

Оглавление

Предисловие	3
Глава 1. Судьба жанра идиллии	11
1. Жанровое многообразие идиллии	11
Жанр: от канона к внутренней мере.....	11
Идиллия как жанр.....	25
2. Жанровая история идиллии.....	30
Многообразие художественных воплощений идиллии в истории зарубежной литературы.....	30
Стихотворная идиллия в истории русской литературы: становление, развитие, художественные особенности.....	43
3. Функционирование жанра идиллии в лирике XX–XXI вв.....	66
Глава 2. Жанрообразующие признаки современной идиллии	73
1. Тематическая направленность современной идиллии	74
2. Герой современной идиллии: тип или характер.....	112
3. Межродовая природа идиллии.....	135
Эпическое, лирическое и драматическое в идиллии	135
Субъектная организация в современном идиллическом тексте.....	144
4. Хронотоп современной идиллии.....	161
Типология пространственно-временных отношений в идиллии XX–XXI вв.	161
Интерьоризация как способ реализации идиллического хронотопа	185
Вид транспорта как разновидность идиллического хронотопа.....	191
5. Бессобытийность как структурообразующий признак идиллии.....	207
Глава 3. Идиллия и идиллическое	220
1. Идиллический пафос как жанрообразующий признак идиллии.....	220

2. Национальное и историческое своеобразие идиллии: идиллическое в лирике о войне.....	226
3. Неидиллическая пастораль (эволюция старого жанра).....	249
Колебание жанрового обозначения «идиллия» для переходных форм.....	249
Определение внутренней меры жанра в идиллиях, отдаленных от инварианта.....	264
4. Антиидиллическое в современной поэзии.....	274
Глава 4. Поэтика и типология форм современной идиллии	292
1. Доминирующие стили в идиллии.....	292
Компоненты классицизма и сентиментализма в идиллии.....	292
Черты романтизма и бидермайера в идиллии XX в.....	303
Идиллия и постмодернизм.....	321
2. Идиллия во взаимодействии с другими жанрами.....	323
Идиллия и песня. Идиллия и послание. Идиллия и элегия.....	323
«Элегоидиллии» Игоря Чиннова.....	338
3. Жанр как предмет художественного изображения.....	344
4. Идиллия «с тенденцией»: пародия.....	356
Заключение	392
Библиография.....	393

ПРЕДИСЛОВИЕ

Наверное, это самый первый вопрос, возникающий при обсуждении предмета нашего разговора: неужели в современном мире возможна идиллия? Не стилизация, не пародия, а самая настоящая идиллия?

Справиться с сомнением позволяют тексты, подобные этому — «Буколики» владивостокца А. А. Егорова:

Многое лучше всего совершается ночью прохладной
Или когда на заре росится земля под Денницей.

Вергилий. «Георгики»

Хозяйка опару в овчинную кутает шубу,
Высокие сосны скрипят на заснеженных кручах,
Незримый родник замирает в хрустальных чертогах,
А малые дети в домишках, подобно гороху,
На теплых полатах витают в объятых Морфея...

Озимые спят, повинуюсь законам природы,
Мышиные пары живут под стерней, размножаясь,
В овчарне — ягненок пытается встать на колени,
Матерый подсвинок — мечтает о сладкой подруге;

Голодной волчице — приснилась покорная жертва,
Медведице бурой — поляна лесной земляники,
Дородной крольчихе — кочан белоснежной капусты,
Пчеле медоносной — цветущие травы июля,

Жеребой кобыле — весенняя встреча с красавцем,
Приятное бремя его потрясающей плоти,
Теленку — тугое и сладкое вымя коровы,
А ей — бесконечное поле зеленой люцерны,

Которую острой косой мужики подсекают,
Поднявшись с завидной охоткой еще до рассвета,
Успев по росе завершить основную работу,
Проделав по лугу с десятков заглавных прокосов...

Чуть солнце в зените, садятся в тени пообедать,
Достав из тряпиц и кошелок домашнего хлеба,

С десяток куриных яиц и зеленого лука,
Смакуя все это то квасом холодным, то солью,

А после — свистульки строгать конопатым мальчишкам,
Рубахи от пота сушить, покурив, балагурить,
Лапту вспоминая, далекого детства качели,
Весною взлетающих к небу до самого солнца,
Цветные платки и нарядные кофты красавиц,
Сердечный озноб от внезапного прикосновенья...
На волнах незримых в приятные сны уплывая,
Оставив воронам, сорокам да юрким полёвкам
Лишь жалкие крохи от щедрого пира земного...

(Егоров, 2012, с. 57–58).

Перед нами — идиллическое восприятие реальности, подключение ее не только к вечности, но и к сегодняшнему дню. Подобные тексты, всерьез рассматривающие возможность идиллической жизни, не редкость в литературе XX–XXI вв. Хотя можно утверждать, что в большинстве представленных стихотворений идиллия редуцирована.

У истоков идиллии (если иметь в виду дошедшие до нас образцы) мы обнаруживаем не какой-то один — раз и навсегда данный тип произведений, а набор различных (иногда и разнонаправленных) жанрообразующих признаков (формальных и содержательных). При этом ряд таких признаков становится относительно устойчивым и неизменным в последующем развитии и функционировании идиллии. Они-то и входят в понятие инварианта (как «совокупность вариаций одной структуры, в чистом виде не существующей»). Таковы топосы предметно-образного уровня: сельский пейзаж, противопоставленный цивилизованному миру, и герой как «природный человек» (пастухи, рыбаки), а также преобладающий «эмоциональный тон», доминирующее эстетическое качество изображаемого (идиллическое настроение безмятежности, гармонии человека с окружающим). Другие же индивидуальные особенности, свойства разнообразных идиллических произведений (специфика субъектно-речевой организации, композиция, система персонажей и т. д.) оказываются не «инвариантны-

ми», но именно «вариативными». Эти признаки не постоянны, но обладают жанрообразующими потенциями (они «чреваты» развитием), актуализируясь в тех или иных разновидностях — вариантах жанра.

Жанр идиллии, на наш взгляд, представляет собой инвариантную структуру, порождающую вариации единой модели. Она не перестает быть собой в процессе межжанровых контактов, однако на длительном протяжении истории литературы (да и в рамках одной определенной литературной эпохи) что-то из традиционной идиллии разошлось по другим формам, было утрачено, а что-то, наоборот, было привнесено. Надо заметить, что варианты дает уже античная идиллия, родоначальником которой считается Феокрит (III век до н. э.). Его идиллии, будучи у истоков жанра, задавая канон, уже предполагают варианты работы со стилем. Если у Феокрита сразу была рефлексия на жанр, то подобно-го следует ждать и от его последователей.

Анализ литературы по данной теме показал, что интересы авторов сосредоточены в основном на изучении пасторали в контексте традиционных историко-культурных этапов, являющихся для нее «классическими» (античность, Возрождение, XVIII век). Вне поля исследования ученых остаются те эпохи, которые, как правило, не считаются «идиллическими», вот почему идиллия и идиллическое исследуются нами на современном поэтическом материале, который до сих пор не становился предметом специального научного рассмотрения. Таково, например, творчество А. Герцык, К. Некрасовой, О. Чухонцева, И. Кабыш, Д. Бобышева, О. Фокиной, С. Львовой, А. Юдахина, Е. Русакова, П. Комарова. С другой стороны, у ряда поэтов, достаточно изученных, известных, обнаруживаются «идиллические» тексты, казалось бы противоречащие нашему читательскому ожиданию, то есть не «вписывающиеся» в их традиционное творчество (В. Хлебников, С. Кирсанов, Н. Тихонов, В. Маяковский, П. Васильев, П. Антокольский, Б. Слуцкий, И. Бродский и др.). У многих авторов: М. Петровых, Д. Андреева, Б. Пастернака, Н. Коржавина, Б. Ручьева, М. Львова, Я. Шведова и др. — идиллий не обнаружено.

Исследование жанра идиллии относится к числу наиболее актуальных направлений современного литературоведения. Сегодня интерес к идиллии обусловлен повышенным вниманием к проблеме частной жизни. Для одних из нас идиллия умерла, для других ее отголоски живы и сопровождают человека на протяжении всей жизни. Как бы сегодня мы ни относились к идиллии, ее «закваска» во всех нас осталась — в осознанном или неосознанном желании уюта и гармонии с миром.

Медленный яд
уклада,
 уютя,
 устоя.
Я знаю — все это пустое,
Все это пропало,
 распалось навзрыд,
А запах не выдохся, запах стоит.

А. Межиров

Глава 1. СУДЬБА ЖАНРА ИДИЛЛИИ

Постепенно действительность превращается в Недействительность...

И. Бродский

1. Жанровое многообразие идиллии

Жанр: от канона к внутренней мере

Определить жанровую природу произведения — это значит установить наличие объективно существующих связей между ним и родственными ему произведениями по жанровым признакам. Жанр обретает смысл и функцию литературного кода, с помощью которого читатель получает информацию о способе прочтения данного текста, что в определенной степени обеспечивает понимание этого текста. Так, распространенным определением литературного жанра является следующее: жанр фиксирует типовую общность художественной структуры группы произведений, обладающую исторически устойчивыми содержательными и формальными признаками.

Из этого следует, что литературно-художественный жанр — тип целостной, «завершено выраженной эстетической соотнесенности определенного предмета изображения с определенной структурно-стилевой системой авторского отношения к изображаемому. Познание каждого из диалектически противоречивых начал в их единстве показывает, что первое, идущее от объекта, имеет по существу функции движения и изменения, а второе, принадлежащее субъекту, — функцию закрепления и сохранения жанрового качества» (Лесничева, 2004, с. 13).

Несмотря на то, что в XX в. центральной фигурой литературного процесса стал автор, литературные жанры не утратили своего значения, в них скрещиваются и находят выражение важнейшие закономерности литературного процесса: соотношение содержания и формы, замысла автора

и требования традиций¹, ожидания читателя, устойчивые и быстро изменяющиеся особенности литературы. Именно жанры осуществляют начало преемственности и стабильности в литературном развитии. При этом в процессе эволюции литературы уже существующие жанровые образования обновляются, возникают новые, меняются соотношения между жанрами и характер взаимодействия между ними. Установлено, что весьма тесными и разноплановыми узами жанры литературы связаны с внехудожественной реальностью. Эволюция жанровых форм, всегда содержательно значимых, во многом зависит и от сдвигов в собственно социальной сфере, поскольку произведение того или иного жанра ориентировано на определенные условия восприятия.

Кратко остановимся на вопросах общей теории жанра. Среди работ, представляющих концепции жанра, выделяются два подхода. Условно обозначим их как *типологический* (Г. Пospelов — Пospelов, 1972; Ю. Стенник — Стенник, 1974²) и *историко-генетический* (М. Бахтин — Бахтин, 1975; Д. Лихачев — Лихачев, 1971; С. Аверинцев — Аверинцев, 1986; Аверинцев, 1994; С. Бройтман — Бройтман, 2004)³.

Первую позицию идеи жанра как стабильной единицы поддерживает В. Кожинов («Жанр... есть образование исторически устойчивое, твердое, проходящее через века» (Кожинов, 1964, т. 2, с. 915))⁴. Вторую позицию, мнение Д. С. Лихачева о том, что «категория литературного жанра —

¹ «Жанр — ген культурной памяти» (Шайтанов, 1996, с. 19).

² Стенник Ю. В.: «Жанр как бы нейтрален по отношению к неповторимой индивидуальности произведения. В этом смысле категория жанра отмечена печатью консерватизма. И соответственно в историко-литературном процессе жанр выполняет роль фактора стабильности» (Стенник, 1974, с. 175).

³ Именно так определяет два основных подхода к изучению жанра И. В. Силантьев, рассматривающий жанровый статус сюжетного произведения (Силантьев, 2009, с. 185). Мы заимствуем эти наименования и по причине их удачного обозначения, и с целью избежания очередной классификации.

⁴ Данную функцию жанра — знака литературной традиции — В. Кожинов особо выделяет в совместной работе с Г. Д. Гачевым. Они подчеркивают, что в жанрах, «как в неких аккумуляторах, таится огромная и многообразная энергия, которая накапливается в чтении веков и тысячелетий развития жанра» (Теория литературы... 1964, с. 21).

категория историческая, и литературные жанры появляются только на определенной стадии развития искусства слова и затем постоянно меняются и сменяются» (а значит, «без учета факторов, определяющих историческое формирование жанровых структур, установление жанровых типологий будет неверно») (Лихачев, 1971, с. 42), разделяют Б. Томашевский (Томашевский, 1931)⁵, Ю. Тынянов (Тынянов, 1977)⁶, Г. Маркевич (Маркевич, 1980)⁷, В. Турбин (Турбин, 1978)⁸, Зырянов (Зырянов, 2004)⁹.

С точки зрения первого подхода жанр исторически повторяем. Типологический подход предполагает обнаружение обобщающих признаков конкретного жанра и приложение полученной «матрицы» к произведениям шаблонным, рожденным в эпоху эйдетической поэтики.

С точки зрения второго подхода не только жанры меняются (их жанрообразующие признаки) — меняются принципы

⁵ «Возможно выявить основные направления эволюции жанра, так как, развиваясь, «жанровые образования сохраняют доминирующие... приемы-признаки... Никакой логической и твердой классификации жанров произвести нельзя. Их разграничение всегда исторично, то есть справедливо только для определенного исторического момента...» (Томашевский, 1931, с. 162).

⁶ Ю. Н. Тынянов: «Жанр — не постоянная, не неподвижная система... Представить себе жанр статической системой невозможно уже потому, что самое то сознание жанра возникает в результате столкновения с традиционным жанром, т. е. ощущение смены — хотя бы частичной — традиционного жанра “новым”, заступающим на его место» (Тынянов, 1977, с. 202).

⁷ Г. Маркевич, считая жанровую константу ничтожной, предлагал отказаться от рассуждений о жанре «вообще»: «...жанровые понятия только тогда насыщены богатым познавательным содержанием, когда их трактуют как динамические структуры в границах литературного направления... Более широкие конструкции, охватывающие несколько литературных направлений, напротив, оказываются менее содержательными, ибо количество постоянных черт ничтожно» (Маркевич, 1980, с. 187).

⁸ См. у В. Н. Турбина: «Жанры наследуются. Жанры передают идеологический опыт от поколения к поколению. Ни к кому из нас жанр не приходит готовым, каждый раз мы как бы создаем его наново. Но когда он начинает жить, он примыкает к исторической традиции» (Турбин, 1978, с. 9).

⁹ Р. Уэллек и О. Уоррен трактуют жанр одновременно то как устойчивое, то как динамическое понятие (Уэллек, Уоррен, 1978).

их выделения¹⁰. Поэтому при анализе отдельного произведения часто невозможно определить его жанровую принадлежность. Этот подход учитывает живую, конкретно-историческую реальность эпохи художественной модальности¹¹.

Типологический способ — нормативный, учитывающий жанровый канон (а затем жанровый закон)¹². Историко-генетический предполагает, во-первых, обнаружение генетических признаков жанра, связанных с понятием «памяти жанра» (М. Бахтин)¹³, поскольку вся последующая литература заимствует компоненты предыдущей именно через генетические признаки. Во-вторых, в ситуации деканонизации жанров (в тот или иной литературный период) историко-генетический подход позволяет менять жанровый угол зрения на произведение¹⁴, поскольку развитие литературы — это эволюционный процесс постоянного «расширения» известных литературных жанров, трансформация уже существующих жанровых форм.

¹⁰ Ю. Н. Тынянов писал: «Самые признаки жанра эволюционируют... то, что называли одою в 20-е годы XIX века или, наконец, Фет, называлось одою не по тем признакам, что во времена Ломоносова» (Тынянов, 1977, с. 275).

¹¹ Говоря об этапах исторической поэтики, мы используем терминологию С. Н. Бройтмана (Бройтман, 2004), который выделяет эпоху синкретизма, эйдетической (традиционалистской) поэтики и художественной модальности. В терминологии С. С. Аверинцева это соответственно «дореклексивный традиционализм», «рефлексивный традиционализм» и «антитрадиционалистский» этап.

¹² Жанр выступает как более или менее постоянный набор признаков, которые охватывают различные уровни художественной структуры (тематический, сюжетно-композиционный, речевой).

¹³ Именно «памятью» жанра объясняется то, что значительные художественные произведения воспроизводят весь предшествующий культурный опыт. То, что у М. М. Бахтина названо «памятью жанра», у Ю. В. Стенника называется «тяготеющим над понятием жанра грузом консерватизма», а у С. С. Аверинцева — «жанровой инерцией». А. А. Потебня говорил об этом как о «накапливаемой веками памяти». Есть еще и название «особая нормативная идея жанра» (Винд, Лихачев): «она совпадает с определением, которое дает классическая поэтика, и всегда богаче его» (Виндт, Лихачев, 1978, с. 59).

¹⁴ Восприятие произведения под тем или иным жанровым углом зрения О. К. Лесничева называет «жанровой конвенцией»: «Механическое перенесение конвенции одной эпохи на другую влечет неоправданные смещения» (Лесничева, 2010, б. н.).

В «Сюжетологических исследованиях» И. В. Силантьев делает наблюдение, выводящее на проблему соотношения произведения и жанра как «двух разноуровневых форм литературной целостности» (Силантьев, 2009, с. 191). Он рассматривает, с одной стороны, *жанр в системе произведения*: «Произведение не только может воплощать тот или иной сложившийся в литературе жанр как целостную структуру, — так, что об этом произведении можно сказать: “Это новелла” или “Это житие” и т. п. Произведение... может породить определенные структурообразующие начала, которые только в перспективе последующего литературного развития сойдутся в целостности нового жанра» (Силантьев, 2009, с. 191). Во-вторых, И. В. Силантьевым выделено *произведение в системе жанра*: «Произведение не только может частично выходить из сферы того или иного жанра, не только может формировать отдельные, еще разрозненные, начала новой жанровой целостности. Произведение может вообще находиться вне статуса определенного жанра» (Силантьев, 2009, с. 191)¹⁵.

Мы бы несколько «облегчили» данные высказывания применительно к конкретному жанру идиллии: каждый из исследуемых нами современных текстов являет собой жанр идиллии, но при этом выходит за границы жанра-первоосновы. Если в эйдетической поэтике «художественным целым был жанр, а поэтическое произведение — вариацией и в этом смысле элементом жанрового целого», то теперь целым становится именно это произведение,

¹⁵ Сейчас эта мысль чрезвычайно популярна. В свое время она была высказана Б. Эйхенбаумом, В. Жирмунским, Л. Гинзбург. Далее гипотеза об «отмирании» лирических жанров в литературе XIX века получила разработку в монографии В. Д. Сквозникова «Реализм лирической поэзии: становление реализма в русской лирике». Литература последних двух столетий побуждает говорить о наличии в ее составе произведений, лишенных жанровой определенности, каковы многочисленные лирические стихотворения, не укладывающиеся в рамки каких-либо жанровых классификаций. В. Д. Сквозников отметил, что в лирической поэзии XIX в., начиная с Гюго, Гейне, Лермонтова, «исчезает былая жанровая определенность», «лирическая мысль... обнаруживает тенденцию ко все более синтетическому выражению», происходит «атрофия жанра в лирике» (Сквозников, 1975, с. 208). Позже на эту же позицию становится В. А. Грехнев (Грехнев, 1985).

а жанр — его вариацией (Гиршман, 1991, с. 14). Эта смена жанрового принципа организации художественного целого «лично-родовым» (М. Гиршман) не означает потери значимости жанра или его девальвации. Она лишь говорит об уходе жанра с поверхности, поэтому он труднее опознаваем, чем прежде. В результате переориентации неканонический жанр обретает новый облик.

С. Ермоленко в монографии «Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы» (Ермоленко, 1996) убедительно доказывает, что при переходе от нормативной эстетики к эстетике ненормативной (конкретно-исторической) происходит отказ не от мышления жанром, а от мышления художественным каноном, который «не тождествен жанру и охватывает все художественные нормы (в том числе и жанровые), что заданы как образцы для подражания. Но жанр как тип художественной целостности, создающий определенный образ миропереживания, в лирике остается всегда, лишь становясь структурно более гибким и исторически динамичным» (Цит. по: Лейдерман, 2002, с. 6–7).

Исследование жанровых особенностей в типологическом (нормативном) аспекте не позволяет установить связи между предшествующей системой жанров и существующей, выявить принципы функционирования жанра при переходе в качественно иную систему. Основанием для типологического подхода в анализе жанра является жанровый инвариант, жанровый канон. Именно с определения этих постоянных величин следует начинать решение литературоведческой проблемы жанра.

Жанровый канон — совокупность устойчивых признаков типической структуры произведения как целого, определяющих его эстетические границы. С историко-литературной точки зрения канон — установленный на определенный период или для определенного типа художественности комплекс правил, временная норма. Как указывает словарь поэтики, в европейском классицизме XVII — первой половине XVIII в. заново (со времен античности) довольно четко определяется жанровый канон, который становится инвариантом. Жанр получает характеристику своей сущности из собственных норм, кодифицируемых теорией.

Жанровые правила определяет облик текста, так как категория жанра осознается в качестве куда более существенной, весомой, реальной, нежели категория авторства. В литературе XIX в. жанровая принадлежность произведения становится «заранее непредсказуемой равнодействующей жанровых традиций и свободно их претворяющего творческого замысла» (Маркевич, 1980). По отношению к литературе XIX–XX вв. в особенности распространено мнение «о разрушении жанров и внежанровом характере произведений, но в действительности речь идет об устаревании жанровых канонов, которые сменяются другими константными структурами, имеющими в разных сублитературах разную степень жесткости. Эту смену подчас и принимают за разрушение жанра как такового» (Поэтика, 2008, с. 90).

Понятие «канонические жанры» имеет два значения: во-первых, «в строгом смысле... жанры, ориентирующиеся на канон и строящиеся на его основе», «идеальные структурные первообразы», во-вторых, «в расширительном значении, по отношению к “антитрадиционалистской” литературе: жанры, строящиеся на воспроизведении и варьировании формальных структур авторитетных произведений-образцов» (Поэтика, 2008, с. 91).

Канон — совокупность законов и правил, которые являются образцом для художественного произведения данного жанра. На современном этапе под «канон» подразумевается категория, означающая систему внутренних творческих правил и норм, господствующих в искусстве в определенный исторический период и закрепляющих основные структурные закономерности поэтического текста. «Каноническое» основано на едином принципе конструирования, имеет инвариантную структуру. С другой стороны, «лично-индивидуальное творчество, характерное для Нового времени, способно продуцировать устойчивые типы произведений; не случайно жанровый канон часто связывают с архаическим уровнем человеческого сознания. В силу своей неоднозначности данный вопрос остается дискуссионным вплоть до настоящего времени» (Завьялова, 2006, с. 7).

Инвариант — форма или структура, выделяемая интуитивно читателем или реконструируемая исследователем

на основе сравнения произведений, для которых она «играет роль... порождающей модели, используемой автором для создания нового произведения как вариации... целого» (Поэтика, 2008, с. 79)¹⁶. Таким образом, в эйдетической поэтике инвариант — то же, что канон. Инвариант представляет собой нечто вроде порождающей все вариации единой модели. Это совокупность вариаций одной структуры, в «чистом виде» не существующей (Тамарченко, 2006, с. 75)

В результате усиления в науке позиций историзма возникла необходимость дифференцировать разные исторические типы категории жанра, в котором — такова его природа — явлены одновременно «и образ и образец, и прецедент и закон» (Бройтман, 2004, с. 191). *Строгая жанровая форма* эйдетической поэтики (*канон*) сменяется сначала *свободной жанровой формой (жанровым законом)*, а потом — *маргинальными жанровыми формами* (противостоящими канону, не вписывающимися в закон и имеющими тенденцию к самоопределению путем выявления присущей им *внутренней меры*) — *в эпоху художественной модальности*.

Поначалу литературное произведение мыслится лишь в форме жанра, причем «осознавались как доминирующие именно формальные аспекты жанра» (Хализев, 2004, с. 333). Не только автор, но и читатель «воспринимал действительность через призму определенного жанра» (Бройтман, 2004, с. 190). Стало быть, канон предусматривает образец для каждого жанра. Жанровый канон отправлялся от какого-то конкретного текста-носителя. В нашем случае таковыми стали идиллии Феокрита. Но все эйдетические жанры либо прямо получены в наследство от традиций синкретической поэтики, либо выросли на основе какого-либо из ее жанров. Так, идиллия возникла из пастушеских песен¹⁷. Возможно,

¹⁶ Исследование инварианта было начато в 1900–1920-е гг. (в работах Ф. Зелинского, В. Шкловского), позже он изучался в работах О. Фрейденберг, Н. Берковского, Л. Пинского, Г. Поспелова, Ю. Лотмана (подр. см.: Тамарченко, Поэтика, с. 79).

