы в оренбургских («диких» и «азиатских») усадьбах Аксаковых на естественную преграду в виде высокой травы, выросшей на краю глубокого рва, или групп деревьев, расположившихся по скатам за рекой в «английском» парке Тургенева или Бунина:

Предо мной тихий пруд, волны в берег не бьют,
Камыши зеленеют на нем;
Вот село, барский двор, деревянный забор,
На дворе сельский видится дом.

(23, с. 328)

.....
За конопляником, зеленым и густым,
Бегут, одетые туманом голубым,
Степей широкие разливы.

(14, с. 69)

В качестве границы имения попеременно выступают: вал сада (И.А. Бунин. «Дедушка в молодости»), сумрачная лощина (И.А. Бунин. «Семнадцатый год»), сумрачная яма сада (И.А. Бунин. «Воспоминание»), овраг соседний (А.А. Фет. «Всю ночь гремел овраг соседний...») и т. д.

Семантика этих и подобных рубежей поместья в поэзии и прозе различается. Для прозаиков, как правило, овраги или обрывы становятся «страшным», «колдовским» местом (И.А. Гончаров. «Обрыв», Б. Зайцев. «Путешествие Глеба», В.С. Миклашевич. «Село Михайловское, или Помещик XVIII столетия» и др.), испытывающим персонажей; для поэтов же мис-

тический ореол сохраняется, но не доминирует в сознании лирического героя, готового постигать тайны сада практически в любую погоду, вместе с объектом своей влюбленности или в одиночестве.

Нередко, чтобы создать иллюзию «предела», границы аллеи искусственным образом сужали, так что ее конец, невидимый глазу, оптически казался закрытым. Противоположная тенденция связана с возможностью «вести воздух в аллеи», которые сужаются под воздействием эффекта перспективы, создавая тем самым крайнюю точку удаления, как, например, в стихотворении А.А. Фета:

Какая грусть! Конец аллеи
Опять с утра исчез в пыли,
Опять серебряные змеи
Через сугробы поползли.

(17, с. 77)

Подводя некоторые итоги, заметим, что перечисленные приемы и принципы, используемые в выстраивании внешней границы сада (парка), подчеркивают как элитарный характер усадебного микромира, так и элитарность усадебного хронотопа.

Несмотря на то, что старый парк, аллеи и цветники, библиотека, фортепьяно (клавикорды), старинная мебель, портреты предков, картины на исторические сюжеты, иконы, стройные архитектурные формы являются традиционными культурными атрибутами и символами «дворянского гнезда», они же выступают необходимыми элементами пространства усадьбы, раскрывая, со своей стороны, семантику концентрических кругов поместного хронотопа в комплексе специфических образов, тем, мотивов в стихотворениях «Суйда» В.Л. Пушкина, «Евгению. Жизнь Званская» Г.Р. Державина, «Далеко, далеко желанный приют...» К. Аксакова, «Старый дом» А.А. Фета и других.

По мере продвижения от границы поместья к его центральной части – помещицкому дому и главному залу в нем хозяин или гость получают возможность каждый раз заново открыть для себя ближнее и дальнее пространства. В поэтической атмосфере аллей и извилистых боковых дорожек, под сводами устремленных вверх стен и куполом усадебного

дома, в гармоническом единстве стройных колонн, протяженных галерей, затейливых балюстрад и ордерных конструкций путник всегда может приобщиться к неким, доступным лишь ему и неведомому зодчему тайнам. Как следует из примеров, поэты далеких эпох постигали эти тайны, вооружившись багажом, составленным из собственных знаний о поместьях, семейных преданиях, легенд, наблюдений и опыта, без которых реальные аллеи, канавы, колонны, фонтаны, беседки, очевидно, никогда не смогли бы «рассказать» о

малом мире, ставшем судьбой русского человека. Анализ довольно обширного массива стихотворных текстов позволяет сделать следующий вывод: для поэтов, как и для архитекторов, практически каждая деталь усадебного пространства выполняет особую функцию: скупыми средствами передает цельность, замкнутость и одновременно бесконечность жизни в «дворянском гнезде», задуманном в далекие времена как «малый город» для единственно комфортного проживания независимого частного человека.

Список использованной литературы:

1. Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа* в романе // *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 373.
2. Шукин В. *Миф дворянского гнезда: Геокультурологическое исследование по русской классической литературе*. Краков, 1997. С. 62.
3. *Архитектура русской усадьбы*. М., 1998. С. 112.
4. Толстой А.К. *Собр. соч.*: В 4-х т. М., 1963. Т. 1. С. 76.
5. Копыткин С. // *Памятники Отечества*. 1992. №25. С. 88.
6. *Архитектура русской усадьбы*. М., 1998. С. 119.
7. *Вертоград: Садово-парковое искусство России (от истоков до начала XX века)*. М., 1996. С. 270.
8. Белый А. *Стихотворения*. М., 1966. С. 96.
9. Гумилев Н. *Стихотворения и поэмы*. Л., 1988. С. 74.
10. Белый А. *Стихотворения*. М., 1988. С. 219.
11. К.Р. *Стихотворения*: В 3 т. СПб., 1913. Т. 1. С. 23.
12. Бунин И. *Собр. соч.*: В 6 т. М., 1987. Т. 1. С. 159.
13. *Вертоград: Садово-парковое искусство России...* М., 1996. С. 55.
14. Тургенев И.С. *Собр. соч.*: В 12 т. М., 1956. Т. 10. С. 55.
15. Полонский Я.П. *Соч.*: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 106.
16. Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. *Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай*. М., 2003. С. 51.
17. Фет А.А. *Стихотворения*. М., 1956. С. 123.
18. Осипов Н. *Новый, или совершенный садовник*. СПб., 1793. Ч. 1. С. 108.
19. Пушкин В.Л. *Стихи. Проза. Письма*. М., 1998. С. 104.
20. Давыдов Д. *Стихотворения*. Л., 1984. С. 104.
21. Жуковский В.А. *Сочинения*: В 2 т. М., 1902. Т. 1. С. 101.
22. Державин Г.Р. *Стихотворения*. Л., 1957. С. 334.
23. Аксаков К. *Стихотворения // Поэты кружка Станкевича*. М.; Л., 1964. С. 328.