¹⁷ Завершающий момент процесса жанрообразования — «когда традиционные ритуально-жанровые и мифологические мотивы и топосы приобретают не чисто бытийное, а эстетическое и символическое значение. Во многих случаях особенно заметно, что такие топосы вторично разыгрываются или даже стилизуются. Так, греческая идиллия включает

кстати, что жанр идиллии возникает как факт ее разрушения, ведь пока существовал мим — в нехудожественной действительности — не было надобности в жанре. Идиллия — это увековечивание жизненных идиллических ценностей.

Затем канон сменяется жанровым законом, который уже «включает в себя любой образцовый текст как одну из своих возможностей, но он этой возможностью не исчерпан, он складывается из суммы возможностей, в том числе еще не реализованных» (Андреев, 1994, с. 322–323). Процесс демифологизации культуры и, в частности, литературы приводит к тому, что канон формализуется — «превращается в свод технических приемов... Воспроизведение первообраза... сменяется... созданием устойчивых жанровых стереотипов. Так понятые новые каноны — результат авторской ориентации не на явленные в конкретных воплощениях “эйдосы”, а на признанные образцы формального совершенства — складываются в процессе создания и утверждения новых жанров... Обновление, сопровождаемое стандартизацией, происходит параллельно с деканонизацией некоторых традиционных форм» (Поэтика, 2008, с. 91).

Существует глубокая разница между классицистским пониманием жанра и современным подходом к нему, при котором «античные жанровые названия — например, идиллия и др. — в применении к литературе нового времени являются обозначением *жанровой сущности*, а не определенного канона» (Бахтин, 1972, с. 233). Со второй половины XVI в. было «практически осуществлено размежевание между жанровым законом и жанровым каноном...» (Бройтман, 2004, с. 190). Переход от жанрового канона, воплощенного в конкретном образце, к отвлеченному жанровому закону не мог быть прямым. Этим объясняется активное развитие жанровых образований с фиксированной и заданной композиционной структурой. Неканонический жанр и отличается от канонического тем, что в нем исторически сложившиеся

в себя и переосмысливает древний мим: в ней обязательно предполагается наличие в разных вариантах деревенского пейзажа, пастуха и пастушки, любви и пения, а также определенных сюжетных мотивов: агонистазания, любовного конфликта, победы-награды» (Бройтман, 2004, с. 112–113).

жанры становятся художественными языками разных типов сознания и тем самым вторично разыгрываются, открывая широкую смысловую перспективу.

Поэтика художественной модальности отмечена радикальным преобразованием жанровой системы и самой сущности жанра...¹⁸: «Жанры не умерли, но существенно трансформировались: из канонических они превратились в неканонические» (Бройтман, 2004, с. 313). Обращение писателя к определенной жанровой форме — это процесс двусторонний: с одной стороны, это сознательный учет «прототипа» и воспроизведение существенных признаков первичного жанра, с другой стороны — это обязательная трансформация его возможностей, обусловленная эстетическим намерением автора.

При отказе от мышления каноном актуальной становится «память жанра» — способность жанровой структуры произведения сохранять в себе пройденный жанром путь благодаря постоянному обновлению. М. Бахтин писал: «Жанр всегда тот же и не тот, всегда и стар и нов одновременно; жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало» (Бахтин, 1972, с. 120). «Память о прошлом не ведет к воспроизведению готовых образцов. Она связана с авторским намеренным выбором в области традиций» (Поэтика, 2008, с. 155).

Деканонизация идет по пути обретения внутренней меры жанра, которая по своей сути произвольна. Можно сказать, что «жанровый закон» — «переходная форма между собственно каноном жанра и его современным пониманием как некоей *внутренней меры* художественного целого... В XX в. изучение исторической типологии жанров, включая неканонические, привело к идее существования инварианта последних, который в недавнее время получил название “внутренней меры” жанра» (Поэтика, 2008, с. 79). Мы сегодня читаем именно произведение или автора, не задаваясь первоначальным вопросом о жанре (он становится предме-

¹⁸ Бройтман предлагает конститутивными чертами современного жанра считать жанровую модальность (соотношение между жанрами), стилистическую трехмерность («образ жанра») и внутреннюю меру (заменившую собой жанровый канон) (Бройтман, 2004, с. 317).

том рефлексии уже после прочтения). Речь идет не об отмене или нивелировке жанров, а об их новом понимании¹⁹. Для понимания причин этой переориентации жанра нужно учесть, что она коренится в изменении его статуса в системе категорий поэтики. Прежде всего жанр уступает место ведущей категории поэтики — автору: «...в эйдетическую эпоху произведение мыслилось преимущественно в форме жанра, который был заданной до начала “игры” идеальной моделью целого. Автор создавал (и читатель воспринимал) в первую очередь не вообще произведение, а элегию, новеллу или роман. Сегодня он пишет именно произведение, а мы читаем автора. Жанровое же самоопределение художественного создания для автора теперь становится не исходной точкой, а итогом творческого акта» (Бройтман, 2004, с. 316).

В силу принципиальной модальности новых жанровых форм их характеристика должна строиться не как описание их канона, а как выявление их подвижной, пластичной, «лично-родовой» (М. Гиршман) внутренней меры. В отличие от уже знакомого нам канона — порождающего принципа, данного до начала «игры», внутренняя мера проясняется в творческом итоге художественного акта и обусловлена не нормативной установкой, а «направлением собственной изменчивостью жанра» (Бройтман, 2004, с. 321). Выявление ее предполагает установление тех «пределов, между которыми происходит варьирование и историческое движение форм» (Бахтин, 1975, с. 454–455). «Понятие “внутренней меры” столь же необходимо в изучении нетрадиционных жанров, как понятие “канон” в изучении жанров традиционных» (Тамарченко, 1989, с. 10).

С учетом художественной перспективы нового времени следует признать совершенно утопическим предположение о том, что приход жанра к самому себе, иначе — полная идентификация художественного феномена (произведения того или иного жанра) с жанровой сущностью, заставит

¹⁹ «Романтики подвергли сомнению не сами по себе жанры, а канонические границы между ними» (Бройтман, 2004, с. 315). И далее: «из абстрактно классифицирующего принципа жанр в идеале должен превратиться в меру целостности самого произведения...» (Бройтман, 2004, с. 316).

жанр навсегда «остановиться» и тем самым прекратить свое эволюционное развитие.

Развитие художественного сознания в эпоху художественной модальности вызвало радикальное изменение жанрового облика литературы. Однако можно ли согласиться с выводом, что жанровая дифференциация произведений утрачивает сколько-нибудь серьезное значение? Иными словами, можно ли избежать понятия жанрообразующих признаков? Думаем, что нет. Они могут изменяться, утрачиваться, но полностью отказаться от них нельзя. Всегда важны объем и значение, которые имели жанры в свете ближайших традиций. Анализ преемственности жанрового развития нацелен на выявление наиболее устойчивых черт жанра. В этих «взаимобогащающих друг друга чертах жанр предстает, в сущности, в разных объемах» (Чернец, 1982, с. 15).

В отличие от других литературоведческих категорий (например, сюжета, композиции, стихотворного размера и др.), жанр не указывает на какую-то всегда одну и ту же сторону произведения, объем понятия «жанр» изменяется в зависимости от жанрообразующих факторов, действующих в литературе того или иного периода. С этой точки зрения плодотворной, на наш взгляд, оказывается концепция Н. Ф. Копыстьянской, которая делает акцент не на устойчивые или динамические жанры — она рассматривает константное и изменчивое в самом жанре. Исследователь считает, что множество ошибок в изучении жанра вызвано отождествлением разных предметов, понятий и названий. Сошлемся и на Г. Поспелова, отмечавшего, что название не всегда соответствует предмету, предмет — понятию: «...один и тот же жанр мог получить несколько названий... одно и то же название могло обозначать разные жанры. И наконец одно и то же поэтическое произведение может подойти под разные жанровые определения...» (Поспелов, 1948, с. 58). Копыстьянская настаивает на гибких правилах жанра, поскольку видит в понятии «жанр» четыре взаимосвязанные, взаимообусловленные «сферы спирали»: 1. жанр как абстрактное, теоретическое понятие, обозначающее взаимосвязь стойких признаков, складывающихся на протяжении длительного времени (в нашем случае: «идиллия»);

2. жанр как историческое понятие, ограниченное во времени, рассматриваемое в комплексе идейно-эстетических причин его возникновения, развития, видоизменения, оскудения в связи с историко-общественной обстановкой эпохи, в двусторонней связи с развитием литературного направления, течения, с внутрилитературным процессом преемственности и отрицания достигнутого прежде, с развитием теории (в нашем случае: *идиллия XX–XXI вв.*); 3. жанр — понятие, учитывающее специфику конкретной национальной литературы, культурные традиции страны, сложившийся в ней литературный опыт (в нашем случае: *русская идиллия*); 4. конкретизация жанра применительно к индивидуальному творчеству, неповторимые, особенные, но в то же время соотносимые с общими «нормами» творчества поэтов (в нашем случае это *стихотворные идиллические тексты разных авторов*).

При анализе отдельного произведения в жанровом аспекте необходимо, прежде всего, отнести его к какой-то группе согласно сфере 1, потому что неизменной, стабильной в понятии «жанр» будет общетеоретическая характеристика. А в историческом (сфера 2) и национальном развитии (сфера 3) жанр изменчив, «историко-литературен». Тем более он индивидуален в сфере 4. Таким образом, у читателей каждой эпохи и среды складываются свое понимание жанра и свои требования к жанру. Копыстьянская предостерегает: «Многие недоразумения в литературоведении вызваны тем, что определения жанра, которые ученые дают, исходя из одной или двух сфер, оказываются недостаточными, неполными или даже неверными в применении ко всем сферам. Каждая сфера: общетеоретического, исторического, национального и индивидуального в понятии “жанр” — имеет свои возможности и свои ограничения в “посферном” изучении жанра. Но такое изучение плодотворно только при учете взаимосвязи, взаимопереходов, взаимообусловленности всех выделенных сфер» (Копыстьянская, 1987, с. 203).

Тем не менее, обращаемся ли мы к общетеоретическому положению или творчеству конкретного поэта, мы не перестаем пользоваться термином «жанр». Анализ работ, посвященных жанру, показал растерянность и отчасти

дезориентацию современных ученых в вопросе жанровых дефиниций. С. С. Аверинцев писал: «Исследователю теория литературы не озаботилась дать достаточно четкую сеть координат для измерения объема понятия “жанр”» (Аверинцев, 1986, с. 105). Стабильный научный аппарат до сегодняшнего дня так и не выработан. Смущение ученых перед чересчур разросшимися наслоениями на константу жанра, на инвариант, уход от канона находит выход во введении таких приблизительных определений, как «жанровая разновидность» или «жанровая модификация» (подробнее разведение последних двух: см. Копыстьянская, 1987, с. 187–188: жанровая модификация возможна в результате эволюции, а жанровая разновидность — в результате скачка, это новое ответвление).

Также бытует термин «жанровая форма». Его вводит Н. А. Николина — как «результат взаимодействия в литературном процессе художественных и нехудожественных жанров» (биография, хроника обуславливает появление эпистолярного романа). Жанровая форма обладает следующими признаками: «наличием определенного «канона», восходящего к нехудожественным произведениям, ориентацией на комплекс структурно-семантических признаков, характерных для жанра-прототипа, с их последующей художественной трансформацией, наличием той или иной группировки мотивов, которая определяется целеустановкой автора, определенным типом повествования, особым характером пространственно-временной организации. Так же, как и жанр, жанровая форма исторически изменчива» (Николина, 2003, с. 28)²⁰.

²⁰ Выбор жанровой формы основывается на своеобразной антиномии норма (стандарт) — отклонение от нее. Жанровая форма и жанр выступают как своеобразная модель, которая может иметь ряд конкретных реализаций (воплощений). Она носит характер относительно закрытой структуры, представляющей собой сетку отношений между определенным образом организованными речевыми средствами. Эти средства, выполняя жанрообразующую функцию, носят разный характер и условно могут быть объединены в три группы на основе выполняемой ими функции (Николина, 2003, с. 29). Они могут участвовать «в формировании содержательно-тематической стороны текста; в формировании структуры повествования и моделировании определенной коммуникативной ситуации; в оформлении композиции текста» (Николина, 2003, с. 31).

Таким образом, обращение к сферам «дает возможность не только решить спорные вопросы устойчивого и изменчивого, индивидуального и общих норм, но и показать взаимосвязь всех понятий, переход одного в другое» (Копыстьянская, 1987, с. 182). От сферы 1 к сфере 4 происходит сужение общего... все большее приближение к единичному — предмету» (Копыстьянская, 1987, с. 182–183).

Образование новых жанров и существенная модификация прежних жанров всегда сопряжены с моментами интенсивного поиска и выражения в литературе новых художественных смыслов. В следующем разделе нашей работы мы попытаемся показать, как реализуется жанр идиллии в конкретной художественной практике.

Идиллия как жанр

В связи с недостаточной упорядоченностью употребления терминов «идиллия», «буколика», «эклога», «пастораль» возникает необходимость в уточнении этих понятий для их продуктивного использования²¹.

Знакомство с любым литературным термином начинается со словарной статьи. Посмотрим, как характеризуются идиллия и синонимичные ей понятия²². Буколическая поэзия (буколика) — небольшие стихотворения, написанные гекзаметром в повествовательной или диалогической форме с описанием мирной жизни пастухов, их простого быта, нежной любви, свирельных песен. Стихотворения безразлично назывались идиллиями (буквально картинка) или эклогами²³ (буквально выборка), впоследствии условно

²¹ К трактовке терминов «идиллия», «буколика», «эклога», «пастораль» на русской почве обращались риторические трактаты 1820–1870-х гг. Подробный разбор категориального аппарата данного времени см. в работах Н. П. Плечовой (Плечова, 2005, с. 67–70), И. С. Абрамовской (Абрамовская, 2000), Н. В. Забауровой (Забаурова, 1999).

²² «Выглядит парадоксом то, что античная литература, представляющая нам закованную в жанровые рамки... излагаемая “по жанрам”, сама так и не разработала сколько-нибудь удовлетворительной теории жанров» (Гаспаров, 1994, с. 158).

²³ Буквальное значение слова «эклога» — «отбор», и в разные периоды классической древности его использовали для обозначения особо достойного отрывка из большого сочинения. Применяли его также «для

считалось, что идиллия требует больше чувства, а эклога больше действия (Гаспаров, 1987, с. 59).

Пасторалью называется вид европейской литературы XIV–XVIII вв., восходящий к античной буколике и отличающийся «усиленной условностью простоты и стилизацией безыскусственности» (Гаспаров, 1987, с. 270).

Идиллия (Гаспаров, 1987, с. 114), эклога (Гаспаров, 1987, с. 506) в этой же энциклопедии определены как «жанровые формы буколической поэзии». Таким образом, термин «буколика» употребляется наряду с термином «пастораль», а в современной поэзии «пастораль» будет означать нарочитую стилизацию. У буколики (пасторали) выделяются две жанровые формы: эклога и идиллия. Таким образом,

эклога ← БУКОЛИКА (ПАСТОРАЛЬ) → идиллия
(диалог, (описание, действие) статика)

В то же время отметим, что в литературно-художественной практике отмечается смешение этих терминов. «Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий» соединяет «буколику» с «идиллией», «стихотворным буколическим диалогом» (Поэтика, 2008, с. 58), а идиллию — с эклогой (Поэтика, 2008, с. 78; 300)²⁴.

Очевидно, что данные термины не используются сегодня как самостоятельные и содержательно наполненные. Мы делаем такое уточнение в преддверии рассмотрения

обозначения группы коротких стихотворений. Эклога стала восприниматься приблизительным синонимом пасторальной поэзии, однако только в применении к стихотворениям Вергилия, которые также именуются буколическими. Нелегко на практике провести различия между идиллией, буколикой, эклогой и пасторалью, все четыре термина в разные времена употреблялись для обозначения недлинных поэтических произведений с сельской тематикой. Постепенно, однако, усиливалась тенденция использовать термин “пастораль” для обозначения содержания, а “эклога” — для характеристики формы. Так, к концу восемнадцатого столетия под “эклогой” главным образом имели в виду небольшое драматизированное стихотворение...» (Шерр, 2002, с. 164).

²⁴ Попытка разграничить идиллию и эклогу на том основании, что идиллия статична и описательна, а эклога требует действия и диалога, представляется во многом умозрительной и непродуктивной.

предмета нашей работы — идиллии XX–XXI вв.²⁵ В работе мы прибегаем к термину «идиллия» как к самому универсальному и понятному²⁶.

Идиллия (от греч. *Eidýllion* («эйниллион»)), небольшое поэтическое произведение, «картинка», «песенка»; уменьшительное от *eidos* — вид, как технический музыкальный термин — песенный лад). Так в схолиях впервые были названы произведения древнегреческого поэта Феокрита (III в. до н. э.), написанные преимущественно гекзаметром, малые по объему, различные по жанровым формам (мим, эпилий, лирический монолог — Шталь, 1974, с. 509). Идиллия — один из жанров буколической (пастушеской) поэзии, изображающий безмятежную жизнь людей на фоне первозданной природы; в ней — интерес к повседневной жизни простых людей, к интимным чувствам. При этом характерными признаками являлись значительная оторванность от действительности, условность и схематичность изображаемого.

Цель идиллии «всегда и везде одна — изобразить человека в состоянии невинности, то есть в состоянии гармонии и мира с самим собой и с внешнею средою» (Ф. Шиллер)²⁷. Как и вся буколическая поэзия, идиллия «должна представлять состояние самое счастливое, каким только могут люди наслаждаться, и каким наслаждались они, судя по преданиям,

²⁵ Некоторые из исследователей считают принципиальным разведение терминов «буколика» и «пастораль»: в одном случае они разводятся (Грабарь-Пассек, 1958), в другом — оговаривается их сложное взаимодействие (Саськова, 2000). Подобная двойственность присутствует и в попытке объяснить соотношение «пасторали» и «идиллии» (Клементьева, 2006). См. также работу Н. В. Забабуровой «Соотношение понятий “буколика”, “пастораль”, “идиллия” в эстетике и художественной практике А. С. Пушкина» // Пастораль в системе культуры: Метаморфозы жанра в диалоге со временем (Забабурова, 1999). Но, повторяем, неразграниченность этих понятий будет подтверждаться художественной практикой уже с начала XX века.

²⁶ Учтем хрестоматийное однокоренное сочетание слов для понятно-соотносительного обозначения жанра и пафоса: идиллия и идиллическое. Субстантиваты «пасторальное», «эклогическое» (в отличие от «идиллическое») отдельно не употребляется.

²⁷ Здесь высказывания Ф. Шиллера и следующих далее Н. Остолопова, Н. Гнедича, Р. Шора, И. Гердера цитирую по словарной статье: Степанов, 2008, с. 77–78.

в золотом веке» (Н. Остолопов). Изображение в идиллии не только намеренно безыскусно, но и подчеркнуто внесоциально. Назначение идиллии — противопоставить праздному существованию привилегированных сословий скромную жизнь простых людей: пастухов, рыбаков, горожан-обывателей и т. п. «Сердце, утомленное бременем роскоши и шумом жизни, жадно пленяется тем, что напоминает ему жизнь более тихую, более сладостную» (Н. Гнедич). Отсюда дидактизм и описательность идиллии, которая в искусстве барокко и рококо превращается в жанровый реквизит для изящно-сентиментальной игры. Показательно, что уже в XVIII в. пастораль воспринималась как жанр камерный и игривый, балансирующий на грани наивности и фривольности, исчерпавший себя и свои возможности тогда же. В декорациях аркадского мира под вымышленными именами и масками пастухов (Дафнис, Филицор) и пастушек (Хлорида, Диана) разыгрываются «галантные приключения придворного мирка» (Р. Шор). Именно в это время жанр превратился «в условную, почти игрушечную форму, в качестве которой он себя скомпрометировал и был отвергнут» (Шайтанов, 1989, с. 47). Пересмотр и обновление жанра осуществилось в период «Бури и натиска». От пастушеской поэзии требуется изображение «чувств и страстей людей незначительных в обществе, столь явственное, что мы на мгновение сами с ними становимся пастушками...» Задача идиллии — «возвыситься до иллюзии и до высочайшего удовольствия, но не до выражения совершенства и нравственного усовершенствования» (И. Гердер).

При этом, как уже упоминалось, собственно жанровые границы идиллии достаточно размыты. Этим термином «обозначается чаще всего небольшая законченная жанровая картина, описывающая элементарные человеческие отношения, не осложненные изображением политических и социальных конфликтов; подбор положительных действующих лиц соединяется с многочисленными описаниями природы и несколько идеализированного быта; медленное движение фабулы ведет к счастливой развязке, в изложении часто преобладают лирические и юмористические ноты; форма изложения безразлична, хотя довольно часто встре-

чается диалог в эпическом обрамлении; часто вводятся в текст лирические формы и фольклорный материал» (Троцкий, Шор, Тимофеев, 1930, стб. 420–430).

Под идиллией подразумевается «род искусственной (не народной) поэзии, средний между эпосом и лирикой, иногда с присоединением драмы. Идиллия возникает позднее остальных родов литературы. Зачатки идиллии мы встречаем в литературе восточных народов. Уже в Библии попадают книги с оттенком идиллическим (Руфь) или буколическим (Песнь Песней)» (Чешихин, 1894, с. 799–801)²⁸.

Серьезный вклад в освоение изучаемого жанра внесла работа, в которой автор впервые в отечественной науке, помимо уяснения жанрово-стилистических особенностей идиллии в русской поэзии XVIII века, рассматривает ее и как общекультурный феномен (Саськова, 1999). Вслед за ней Н. В. Клементьева выделяет такое свойство идиллии, как ее медиативность. В данном случае под медиативностью понимается своеобразное «посредничество» пасторали в качестве связующего звена «в синтезе жанров (пасторальный роман “Дафнис и Хлоя” Лонга, сформировавшийся на стыке прозаических и стихотворных жанров), видов искусств (пасторальные драмы античности, балетный театр XVII–XVIII вв.), сфер сознания (искусства и повседневности) и она представляет собой форму художественного видения мира. В силу своей медиативности пастораль участвовала в процессе образования жанров искусства, являясь необходимым фактором формирования не только нового языка, но и нового художественного сознания» (Клементьева, 2006, с. 4).

Вместе с тем самое распространенное мнение, до недавнего времени бытовавшее в литературоведении, сформулировал Л. И. Тимофеев: «По мере развития культуры... почва для идиллии исчезала; ее пытались приспособить к изменившимся условиям... вслед за тем и совсем отошла...» (Тимофеев, 1974, с. 94–95). Пастораль — одно из «первых звеньев, с которого начинается разрушение нормативной

²⁸ Чешихин Вс. Идиллия // Энциклопедический словарь / изд.: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. Т. 24. — СПб., 1894. Режим ввода: <http://www.brocgaus.ru/text/042/857.htm>

системы жанров» (Шайтанов, 1989, с. 51)²⁹. При этом отметим, что вопрос о жанровой традиции, о поэтике ставится почти исключительно на античном материале. Тем не менее идиллия продолжает жить и дает образцы жанра. Завершает свое существование канон, но остается идиллия, которая открыта разнообразным трансформациям и обновлениям, которая сама устанавливает правила существования в заданных инвариантом рамках. И пусть наметилось сужение жанровых возможностей, тем не менее, жанр идиллии эластичен, гибок; применительно к современной литературе с полным правом можно говорить о «дополнительных» жанровых признаках идиллии. Иногда для дифференциации жанра идиллии может быть значим и один из выделенных признаков (Николина, 2003, с. 26).

Отчетливо проявленные жанрообразующие признаки позволяют и современной идиллии претендовать на статус жанра.

2. Жанровая история идиллии

В мире остывшем избыток тепла сбережен.

В. Гоголев

Многообразие художественных воплощений идиллии в истории зарубежной литературы

В. В. Сиповский писал: «Для историка особенно ценны наблюдения... над первым, “начальным” периодом жизни всякого литературного жанра, когда путем дифференциации из синтетического состояния поэзии начинают все яснее вырисовываться те “эмбрионы”, которым, при благоприятных условиях, суждено будет развернуться в новый

²⁹ «Легко делаются обобщения, легко и привычно от жанра переходят к пасторальности как моменту мирозерцания, привычно намечая пути жанровой истории, от XVIII века следуя в XIX и XX века. Однако разве на протяжении этих веков мы в равной мере имеем право говорить о пасторали как о жанровой (!) форме? Видимо, нет. Пастораль как строгий, предусмотренный нормативной поэтикой жанр завершает свое существование вместе с самой нормативной системой художественного мышления» (Шайтанов, 1989, с. 52).

поэтический вид» (цит. по: Силантьев, 2009, с. 81). Жанровые возможности пасторали были в основном проявлены и осознаны в период ее возникновения — в античности. Ранние греческие авторы стали для последующих поколений «живым каноном», в том числе жанровым, который мыслился не как абстрактная конструкция: ему был необходим осязаемый образ; такими образами, но одновременно образцами и являются первые греческие авторы.

Пастораль, или если употребить здесь соответствующее греческое слово — *буколики*, появляется сравнительно поздно, в III веке до н. э., в контексте эллинской культуры. К этому времени уже сложилась классическая система жанров. В современном литературоведении интересны попытки определить долитературную историю *буколической поэзии*, возводя ее к фольклорному *амебейному* (в форме диалога) *пению пастухов* (Шайтанов, 1989, с. 54). Правда, этот вопрос о происхождении жанра имеет смысл лишь по отношению к одному поэту — его создателю *Феокриту*.

Поэтика *идиллии* кристаллизовалась в «*Буколиках*» и «*Георгиках*» *Вергилия*, затем у *Овидия*. «Узаконенным» литературным жанром *буколики* становятся именно у *Вергилия*, в I веке до н. э. в Риме, когда они были собраны в виде сборника. Как будто бы жанр находит свое место в общелитературной иерархии, однако сам он явился как важный знак перемен, перестройки в системе художественного (и не только художественного) мышления (Шайтанов, 1989, с. 55).

Вместе с тем авторы, создающие образцы канонических жанров, не повторяют друг друга буквально: можно говорить об относительной завершенности жанра «на каком-то одном этапе литературного развития» (Копыстьянская, 1987, с. 184), но это не означает, однако, его полной стабильности. В частности, известно, что варианты дает уже античная *идиллия Феокрита* (до нас дошел сборник из тридцати его *идиллий*).

Главные герои *идиллий Феокрита* — люди невысокого звания, даже рабы, а мифические герои представлены тоже более или менее «житейски». *Буколические стихотворения Феокрита* представляют собой сценки (по античной

терминологии «мимы»), диалогические или монологические, содержащие беседы пастухов, их перебранки, состязания, чувствительные излияния, «песни о героях пастушеского фольклора». Феокрит идеализирует пастухов как представителей беззаботной жизни. Реальные пастухи, грубые и невежественные, отнюдь не пользовались уважением в греческом обществе, но «фольклорный образ пастуха-певца... был воспринят как маска, пригодная для того, чтобы мотивировать чувствительную поэзию на фоне сельского пейзажа» (Тронский, 1988, с. 218). Здесь нашла свое выражение тяга к искусственной наивности.

Однако личность у Феокрита не так проста, как могло показаться с первого взгляда. Она с трудом выносит большие города с их переразвитой рабовладельческой цивилизацией, стремится бежать на лоно природы и прославлять мирные радости узко личного существования. Правда, герой Феокрита, который оставляет город ради прелестей деревенской жизни, «ищет вовсе не простоты, а еще большей сложности, еще большей изысканности. Все эти феокритовские пастухи только с виду являются простыми людьми, занятыми обычным деревенским трудом. Это весьма изощренные натуры, которыми городской житель определенно щекочет свои эстетические нервы. Эстетизм, ирония и скептицизм — это является у Феокрита только символом растущей городской цивилизации, но никак не борьбой с ней и вовсе не уходом от нее к простым и бесхитростным людям. Недаром вся эта эстетическая буколика имела такую популярность в новое время, когда утонченность возросла еще больше» (Тахо-Годи, 1980, с. 232).

Таким образом, уже у родоначальника жанра персонаж отказывается быть односторонним, обещает в будущем развить характерные потенции. По поводу идиллий Феокрита любопытно заметить, что исследователи обнаруживают в них разного рода «художественные, филологические и метрические противоречия, в результате чего некоторые из идиллий считаются неподлинными» (Тахо-Годи, 1980, с. 227). Но в данном случае нас больше интересует то, что Феокрит, во-первых, не отождествлял себя с героями, сохраняя дистанцию между ними и собой. Используя пастуше-

скую маску для поэзии, Феокрит изображал пастухов с известным оттенком иронии, с подчеркнутым превосходством культуры автора. Во-вторых, как следствие, в идиллиях Феокрита сентиментальный стиль перемежается, часто в пределах одного и того же произведения, с ироническим, порой даже пародийным, стилем. Таким образом, «межжанровые включения» есть уже у Феокрита. Его идиллии, будучи у истоков жанра, задавая канон, уже предполагают вариативность.

Феокрит жил во времена, когда для александрийцев отсутствовали серьезные социальные проблемы. У него мир субъективных чувств получает идеализированных носителей; поэт не отождествляет себя с ними и, подчеркивая простоту и наивность своих фигур, устанавливает дистанцию между ними и собой. Историко-литературное значение Феокрита основано прежде всего на его «пастушеских», буколистических (*bukolos* — «волопас») стихотворениях. Буколистический жанр имел опору в греческом фольклоре. Античные источники сообщают о песнях пастухов, играющих на свирели, об их обрядовых состязаниях во время «очищения» стад и загонов, а также на празднествах Артемиды. Состязание в пастушеских песнях («буколизм»), как оно представлено в стихотворениях Феокрита, имеет типовую структуру, которая напоминает сцены «состязания» в древнеаттической комедии. Два пастуха встречаются и заводят перебранку, которая кончается вызовом на состязание в пении; выбирают судью, тот определяет порядок состязания и произносит в конце свой приговор. Самое состязание состоит в том, что соперники либо последовательно исполняют по большой связной песне, либо перебрасываются короткими песенками, которые должны быть близки по теме и тождественны по величине. При таком способе состязания начинающий имеет в своих руках инициативу, на нем лежит вся тяжесть выдумки; отвечающий должен уметь приспособиться к теме противника и в чем-то его «превзойти». Структура эта, надо думать, восходит в своих основах уже к фольклорным состязаниям. Пастушеский (и близкий к нему охотничий) фольклор имел свои мифы, своих героев и героинь. Как правило, они погибали

в юном возрасте, зачастую без осуществленной любви, превращались в источник или растение, обнаруживая тем самым жизнестойкость своей нерастроченной юной силы. Неосуществленность любви получала затем различные толкования: герой становился то одиноким нелюдимым охотником или пастухом, избегавшим любви и старавшимся побороть ее, то любимцем божества, запрещавшего земные любовные связи, то, наоборот, безнадежно влюбленным, погибавшим вследствие неразделенности своей любви. Популярны были распространявшиеся в многочисленных вариантах сказания о юном и прекрасном пастухе Дафнисе, мифологическом основоположнике пастушеской песни. Для Феокрита характерно, однако, что его пастухи не исключительно отдаются чувствительным досугам (Тронский, 1988, с. 217–220).

Однако во 2 веке до н. э. Мосх Сицилийский и Бийон Смирнский, отказываясь от широкой тематики Феокрита и разнообразия его жанров, кроющихся под термином «идиллия» (буколические стихотворения, мимы, буколические мимы, эпиллии, послания и т. д.), сосредоточиваются исключительно на любовной тематике, схематизируют его эстетическую полноту и направляют идиллию на путь формализма. Фольклорный материал подан на контрастном фоне нарочито искусственного стиля («сладкого» по античной терминологии), плавного и мелодичного стиха, соответствующего нежным переживаниям персонажей. У этих продолжателей Феокрита чувствительное отношение к природе и любви становится еще интенсивнее, и Бийон, и Мосх, воспроизводя приемы буколического стиля, совершенно отказываются от пастушеской маски. При этом, подчеркнем, еще Чешихин отмечал индивидуальное у каждого из авторов: «В идиллиях Биона драматический элемент (диалог) и описание (пейзаж) отступают на второй план; преобладает лирика. Другой подражатель Феокрита, Мосх, уже отчасти манерен» (Чешихин, 1894, с. 801)³⁰.

³⁰ Здесь и далее статью В. Чешихина из «Энциклопедического словаря» Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона (Т. 24. СПб., 1894) цитируем по Интернет-источнику. Режим ввода: <http://www.brockhaus.ru/text/042/857.htm>

И только их последователь — Вергилий — от формального подхода отказывается. В «Буколиках» он воспроизводит жанр идиллий, но отношение его к пастушеской тематике значительно отличается от установок Феокрита: у Вергилия нет дистанции между автором и персонажами, нет феокритовского превосходства над ними. Пастухи Феокрита «мало индивидуализированы, все говорят погородскому. Пастухи Вергилия представлены как самые настоящие пастухи, они тоже говорят высокопоэтическим языком и говорят учено, но все же чувствуется, что для Вергилия это настоящий реализм, что именно таких людей он реально видел и сам разделял их чувства и надежды» (Лосев, 1980, с. 357). Пастухи Вергилия хорошо осведомлены в римских литературных спорах, связаны дружбой с поэтами новейшего направления и презрительно относятся к литературным староверам. Вергилий смотрел на идиллию как на «средство умно и тонко намекнуть на живейшие и современнейшие злобы дня. Народный элемент... отсутствует: слог рассчитан исключительно на читателей образованных... “Георгики” под понятие идиллии подходят лишь постольку, поскольку в них преобладает пейзаж; дидактизм этого сборника вредит цельности идиллического впечатления. Еще одно отличие в том, что бытовой материал пастушеской жизни играет у римского поэта гораздо меньшую роль, чем у Феокрита, и подан очень нечетко: Вергилий не заботится о ясности, почти в каждом произведении можно обнаружить “противоречия”». «Нереальность обстановки акцентирована географическим смешением: “аркадцы” оказываются на берегах североиталийского Минчио, и очень трудно бывает различить, где кончаются традиционные в буколистической поэзии Сицилия и Аркадия и где начинается родной для Вергилия североиталийский пейзаж. Единством настроения (интенсивностью внутреннего переживания) дорожит больше, чем деталями быта» (Тронский, 1988, с. 353–354). Заметим также, что пастухи Вергилия — совершенно условные фигуры, и эта условность наряду с единством идиллического настроения «еще больше подчеркивает зыбкость пастушеской идиллии» (Бычкова, 2002, с. 87).

Стоит также отметить, что феоокритовскую «ироническую подачу любовного томления Вергилий заменяет напряженной эмоцией страсти, сложными переливами чувств, и любовное излияние переходит в тона трагического пафоса» (Тронский, 1988, с. 354).

Фиксация настроения не требовала законченной разработки темы: так, в некоторых произведениях цитируются отрывки из «незаконченных» или «забытых» стихотворений — фрагменты (непривычная для античности форма). Здесь мы имеем дело с вариантом идиллии, проявленным в значительной мере и на формальном, а не только на содержательном уровне.

Здесь необходимо одно уточнение. У «Буколик» Вергилия было четыре основных источника. Нас интересует один из них — идиллии Феокрита. Именно из этого первого источника взято идиллическое настроение (об остальных источниках см. подробнее: Лосев, 1980, с. 359). Как отмечает исследователь, у Вергилия многие формальные компоненты переименованы или опущены, добавлен «политический элемент» (Лосев, 1980, с. 358); остался только пафос — и уже им одним жанр «Буколик» определяются как идиллия.

В отличие от Феокрита, писавшего в мирное время, Вергилий составляет «Буколики» в один из самых острых моментов гражданской войны. Они знаменовали бегство из действительности в идеальный мир «аркадцев», предающихся любви и поэзии. Этот мир свободен от тех пороков, в которых моралисты конца республики упрекали римское общество, — от стремления к богатству и власти, но он свободен и от всяких гражданских обязанностей. Изъятые из полисных связей «пастухи» воплощают идеал частной жизни и очень скоро — уже в процессе написания «Буколик» — становятся верными приверженцами Октавиана, отражая переход от полисного человека к человеку времен империи. Вергилий относился к этому миру с полным сочувствием, и грани, отделяющие персонажей от поэта, стираются: «Для произнесения нежных и чувствительных стихов на любую тему и действительность может вступать в самые причудливые сочетания с буколическим миром» (Тронский, 1988, с. 353–354). Обратим внимание: Вергилий сохраняет «пасту-

хов», однако в качестве уже совершенно условных фигур, с преобладанием психологического элемента над бытовым и привнесением политической актуальности в мир буколических мотивов. Таким образом, Вергилий усвоил только внешнюю манеру Феокритовой идиллии. В них нет главного — идиллического настроения. Вергилий смотрел на эклоги как на средство умно и тонко намекнуть на живейшие и современнейшие злобы дня; так, первая эклога является хвалебным гимном Октавиану, четвертая воспевает Азиния Поллиона и Мецената; в пятой, под именем Дафниса, воспевается Юлий Цезарь и т. п. Народный элемент совершенно отсутствует: слог рассчитан исключительно на читателей образованных. «Георгики» Вергилия под понятие идиллии подходят лишь постольку, поскольку в них преобладает пейзаж; дидактизм этого сборника вредит цельности идиллического впечатления.

Поздняя античность эпохи упадка Римской империи была очень восприимчива к сельским темам (Троцкий, Шор, Тимофеев, 1930, стб. 420–430). Аллегорическая или тенденциозная идиллия Вергилия нашла подражателей в лице Немезиана, но он в своих эклогах уже с полной откровенностью добивается милости кесаря; форма эклоги здесь совершенно случайна. У Кальпутния (сер. I в.) «идиллическая наивность» становится тоже мотивировкой льстивой хвалы, расточаемой по адресу императора Нерона. Стихотворения Кальпурния свидетельствуют уже о безжизненности жанра.

Произведения Горация (к. I в. до н. э.) — это еще один вариант идиллии, написаны они гораздо более пессимистически. Оды Горация также не могут служить образцом идиллии; несомненно, однако, что преобладающее настроение лирики Горация — идиллическое; мораль «золотой посредственности» — мораль природных инстинктов, развившихся на лоне природы вне общественной жизни (Чешихин, 1894, с. 800). Он дает картину «золотого века», но не в Италии, а на «далеких блаженных островах», куда только и остается бежать гражданам гибнущего и обреченного Рима. «Утопическую сентиментальность он преследует жесткой иронией. Так, в одном из произведений прославляются прелести сельских занятий, но в конце стихотворения

оказывается, что все это прекраснотушие вложено в уста лицемерного и жадного ростовщика. Элемент пародии, комический пафос придает специфическую окраску его идиллиям» (Тронский, 1988, с. 369).

Как было сказано ранее, еще у Горация было положено начало таким идиллиям, в которых монолог произносился от лица какого-то персонажа. Позже это было перенесено и на русскую почву. Вспомним, например, «Отставного солдата» А. Дельвига. Казалось бы, ничего «идиллического», в смысле настроения, мироощущения, здесь нет. Повидимому, на жанровое определение («русская идиллия») повлияло то, что часто срабатывает в жанрообозначении, а именно: идиллия в античной литературе оформлялась обычно как лиро-эпический жанр. В стилизациях античных образцов (и у Дельвига) принималось во внимание как раз это — идиллия как стихотворное, но не собственно лирическое, а и эпическое произведение — рассказ о каком-то событии, как это было у Горация. Кроме того, «идиллия» у Дельвига получает еще и значение «восстановление порядка», «возвращение к истинному положению дел».

Наконец, говоря об античной идиллии, необходимо вспомнить о «Метаморфозах» Овидия. Овидий (к. I в. до н. э.) задумал «Метаморфозы» не как сборник сказаний, а как связное целое, «непрерывную поэму», в которой отдельные повествования были бы нанизаны на единую (прежде всего хронологическую) нить» (Тронский, 1988, с. 394–395). Таким образом, его идиллия существует не как самостоятельное произведение, а как часть целого — от сотворения мира до исторических времен. В связи с этим, наряду с изображением идиллической жизни бедной и благочестивой старой четы Филемона и Бавкиды, автор не отказывается и от боевых сцен и дает картины сражений.

«Свою пастушескую поэзию, изобретателем которой считался полумифический пастух Дафнис, имели дорийские пастухи в Сицилии. Эта поэзия изображала судьбы Дафниса или обычные, чаще всего эротические, настроения пастухов; буколические песни пелись с обрядами на сельских празднествах в честь Артемиды, с мимикой и, значит, с примесью драматического элемента. Уже сицилийский лирик Сте-

зихор (ок. 610 до Р. Х.) подражал пастушеским песням, воспевая любовь и трагическую смерть Дафниса» (Чешихин, 1894, с. 799).

Много позже (XII–XIII вв.) появляется эротическая идиллия вагантов — изысканный спор пастушек о лучшем из любовников. Формально идиллия вагантов отходит от античной идиллии, пользуясь ритмической короткой рифмованной строфой. Сюжетно идиллические жанры куртуазной поэзии также порывают с античной традицией: пасторела строится на мотиве столкновения представителей разных классов — на любви селянки к рыцарю, на соперничестве рыцаря и пастухов или крестьян; действие переносится в современность, иногда вводится описание бытовой обстановки; характерна, в частности, и замена латинских и греческих имен народными. Таким образом сельские жанры куртуазной поэзии пытаются освоить античную идиллию.

Давно замечено, что интерес к идиллии у авторов и читателей усиливается в эпоху Возрождения. «С пробуждением интереса к античной словесности во время Возрождения ожила и идиллия. Саннацаро, в подражание Вергилию, пишет идиллию “Аркадия” (1502 г.) в двенадцати эклогах; поэт воспевает сельский быт и свою несчастную юношескую любовь. Его примеру последовал Аламанни (1495–1556), писавший эклоги и подражавший “Георгикам” Вергилия» (Чешихин, 1894, с. 799). Одновременно с сентиментальными мечтами о золотом веке воскресло и мечтание о прелести пастушеского быта. Опять появилась буколическая поэзия. «Пастушеские стихотворения, написанные с начала до конца одним размером, назывались эклогами, а написанные разными метрами — идиллией. В это же время зарождается новый род идиллии: драматическая идиллия или “пастораль” (пастушеская драма). Действующие лица пасторали делились на “влюбленных” и “комических” пастухов — как в “Жнецах” Феокрита. Лучшей пасторалью в свое время считалась “Аминта” Тассо, в подражание которой Гварини написал своего “Верного пастуха”. Как только пастораль стала средством для прославления высокопоставленных лиц, этот новый род Идиллия пришел опять в упадок» (Чешихин, 1894, с. 800). Кроме того, писали

и эклоги — среди авторов Данте и Петрарка в XIV веке, Спенсер в XVI веке, Поп и Свифт — в XVII в.

Из Италии идиллия в конце XVI в. перешла во Францию, «через посредство Ронсара и его кружка. Во французской литературе XVII века идиллия приняла приторно-слащавый, с примесью низкопоклонства характер, благодаря влиянию двора Людовика XIV³¹. Поэтесса Дезулиер, прославившая этого рода идиллию, получила прозвище “десятой музы”» (Троцкий, Шор, Тимофеев, 1930, стб. 420–430). Кроме нее на поприще идиллии выдвинулся Делиль, писатель XVIII в., переводчик «Георгик» Вергилия, автор «Садов» и «Французских георгик», произведения крайне аффектированного. Таким образом, развитие идиллии как самостоятельного рода поэзии прекратилось и выродилось в подражательную буколическую поэзию.

Если французская идиллия XIV–XV вв. в условной идеализации сельского быта все же — хотя бы в именах собственных — сохраняет связь с современностью, то идиллия барокко развивается в сторону все большей абстракции, превращаясь в форму придворной «поэзии на случай» и изображая под вымышленными именами и масками пастухов и пастушек галантные приключения придворного мирка. Если в дальнейшем и стирается порой связь с живыми лицами, зато маски становятся четко очерченными фигурами; возникает особый аркадский мир, не имеющий никакой связи с действительностью. В этом мире по зелени лужаек блуждает представитель «влюбленных пастушков» — нарядный Дафнис, Филидор, Дамон или Селадон — со своей возлюбленной — Галатеей, Хлоридой или Дианой, — кото-

³¹ Подымающаяся с XIV в. крепкая финансовая и торговая французская буржуазия оказывается лицом к лицу с экономически мощной феодальной аристократией. Здесь налицо все предпосылки для сохранения и культивирования идиллии, ибо она образует благодарный фон и к манерной, напряженной образности, и вычурному аллегоризму наследницы куртуазной поэзии, и к циничному и откровенному ее осмеянию в «дурацких песнях против любви», создаваемых молодой полнокровной буржуазией. Отсюда — расцвет пасторали во французской поэзии XIV–XV вв., часто превращающейся в форму придворного панегирика. Условностям сельской идиллии противопоставлено подлинное веселье уходящего Средневековья.

рая ведет на ленточке нежную овечку. Ей шепчет он любовные признания, но часто безжалостная пастушка отвергает страсть пастушка. Тогда несчастный влюбленный ищет исцеления на лоне природы, изливая грусть под сенью ив у журчащего ручейка. Чтобы оттенить изысканного пастушка, в идиллию вводится грубоватая фигура «комического пастуха» Коридона, любителя сельских удовольствий. А реминисценции античности позволяют использовать богатейший аппарат греко-латинской мифологии. Волна пасторалей проходит по всей Европе: за «Аркадией» Санацаро (1502) следует пастушеская драма Тассо («Аминта», 1572) и Гварини (“*Pastor fido*”, 1590); из Италии форма переходит через Испанию («Диана» — 1542) в Англию («Аркадия» — 1590) и Францию («Астрея» — 1607), почти одновременно она укрепляется в голландской литературе (“*Granida*” — 1605), несколько позднее в немецкой в творчестве Опица и Гриффуса.

Условные фигуры пасторали дают удобную маску для лирического самоанализа, отвечающего все углубляющемуся с Возрождения интересу к переживаниям личности; такой маской пользуются уже поэты Ренессанса, — в частности Боккаччо; условная действительность пасторали позволяет сосредоточивать внимание на душевных конфликтах, совершенно не затрагивая лежащих в их основе социальных и экономических отношений.

В том же роде были написаны «Идиллии» Фосса, который только своей «Луизой» дал первый образец национальной и художественно-правдивой идиллии. Ранее Фосса, в Англии, Джемс Томсон (1700–1748) своими «Временами года» предпринял первый опыт новой, самобытной и народной идиллии: его пейзаж — настоящий северный пейзаж со всеми оттенками в переходах от осени к зиме и от зимы к лету, а его герои — не слащавые пастушки, а настоящие английские крестьяне. Поворот в сторону художественного реализма, сделанный литературой XVIII в., отразился и на идиллии, которая становится вполне самостоятельной и принимает национальный отпечаток. «Самый род идиллии расширяется: появляется идиллическая народная лирика, примером которой могут служить “Алеманские стихотворения” Гебеля» (Чешихин, 1894, с. 801).

Швейцарско-немецкий поэт Соломон Геснер — представитель сменившего барокко рококо — создатель сентиментальной идиллии (как И. Г. Фосс, Ф. Мюллер, Жан Поль). Здесь этический и эстетический идеал автора реконструируются в совершенно выдуманном мире пасторали, поскольку поэт абсолютно убежден в бесплодности попыток найти этот идеал в реальной действительности. Идиллии Геснера написаны ритмической прозой, отдельные имеют форму диалога. В текст вносились элементы сентиментального психологизма, отдельные черты швейцарского сельского быта и лирический пейзаж. В России Геснер был наиболее популярен в период становления и расцвета сентиментализма (1770–1790-е гг.), переводился до 1820-х гг. (среди его переводчиков — Я. Б. Княжнин, А. Х. Востоков, М. Н. Муравьев, Н. М. Карамзин, Д. Н. Фонвизин, Г. П. Камнев, А. С. Шишков и др.), известно много подражаний идиллиям Геснера (например, «Идиллия» Державина, V строфа гл. I «Евгения Онегина», черновики «Истории села Горюхина» А. С. Пушкина).

Пастушеская сюжетика идиллии сохраняется неизменной на протяжении почти трех веков, превращаясь в искусстве рококо в совершенно условный аппарат чувственно-сентиментальной игры. Как уже упоминалось, в начале XVIII в. бытовало мнение, что задача идиллии — возвыситься до иллюзии и до высочайшего удовольствия, но не до выражения совершенства и нравственного усовершенствования. Теми же настроениями порожден и идиллический бюргерский эпос Гёте («Герман и Доротея»), который вместе с тем делает попытку возродить подражательную античную идиллию.

Позднейшее развитие немецкой идиллии в конце XVIII — начале XIX в. идет под знаком бюргерского довольства, благодушия, патриархальности (идиллии Гебеля и Устери). Национальные мотивы господствуют и в идиллии английского сентиментализма и «озерного» романтизма (идиллии Томсона, Вордсворта, Кольриджа и другие), тогда как в аристократическом романтизме Франции обновление сюжетки достигается идиллическим преломлением колонизаторской экзотики (Шатобриан, Байрон). Предметом идиллии XIX в. становится выражение всякого непосред-

ственного и сильного, природного чувства. В «Идиллии» Мюссе передан спор двух друзей о любви, причем один понимает ее в идеалистическом, а другой — в материалистическом духе (отголосок «Жнецов» Феокрита). Точно так же в идиллиях Гейне: мы не находим никаких устарелых атрибутов старой идиллии. Пастухи из современной идиллии исчезли, остались — природа и близкие к ней люди. Идиллический элемент «стал весьма значительной составной частью нового романа, особенно со времени обращения литераторов к сюжетам из народной жизни; много идиллического в романах Ауэрбаха — в Германии, Диккенса — в Англии, Жорж Санд — во Франции» (Чешихин, 1894, с. 799–801).

К началу XIX в. понятие идиллии как жанра становится, таким образом, весьма расплывчатым и неопределенным.

Стихотворная идиллия в истории русской литературы: становление, развитие, художественные особенности

В России идиллия развивается в середине XVIII и начале XIX вв., однако известна была и ранее («Нисса» В. Тредьяковского, «Полидор» М. Ломоносова). Предпосылки жанра идиллии в русской поэзии («Беседы пастушеские» С. Полоцкого 1650-х годов и переводные и оригинальные произведения В. К. Тредиаковского 1730-х годов) рассматриваются в диссертации К. Д. Зацепиной (Зацепина, 2007)³². К 1788 г. относится перевод, сделанный неизвестным автором, «Златого века Дафниса» Геснера. Воейков перевел «Сады, или

³² Ряд стихотворений, представляющих интерес при исследовании русской идиллической традиции, не переиздавался после первой публикации в журналах XVIII века и также не анализировался отечественными литературоведами. К. Д. Зацепина проводит очень серьезную работу, анализируя идиллии, найденные в журналах «Вечера» 1772–1773 гг., «Вечерняя заря» 1782 г., «Доброе намерение» 1764 г., «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие» 1755–1764 гг., «Невинное упражнение» 1763 г., «Парнасский Меркурий», точный год издания которого неизвестен, но предположительно датируется 1769–1773 гг., «Полезное с приятным» 1769 г., «Полезное увеселение» 1760–1762 гг., «Праздное время, в пользу употребленное» 1759–1760 гг., «Свободные часы» 1763 г., «Старина и новизна» 1772–1773 гг., «Трудолюбивая пчела» 1759 г., «Трудолюбивый муравей» 1771 г. и «Утренний свет» 1777–1780 гг.

Искусство украшать сельские виды» Делиля (1816), а также эклоги Вергилия, Мерзляков — идиллии Дезулиер (1807). Позже Сумароков, Княжнин, Панаев усердно переводили и переделывали французскую идиллию. В Россию, как видим, идиллический жанр пришел из французской и немецкой поэзии, «уже дискредитировав себя клишированностью и фальшью» (Быченкова, 2004, с. 62). Поэтому понятно желание русских поэтов обратиться непосредственно к Феокриту, в чьем творчестве они видели идиллические образцы, наиболее близкие народному духу, или к другим первоисточникам. Так, в 1772 году появились «Метаморфозы» Овидия, а в 1777 году вышли «Георгики» Вергилия в переводе В. Рубана. Известны переводы Горация Н. Н. Поповским. Также в России переводы греческих буколик из Биона и Мосха предлагал Козицкий, а из Феокрита — Приклонский. В конце XVIII и в начале XIX века, в период сентиментализма, интерес к античной буколической поэзии значительно возрастает; появляются новые переводы — Мартынова, Львова, Кутузова, Востокова, Мерзлякова и Гнедича. Первый полный перевод всех идиллий Феокрита был сделан А. Н. Сиротининым («Стихотворения Феокрита». СПб., 1890). Самым полным переводом всех дошедших до нас произведений Феокрита, Мосха и Биона являются тексты М. Е. Грабарь-Пассек, которая стремилась добиться в переводе максимальной точности и по возможности приблизиться к стихотворным размерам подлинника.

Идиллия, как было сказано ранее, жанр нормативный, со своим набором обязательных атрибутов. Напомним стихотворение «Идиллия (белыми стихами)» И. Ф. Богдановича (1763), чтобы представить подобный образец жанра:

На что в полях ни взглянешь,
Со мною ты в разлуке,
Ты всем меня вспомнешь,
Любезная Пастушка.
Тебе покажет утро
Тоски моей начало;
И днем, когда светило
Луч огненный ниспустит,
Ты, чувствуя жар в полдни,

Представь, что жар подобный
Я чувствую, влюбясь...
Тебе представит вечер,
Как после паствы стадо
Пойдет назад к покою,
Что в самое то ж время,
От грусти утомившись,
Я в сне ищу покоя.
Ищу его я тщетно;
Печальным воображеньем
Я также в сне терзаюсь...
(Песни и романсы, 1965, с. 159–160)

История русской идиллии предстает как движение от первоначального строгого жанрового соответствия «образцам» к их трансформации, а затем и к массовой репродукции идиллических сюжетов и мотивов. Этот последний и завершающий этап освоения жанровой формы свидетельствовал отнюдь не о разрушении жанра, а, напротив, о «его стабилизации в русском сознании, об обретении им способности к эстетической коммуникации с социумом» (Сурков, 2004, с. 24).

Классические образцы русской идиллии были созданы А. П. Сумароковым. Для его идиллий характерны тема разлуки влюбленных или неразделенной любви, элегический пафос и монологическая структура произведения, пристальное внимание к миру человеческих чувств. В его стихотворениях формируется тип лирического героя идиллии — как правило, это пастух, а не пастушка, чувствительный, погруженный в мир любовных переживаний персонаж. Событийный ряд в идиллиях отнесен в прошлое и присутствует в ретроспективных отступлениях. Обращение к природе, мотив воды и омовения — два наиболее часто встречающихся мотива в идиллиях Сумарокова.

Последователи Сумарокова — поэты литературного круга М. М. Хераскова — продолжили и развили традиции идиллий предшественника. В идиллиях Хераскова усиливается субъективное начало. В идиллиях А. А. Ржевского одной из важнейших оппозиций стала антитеза свободы и неволи, подразумевающая противопоставление вольной, радостной и «приятной» жизни без любви и печальной, полной тревог

и волнений жизни влюбленного. Контекстуальными синонимами «любви» в идиллиях Ржевского становятся «неволя», «плен», «болезнь». В идиллиях, анонимно опубликованных в русских журналах 1760–1770-х годов, расширяется проблематика произведений за счет введения тем неверности и познания.

Нововведением Сумарокова стал синтез идиллии и оды. Продолжая сумароковскую традицию, М. М. Херасков вводит ряд новых черт в эту литературную форму: на первый план выходит не образ монарха, а общественно важное событие, наряду с изображением спокойных мирных дней появляются и «неидиллические» картины горя и ужаса, связанные с войной, в описании художественного пространства отсутствуют реальные географические объекты. В панегирической идиллии Е. И. Кострова появляются сентименталистские черты.

У А. Радищева идиллия представлена в шуточной форме. Здесь по-прежнему весь набор идиллических атрибутов, начиная от имен (Хлоя), от героя-пастушка до ожидания нежности на лоне природы. Идиллия возникает в мечтах героя, оттого она временна и нестабильна. Заканчивает свою «Идиллию» А. Радищев моралью, выводящей за рамки жанра:

...«Не тужи, мила овсянка,
Я из прутиков таловых
Соплету красивый домик
И тебя, моя певичка,
Отнесу в подарок Хлое.
За тебя, любезна птичка,
За твои кудрявы песни
Себе мзду у милой Хлои,
Поцелуй просить я буду;
Поцелуй ее сладки!
Хлоя в том мне не откажет,
Она цену тебе знает;
В ней есть ум и сердце нежно.
Только лишь бы мне добратся...
То за первым поцелуем
Я у ней другой украду,
Там и третий и четвертый;
А быть может, и захочет
Мне в прибавок дать и пятый.

Ах, когда бы твоя клетка
Уж теперь была готова!..».
Так вещая, пук лоз гибких
Наломав, бежит поспешно,
К своему бежит он стаду
Или, лучше, к своей шляпе,
Где сидит в неволе птичка;
Но... злой рок, о рок ты лютый...
Остра грусть пронзает сердце:
Ветр предательный, ветер бурный
Своротил широку шляпу,
Птичка порх — и улетела,
И все с нею поцелуи.

На песке кто дом построит,
Так пословица вещает,
С ног свалит того ветр скоро
(Радищев, 1975, с. 143).

Стоит подчеркнуть, что пасторальные жанры в России были восприняты вместе с другими классицистическими жанрами через теорию. Они не были востребованы самой поэтической практикой, поэтому на раннем этапе развития новой русской литературы пастораль производила впечатление искусственно организованной речи. Не случайно А. Ф. Мерзляков в «Рассуждении о российской словесности в нынешнем ее состоянии» нелестно высказался в адрес Сумарокова: «В эклогах мы образцов не имеем... Неблагоприятные Сумарокова эклоги не могут быть читаны ни по каким отношениям» (Русская критика, 1978, с. 51). Причина кажется ясной — не было своей национальной традиции, и «пересадка» чужого не сразу давала высококачественные плоды (подробнее см.: Абрамовская, 2000).

В дальнейшем к оригинальному (с известными оговорками) творчеству и переводам постепенно добавились подражания античным авторам. Подражания Горацию сделаны В. К. Третьяковым («Строфы похвальные поселянскому житию»), С. В. Нарышкиным («Похвала пастушьей жизни»), Г. Р. Державиным («Похвала сельской жизни»). Еще позднее

Н. М. Карамзиным в «Аркадском памятнике»³³ было создано представление об Аркадии, где бережно сохраняются обычаи, где можно найти счастье и покой, где человек доволен, а в трудах весел. Кроме того, Н. М. Карамзин занимался переводами С. Геснера, интерес к которому был обусловлен восторженным преклонением Карамзина перед Швейцарией. Перевод Карамзиным идиллии Геснера «Деревянная нога» дал направление другим переводчикам. В геснеровской идиллии с ее «подчеркнутой темой борьбы за независимость, конкретным пейзажем и реальными чертами действующих лиц, «швейцарской идиллии», как ее назвал сам автор, намечался выход из условного мира буколической поэзии в новую литературную область» (Жаткин, 2007, с. 26).

Эстафету русских переводных идиллий после Карамзина подхватили авторы, особо культивирующие мотив усадебной жизни. Среди «приглашений в усадьбу» — «К Феоне» М. Н. Муравьева, «К Батюшкову» Н. И. Гнедича, «Послание к Аркадию Ивановичу Толбугину» (второй половины 1790-х гг.) И. И. Дмитриева, «Послание к А. И. Тургеневу» К. Н. Батюшкова³⁴ и др.³⁵

³³ О разновидностях идиллии в творчестве Карамзина см. статью А. Кросса в сб. «XVIII век. Сб. 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века». Л., 1969.

³⁴ Традицию приглашения в гости видим в стихотворениях «К Галичу» и «Послание к Галичу» Пушкина-лицеиста (он приглашает друга разделить уединение в Царском Селе). Однако Пушкин же предлагает иную вариацию идиллической темы. В стих. «Простите, верные дубравы», написанном в альбом Осиповой при отъезде из Михайловского, — прощание с сельской усадьбой (наблюдение см.: Зыкова, 1998).

³⁵ «Послание Н. А. Львову» Державина написано в тот период, когда Львов перестраивал по собственному проекту свое имение Никольское, и посвящено этому событию, а стихотворение «Капнисту» (апрель 1797) обращено к другу, покидающему Петербург и отправляющемуся в свое имение Обуховка. «Ключ» (1779) Державина воспеваает «священный Гребеневский ключ» в подмосковном имении М. М. Хераскова Гребенево, уподобляя его Кастальскому ключу; «Ручей» А. М. Бакунина посвящен ручью, протекавшему через его имение и имение его родственника и соседа Н. А. Львова; «К реке Талажне» Ф. П. Львова обращено к реке, текущей в его новоторжском имении Апачевке; а стихотворение «Беседка муз» К. Н. Батюшкова послано в письме Н. И. Гнедичу от мая 1817 г. из усадьбы Хантоново, где поэт убрал в саду беседку по своему вкусу. Все эти произведения так или иначе идеализируют отдельные стороны сельского усадебного быта, стремятся увековечить их с помощью поэзии» (подробнее см.: Зыкова, 1998, с. 60).

«Мои Пенаты» К. Н. Батюшкова представляет иную разновидность сельской идиллии: изображение уединенной жизни анахорета, в отличие от жизни большого семейства в родовом гнезде. Эта разновидность также знакома и английской, и французской литературе. Здесь на фоне традиционных мотивов противопоставления городской суеты сельскому покою и богатства скромному уединению доминируют мотивы духовной жизни автора, его чтения, его мечтаний и поэтического творчества. Герой стихотворения, променявший городские труды и славу на сельский досуг, превыше всего ценит вою независимость и полагает, что свободу и счастье можно обрести только в частной жизни³⁶.

Интенсивное развитие идиллии показательно для русской преромантической и романтической эпохи (В. Жуковский, Ф. Глинка, В. Панаев и др.), так как оно наглядно связывает романтизм с формами сентиментальными и даже классицистическими. В начале 1820-х гг. жанр идиллии «стал аренной малозаметной внешне, но внутренне довольно напряженной борьбы» (История русской литературы, 1981, с. 341). Идиллия еще в XVIII веке ставила проблему человека в его отношении к природе и социальной жизни; в 1820-е гг. русских идилликов начинает остро интересоваться душевный мир человека, приближенного к естественным, первобытным ценностям и не затронутого пороками цивилизации. Но при этом в русле идиллии русские авторы приходили к результатам совсем не идиллическим.

Уже в произведениях Г. Р. Державина, предвосхитившего в «Жизни Званской» появление русской сельской идиллии, появляется простонародный элемент. Его же заимствует и В. А. Жуковский, переведший идиллии И.-П. Гебеля «Овсяный кисель», «Тленность», «Деревенский сторож в полночь», «Красный карбункул», и Ф. Н. Глинка, написавший гекзаметром «простонародный русский рассказ» «Бедность и труд».

³⁶ Гораздо бóльшую роль в жизни анахорета должны играть те, кто нарушает его сельское уединение. У Батюшкова это два условных образа: седой воин, бредущий мимо, которого поэт готов принять под своим кровом, и его возлюбленная Лиля, навещающая его под покровом сумерек, переодевшись в мужское платье, а также реальные адресаты его послания, Жуковский и Вяземский, которых он приглашает навестить его, изображая радости дружеской пирушки и поэтического общения.

К примеру, при переводе идиллии «Овсяный кисель» в 1816 г. Жуковский убрал из нее приметы специфически немецкого быта, а затем нарочито русифицировал³⁷. Напомним, кстати, что «идиллические» тексты в это время стали площадкой для эксперимента со стихотворными размерами, что инициировало спор в русской литературе о возможностях гекзаметра в «простонародной поэзии». У Жуковского простонародность достигается при помощи выделения ярких и точных бытовых подробностей, передачи субъективного восприятия предметов и явлений, особенностей бытового общения, тогда как язык остается предельно сглаженным, условным, близким сентиментальной традиции. В стихотворении В. Жуковского «Пустынник» изображена идиллическая супружеская жизнь, резко контрастирующая с монашеским обетом; восторг отшельника полностью упраздняет все его предыдущие наставления о суетности любви и прочих земных благ... «Радостное брачное сожительство тут же вводится в перспективу чаемой смерти, заменяясь подразумеваемым загробным воссоединением» (Вайскопф, 1999, с. 132). Кроме того, В. Жуковский стал обращать внимание на противопоставление человека, живущего в естественных условиях, человеку избалованному городом, развращенному цивилизацией:

Когда она была пастушкой простой,
Цвела невинностью, невинностью блистала,
Когда слыла в селе *девичьей красотой*
И кудри светлые цветами убирала —
Тогда ей нравились и пенистый ручей,
И луг, и сень лесов, и мир моей долины,
Где я пленял ее свирелию моей,
Где я так счастлив был присутствием Алины.
Теперь... теперь прости, души моей покой!
Алина гордая — столицы украшенья;
Увы! окружена ласкателей толпой,
За лесь их отдала любви боготворенье,
За пышный злата блеск — душистые цветы;
Свирели тихий звук Алину не прельщает;

³⁷ Причем Жуковский внес в текст не только русские антропонимы (Иван, Лука, Дуняша) и зоонимы (Гнедко), но и особенности мышления идеализированного русского крестьянина.

Алина предпочла блаженству суеты;
Собою занята, меня в лицо не знает
(Жуковский, 1959, т. 1, с. 46).

По определению Гегеля, идиллия «отмежевывается от всех более углубленных и всеобщих интересов духовной и нравственной жизни и изображает человека в его невинности» (цит. по: История всемирной литературы, 1989, с. 307). Русский эстетик А. Галич, автор оригинального труда «Опыт науки изящного» (1825), также считал, что идиллия есть «картина первоначальных, неисторченных движений инстинкта» (цит. по: История всемирной литературы, 1989, с. 307). Умеренность потребностей, ясность и бескорыстие желаний ведут к гармонии и устойчивости человеческих связей, характеризующих типично идиллическое состояние в идиллиях «Сиракузянки, или Праздник Адониса» и «Рыбаки» Н. И. Гнедича. В идиллии «Рыбаки», написанной в 1821 г., русская жизнь выступала в своем собственном, немифологическом обличье, «без Дафнисов и Хлой» (слова из авторского предисловия к стихотворению), т. е. без антуража античной, а также подражающей ей классицистической идиллии. Произведение Гнедича интересно и тем, что в нем воссозданы интересы разных сословий, чувства и состояния различных поколений — поэтическая, песенная настроенность Рыбака-младшего и трудовая серьезность практически и сноровистого Рыбака-старшего. В то же время освобождение от мифологических одежд не исключало скрытого мифологизма, нанесенного Гнедичем на картины русского быта, на фигуры русских рыбаков. Например, в тексте подчеркивается не только трудовая деятельность рыбака, отдаляющая его образ от образов многих праздных пастушков, но и характерная для идиллических героев любовь к «свирельным песням»³⁸. Заметим, кстати, что, освобожденное от внешнего, прямого сходства с античными идиллиями, произведение Гнедича (и подобные ему «русские идиллии») внутренне сближалось с ними, поскольку

³⁸ Об идиллии Гнедича см. также: Архангельский А. Н. Стихотворная повесть А. С. Пушкина «Медный всадник». М., Высшая школа, 1990.

«русская жизнь мыслилась не только как естественное, но и как начальное, истинное в себе существование, некая первичная гармоническая стадия новейшей истории» (История всемирной литературы, 1989, с. 307).

Именно под влиянием опытов Жуковского и Гнедича сформировалось сознание, что возможна и «современная идиллия». При этом вопрос о народности становился одним из центральных для авторов русских идиллий. Об этом свидетельствует существование двух направлений в освоении идиллической тематики: «современного» и «консервативного», отрицающего возможность идиллии на современном отечественном материале. Так, вслед за С. Геснером «очищенные идиллии» (История русской литературы, 1981, с. 341), идеализирующие людей, изображающие условную и «украшенную» природу, создавали В. Панаев и Б. Федоров.

В. И. Панаев в рассуждении «О пастушеской или сельской поэзии» призывал описывать идеальную древность, поскольку быт современных крестьян чужд идиллической гармонии. Кроме того, он настаивал на необходимости показывать исконную доброту человеческой природы, художественно воплощать идеал «естественного человека», избежавшего тлетворного влияния города. Подобно С. Геснеру и Ф. К. Броннеру, Панаев ищет в идиллии патриархальной невинности и чистоты нравов, отвергая, хотя и безусловно, возможность современной идиллии, так как рабство сделало грубыми и лукавыми нынешних пастухов и исключило мифологические вымыслы. Примитивная идеализация древности, требование непрременной назидательности сближает Панаева с эпигонами сентиментализма³⁹. В. Панаев указывал, что в современном мире идиллия потеряла подлинность, что героев идиллии необходимо «поселять» в «золотой век», который остался в культурной

³⁹ А. Пушкин и Е. Баратынский отзывались о творчестве В. Панаева резко иронически. Идиллии В. Панаева были «известным литературным достижением: они отличались свободой версификации и поэтической техники и показывали гибкость и емкость самого жанра. Вместе с тем они произвели впечатление чрезвычайно правильных и холодных поэтических этюдов с обязательным дидактическим элементом; психологический строй персонажей задан заранее и крайне рационалистичен» (Вацура, 1972, с. 173).

памяти как эпоха воплотившегося идеала. Известно, что современники Панаева посчитали, что его «Идиллии» завели жанр в тупик, т. к. казались слишком правильными, лишенными драматического начала (подробнее см. Быченкова, 2002, с. 89). Немногим отличалась от взглядов В. И. Панаева позиция А. С. Норова, призывавшего искать «естественного человека» в далеком историческом прошлом («Послание к Панаеву» — Поэты 1820–1830-х гг., т. 1, с. 230–231).

Таким образом, авторы, стремившиеся продолжить в России традиции И. Г. Фосса (вслед за традициями Геснера и Броннера), сближали «естественного человека» с народными персонажами, идеализировали патриархально-народную среду (Жаткин, 2007, с. 25). Поначалу это же крыло, казалось бы, поддерживает и А. А. Дельвиг. На своем пути к осознанию и принятию культурно-эстетических достижений и этических норм античности он нередко обращался к жанру идиллии. Представление о далекой исторической эпохе, о мире души и особенностях взаимоотношений идиллических героев Дельвиг сформировал на раннем этапе творчества в результате знакомства с переводами идиллий. Он «безошибочно угадывал... дух и способ мышления, порядок мыслей и систему мирочувствования человека, выходца из “золотого века”, открывая в том времени недоступные для современного мира мудрость и великие простоты» (Рудакова, 1996, с. 2).

Дельвиговские «Цефиз» и преемственная по отношению к нему идиллия «Друзья» воспевали незыблемость дружбы, которая свидетельствовала о социальной природе человека и являлась в руссоистском восприятии общества самым священным из всех договоров. В «Друзьях» Дельвиг дословно воспроизводил впервые высказанную им в «Цефизе» и построенную на антитезе мысль о дружбе как высшей ценности для отдельного человека и общества в целом. Характерная для дельвиговских «Друзей» проповедь нравственной ценности, бессмертия и неизбежности труда, способного привнести в жизнь удовлетворение и радость, содержалась как в греческой, так и в римской поэзии, в частности, в «Георгиках» Вергилия. Впрочем, интерес к идеализированному крестьянскому труду, выдвигающему

«человека в соотношении с природой как ее деятельную и преобразующую часть», мог возникнуть у Дельвига и под впечатлением от идиллий Феокрита, где, помимо любовных утех и взаимных ссор, пастухи занимаются приготовлением сыра, доением коз, стрижкой овец (Попова, 1981, с. 147).

С авторским желанием показать вечность подлинного, глубокого чувства двух людей связана и дельвиговская «Идиллия» («Некогда Титир и Зоя, под тенью двух юных платанов...»). Тема любви становилась одной из основных во многих идиллиях Дельвига. К примеру, в «Купальницах» поэт размышлял о любви, основанной не на ложных общественных условностях, а на естественности человеческих отношений, на чистоте взаимного духовного и физического влечения.

И в произведениях античных авторов, и в классицистических и сентиментальных идиллиях XVII–XVIII вв., и у Дельвига нравственно возвышенной сельской жизни, нетронутой чистоте и исцеляющей простоте сельских нравов, уединению на лоне вечной и благой природы традиционно противопоставит развращенный город, где царят противоестественные человеку отношения. В новое время о стремлении неудовлетворенного героя бежать в идеальный мир, где все радует человеческий взор, писали, в частности, Ж.-Ж. Руссо, С. Геснер, причем у опиравшихся на их традиции романтиков с этим бегством было связано раскрытие темы природы.

Однако в дальнейшем творчество Дельвига эволюционирует. Он перестает мыслить в традиции Геснера и представляет уже другое крыло заимствования идиллии⁴⁰. О пути развития идиллии от В. Панаева к А. Дельвигу можно сказать словами В. Вацура: «Шаг за шагом удалялась она именно от идеальности» (Вацура, 1978, с. 15). Строго говоря, и поначалу, когда Дельвиг создавал стилизации в духе гре-

⁴⁰ Дельвиг воплощает иную, в отличие от геснеровской, идею: он, понимая невозвратимость в счастливое идиллическое время, стал избегать стилизаций античных образцов. Его интересует только современное ему время. Напомним, что Ф. Шиллер также призывал созданию новой современной идиллии, которая сохранит «пастушескую невинность также в носителях культуры, в условиях самой воинственной и пламенной жизни, самого развитого мышления, самого рафинированного искусства, высшей светской утонченности». Это была бы «идиллия, ведущая в Элизиум человека, для которого нет уже возврата в Аркадию» (Шиллер, 1957, с. 441).

ческих идиллий («Купальницы», «Изобретение ваяния»), его произведения отличались от панаевских — «вещественностью», погруженностью в античный быт; при этом быт древних был для Дельвига не экзотичен, а намеренно естествен и прост; детальные описания служат, скорее, для создания натуралистического колорита. Но далее произошли принципиальные качественные изменения.

Поначалу конфликт только намечался — в «Отставном солдате»⁴¹ А. Дельвига. К слову, Дельвиг несколько раз предлагал прозаические варианты идиллии, своего рода «подстрочники», планы будущих стихотворных идиллий: «Купание», «Изобретение ваяния» (в прозаическом варианте «Начало ваяния», первоначально «Изобретение скульптуры»). Таков и «Отставной солдат»⁴². Автора затронули философские споры о «естественном человеке», который представлен им в наиболее типичных жизненных ситуациях: он трудится, испытывает любовные переживания, страдает окружающим людям. «Отставной солдат» Дельвига отразил пришедшую в русскую литературу настойчивую потребность в художественном отображении жизни реального народа. Дельвиговская характеристика солдата, обыкновенного мужика в качестве спасителя отечества, внутренний мир которого нуждается в глубоком рассмотрении, противоречит идиллической традиции, однако подготовлена народной темой в отечественных идиллиях М. Н. Муравьева и Н. И. Гнедича. Определенную параллель к идиллии Дельвига представляет ставшее народной песней стихотворение Х.-Ф.-Д. Шубарта «Нищий солдат» (1781) (Жаткин, 2007, с. 26), однако Дельвиг, в отличие от немецкого поэта-демократа, выдвинул на первый план патриотическую тему. Появление у Дельвига и его современников многих тем и мотивов связано с несомненным влиянием

⁴¹ Во многом образцом для Дельвига стала созданная Н. И. Гнедичем «русская идиллия» «Рыбаки». Как установила И. Н. Медведева, «Дельвига, близкого Гнедичу по общим интересам к античному поэтическому миру, Гнедич стремился натолкнуть на создание народных идиллий с русским гражданственным сюжетом», причем «идиллия Дельвига “Отставной солдат” была подсказана Гнедичем» (Медведева, 1956, с. 38).

⁴² Подробное сопоставление стихотворного и прозаического вариантов см.: Каргашин, 2005, с. 113–116.

С. Геснера и, отчасти, его российского последователя В. И. Панаева. Однако Геснер раскрывал гамму разнообразных человеческих чувств для подчеркивания главного, с его точки зрения, назначения пасторальной поэзии — ее дидактической цели, что не было приемлемым для творчества Дельвига⁴³ (Жаткин, 2007, с. 26).

Одной из характерных особенностей идиллического бытия «естественного человека» становилась его близость народному сознанию, нашедшему отражение в религиозных верованиях, обрядах, произведениях устно-поэтического творчества⁴⁴. С целью полнокровного раскрытия художественных образов В. И. Панаев стилизовал «русскую идиллию» «Мать и дочь» в духе традиций песенного фольклора, а Н. И. Гнедич в «Рыбаках» использовал материал народных обрядов и преданий. В отличие от предшественников, Дельвиг не считал необходимым создание национального колорита путем включения элементов народной традиции в описание гармоничной сельской жизни. Дельвиг стремился написать «Отставного солдата», используя просторечные выражения и избегая малейшей близости «высокому» стилевому регистру, однако ему не удалось на протяжении все-

⁴³ К примеру, Дамон, главный герой одноименного произведения Дельвига, хотя и воспринимался окружающими в качестве учителя, каждое слово которого принято слушать с почтением, на деле был чужд наставительности при общении с аркадской молодежью.

⁴⁴ Дельвиг признает, что обряды старины, в отличие от языческих верований, продолжали занимать достаточно прочное место в сознании солдата. В репликах главного героя идиллии «Отставной солдат» отражаются мифологические (языческие) верования одного из пастухов, его «простонародные» разговоры о нечистой силе. Существенные разногласия возникли у поэтов и в отношении детальных «эпических» описаний. В. И. Панаев и О. М. Сомов считали, что в идиллии должны быть представлены лишь значительные, морально возвышенные проявления жизни, а потому описание мелких подробностей, нередко осуществлявшееся, к тому же, с помощью привлечения «низкой» лексики, в существенной степени противоречит эстетике рационализма. В своих «античных» идиллиях Дельвиг во многом близок этой точке зрения, однако в «Отставном солдате» встает уже на иные позиции, вносит в текст характерный простонародный элемент. Вместе с тем недостаточное знание глубинных особенностей народной жизни, использование декларативных фраз, лишенных полнокровного национального звучания, не позволили Дельвигу создать колоритную картину.

го произведения удержаться в рамках избранного народного слога. Введению Дельвигом, вслед за В. А. Жуковским и Н. И. Гнедичем⁴⁵, русской темы в идиллическое произведение предшествовало, очевидно, создание им в духе «славянской античности» прозаического наброска «Рождение Леля». Однако русской поэзии нужна была русская современность, а потому «поэт пришел к иному способу национальной переделки жанра: он сосредоточил внимание на времени, не ставшем еще историей» (Жаткин, 2007, с. 26).

Дельвиг в «Отставном солдате» «расширяет бытовую сферу, не чуждаясь грубого, простонародного. Все это грозило “разрушить самый жанр”» (История русской литературы, 1981, с. 342), но не разрушило, поскольку не имело драматического конфликта. Однако этот конфликт появится у Дельвига в «Конце Золотого века». Здесь в форме идиллии продемонстрирован наступающий или наступивший конец идиллического состояния; само название произведения сформулировано Дельвигом с программной вызывающей дерзостью. Подпав под растлевающее воздействие цивилизации, порождающей пагубные страсти, изменяющей привычный уклад повседневности, аркадский буколический мир в дельвиговском «Конце Золотого века» приходит к крушению: «Антитеза цивилизации и первобытности превратилась из орнамента идиллии в ее реальный мотив в эпоху Просвещения» (Жаткин, 2007, с. 28). Как указывает Т. В. Саськова, «происходит отталкивание не от действительности как таковой, а от урбанистической реальности, резко и принципиально противопоставленной сельской», и таким образом «город становится классической моделью социума, воплощением цивилизации, развивающейся далеко не гармонично, извращающей природные задатки человека» (Саськова, 2000, с. 20).

⁴⁵ Гнедич и Дельвиг по-разному подходили к проблеме языка «русской идиллии». О том, что подобная проблема может возникнуть у любого автора, обращающегося к идеализации не героического прошлого, а современного народного быта, писал еще С. Геснер, считавший, что в данной связи недостаточно осознать нравы героев, вникнуть в их мышление, выявить их отличительные качества и значимые достоинства, — необходимо с тонким вкусом выбрать материал и очистить его от грубости, при этом не нарушив подлинности изображаемого (подробнее см.: Жаткин, 2007, с. 25–26).

По определению Н. И. Надеждина, авторы «...наконец почувствовали, что жизнь человеческая не есть идиллия... что блаженная Аркадия любви... есть анахронизм в настоящем возрасте человеческой жизни» (Надеждин, 1972, с. 323). В естественную невинную жизнь занесено семя зла и горя, люди чувствительные и нежные страдают и гибнут, и поэтому песни пастуха проникаются уныньем и скорбью. Благодаря реакции внимающего этим песням путешественника частная трагедия пастушки Амариллы поднята на высоту всемирно-исторического обобщения: ведь он, скиталец, направился в Аркадию из дальних краев как в последнее прибежище земного счастья, но оказалось, что и обитателей земного рая настигли удары судьбы. И это не трагическая случайность, а неизбежная перемена в естественном развитии народов, неизбежная утрата первоначальной гармонии. Перемена, по мнению автора, столь же неотвратимая, как биологическое старение человека или народа⁴⁶.

Отметим важный для выхода на нашу тему факт: в «Отставном солдате» Дельвига как бы вторичные жанровые признаки заменяют (вытесняют) первичные — собственно «идиллическое» в смысле пафоса и т. п.⁴⁷

К тому же крылу, что и Дельвиг, примыкает П. А. Катенин. Почти все его идиллии отличает острый драматизм и напряженная конфликтность, не привнесенные извне, из чуждого, враждебного мира цивилизации, но присущие самому идиллическому пространству (подр. об опытах Катенина см.: Саськова, 2003).

П. Катенин показывает патриархальный мир рассогласованным, диссонансным, внутренне конфликтным (вплоть до разрыва с природой), в его произведениях «раз-

⁴⁶ И если в «Рыбаках» Гнедича прочерчивалась античная, гомеровская аналогия, то в «Конце Золотого века» столь же программно проводятся параллели с Шекспиром: в сумасшествии и гибели Амариллы, настаивал Дельвиг в «Примечаниях» к идиллии, содержится «близкое подражание Шекспирову описанию смерти Офелии». Напомним, что шекспировское описание воспринималось как антиидиллическое, трагедийное» (История всемирной литературы, 1989, с. 308).

⁴⁷ Подобное, например, наблюдается у Востокова в «Певисладе и Зоре. Древней повести в пяти идиллиях» (1802 г.).

рушаются традиционные пасторальные топосы» (Саськова, 2003, с. 7). Идиллия как будто бы оборачивается своей противоположностью.

В русской поэзии XVIII — начала XIX в. идиллия не была ведущим жанром. Но в 1820-е гг. она становится предметом оживленных дискуссий. В 20–40-х гг. XIX в. начинается медленная выработка новых жанров. Помимо «отрицания» жанров новая литература шла по пути «оживления» жанров, их обогащения, взаимодействия. Нельзя сказать, что переходная эпоха отказалась от традиционных жанров, просто принцип их использования, обращение к ним носит качественно другой характер. Попав в новую систему, традиционные жанровые компоненты как бы заряжали ее энергией, давали «новый жанровый результат». Имевшиеся до этого в литературе жанры, таким образом, можно было сделать индивидуально-авторскими. В частности, толчком к пересмотру жанра идиллии послужил сборник «Идиллии Владимира Панаева», где утверждался руссоистский идеал «естественного человека», ведущего уединенную, «природную» жизнь. Тут же возник вопрос об актуальности идиллии для современного сознания, которому трудно перенестись в золотой век, под лучезарное небо Аркадии. Русская идиллия развивается по пути, намеченному Н. Гнедичем: «Где, если не в России, более состояний людей, которых нравы, обычаи, жизнь так просты, так близки к природе? Это правда, русские пастухи не спорят в песнопении, как греческие; не дарят друг друга вазами и проч., но от этого разве они не люди? Разве у них нет *своих* сердец *своих* страстей? <...> Наши многообрядные свадьбы, наши хороводы, разные игрища, праздники сельские, даже церковные — суть живые идиллии народные, ожидающие своих поэтов» (цит. по: Сурков, 2004, с. 18).

В 1820–30-е гг. в духе идиллий создаются «Рыболов» П. А. Плетнева, «Мечта пастушки» А. Д. Илличевского, «Пастуший рог в Петербурге» Е. Ф. Розена, «Свирель» Н. С. Теплова и др. Долгое время наблюдалась атрофия идиллии: ее жестко регламентированная структура все реже используется поэтами, воспринимается как анахронизм. Популярностью

начинают пользоваться гибкие жанры, которые трудно отнести к какому-либо традиционному жанру⁴⁸.

Идиллия, таким образом, стала со временем легко узнаваемой и, как следствие, — читаемой, можно сказать автоматически, по «изученному» алгоритму. Приведем пример «Идиллии» В. Раевского. Данный жанр не характерен для упомянутого поэта, поэтому особенно явны будут не только заимствованные им клише (имена, ситуации), характерные для идиллии, но и легкий слог:

...Восторги и радость, нам данные небом,
Друг милый, Шарлота, потщимся продлить.
Здесь все ненадежно: и прелесть и радость
Как миг улетят.
Доколе лелеет огнистая младость,
Доколе несытый Сатурн чередой
Не сгубит улыбку, румянец весенний,
Доколе с тобой
Присутствует добрый невидимый гений
И юноша страстный любовью полн, —
Дотоле, Шарлота, ликуй безмятежно
И на море челн
Средь тихой погоды на вал ненадежный
С неверным желаньем стремись удержать.
Холодных, коварных людей осужденье
Как можно внимать?
Их радость — порочить любовь, наслажденье⁴⁹.

Подобный «автоматизм формы» смещал идиллию из центра культурного пространства на периферию, но одновременно обеспечивал и искомый в процессе бесконечного повтора ее элементов — свою память о жанре⁵⁰. Однако уже в первой трети XIX в. поэты с этой ситуацией мириться не стали, все чаще авторы русских идиллий начинают отходить

⁴⁸ См. статьи В. В. Кожинова, В. Д. Сквозникова, М. С. Кургинян в кн. «Теория литературы»: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964, с. 130, 131, 208–210, 351.

⁴⁹ Режим ввода: <http://raevsky.ouc.ru/idillia.html>

⁵⁰ Эту «память жанра» Е. А. Сурков предпочитает в русском контексте точнее определить как «образ дискурса» (Сурков, 2004, с. 25).

от штампов. Так, у А. Пушкина⁵¹ и Е. Боратынского появляется мотив вторжения в мирную жизнь патриархальных героев городской цивилизации, приносящей зло, разврат, измены клятвам. Позднее у Пушкина антиидиллические мотивы сменяются пародией на жанр. Так, в послании «К Дельвигу (ответ)» он моделирует ситуацию, в которой городские «остряки» реагируют на «плоды уединенья» поэта. В «чужих» словах, однако, прочитывается мнение самого автора на шаблонную поэтику и «общие места» мотивов идиллии, где каждая «идилемма» — с уменьшительно-ласкательным суффиксом:

Признайтесь, — нам сказали, —
Вы пишете стишки;
Увидеть их нельзя ли?
Вы в них изображали,
Конечно, ручейки,
Конечно, василечек,
Лесочек, ветерочек,
Барашков и цветочки...
(Пушкин, 1974, т. 1, с. 376)

Этот иронический пушкинский подход определил ограниченность жанра, как его понимали в первой трети XIX века.

Не только художественная практика, но и критика Пушкина давала примеры отношения современников к надоевшей идиллии. Для Пушкина, в чьи задачи входило преобразование сельской темы в русской поэзии, геснеровская идиллия и вообще идиллия как литературный жанр нового времени была пройденным этапом. Упоминания имени Геснера носят у Пушкина либо характер историко-культурных реалий (в варианте V строфы гл. I «Евгения Онегина»; в черновиках «Истории села Горюхина»), либо

⁵¹ Например, в «Деревне» Пушкина мы видим уничтожение замкнутого и ни в чем постороннем не нуждающегося мира, жизнь внутри которого полна и самодостаточна. Хотя не следует забывать, что у Пушкина были и подлинные образцы жанра идиллии. В частности, таковыми С. Бройтман называет стихотворения «Дубравы, где в тиши свободы...», «Домовому», «Зимнее утро», «Вновь я посетил...» (Теория литературы, 2004, с. 433).

недвусмысленно свидетельствуют о неприятии эстетики Геснера. Так, в эпиграмме «Русскому Геснеру» Пушкин охарактеризовал слог русского идиллика В. И. Панаева как «холодный и сухой» (Данилевский, 1984, с. 59), отождествив запоздалое подражание со швейцарским оригиналом. Мнение Пушкина о Геснере оставалось неизменным. В рецензии 1833 на сочинения и переводы П. А. Катенина, «чопорному и манерному» (Данилевский, 1984, с. 78) пейзажу идиллий Геснера противопоставлена «простая, широкая, свободная» «буколическая природа», какой ее изображала античная поэзия (Данилевский, 1984, с. 151).

Данные примеры ясно показывают побочное положение и второстепенную роль идиллии в системе жанров: «как собственно лирический жанр она никогда (по крайней мере, в русской поэзии) не доминировала» (Бройтман Теория литературы, 2004, с. 433). Отныне идиллия «затухает в русской литературе, но не исчезает вовсе. Не жанр, но заключенная в нем концепция продолжает жить...» (Вацуро, 1978, с. 138). В свое время Н. В. Гоголь, далеко простирая сферу влияния идиллии как самоценной концепции жизни, отметил: «Хотя с мыслью об идиллии соединяют мысль о пастушеском и сельском быте, но пределы ее шире и могут обнимать быт многих людей, если только с таким бытом неразлучны простота и скромный удел жизни» (Гоголь, 1952, с. 480).

Реалистическая литература быстро вытесняет идиллию, и со времени Пушкина она исчезает. Однако с 1840-х гг. происходит ее возрождение — но только в антологической традиции, интерес к которой вызван утомлением от «болезненной» романтической поэзии (История русской литературы, 1981, с. 486), стремлением обновить общую эмоциональную настроенность современной лирики. Против «плаксивого тона» выступали А. Майков, А. Фет, И. Крешев, М. Михайлов, Я. Полонский, Н. Щербина, А. Пальм. Их привлекал идеальный мир гармонии и красоты. В идиллическом изображении античной жизни они находили ту цельность личности, непосредственность чувства, которые были утрачены современниками. Например, у Щербины красота воплощена в природе, она также персонифицируется в образе женщины, выступающей в фольклорной маске «пастушки»

(«Деревня», «Волосы Береники»). Природа в антологической лирике Щербина — это не только отдых, блаженство, спокойствие, это и тихий мирный труд простого сельского человека, живущего в душевном согласии с природой:

Вот пчелы роятся над тмином,
Корзины плетут пастухи,
Белеют сада по долинам,
И пахарь поет у сохи
(Щербина, 1970, с. 77).

Нить идиллической традиции не обрывается и в самые «непоэтические» годы. Образцом новой идиллии может служить «Рыбная ловля» А. Майкова (1856), в которой мастерски описаны настроения, вызываемые местным пейзажем средней полосы России. А у С. Дрожжина есть «Сельская идиллия» (Подражание А. В. Кольцову — 1875), в которой по-прежнему сильны мотивы связи человека и природы. В особенности у влюбленного человека возрождается синкретизм восприятия себя и окружающего мира:

Пришла пора весенняя,
Цветут цветы душистые,
Слетаются-собираются
Все пташки голосистые.
Поют в полях, поют в лесах,
С куста на куст порхаючи:
Заслушалась красавица,
Про друга вспоминаючи...

Все в этой песне слышится:
Любовь, глубоко скрытая,
И счастье далекое,
И горе пережитое.
Под вечер добрый молодец,
Окончив пашню черную,
Пустил коня и к девице
Пошел дорогой торною.

Никто не знал, что сделали
С красавицей девицею

Певуњи-пташки вольные
С весною-чаровницею.
А ночка, ночь весенняя
Все тайны, что проведала,
Хранить и ясну месяцу
И звездам заповедала!
(<http://ouc.ru/drozhin/selskaya-idiliya.html>)

В 1880–1890-е годы основную часть стихотворений С. А. Андреевского, И. Ф. Анненского, К. Д. Бальмонта, В. Л. Брюсова, И. А. Бунина, З. Н. Гиппиус, С. Д. Дрожжина, М. А. Лохвицкой, Д. С. Мережковского, Н. М. Минского, С. Л. Надсона, А. Н. Плещеева, Я. П. Полонского, К. К. Случевского, В. С. Соловьёва, Ф. К. Сологуба, А. А. Фета, К. М. Фофанова и др. составляют пластичные и подвижные формы, которые не представляется возможным отнести ни к одному из общепринятых лирических жанров. На их фоне становятся особенно заметными так называемые «антологические» стихотворения. В силу своей каноничности эти жанры часто приобретают характер стилизации. Идиллия среди антологических стихотворений встречается довольно редко, так как за ней закрепилась репутация классического, строгого, не подлежащего изменению и переоценке жанра (подробнее о трансформации жанра идиллии у вышеназванных поэтов см.: Завьялова, 2006).

Поэзия серебряного века вновь обращает внимание на идиллию, но это происходит эпизодически. Скорее авторов (Г. Адамович, К. Бальмонт, И Бунин и др.) привлекает «первозданность» и наивность идиллии в подходе к частному человеку. По-видимому, сказывается здесь и чисто эстетический интерес к хорошо выделанной вещи, детали которой подробно воссоздаются в экфрасисах (особенно у Г. Иванова). Подробнее поэтику идиллических текстов лириков XX в. рассмотрим в следующей главе.

Черты идиллии стабильны не только внутри поэзии. Эпические прозаические произведения обладают тем же набором устойчивых признаков⁵². При всех оттенках осно-

⁵² Трансплантация идиллии в прозу переходного времени привела к тому, что идиллия оказалась одним из катализаторов, актуализирующих проблему реалистического синтеза. Здесь особенно явно проявила себя «двуобращенность повествовательного стиля: ориентация его одновре-

вополагающими оказывались три разновидности идиллии, вошедшие в структуру прозы. Для полной картины бытования идиллии перечислим их, сославшись на Н. Л. Вершину, поскольку изучение прозаической идиллии не входит в наши планы. Первой разновидностью идиллии становится та, что воспроизводит прасовую древней идиллии, возводимой к Феокриту, как насущную данность прошлого или настоящего времени с поправкой на социокультурные особенности. Второй тип — идиллия, устремленная к тому же дорефлективному типу, но уже бесповоротно признающая ее невозможность и даже неправомочность — при любви к ней в живых картинах и меланхолии, адресованной минувшим временем. Третий тип воспроизводит идиллию как мечту, как идеальный предел в развитии человечества, лишь косвенно соотносимый с исторической и бытовой конкретикой и объявляющий гармонию души итогом прогрессивного развития человеческой природы в ее эволюционном пределе (об идиллических мотивах в прозе середины — конца XIX в. подробнее см.: Вершина, 1998).

менно на прозу и поэзию, быт и искусство, действительность и идеал. Эволюция идиллии как жанра, сфокусированная беллетристикой и превращенная в готовые топосы, позволила не только ощутить ее «идеальные» и «реальные» проекции, но и своеобразно свести, эклектично совместить их. Значимость идиллии состоит в том, что в структурируемом идеале ищут и находят стоящую за ним живую и конкретную действительность» (Вершина, 1998, с. 25). Теоретики «переходного» времени расходятся и в вопросе о предмете идиллии: нужна ли его проекция на классический архетип... или ему надлежит сместиться в направлении «идеально» модифицированной жанровой содержательности (Вершина, 1998, с. 26) с тем, чтобы найти аналог не в быту как таковом, а исключительно в прошедшей испытание цивилизацией душе человека? Творчество Н. А. Полевого, М. П. Погодина, В. И. Панаева, И. Т. Калашникова, А. Н. Глебова, В. И. Соллогуба, Н. А. Некрасова, М. В. Авдеева, М. М. Достоевского и др. доказывает, что они использовали продуктивные возможности идиллии, придав им органичность — в приобщении к миру реальности. Позже идиллический элемент играет большую роль в «новом русском романе; народничество благоприятствовало развитию этого элемента («Рыбаки» Григоровича, «Устой» Златовратского). Очерк Тургенева «Бежин луг» (в «Записках охотника») — образец идиллии в прозе: необыкновенно гармонически слилась в этом произведении романтика летней ночи и поэзия разговоров крестьянских мальчиков» (Чешихин, 1894, с. 801).

3. Функционирование жанра идиллии в лирике XX–XXI вв.

А я все боли убегаю,
Да лгу себе, что я в раю.
Я все на дудочке играю
Да тихо песенку пою.

Е. Шварц

Длительное функционирование, устойчивость жанров в литературном процессе — проблема, гораздо менее изученная по сравнению с вопросами генезиса жанров. В предыдущем параграфе мы говорили о канонизации идиллии, о том, что она имеет историческую обусловленность и определяется в отношении произведений, которые признаны классическими для своей эпохи (ср.: «идиллии Феокрита», «идиллии Геснера», «идиллии Дельвига»). А возможно ли такое сочетание: *современная идиллия*? Не становится ли традиционное жанровое определение не только относительным, но и «безответственным»? Н. Л. Вершинина выводит для подобных случаев закон жанрового «наведения», понимая под ним как раз безответственное классифицирование жанра. Она учитывает, что подобное явление вызвано нестабильностью критериев, происходящей от стремления скрестить установку на «жизнь» и общестилевой канон⁵³.

Это, действительно, один из самых больных вопросов теории идиллии XX века: можно ли применить термин «идиллия», «жанр» в отношении современных текстов? Строго говоря, мы должны были бы учесть, что сейчас нет ни одного стихотворения, которое воспроизводило бы модель

⁵³ «Безответственное классифицирование жанра — как самим сочинителем, так и его критиками и читателями — не позволяет правильно понять жанр. Жанровое наведение имеет две стороны, легко «уживающихся» друг с другом в пределах беллетристической поэтики. Первая предполагает «жанровое» понимание предмета на основе отождествления его с реальностью в аспекте общего литературно-бытового комплекса сознания. Вторая извлекает из жанра, обозначенного подобным образом, смоделированную форму, отвечающую авторскому «настроению», вступившему в круг эстетических ассоциаций» (Вершинина, 1997, с. 108–109).

идиллического мира, как у Феокрита, так как жанровая «решетка» буквально не воспроизводится. В то же время идиллия обладает столь жесткой инвариантной (канонической) структурой, унаследованной от предшествующих литературных эпох, что проглядеть ее невозможно и в огромном потоке современных стихотворных текстов. Мы имеем множество вариантов идиллии. Литературное пространство шире пространства жанрового, и на смену жанра де-юре пришел жанр де-факто. Любой из текстов, относимых нами к идиллии, устойчиво, постоянно воспроизводит систему признаков инварианта, неизменной структуры и даже порождает вариации. Главное — это всегда живое осмысление идиллии. Куда бы ни уводили дополнительные мотивы и образы, она узнается читателем. Она так или иначе отсылает к традиции. Это как в отношениях «ритм-метр»: в силлабо-тоническом стихотворении ритм «выводит» на метр и тогда, когда он весьма далеко отходит от «идеальной схемы».

Очень важно, что идиллия в современном литературном процессе присутствует не как «обманчивая и строго литературно-этикетная модель» (Сурков, 2004, с. 23). Очевидно, что действующие на протяжении веков жанровые установления удовлетворяют вступающее с ними в действие содержание именно в силу того, что «имеют какую-то, может быть, всякий раз новую, превращенную, но все же постоянно действующую энергию,.. когда эта жанровая условность была еще не достоянием литературы, не воплощенной метафорой, а частью жизни, культа, обряда» (Старостина, 1971, с. 299).

В частности, свой специфический запас возможностей, идущий от Золотого века, демонстрирует лирика XX–XXI вв. В русской поэзии большое количество показательных примеров продуктивности идиллической традиции. Конечно, формы литературной преемственности усложнились в литературе нового времени, но их выявление и составляет задачу жанровой теории.

Идиллия — четко заданная модель. Какова бы ни была функция современных текстов — вплоть до опровержения идиллических идеалов, до пародии и даже сатиры на нее — все равно автор текста настойчиво напоминает об образце, об инварианте. Каждый из текстов читатель соотносит

с целым (своим пониманием внутренней меры жанра). Не случайно идиллия очень удобна для воспроизведения: если надо сказать о счастливой жизни на фоне природы, о довольстве малым, об одухотворенности быта — достаточно сказать одно только слово «идиллия», и в сознании читателя весь этот «набор» признаков сразу воспроизводится — не комбинация элементов, не их сложение или иерархия, а органичное их взаимопроникновение. Возможно, наиболее плодотворно эта номенклатура признаков «работает» именно с идиллией (не балладой, не элегией, например).

Идиллия долгое время была не продуктивна, но это не означает, что она никогда не возродится. А на каждом новом этапе своего возрождения она будет наполняться новыми эстетическими требованиями, будут вноситься коррективы в жанровое понимание. И. Бродскому принадлежит очень значимое для нас рассуждение: «У каждой эпохи, каждой культуры есть своя версия прошлого... И у каждого последующего поколения взгляд на прошлую культуру меняется и, разумеется, становится все более и более расплывчатым. Что для меня во всем этом интересно, так это то, на *что* именно каждое поколение наводит увеличительное или уменьшительное стекло. То есть *что* оно в прошлой культуре выделяет, а *что* — игнорирует...» (Волков, 2007, с. 546–547). На наш взгляд, в этом суждении ключ к пониманию того, почему именно XX век, и особенно век XXI («через голову» второй половины XIX века — с некоторыми оговорками) обращается к идиллии.

Культура Просвещения XVIII в. в целом не несла в себе осознанной идеи губительной и гибельной перспективы, открывающейся перед цивилизующей волей... На XIX в. приходится величайшее открытие и глубочайший рубеж в духовной истории Европы. За пределами «художественно организованной риторически выраженной, на античность упирающейся, профессиональной и элитарной, респектабельной и возвышенной Культуры “с большой буквы”, замкнутой в силовом поле структурированного бытия, государства, церкви или сословия, обнаружилась грандиозная сфера жизни, внеположенная этой Культуре» (Кнабе, 1993, с. 103–104). И XX век открывает неприметные челове-

ческие ценности повседневного существования «простых душ»⁵⁴. В этом состоял один из магистральных путей развития культуры (Кнабе, 1993, с. 103–104).

Обнаружилось, что вместе с «взрослением» литературы взрослеет и идиллия. В XVIII веке она стабилизировалась настолько, что весь XIX век мыслилась шаблоном, обладающим уже формальным, а не содержательным принципом. А далее, в XX веке, идиллия вдруг оказалась живучей, продуктивной, перестала быть условно-этикетной. Человек возвратился к истинным ценностям, потому что только идиллический мир учит жить необходимым и первостепенным. Идиллическое состояние, идиллическая картина мира оказались продуктивными уже потому, что апеллируют ко всякому отдельно взятому человеку и каждому проживаемому им дню. Оценить их смогла эпоха, понявшая неполноценность жизни, если мыслить столетиями, жонглировать будущим, но при этом не видеть частного человека. Вдруг почувствовалась ущербность независимости от природы, от других, от общего дела.

Гармония, осваиваемая в художественном мире, нередко становится компенсацией ее отсутствия в жизни. Присущая человеку мечта о гармонии приводит его к попытке организовать пространство вокруг себя в соответствии с индивидуальными представлениями о совершенном мироздании. В современном мире личность и целое (общественное, природное, мировое) поляризованы, разведены; экзистенциальный, замкнутый в своей субъективности человек и отчужденный в своей всеобщности жизненный мир вечно противостоят друг другу, в то же время остро сознавая недопустимость этого противостояния и стремясь его преодолеть (подробнее см.: Кнабе, 1993, с. 460).

Например, говоря о художниках-примитивистах, Т. Дьякова указывает, что «пейзаж как жанр в живописи сформируется лишь через разъятие связи между человеком и природой,

⁵⁴ Т. Саськова, резюмируя свое исследование, акцентирует внимание на положении о том, что XVIII век имел «магнетическую притягательность» для века серебряного: «...знаменательная эпоха концов и начал была не только державно-монументальной, “петербургско-фальконетовской”, но и “фарфоровой”, пасторальной, грациозно-хрупкой...» (Саськова, 1999, с. 150).

которая после этого все более и более начнет уходить в профанный мир, оставляя за личностью право на особый духовный мир, наполненный сакральными для него лично понятиями» (Философия наивности, 2001, с. 90). Подобно художникам XX века, поэты-«идиллики», понимая, что в конце XIX — начале XX в. был завершен очередной виток десакрализации окружающего человека пространства, почувствовали пустоту, стали искать в своей генетической памяти архетипы, которые могли бы теперь хотя бы в художественной форме воссоздать миф о единстве человека с вечным космосом. При всем этом декларируется отсутствие пафоса.

Несмотря на архаичность жанра, который для XX в. кажется «каким-то анахронизмом» (Я. Зунделович), идиллия не исчезает из литературы. Нами проанализированы более четырех тысяч стихотворений. В творчестве многих авторов идиллия отсутствует: у А. Блока, М. Петровых, И. Анненского, Б. Пастернака, Б. Ручьева, М. Львова, Н. Коржавина, Г. Айги, М. Степановой, А. Ровинского, Н. Байтова, А. Парщикова, И. Вишневецкого, В. Пуханова, Н. Звягинцева, Д. Кудрявцева, С. Проворова, К. Медведева, А. Родионова, В. Емелина, Д. Давыдова, А. Кудряшовой, В. Полозковой и др. В целом это можно объяснить направленностью как тематических поисков, так и — скорее — художественных задач. Большинство перечисленных авторов стремится уйти от привычной концепции мира и человека, от устоявшихся канонов. Парадоксально для лирики, но чаще всего тексты новейшей русской поэзии демонстрируют принципиальную непроницаемость переживаний лирического «я» для стороннего наблюдателя: понятно, что за каждым названным событием в жизни субъекта стоит какое-то переживание, но каково оно — мы не можем узнать; лирическое высказывание не может передать чувство, но может сигнализировать о нем. Все это не для идиллии, которая очень просто «устроена» и должна быть донесена до читателя тоже просто.

В результате мы остановились на анализе стихотворений 200 авторов. Нельзя сказать, что идиллия встречается у поэтов какого-то конкретного направления или течения. Так, в самом начале XX века ее образцы мы встречаем

и у акмеистов А. Ахматовой, Н. Гумилева, М. Кузмина, Г. Адамовича, А. Волохонского; у символистов А. Белого, К. Бальмонта, Д. Мережковского, М. Волошина; у футуристов Н. Асеева, С. Кирсанова, В. Хлебникова; у авторов «новокрестьянской поэзии» С. Клычкова, Н. Клюева, Орешина.

Одинаково часто идиллия встречается у профессиональных поэтов и бардов, в частности у авторов современного рока (А. Башлачев, В. Бутусов, А. Макаревич, Ю. Шевчук, А. Чернецкий, С. Рыженко).

Сразу обратим внимание: идиллия почти всегда встречается у поэтов-традиционалистов (Н. Старшинов, Ф. Сухов, В. Михалев, С. Наровчатов, Е. Русаков, Н. Рубцов, М. Дудин, Н. Доризо, В. Солоухин и др.). Любопытно и парадоксально, на первый взгляд, обращение к идиллии советских поэтов (Н. Грибачев, О. Берггольц, А. Благов, Н. Майоров и др.).

Есть примеры идиллий у поэтов-концептуалистов, например, у Д. Пригова, хотя в текстах концептуалистов, как правило, пересмотру и дискредитации подвергается любой дискурс и идиллическая жизнь в их версии нелепа и неуместна. У «преодолевшего постмодернизм», но начинающего как концептуалист Т. Кибирова немало стихотворений, в которых идиллическая жизнь не подвергается переоценке и подана всерьез.

В ряду авторов идиллических текстов — поэт-«неославянофил» Ю. Кузнецов, «неоклассик» из СМОГа Л. Губанов, «архаист-новатор» (по словам Т. Бек) М. Амелин, куртуазный маньерист В. Пеленягрэ, демонстративно отказавшийся от социальной критики, сосредоточившийся на любовно-эротической тематике, подаваемой в стилизационно-игровом ключе. Эту традицию начинал М. Кузмин, позже традицию стилизации идиллии продолжили И. Лиснянская, Д. Самойлов, Б. Рыжий и др. авторы. Кроме того, XX век богат и поэтическими антиидиллиями (Глазков, Мартынов, Баркова), и пародиями на идиллию у И. Бродского, В. Буренина, С. Шервинского, А. Раскина, А. Иванова и др.

Перечисляя имена, мы в первую очередь ориентировались на тематику стихотворений названных авторов. Однако нельзя не учитывать тот факт, что идиллия как древний жанр требует определенного формального воплощения,

и прежде всего это сказывается в выборе стихотворного размера. Так, возникает интерес к гекзаметру (в наших примерах — это М. Волошин, П. Радимов, Т. Кибиров), к логоэду (М. Амелин). В устоявшейся традиционной форме с опорой на «античный» семантический ореол гекзаметра работают П. Барскова, С. Богданова, Е. Вензель, С. Гандлевский, Д. Давыдов, В. Земских, Б. Канапьянов, А. Корецкий, И. Кручик, В. Куприянов, Д. Кутепов, В. Кучерявкин, С. Моротская, О. Николаева, В. Нугатов, А. Парщиков, А. Ровнер, Г. Сапгир, В. Соснора, О. Седакова, С. Стратановский, Д. Суховей, Е. Шварц; с опорой на логоэды и квазилогоэды — С. Завьялов, И. Вишневецкий, Г. Дашевский, Л. Березовчук, Д. Кутепов. На эту «последнюю по времени волну увлечения этим метром, связанную с расширением метрического диапазона русской лирики в последние десятилетия XX в.» указывает Ю. Орлицкий в работе «Античные метры и их имитация в русской поэзии конца XX века» (Орлицкий, 2006, с. 483; 488).

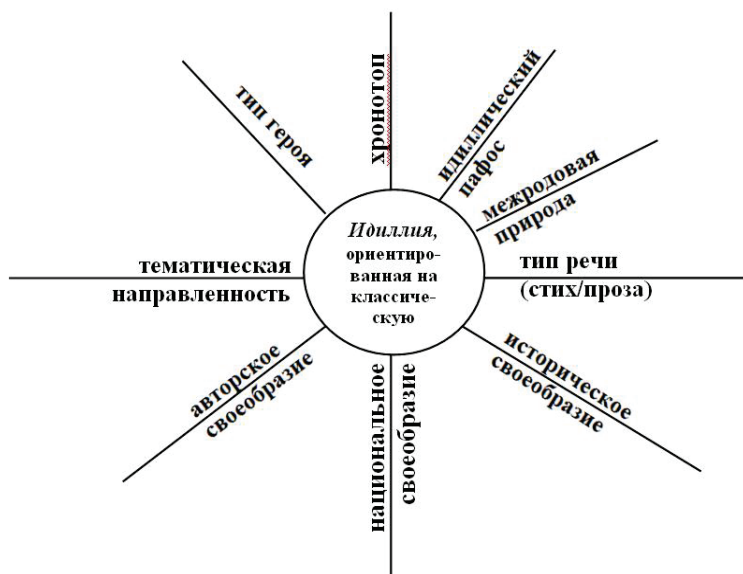
Если в поэзии обращение к жанру идиллии может носить серьезный характер следования инварианту, может обретать характер стилизации или пародии, что не исключает ее использования в качестве своеобразного жанрового ярлыка (обо всем этом подробно см. в соответствующих разделах нашей работы), то в прозе идиллия «возрождается в формах семейной хроники («Медя и ее дети» Л. Улицкой, «Ложится мгла на старые ступени. Роман-идиллия» А. Чудакова). Возможно, здесь имеет смысл говорить не об идиллии как жанре, а об идиллическом «способе чувствования» или модусе художественности» (Степанов, 2008, с. 77–78). К предлагаемому А. Г. Степановым списку мы бы добавили «Алешу Бесконвойного» В. Шукшина, «Замороженное время» М. Тарковского, «Уху на Боганиде», «Пастуха и пастушку» В. Астафьева, «Мои эклоги» Б. Попова, «Последнюю пастораль» А. Адамовича, «По ту сторону Тулы: Советская пастораль» А. Николева.

Глава 2. ЖАНРООБРАЗУЮЩИЕ ПРИЗНАКИ СОВРЕМЕННОЙ ИДИЛЛИИ

Жизнь держать не ниткой, а в узле...

А. Платонов

На отсутствие определенности и полноты в характеристике формообразующих жанровых признаков идиллии указал еще А. С. Пушкин, который в 1822 г. писал: «Если вместо формы стихотворения будем брать за основание только дух, в котором оно написано, — то никогда не выпутаемся из определений» (Пушкин, 1978, т. 10, с. 36). Поэтому пристальное внимание уделим всем жанрообразующим признакам идиллии, а не только идиллическому пафосу⁵⁵:



⁵⁵ Для нас это принципиальное замечание, так как, в отличие от исследователей, признающих компромиссное бытование идиллии не как жанра, а в остаточной форме — в виде пафоса, настроения, модуса художественности — мы считаем, что и по отношению к современной поэзии можно говорить о жанре.

Как видим, для идиллии актуальными будут далеко не все из важнейших жанрообразующих признаков. Например, будут неважны объем произведения и тип образности. Да и представленные здесь признаки жанра могут не работать в современных вариантах идиллии. Так, изначально не был принципиальным тип речи, поскольку наряду со стихотворной активно развивалась и прозаическая идиллия. Не все выделенные в схеме компоненты идиллического жанра становятся принципиальными для идиллии XX–XXI вв. (авторское, национальное, историческое своеобразие, например). Другие, наоборот, чрезвычайно важны именно для идиллии. Таковы в стихотворной идиллии XX–XXI вв. отсутствие событийности (бессобытийность, бесконфликтность), специфика хронотопа и межродовая природа (принципиальная возможность «всеродовой» ориентации) — эти жанровые признаки мы специально рассмотрим ниже.

На первое место в определении выдвинулся содержательный аспект, который, в свою очередь, стал богаче по сравнению с классической идиллией. Проще говоря, мы отмечаем тематическое многообразие современной идиллии.

1. Тематическая направленность современной идиллии

Классическая идиллия обладала устойчивым тематическим ореолом. Тематика современной идиллии этот ореол сохраняет, но становится разнообразнее.

Во-первых, это *мирный труд*: пашня, рыболовство, скотоводство, охота, вязанье, шитье, приготовление еды... Герои не мыслят себя без работы, необходимость которой заложена в них генетически⁵⁶. В качестве эквивалента идиллического труда выступают хозяйственные заботы

⁵⁶ В книге очерков «Лад» В. Белов пытается постичь эстетику народной жизни через призму крестьянского быта и труда. Труд, сочетающий в себе этические и эстетические ценности, связан с народным искусством. В крестьянском быту не было четкой грани между трудом и искусством: у кружевниц или ткачих тяжесть долгого труда скрашивалась затейливостью узора; плотники «баловали» себя узорными наличниками и коньками (Белов, 1986, с. 49).

дачника, селянина, колхозного жителя (в текстах советской эпохи). Часто идиллический текст имеет привязку хозяйственных забот к определенному времени года. Выпадение из привычного трудового ритма воспринимается как остановка жизни⁵⁷.

Работа на земле ощущается как нечто, предназначенное провидением, ты видишь, как из ничего появляется новая жизнь, как раскрывается великая тайна рождения и увядания. Полевые работы приобретают сакральный характер. Пашня, посев, жатва — все превращалось в священнодействие:

Когда непробуженный человек
Еще сосал от сна благой природы
И радужные грезы застлали
Видения дневного мира, пахарь
Зажмуривал глаза, чтоб не увидеть
Перебегающего поле фавна,
А на дорогах легче было встретить
Бога, чем человека;
И пастух,
Прислушиваясь к шумам, различал
В дыханье ветра чей-то вещей голос,
 Когда, разъятые
 Потом сознаньем, силы
Ему являлись в подлинных обличьях
И он вступал в борьбу и договоры
С живыми волями, что раздували
Его очаг, вращали колесо,
Целили плоть, указывали воду...
(Волошин, 1989, с. 283–284)

В данном стихотворении отдельно упоминаются пахарь и пастух. Отметим авторскую установку на конструирование образа идеального естественного человека и его жизни на лоне природы, в согласии со всем живым, когда любовь и искусство — основные стимулы жизни и одновременно основные занятия.

⁵⁷ «...особенность идиллии... — сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий в человеческой жизни» (Бахтин, 1975, с. 375).

Тема труда реализует «земледельчески-трудовую идиллию»⁵⁸ (Бахтин, 1986, с. 270). Особенно важным является то, что земледельческий труд преобразует все моменты быта, лишает их частного, чисто потребительского, мелкого характера:

Легко и бледно небо голубое,
Поля в весенней дымке. Влажный пар
Врезаю я — и лезут на подвои
Пласты земли, бесценный божий дар.

По борозде спеша за сошниками,
Я оставляю мягкие следы —
Так хорошо разутыми ногами
Ступать на бархат теплой борозды!..
(Бунин, 1987, с. 175)

Многие стихотворения XX века восстанавливают идиллическую жизнь блаженной Аркадии. С ее образом непосредственно связано представление о «золотом» веке. Аркадия — утопическая, идеальная страна, населенная пастухами, неиспорченный мир радостей и печалей, восторгов и разочарований. В сознании идилликов Аркадия оказывается обобщенно-символическим понятием, концентрированно выражающим содержание авторского идеала и как бы подчеркивающим постоянство, неменяющийся характер жизни. У И. Бунина, к примеру, есть стихотворение с одноименным названием:

Аркадия

Ключ громит на дне теснины,
Тень широкая сползла
От горы до половины
Белознойного русла.

⁵⁸ Еще у Феокрита есть и праздник жатвы, и описание рыбаков (22 идиллия), а ведь были возражения против пахаря и рыбака в качестве героев пасторали: их труд слишком тяжел, чтобы стать символом идиллически счастливой жизни. Тем не менее «трудовая» идиллия дожила до сегодняшнего дня.

Истекают, тают сосны
Разогретою смолой,
И зиждитель скиптроносный
Дышит сладостною мглой.
Пастухи его видали:
Он покоится в тени,
И раскинуты сандалий
Запыленные ремни.
Золотою скользкой броней,
Хвоей, услана гора —
И тяжка от благовоний
Сосен темная жара
(Бунин, 1987, т. 1, с. 341).

Аркадия славилась своими стадами. Обыденность здешних занятий, однообразие окружения и стабильность быта пастуха «не раздражают в идиллическом мире, напротив, порождают эстетическое любование» (Песков, 2008, с. 114). Стихотворение А. Благова «По роще птицы зазвенели» прямо выражает любование трудом пастуха:

...Когда с вечернею прохладой
Над речкой шепчется ольха,
В один кружок сберется стадо,
Заслыша голос пастуха.

Приляжет пыль на грудь дороги,
В закате розовом заснет,
Своих любимиц круторогих
Доярки встретят у ворот.

Все ближе тишина ночная,
И только слышно за стеной,
Как молока струя густая
В подойник льется жестяной
(Благов, 1977, с. 88–89).

Важно, что происходит «сцепка» всех видов труда: хорошо поработал пастух — хорошо поработают доярки. Интимное, во многом ограниченное идиллическое видение жизни, пропитанное бытом, в данном случае поднимает

героя над ограниченностью существования. Аркадия только тогда обретает полноту смысла, когда ее связываешь с общечеловеческими чаяниями.

Аркадия упоминается и в стилизации М. Гофмана (из «Гомеровских гимнов», Гермесу):

Я воспеваю Гермеса, Килленца, убийцу Аргоса,
Вестника вечных богов, царя над Аркадией, славной
Козами жирными. Там родила его дочь Атланта
Майя стыдливая, ложе любви разделившая с Зевсом...
(От символистов до обэриутов, т. 1, 2001–2002, с. 251)

У С. Орлова также есть упоминание Аркадии, только современной:

Вечернее мычание коров —
Деревни нашей древняя молитва —
Хозяек вызывает со дворов,
Ворота раскрывает и калитки.
Они идут. Им улица узка.
Бык впереди, как будто холм горбатый.
А на рогах дожди и облака
Иль чистый пламень тихого заката.
Аркадия, пастушечья страна,
По улице течет живой рекою,
Тяжелые качая вымена —
Колокола домашнего покоя...
...Строители дорог и городов,
Солдаты и пилоты космодромов,
Вам всем она с младенческих годов,
Как песня колыбельная, знакома,
Та песенка подойника — без слов,
И руки материнские над нею
У розовых с шерстинками сосков,
Польнью отдающих и шалфеем.
Вы слышите, строители веков,
В местах, ничем другим не знаменитых,
Вечернее мычание коров,
Деревни нашей древнюю молитву?
(Орлов, 1982, с. 153–154)

Второе тематическое направление, ярко проявившееся в идиллии XX века — *бегство от городской суеты*, жизнь в деревне, в уединении, вдали от людей, часто в одиночестве. Современный вариант уединения от людей — жизнь на даче, как в стихотворении Л. Н. Таганова «Дачная идиллия»:

Дачные будни не строги.
Нет в них постылой трубы.
Кошка сидит на пороге.
Мамочка чистит грибы.

Доченька с томиком Блока
Тихо по тропке идет.
Мало мы просим у Бога.
Бог же нам много дает
(Таганов, 2003, с. 170) —

или как в стихотворении А. Флешина:

Ем я листья и коренья,
Стойко мокну под дождем,
Постигая суть смиренья
Эмпирическим путем.

Снасть чиню, латаю крышу,
Саламандр творю в печи.
Все, что можно слышать, слышу,
Преломляю все лучи.

Жизнь проста, запросы мелки;
Чуть стемнеет — спать ложусь.
Пребывая в Погорелке,
В центре мира нахожусь
(Русские стихи, 2010, с. 429).

Обратим внимание на последнюю строку. Не отвлекаясь на героя классической идиллии (хотя некоторые образцы жанра дают похожее бегство в деревню из Рима), предположим, что современный герой, выбравший для себя «природную» перевозданную жизнь, действительно ощущает себя максимально приближенным вечным мировым ценностям,

не размениваясь на выдумки цивилизованной, испорченной отсутствием главного в жизни.

Как заметил Ю. В. Стенник, «мотивы поэтического воспеания сельской простоты в противовес городскому разврату впервые находим у Сумарокова. От него разработка этой темы переходит к поэтам херасковского окружения, группировавшимся вокруг изданий Московского университета «Полезное увеселение» (1760–1762) и «Свободные часы» (1763). Именно у них мотив уединения, бегства на лоно природы начинает осмысляться как уход от злободневных социальных проблем в мир самосозерцания души»⁵⁹. Поводом к отысканию новых причин отказаться от жизни в городе становится информационный шквал современной жизни. Поток негативных новостей, мучивший героя стихотворения М. Ф. Тимошечкина, не доходит до деревенского человека:

За избы крайние деревнею
К опушке леса поспешу
С ветвей пушистых меж деревьями
Снег свежевыпавший струшу.

Сбегу во двор от телевизора,
Где выпускают для людей
Неправды ловкие провизоры
Отраву из чужих идей.

Чтобы не видеть поздно ль рано,
Как волки делят барыши,
Я опущу перед экраном
Железный занавес души.

Я разложу костер березовый
И на искрящемся снегу
Вечернею зарёю розовой
Чужие запахи сожгу
(Русская поэзия. XXI век, 2010, с. 48).

⁵⁹ Стенник Ю. В. Пушкин и русская литература XVIII века. СПб., 1995. С. 83.

Наряду с противопоставлением естественного человека человеку испорченному городом, цивилизацией, часто речь идет об одном и том же человеке — но изменившемся. Скорее всего, это черта именно современной идиллии. Можно предположить (если не было прямого указания на событие), что изменило жизнь человека и заставило его обратиться к ценностям идиллического мира. Герой стихотворения Левитанского отказался от всех «благ цивилизации», последовательно «отрицая» телефон, часы, календарь:

...Собираю хворост
и в печь кладу.
За водой иду
и варю еду
из картошки да из крупы.
А потом я корни ишу
в лесу.
А потом я корни
домой несусь,
 чтобы там разобраться в них...
Вот ушел я
от суеты сует.
Ни о чем душа моя
 не болит.
Телефонный мой
торопливый быт
где-то в прошлом —
как неолит.
Там под слоем пыли
молчат часы.
Там лежит в беспомыслии
календарь.
Телефонная трубка на рычаге,
как удавленница, висит.
А в лесу стоит
деревянный дом
И летит, как бабочка,
желтый лист...
(Левитанский, 2005, с. 104)⁶⁰

⁶⁰ Совсем уж современный вариант отказа от благ цивилизации представлен в стихотворении Л. Агутина «Белиберда»: «И, помимо этой суеты / CNN и сообщения ТАСС, / Есть что-то буквально для нас...» Режим ввода: <http://mirmagi.ru/news/2009-04-17-3878>

Уединение на лоне природы для измученного ритмом современной жизни человека — это сознательный шаг, чтобы отказаться от суеты. Иными словами, герой видит врага спокойной, размеренной жизни не столько в абстрактном цивилизованном мире, сколько в себе самом, поддавшемся беготне и суете:

Доволен я буквально всем!
На животе лежу и ем
Бруснику, спелую бруснику!
Пугаю ящериц на пне,
Потом валяюсь на спине,
Внимая жалобному крику
Болотной птицы...

Надо мной

Между березой и сосной
В своей печали бесконечной
Плывут, как мысли, облака,
Внизу волнуется река,
Как чувство радости беспечной...
Я так люблю осенний лес,
Над ним — сияние небес,
Что я хотел бы превратиться
Или в багряный тихий лист,
Иль в дождевой веселый свист,
Но, превратившись, возродиться
И возвратиться в отчий дом,
Чтобы однажды в доме том
Перед дорогою большою
Сказать: — Я был в лесу листом!
Сказать: — Я был в лесу дождем!
Поверьте мне: я чист душою...
(Рубцов, 1984, с. 123)

В-третьих, темой современной идиллии становится идиллическая *природа* сама по себе, а не как фон для характеристики героя. Возникает «пейзажная» идиллия как таковая. Жанр пасторали несводим лишь к «пастушеской» тематике, поскольку каждая эпоха по-своему осмысливала в жанровом содержании пасторали одну из важнейших проблем культурной рефлексии: «человек и природа». В идил-

лическом мире есть все необходимое для жизни — плодородные поля, чистая вода, свежий воздух, наполненный приятными запахами, разнообразные растения и т. д. Малое пространство вобрало в себя весь мир. Подобное осмысление идиллии возникло в эпоху Возрождения. Античные поэты, уходя от суеты большого мира, сосредотачивались на малом, но не подменяли одно другим⁶¹. Пейзажи родного пространства — это не простое воспроизведение физического ландшафта. Существует устойчивый пейзажный комплекс: зефиры, ветерки, заря, рощицы, тень деревьев, цветочки, ручьи, овечки, нимфы., — который служит средством раскрытия гармонического мировосприятия, как в стихотворении К. Бальмонта «Глушь»:

Луг, болото, поле, поле,
Над речонкой ивы.
Сладко дышится на воле!
Все цветы красивы!

Все здесь нежит глаз и ухо
Ласкою веселой.
Прожужжала где-то муха,
Шмель гудит тяжелый.

Всюду — божие коровки,
Розовые кашки,
Желто-белые головки
Полевой ромашки.

Нежно-тонки очертанья
Задремавшей дали...
Полно, разве есть страданья?
Разве есть печали?

Пространство в идиллии (а идеальный ландшафт пришел из древних идиллий Феокрита и Вергилия) — всегда родная сторона, родной дом, усадьба, родовое имение

⁶¹ См. об этом: Баткин Л. М. Мотив «разнообразия» в «Аркадии» Санадзаро и новый культурный смысл античного жанра // Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984. С. 159–171.

и связанный с ними ландшафт: горы, нивы, ручей, пруд. Жизнь всего живого в природе неспешная, неторопливая. При этом подчеркивается, что реки полны рыбы, что для пчел и шмелей есть нектар на богатых разнотравьем полях, что звери не голодные, то есть довольство и радость жизни царят во всем природном мире. Подтверждение сказанному — в стихотворении В. Черняка:

Там, почти в первобытной тиши,
Где стоял, холодея, в лесу я,
Надо мной пронеслись стрижи,
Синеву вкривь и вкось полосую.

...

Воду пил паучок на пеньке,
Солнце в чаще лесной колебалось,
Шмель гудел, а в далекой реке
Рыба неторопливо плескалась.

Так запомнился мне этот день:
Запах лета, камней раскаленных,
Траектории птичьей и тень
От деревьев на травах зеленых
(Русские стихи, 2010, с. 614).

В-четвертых, важнейшей темой, унаследованной от инварианта, по-прежнему является *единение с возлюбленным (возлюбленной) на лоне природы*. Обратимся к стихотворению З. Городисского «Милая моя»:

Мы с тобою у реки,
Только ты да я.
Собираем васильки,
Милая моя.

В волосах твоих цветы...
Только ты да я...
Весело смеешься ты,
Милая моя.
Никого — кругом лишь лес,
Только ты да я...

Слышен речки тихий плеск,
Милая моя.
Солнце путь свой совершит...
Только ты да я...
Отдохнем в лесной тиши,
Милая моя.

Отдохнем — пойдем домой...
Только ты да я...
Мы счастливые с тобой,
Милая моя!
(Советские поэты... 2005, с. 109)

Иногда возлюбленная «оприроднивается» в описаниях героя. Достоянием современной поэзии (возможно со времен Лермонтова⁶²), стали образы, которые передают близость и родство со стихией, с животными... Естественные связи природы и человека сказываются в портретных деталях:

Пушок на щеке — почти абрикосик.
Ты зорька, радуга, херувим.
На песке у моря, светлая осень,
И мы не скажем твоим родным.

И разве возможно не соблазниться
Прелестью этой, смуглым теплом,
Когда загорелая ключица
Мне кажется ангельским крылом?

И разве правда, что нужно расстаться?
Не расставаться нас научи!
И волоски слегка золотятся,
Как будто крохотные лучи.

На апельсины похожи колени,
Только цвет их милый нежней, нежней.
И кажется осень такой весенней
От света этих нескольких дней.

⁶² Мысль принадлежит В. Ф. Саводнику (Саводник В. Ф. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М., 1911, с. 119), затем поддержана Ю. Манном (Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976, с. 203).

Так Ева с Адамом, в розовом зное,
В сиянии райского тепла,
Кусали яблочко наливное,
Счастливые, не зная зла
(Чиннов, 2000, с. 321).

Когда-то двое мечтали только об уединенном счастье. Классическая идиллия остановилась на этом знании, а современный человек увидел «продолжение» жизни «счастливой пары». Социализуясь (например, вступая в семью, выстраивая замысловатый быт), герои изменяют себе, подменяют беспримесную любовь ее суррогатом. О таком удалении от настоящих чувств — стихотворение С. Е. Васильева. Здесь — попытка восстановить гармонию отношений, удалившись от мелкого, сиюминутного ради подлинного чувства. Современному человеку очень «полезно» примерить на себя платье идиллических людей, у которых все складывалось только потому, что была любовь. «Живем, прорехи нежности латая» — и кажется, что если вернуть все на круги своя, в естественные условия, в которых жили идиллические люди, то и они смогут «долго и счастливо»:

...Живем, прорехи нежности латая —
И потому у нас все кверху дном.

Давай сбежим! Ни эльф, поверь, ни гном
Нас не отыщут. В тишину врастая,
Мы друг для друга хлебом и вином
Вдруг станем — и оплачет птичья стая
Уют, спаленный осени огнем.

Мы обречемся в царствии лесном,
Как в Царствии Небесном, и пустая
Молва не тронет нас...
(Русская поэзия, 2010, с. 305)

Пятая тема, воплощенная в так называемой кладбищенской идиллии, актуализирует мотивы *повторяемости*, *цикличности времени*. Кладбище появляется здесь вовсе не случайно: все незаметные каждодневные частности урав-

ниваются в правах с важнейшими законами жизни, такими как смерть. В этом отчасти и состоит важнейшая черта идиллии — она принимает и жизнь, и смерть, не видя их разъединенности:

Какие спокойные дремлют
мечты — в запредельном краю!
Весенние хлады объемлют
почившую душу мою.
Приходят на это кладбище,
звenea бубенцами, стада,
и птица в кустарнике свищет,
и в небе — пылает звезда.

Но сердце — не хочет возврата,
и сердцу — зачем этот лес:
единственна ты лишь, утрата
мечтой отошедших небес.

Какие суровые грани
поставил кругом небосвод!
Когда же, волнуясь, воспрянет
и ринется время вперед, —
и эти зеркальные дуги,
и давние все времена
поднимут почившие други
взыгравшею мощью зерна
(Асеев, 1963, т. 1, с. 213).

Для идиллического мира чрезвычайно характерна убежденность в повторяемости, обратимости времени. Идиллическое время циклично, оно не останавливается в точке смерти, потому-то идиллический человек неотделим от природы — возрождение природы позволяет ему и себя считать вписанным в общий круговорот времен года, замeны осени — зимой, а зимы — весной. Это мир взаимных переходов, перетеканий. Идиллический мир «круглый», не имеет начала и конца; и смерть здесь не окончательна, она просто приобщает человека к круговороту жизни. См. стихотворение «Роза» Г. Иванова:

Я в мире этом
Цвету и вяну,
Вечерним светом
Я скоро стану.
Дохну приветом
Полям и водам,
Прохладным летом,
Пчелиным медом.

И ты, прохожий,
Звался поэтом.
А будешь тоже
Вечерним светом.

Над тихим садом
Под ветром юга
Мы будем рядом,
Забыв друг друга
(От символистов до обэриутов,
2001–2002, т. 2, с. 368).

Единство жизни поколений определяется вековой прикреплённостью к одному месту, что ослабляет и смягчает все временные грани, сближает «колыбель» и «могилу», детство и старость. Это содействует созданию характерной для идиллии циклической ритмичности времени. Обращение героев в прошлое связано не только с переосмыслением своего личного опыта, но и с осознанием истоков бытия.

Шестая содержательная направленность идиллии — идея дома. Напомним, что одним из наиболее существенных признаков идиллии является «...органическая... приращённость жизни и ее событий к месту... Пространственный мирок этот ограничен и довлеет себе, не связан существенно... с остальным миром...» (Бахтин, 1975, с. 374). По мнению М. Бахтина, у человека с архаических времен выработалась потребность в прикреплённости к определенному месту и времени, благодаря чему возможна взаимосвязь этих категорий: «Приметы времени раскрываются в пространстве, а пространство осмысливается и измеряется временем» (Бахтин, 1975, с. 235). Чаще всего идиллический дом без-

адресен. Единственными его характеристиками может служить «лес», «глушь», «у реки», «норвежская хижина» и т. п. Описание места сводится к конвенциональным саду, ограде, дому, морю, которые, взятые в совокупности, скорее отдалают читателя от топографического прочтения. Правда, есть упоминание уединенных хуторов («Зимовье на хуторе» — Рубцов, 1984, с. 177, его же «Добрый Филя»), имений («Песни из Уголка» К. Случевского — Случевский, 2004, с. 247–479), дач (Таврида у Мандельштама из стихотворения «Золотистого меда струя из бутылки текла...» — Мандельштам, 1990, с. 163; Конаково у Е. Пашанова — Антология верлибра, 1991, с. 444; Коньково у Т. Кибирова — см.)... Так, вспоминается Бобришный Угор А. Яшина (*В получасе шаганья / От деревни Блуднова...* — Яшин, 1972, с. 324), реже это конкретная улица, площадь, переулок (см.: Мельничный переулок — Сухарев, 1984, с. 6).

Устраиваемый современным человеком быт скромнен, он собирается вокруг «хижины», часто в поэтической речи — вокруг очага уютного дома (см. «Песнь о зимнем очаге» Н. Тряпкина):

Раздуй лежанку, раздуй лежанку,
Стели постель.
На старой крыше, срывая дранку,
Дурит метель.

В лесную темень уносит ветер
Собачий вой.
А нам так славно при ярком свете,
А мы с тобой.

Раздуй лежанку, сними сапожки,
Моя краса!
Заносит вьюга пути-дорожки,
Скрипят леса.

На снежных окнах — седая просинь,
Густой убор.
Гуляет вьюга, стучатся лоси
На теплый двор.

Гуляет ветер, швыряет ветер
Обрывки хвой.
А мы смеемся, а мы как дети,
А мы с тобой.

А мы прижмемся, а мы попросим
Летучий снег,
Чтоб даже лоси в глухом заносе
Нашли ночлег
(Тряпкин, 1983, с. 28–29).

Непременный признак такого жилища — простой, естественный быт, противопоставленный роскоши и пышности большого мира (столицы, города, света)⁶³. Но «к реальным жилищам хижина не имеет никакого отношения...», поскольку это «набор литературных “общих мест”, узнаваемых идиллических “топосов”» (Бройтман, Теория литературы 2004, с. 434). Однако подчеркнем, что в современной стихотворной идиллии бытовые образы могут становиться приметами конкретного предметного мира. Знаками идиллии в частной жизни героев выступают такие характерные детали, как «занавеска», «цветы», «чаепитие», «окно», «домашний очаг» (подробнее см.: Плечова, 2004, с. 197). Идиллическое восприятие быта предполагает не просто его фиксацию, но умиление бытом, наслаждение им, чувство душевной необходимости в нем. Не только в древней, но и в идиллии нового и новейшего времени быт не ощущает себя «низким», натуралистическим, «не ведает стыда своей так называемой прозаизации, своей антитеичности “высокому”, будучи и “реальным” и “идеальным” одновременно» (Вершинина, 1998, с. 25).

При этом в текстах идиллии может подчеркиваться, что вокруг идиллического дома — открытое пространство, чуждый и опасный мир, где бушует метель, или наводнение, или пожар, то есть любая угроза. Граница между этими двумя мирами — родным и враждебным — очень важна. Не забудем,

⁶³ Зыкова Е. П., например, рассматривает поэзию о сельской усадьбе, представляющую собой одну из наиболее интересных и жизнеспособных разновидностей идиллии в литературе (Зыкова, 1998).

что территориальная ограниченность — основная характеристика идиллического мира. Пересечение границы чревато гибельными последствиями. Как правило, это вторжение извне — человека или стихии, прорывающей укрепления, валящей забор и т. д. Вот пример из «Отрывка» Г. Семенова:

Туда, туда... Опять в разгаре
Зимы, в кромешном декабре,
От грязи питерской, от гари,
От диких споров на бульваре
И поцелуев во дворе, —

Туда, по мановенью слова,
Где ждут нескладного и злого
Уют, прощение, добро,
Где кот об ноги трется снова
И где, сощурившись хитро,

Соломенный заслон от стужи
Хозяин к раме прикрепит —
И сразу делается уже
Наш мир; пускай себе снаружи
Морозит и метель кипит, —

Чуть смеркнется, за самоваром
Кто с книжкой, кто с журналом старым
Сойдемся мы в согласный круг
И дышит горьковатым жаром
Янтарный чай, наш общий друг, —

Туда душой лечу...
(Семенов, 2004, с. 49–50)

В этом же ряду — стих. Е. Полонской «Мурлычет сын, поет вода...» (Полонская, 2010, с. 105), стих. Д. А. Пригова «Слышишь: вьюга за окнами злится...» (Пригов, 2002, с. 84) и др.

Однако герой может противопоставлять своему замкнутому счастливому миру абсолютно все, что связано с уничтожением личностного начала. Не метели, не вьюга, не наводнение — в XX веке самым опасным считается то, что убивает личное, — государство. Вот почему у И. Кабыш возникает такое стихотворение:

Господи, вот он, покой, —
Мысли густые, кисельные...
Вот он, выходит, какой:
Дом, занавески кисейные.

Разве бывает полной?
Речка, ребенок, смородина...
Прочь от калитки моей,
Родина!..
(Кабыш, 2008, с. 91)

Человеку в той же мере, как тяга к общению, свойственно и стремление к уединению. Эти «центростремительные и центробежные силы... уравнивались в крестьянском быту одинаковыми возможностями» (Белов, 1982, с. 135), идея уединения на лоне природы начинает оформляться с помощью оппозиции хижина (с вариантами «уголок», «угол», «огород, домик, хата, мыза, дача скромный приют, домик простой...») — чертог (дворец). Воспевается удел счастливица, имеющего возможность укрыться в своих владениях.

Дом — это и люди. Идиллический герой испытывает уважение перед предками, для него много значит преемственность поколений, добродетельный образ жизни, гостеприимность.

В идиллии «работает» весьма важное метафорическое наполнение понятия «дом». А. Б. Есин, характеризуя пространство условного дома, подразделяет его на абстрактное и конкретное: «Первое... наделено признаком всеобщности, используется для глобальных обобщений, в качестве символа или формы, способной выразить универсальное содержание. Конкретное, привязанное к топографическим реалиям, задает эмоциональный тон и влияет на эволюцию характеров и конфликта» (Есин, 1999, с. 51). С этой точки зрения показательно, что идиллический дом может напоминать о доме вечном — в русле православной традиции. Вспомним, что для формирования европейского пасторального жанра ведущее значение имели два источника, неоднородных по генезису: традиция древнегреческая, восходящая к мифологии, и христианская, восходящая к библейским корням (подробнее см.: Коробо-

ва, 2008, с. 6). Неслучайно, что из всех терминов с эпохи Возрождения наиболее употребимым и общим по значению становится «пастораль», что связано, с одной стороны, с авторитетом Вергилия, а с другой — с христианской коннотацией слова «пастырский» (подробнее см.: Коробова, 2008, с. 6–7). Так, образ Христа появляется в стихотворении «Хутор у озера» В. А. Сосноры:

...Озеро — аэродром
уток.
С удочкой в лодке один
чей человеческий сын
удит?

Лисам и ежикам — лес,
гнезда у птицы небес,
нектар
в ульях у пчел в эту тьму,
лишь почему-то ему —
негде.

...В доме у нас чудеса:
чокаются на часах
гири.
Что чудеса и часы,
что человеческий сын
в мире!

Мир не греховен, не свят.
Свиньи молочные спят —
сфинксы.
Тает в хлеву холодок,
телкам в тепле хорошо
спится.

Дремлет в бутылках вино.
Завтра взовьются войной
осы.
Капает в землю зерно
и прорастает земной
осью
(Соснора, 1982, с. 138–139).

В стихотворении М. Цветаевой «Дама в голубом» идиллия также воссоздает христианские образы; теперь это Богоматерь, явившаяся пастушку на лугу:

Где-то за лесом раскат грозовой,
Воздух удушлив и сух.
В пышную траву ушел с головой
Маленький Эрик-пастух.
Темные ели, клонясь от жары,
Мальчику дали приют.
Душно... Жужжание пчел, мошкары,
Где-то барашки блеют.
Эрик задумчив: — «Надейся и верь,
В церкви аббат поучал.
Верю... О Боже... О, если б теперь
Колокол вдруг зазвучал!»
Молвил — и видит: из сумрачных чащ
Дама идет через луг:
Легкая поступь, синеющий плащ,
Блеск ослепительный рук;
Резвый поток золотистых кудрей
Зыблется, ветром гоним.
Ближе, все ближе, ступает быстрее,
Вот уж склонилась над ним.
— «Верящий чуду не верит вотще,
Чуда и радости жди!»
Добрая дама в лазурном плаще
Крошку прижала к груди.
Белые розы, орган, торжество,
Радуга звездных колонн...
Эрик очнулся. Вокруг — никого,
Только барашки и он.
В небе незримые колокола
Пели-звенели: бим-бом...
Понял малютка тогда, кто была
Дама в плаще голубом
(Цветаева, 1990, т. 1, с. 32).

В связи с этим возникает вопрос о том, где проходят границы идеальной идиллии и не есть ли идиллия рай? Кстати, известно немало идиллических текстов с упоминанием рая, «райских яблочек» — например, у И. Кабыш, см. также стихо-

творение «Рай» А. Волохонского (Русские стихи, 2010, с. 672). Действительно, идиллические мотивы тесно переплетаются с райскими. Вместе с тем, очевидно, настоящая идиллия — это не рай, но компромисс небесного и земного. В. Максимов писал, что, «в отличие от Рая, к которому внутренним взором устремлены наивные художники, имеющего быть в предпрошлом или предбудущем, идиллия достижима и в настоящем» (Философия наивности, 2001, с. 313)⁶⁴.

Хотя стихотворение М. Анищенко называется «Пастораль», герой живет вовсе не в идиллических условиях. Его герой не освобожден от муки за все живое. Откреститься от несчастья других он не может. Но и такая жизнь может мыслиться «райской» — для верующего человека:

Я живу один, за речкой,
Слышу тайные шумы.
Но и здесь мне не заречься
От тюрьмы и от сумы.

Эта мука длится, длится,
Точит камень, не спеша.
Но не может отделиться
От страдания душа.

Ворон каркает на липе,
День уходит в никуда.
В каждом шорохе и всхлипе —
Тайна Божьего суда.
Страшно пить, но жить страшнее,
А тем паче — одному.
Я скулю, склоняю шею,
Как Каштанка и Муму.

Все на нитку, на живую,
Сшито ветром и дождем.
Где ты, Боже? Я бомжую
В мироздании твоём.

⁶⁴ Хотя, конечно, в век скепсиса и иронии понятие «идиллия» употребляется чаще в смысле ему противоположном, как метафорическое обозначение того, чему в действительности места нет и быть не может ровно настолько, насколько может не быть и рая.

Из Твоих, еси, из правил
Вспоминаю Днесь и Впредь.
Я судьбу свою исправил,
Чтобы молча умереть...
...Как темны в России ночи,
Сколько ветра в камыше!
Но с тобой мне, Аве Отче,
Рай и в этом шалаше!
(<http://gryzlov.livejournal.com/72765.html>)

Герой ролевого лирического стихотворения И. Бунина «Белый свет» от Бога получает идиллическое счастье довольствоваться малым:

«...Да спас меня господь от вражеских побед.
И знаете ли чем, какой утехой сладкой?
Я забавлял себя своею сирой хаткой,
Я мел в горах нашел — и за год раза три
Белил ее, друзья, снаружи и внутри.
Ах, темен, темен мир, и чувствуют лишь дети,
Какая тишина и радость в белом цветеле!»
(Бунин, 1987, с. 291)

В-седьмых, для идиллии очень важным становится *описание еды*, сбора урожая, убранство стола, который вообще является центром идиллического пространства. Как известно, М. Бахтин подчеркивал значимость мотива еды для идиллического мира, связанного с первоначалами жизни, ее цикличностью.

Если, говоря о природе в идиллических текстах, мы апеллировали к термину «пейзаж», то, упоминая еду, уместно говорить о натюрморте, тем более что часто перед нами настоящая словесная живопись. См. пример экфрасиса в стихотворении Г. Иванова «Ваза с фруктами»:

Тяжелый виноград, и яблоки, и сливы —
Их очертания отчетливо нежны —
Все оттушеваны старательно отливы,
Все жилки тонкие под кожицей видны.

Над грушами лежит разрезанная дыня,
Гранаты смуглые сгрудились перед ней;
Огромный ананас кичливо посредине
Венчает вазу всю короною своей...
(Иванов, 2011, с. 270)

Еда с самого появления идиллических текстов мыслилась как особое, интимное отношение к природе. Акт еды в представлении древнего человека соединялся «с кругом каких-то образов, которые прибавляли к трапезе, как утолению голода и жажды, еще и мысль о связи акта еды с моментами рождения, единения полов и смерти»⁶⁵ (Фрейденберг, 1997, с. 56). Еда — таинство, не простой обыденный факт, «...самое представление о рае связано с вечными актами еды и питья» (там же, с. 62). Еда не простое удовольствие, означавшее спокойный устойчивый уют. Еда не только лишала человека опасности голода, она означала безопасность, спасение от смерти⁶⁶.

Идиллическое спокойствие от еды предваряется удовольствием от созерцания богатого урожая. См. стихотворение С. Черного «Огород»:

За сизо-матовой капустой
Сквозные зонтики укропа.
А там вдали, — где небо пусто, —
Маячит яблоня-растрепя.
Гигантский лук напряг все силы
И поднял семена в коронке.
Кругом забор, седой и хилый.
Малина вяло спит в сторонке...
...Но огород еще бодрее
И гуще, и щедрей, чем летом.

⁶⁵ «...семантика акта еды... включает в себе интерпретацию... окружающей действительности, видимой природы, интерпретацию, переносимую на все моменты жизни... Таким образом, перед нами не еда, не производительный акт, не смерть, а только их метафоры» (Фрейденберг, 1997, с. 106).

⁶⁶ «...в системе первобытного мировоззрения образ еды означает преодоление смерти, воскресение, новое рождение» (Фрейденберг, 1997, с. 111).

Смотри! Петрушки и пореи
Как будто созданы поэтом...
...А здесь, у ног, лопух дырявый
Раскинул плащ в зеленой дреме...
Срываю огурец шершавый
И подношу к ноздрям в истоме
(Черный, т. 1, 1996, с. 300).

Подобное — в стихотворении С. Орлова «В теплице»:

В зеленое пламя ботвы помидор
Тебя поведет от порога
Прямой, убегающий вдаль коридор,
Как будто бы в поле дорога.

Здесь, словно подсолнухи, лампы стоят
Под небом стеклянным рядами.
Краснеет редиска, клубится салат,
Соседствуя с огурцами
(Орлов, 1971, с. 134–135).

В еде — лад, единение с природой. Еда — это способ заботы друг о друге, потому что еда собирает людей. Еще со времен античности «обедать одному несчастье». То, что человек съедал в одиночку, не считалось обедом. Все, что античный человек делал один, считалось необходимостью, данью природе, скучной повседневной прозой, лишенной подлинного, т. е. общественного содержания. Только принятие пищи сообща было трапезой в собственном смысле слова. Это хорошо понимает герой стихотворения Г. Поженяна:

А было время: меж хвостов угрей
в капусте красной чесноки дремали.
В нем, как народы, сосуществовали
плоды земли и лакомства людей.
Презрев сословность, кастовость и род,
не этажу, а передышке рады,
к ветчинам плотно жались карбонады,
царил внизу рыбец — их антипод.
И, не соединенные пока,
с жирами не ведя переговоры,
сушили миротворческие поры
посланцы углевода и белка.

А я — владыка их и господин,
еще не торопился хлопать дверцей.
Я терпеливо ждал единоверцев,
чтоб насладиться жизнью не один
(Поженян, 1978, с. 47).

Еда, благодарность богам за их покровительство и человеческая солидарность составляли единство. В этом знаковый смысл приема пищи. Люди, объединившиеся за совместной трапезой, сошлись за ней не случайно или временно, а представляют собой устойчивую группу. Принятие пищи было еще и общим культом. См. отрывок из «Эклоги 5-й (летней)» И. Бродского:

...Ужины на верандах!
Картошка во всех ее вариантах.
Лук и редиска невероятных
размеров, укроп, огурцы из кадки,
помидоры, и все это — прямо с грядки,
и, наконец, наигравшись в прятки,

пыльные емкости! Копоть лампы.
Пляска теней на стене. Таланты
и поклонники этого действия. Латы
самогара и рафинад, от соли
отличаемый с помощью мухи
(Бродский, 1992, т. 3, с. 35–41).

В этой эклоге речь ведется лирическим «я», чей монолог делится на четыре части — каждая со своей темой. В первой это аналогия между природными явлениями и человеческой деятельностью. Во второй — размышления, вызванные местом действия стихотворения, о природном просторе. Летние занятия людей — это третья часть, а заключительная представляет собой интимные воспоминания автора. Скорее всего, в приведенном отрывке — авторские воспоминания из детства, проведенного летом на даче.

Еда — это одна из немногих реалий, которые доступны человеку, чтобы выразить свое отношение к миру. Важна не

еда сама по себе, а отношение к ней, как ценит ее человек, как сам наполняется внутренним теплом, когда предвкушает принятие пищи. Происходит превращение просто предметов в то, что станет твоим. Вот интимная сторона еды. Когда рассуждают о еде идиллические герои, то теряются границы между творцом и творением: то, что внутри меня, оказывается неотделимым от того, что вне меня. И это отношение к еде проецируется на общее отношение идиллического героя к жизни, когда «я» теряет «какую-то бы ни было выделенность, являясь и создателем себя самого, и одновременно произведением Другого: “Я и садовник, я же и цветок”» (Есаулов, 1990, с. 51).

Очевидно, что пейзажная зарисовка, равно как и натюр-морт, предполагает нанизывание предметов-образов. Непревзойденным мастером «чистой образности» был Г. Оболдуев. В его поэзии нанизывание самодостаточных образов нередко становится основным композиционным приемом. Именно так написано «Живописное обозрение» (1927 г.), действительно являющее читателю «живопись словом» — «гербарий поэтических деталей», по определению Л. Озерова. Вот небольшой фрагмент:

Скрипучая пышнота капуст;
Ревматические опухоли картошек;
Деревянные кубари реп;
Лошадиные коленки свекол;
Ядреные корни морковей;
Хрупкие шелка луков;
Обдрипанные миноги петрушек;
Помойная доблесть редек;
Детские трупики спарж;
Девичья старость редисок;
Тупая талантливость огурцов;
Морская свежесть укропов;
Крепкая непристойность хренов;
Напряженные груди бушм;
Свинные туши кормовых свекол;
Здоровенные вымена тыкв
(Оболдуев, 1991, с. 172).

Восьмой устойчивой темой идиллии становится *циклическость мира*, жизни и смерти⁶⁷. Часто встречаются тексты, доказывающие, что нет смерти, что человек, умирая, становится новой «формой»: цветами, зерном и т. д., как в стихотворении «На Можайском шоссе» И. Уткина:

Не люблю, если сыро и гнило.
Красотой этих мест покорен,
Для своей односпальной могилы
Я бы выбрал Можайский район.

Журавель над крестьянским колодцем,
Солнце-ёж копошится в овсе.
И, как песня, петляет и вьется
Уходящее небо в шоссе.

Мне приятно: семейные козы,
Холм зеленый да речка вдали...
Уступите мне, люди колхоза,
Если можно, немного земли.

Говоря без стыда и зазнайства,
Честный лирик, не шелопай,
В коллективном советском хозяйстве
Я имею свой маленький пай.

Мне не надо паккардов очкастых,
Стильных дач... Я прошу об одном:
Отведите мне скромный участок
В две сосны под зеленым холмом.
Это мало. И думаю, это
Не испортит природы красот.
А засеете... Сердце поэта
Снова чистым зерном прорастет.

Не имея других капиталов,
Это сердце, питавшее стих,
И при жизни собою питало
Современников славных моих
(Уткин, 1966, с. 173).

⁶⁷ «Это определяемое единством места смягчение всех граней времени существенно содействует и созданию характерной для идиллии циклической ритмичности времени» (Бахтин, 1975, с. 374–375).

Подобное см. в стихотворении А. Гаврилова «Весь мир во мне» (Русские стихи, 2010, с. 474).

У А. Барковой есть стихотворение, реконструирующее подлинно архаическое сознание, которое в дальнейшем продуцирует идиллию; для него характерно ощущение человеческого как прорастающего в природное и наоборот («стебли-волосы»). Это не метафора: в архаическом мире, действительно, волосы и есть стебли, как стебли — волосы. Это мир взаимных переходов, перетеканий; и если даже предположить смерть («скоро с... травой я срastусь»), то она здесь не конец всему, а — вполне в логике идиллии — продолжение круговорота жизни:

Мои волосы с зелеными листьями сплетаются
Я люблю тебя, юная трава.
Слышишь, сердце, прильнув к тебе, обещается:
«Не дерзну тебя, радостная, рвать!»

...

Мои волосы с зелеными листьями сплетаются,
Скоро с пышной травой я срastусь.
Стебли-волосы яркими цветами распускаются,
Обращаюсь я в душистый куст
(Баркова, 2002, с. 15).

Герой идиллии воспринимает действительность как вечный круг повторений, как бесконечный цикл смертей и воскресений: «...только цикл по-настоящему не обратим» (Фрайзе, 2010, с. 43). Идиллический человек знает не только о круговороте человеческого и природного, но и о вечной сменяемости поколений:

Люблю свой незатейный жребий
И хутор с лугом и леском —
Зарю за изгородью в небе,
Заботу о едином хлебе,
Хоть жив и не одним куском...

Кормлю семью и для скотины
Кошу по зарослям ковыль, —
Здорового лелею сына,
Надежный к старости костыль...

Мое хозяйство и усадьба —
Как крепко скрученная нить,
Хоть хлопотливо, как на свадьбе,
Где нужно всех кормить, поить...

...И вот на жестком изголовье
И снится, может, так тебе,
Что налит до краев любовью —
Заботой о судьбе коровьей,
Как и о собственной судьбе...
(Клычков, 1985, с. 168–169)

Стихотворения, замыкающиеся на начале и конце жизни, рисуют соседство старика и ребенка или предка и потомка, как например, в стихотворении Ю. Смирнова «Выси бледные светлы...»:

Жгут на дачах листья, сор,
Собирают ветки.
Дети смотрят на костер,
Как смотрели предки
(Русские стихи, 2010, с. 559–560).

Поскольку взор идиллического человека часто устремлен в прошлое, то не удивительно, что в пространстве стихотворения «сталкиваются» позиции одного и того же человека, только одно мнение юного, а другое — повзрослевшего, умудренного опытом:

Снится мне утро и домик у речки.
Мальчик, зажмурясь, лежит на крылечке.

...Жмурится мальчик и сладко мурлычет.
К завтраку бабка давно его кличет.

Что ему бабка! Да пусть похлопочет...
Где-то в разливе косилка стрекочет.

...Что же, клопéц! Потянись на крылечке.
Чу! Переборы знакомой уздечки.

... Чу! Запашок зацветающей гречки...
Что ж! Поленись, потянись на крылечке.

Годы промчатся — и вьюги простонут,
Громко простонут — и в дебрях потонут,

Зверь полуночный забродит, затрубит.
Вспомнишь, придешь — а крылечка не будет.

Годы промчатся — и станешь ты мною —
С этой вот трудной, седой головою.

Вспомнишь ты утро и домик у речки...
Как ты поплачешь о милom крылечке!
(Тряпкин, 1983, с. 68–69)

Следующая важная содержательная характеристика идиллии — ее *обращенность к прошлому*, к патриархальным временам, к Золотому веку. Содержательность жанра в момент его возникновения определялась очень важными обстоятельствами. Пасторальный взгляд, рефлектирующий прошлое — более счастливое, чем сегодняшний день — проецирует изображение на миф о золотом веке. Предыдущий пример из стихотворения Н. Тряпкина показывает, что существование идиллического мира завершено до момента рассказа о нем, как и в примере из стих. А. Кушнера (из цикла «Летучая гряда») «Надеваешь на даче похуже брюки...»:

Есть традиция у простоты, подобной
Предлагаемой здесь, и восходит к Риму,
Возлюбившему запах гелиотропный,
Сельский дом и презрение к славе-дыму;
Задевая Горация, этот пробный
Шар летит к позднеримскому анониму
(Кушнер, 2006, с. 78).

Прежний мир «эпически патриархальной жизни, «нераспыленного» бытия уходит в прошлое и видится так, как он может быть увиден только со стороны — целиком и в отдалении» (Шайтанов, 1989, с. 55). Существует отчетливая временная граница, отделяющая наше время от идиллического

времени, и рассказ-воспоминание ведется через эту границу. Крыльца нет, как нет дома, как нет счастливого, беззаботного детства. И так везде: мельница уж развалилась, дорога разрушена, дом снесен. С перфектностью идиллического времени тесно связан мотив возвращения на родину:

Здесь прежде улица была.
Она вбегала так неожиданно
В семейство конского каштана,
Где зелень свечками цвела.
А там, за милым этим садом,
Вздымался дом с простым фасадом —
И прыгал, в пузырьках колюч,
По клавишам стеклянный ключ.

Среди обугленных стволов,
Развалин, осыпей, клоаки
Въезжали конные казаки.
И боль не находила слов.
Мы позабыли, что устали...
Чернели номера у зданий,
Но самых зданий больше нет:
Пещеры да стальной скелет
(Сельвинский, 1980, с. 121–122).

Идиллическая поэзия рефлектирует по поводу уходящей жизни, почти сразу же рождая сожаление о ней, хотя еще прежде ясно осознанного сожаления рефлексия «сказывается повышенной описательностью, желанием рассмотреть черты природы и первоначального бытия человека в его мифологическом единстве с живой природой. Возрастает число замеченных деталей, вплоть до мельчайших» (Шайтанов, 1989, с. 55).

Помимо описательности, в идиллии есть немало черт индивидуального сознания, стремящегося «приблизить мир к себе, увидеть его более домашним, чтобы не потеряться в нем...» (Шайтанов, 1989, с. 55). Если в предыдущем примере больше было сосредоточенности на внешнем описании перемен, то в стихотворении С. Клычкова физические изменения влекут за собой изменения внутренние:

Печаль, печаль в моем саду
Пришла тропой лесною...
А сад мой цвел во всем году,
Теперь завял весною...

Не гнется легкая стрела
На легком самостреле...
Не слышно утром у села
Серебряной свирели...

Уж не гляжусь в лесной ручей,
Проснувшись с песней птичьей...
И не туманит мне очей
Ни взор, ни стан девичий...
(Клычков, 1985, с. 35)

И. Эренбург, правда, предлагает иной сценарий. Помня о Золотом веке гармоничного соединения земли, животных, человека, он предлагает возврат к первоистокам:

...Но тогда, я знаю, совершится чудо,
Люди обессилят в душных городах.
...Увлекут их травы, листья и деревья,
Нивы, пастбища, покрытые травой.
Побредут они на древние кочевья,
Стариков и женщин увлекут с собой.
Перейдя границы города — заставы,
Издали завидев первые поля,
Люди будут с криком припадать на травы,
Плакать в иступленье и кричать: «Земля!»

В парах падая на травяное ложе,
Люди испугают дремлющих зверей.
Женщины впервые без стыдливой дрожи
Станут прижимать ликующих мужей.
Задыхаясь от нахлынувшего смеха,
Каждый будет весел, иступлен и наг.
И ответит на людские крики эхо
Быстро одичавших кошек и собак
(Эренбург, 1982, с. 24–25).

Идея естественного человека, взлелеянная идилликами, принадлежит Ж.-Ж. Руссо. Философ упоминается нередко: у А. Кушнера в стихотворении «Воспитание по Жан-Жаку»⁶⁸, у С. Липкина в стихотворении «То да се» (Липкин, 1991, с. 78). Руссоистский взгляд на «естественного человека» подробно охарактеризован Ю. М. Лотманом, обратившим внимание на то, что естественное (свойственное человеку биологически, данное ему при рождении, составляющее его потребности при жизни на необитаемом острове) близко реальному, существу, осязаемому, а противоестественное — мнимому, кажущемуся, выдуманному: «Естественно присущее человеку приравнивается присущему отдельному человеку, а умозрительная изоляция становится главным средством отделения «естественного» от «неестественного». Таким образом, путь к счастью оказывался движением по пути возврата человека и общества к изначальному, естественному началу, а история человечества воспринимается как «печальный рассказ об утрате счастья, добра и истины» (Лотман, 1967, с. 211).

В-десятых, известна «антологическая» идиллия, которая в классической русской поэзии стала оформляться как отдельная тема. Реконструируемый здесь «античный мир» предстал как мир совершенный, как высшая ценность, которая становилась целью и идеалом для современного, несовершенного человека.

Для антологической лирики характерно использование античной мифологии и условных античных имен. См. стих В. Иванова «Пан и Психея»:

Я видел: Лилею в глубоких лесах
Взлелеял Пан.
Я слышал Психею в лесных голосах:
Ей вторил Пан.

Я ухом приник: она брала
Его свирель,
Дышала в тростник — и новой жила
Тоской свирель.

⁶⁸ Режим ввода: http://lit.peoples.ru/poetry/alexandr_kushner/poem_20206.shtml

И Пан сводил на дивный лад
Былой напев,
И робкой будил песнью дриад,
Дремотных дев
(Иванов, 2000, с. 102).

Боги и герои греческого мифотворчества были живыми и полнокровными существами, непосредственно общавшимися с простыми смертными, вступавшими с ними в любовные союзы, помогавшие своим избранникам. И древние греки «видели в богах существа, у которых все, свойственное человеку, проявлялось в более грандиозном, возвышенном виде» (Нейхардт, 1988, с. 9). С течением времени мифы развиваются, трансформируются в зависимости от идейной установки того или иного автора в различных произведениях, где мифологические образы как архетипы наших чувств, эмоций сохраняют и позволяют вновь и вновь продуцировать внутреннее и внешнее состояние мира и человека. Диалектическая сложность мира заключена в этих образах. Так, подобно древнегреческим авторам, создатели антологической лирики активно используют в своих произведениях имена мифологических существ.

Мифологическую линию поддерживает, например, Г. Иванов в «Мечтательном пастухе», М. Кузмин в «Девочке-душеньке», в «Утешении пастушкам», в «Морских идиллиях». Но больше всего примеров все-таки у Вяч. Иванова. Представим образцы мифологической идиллии из цикла «Песни Дафниса» («Цикады»):

Цикады, цикады!
Луга палящего,
Кузницы жаркой
Вы ковачи!
Молотобойные,
Скрежетопильные,
Звонко-гремучие
Вы ковачи!
Любят вас музы:
Пением в узы
Солнечной дремы,

Пьяной истомы
Куйте лучи —
В час, когда Дафнис не спит,
а Пан грезит под облаком зноя!

Цикады, цикады!
Моря слепящего,
Мглы среброзаркой
Плавьте мечи!
Серебро в знойные
Горны плавильные
Сыпьте в кипучие,
Плавьте в печи!
Серебра белы,
Куйте мне стрелы
Томных пыланий
Пьяных желаний,
О ковачи, —
Под теревинфом смолистым,
где сонно раскинулась Хля!..

Цикады, цикады!
Полдня калящего,
Кузницы яркой
Вы ковачи!
Молоты стройные,
Скрежеты сильные,
Зноя трескучие
Вы трубачи!
Музам вы любви:
Куйте мне в трубы
Сладостной славы
Серебра сплавы,
Злата лучи —
Под теревинфом победы,
где с Дафнисом — томная Хля!
(Иванов, 2000, с. 36–37)

Очевидно, что антологическая лирика тесно связана с поэтическими произведениями античных авторов. Преемственность проявляется на всех художественных уровнях:

предметно-образном, тематическом, жанровом, на уровне звуковой организации текста. Античная лирика воспеваает такие ценности, как любовь, дружба, жизнелюбие, природа, искусство. Такая лирика характеризуется возвышенным, торжественным слогом. Ее основное свойство заключается в целостности мировоззрения, мироощущения лирического «я» поэта, живущего в гармонии с самим собой и с окружающим миром. Возможно, такая лирика покажется читателю немного наивной в ее искреннем, а также оптимистическом, жизнеутверждающем проявлении, однако следует учитывать саму сущность мышления человека античной эпохи. Ведь лирика всегда является откликом на реальную действительность, в которой живет художник слова. Создатели антологической лирики обращаются к тем же ценностям, что и поэты древнего мира, но живут они уже в другом мире, в другой эпохе, в которой правят уже совсем иные законы. Поэтому антологическая лирика тесно связана с «жанром подражания («во вкусе древних») или различными поэтическими стихотворными стилизациями, касается ли это отдельного лирического произведения или сборника произведений» (Поэтика, 2008, с. 23).

В-одиннадцатых, благодаря опыту А. С. Пушкина стало возможным выделение так называемой «*зимней идиллии*»⁶⁹, которая становится разновидностью пейзажной идиллии. См. стих. Т. Полякович:

Меж замерших стволов, сквозь тишину,
Узоры кружева ветвей пронзая,
Струится свет, перетекая в белизну,
Переливается алмазами блистая.
Вольготно в пышных шубах развалясь,
Метель и вьюга сонно отдыхают,
И в глубине сугробов, затаясь,
Ветра свои полеты обсуждают.
Таинственно замороженный лес молчит.

⁶⁹ Мы посчитали целесообразным отчасти ориентироваться на выводы незаконченной статьи Е. Хаева, посвященной выявлению идиллических мотивов у А. Пушкина (Хаев, 1984).

Лишь дятел дробным стуком оглашает,
Да белка изредка поспешно пробежит,
Иль ворон каркнет, мимо пролетая.
То ветка от мороза заскрипит...⁷⁰

Корни «зимней пасторали» («холодной идиллии») стоит искать даже не у Пушкина — у Д. Китса⁷¹. Правда, Пушкин завещал в этих идиллиях «национальный момент» (Хаев, 1984). Как обстоит дело с зимними пасторальями у русских современных поэтов? Нами был найден только один текст, цитируемый выше, а также — по аналогии — по одному примеру весенней («Свидание: Весенняя идиллия» М. Упса)⁷² и летней («Летняя идиллия» А. Черемисова)⁷³ идиллии и пять — осенней. Все они («Осенняя пастораль» В. Рутмана⁷⁴, Ю. Боброва⁷⁵ и «Танцует ветер в струнах веток...» неизвестного автора, а также «Осенняя идиллия» снова-таки неизвестного автора)⁷⁶ развивают один содержательный мотив — описание умиротворенной природы. См. также стихотворение «Пастушеское. Осенняя пастораль» О. Разумовской:

Пасторалью изнеженных прелостью лиственных шорохов
На тоскующий день налагается осенью тон...

⁷⁰ <http://www.proza.ru/go/www.playcast.ru/view/1108311/33fb98544-d4a666710dac282a4f4ffd4da200987pl>

⁷¹ В «Оде к греческой вазе» есть такие строки:

Ты молча дразнишь мысль мою, как вечность!
О пастораль холодная! Со света
Нас поколенья сгонят, суета
Придет иная с ними; ты ж, нисколько
Не потускнев, скажи им: «Красота —
Есть правда, правда — красота. Вы это
Знать на земле обязаны, — и только!».

Однако прислушаемся к сомнению И. Чиннова: по его версии, идиллия Китса не может стать плодотворной, смыслопорождающей:

...А в греческой урне, любимице Китса,
Не сердце, а *мертвое* сердце хранится
(Чиннов, 2000, т. 1, с. 281).

⁷² Режим ввода: <http://www.stihi.ru>

⁷³ Режим ввода: <http://www.pesnibardov.ru/i.php?pesnya=25407>

⁷⁴ <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=28641>

⁷⁵ <http://www.yulybobrov.com/index.html>

⁷⁶ <http://lyrik.rc-mir.com/gedicht240943.html>; http://a-trunin.livejournal.com/#entry_43079

Все, что было когда-то утеряно, все-таки дорого
Сердцу, даже не глядя на высохший в памяти стон.
Мягкой кистью прошенья мазки на осеннюю мистику
Бескорыстно наносит прощанье с пустой суетой.
И летая обреченно в изгнание невинные листики.
И деревья оставлены наедине с наготой.
И бесменным подпаском небес по ночному раздолию
Бродит месяц задумчивый, звезды сзывая в стада.
А дожди пасторальную грусть омывают, не более:
Не испортит осенней картины живая вода.
Разлетелось на много осколков мое одиночество.
Мне теперь и самой не понять, что творится в душе:
То, чего так хотелось вчера мне, сегодня не хочется.
И, по-моему, нового ждать я устала уже.
Травы жухнут в лугах, оставляя тоски послевкусие...
Опустели стогами поля и на голой земле
Растеряла рябина красивые яркие бусины,
Растревожена криками на журавлином крыле⁷⁷.

Таким образом, как видим, перечисленные тематические пласты современной идиллии представлены с разной степенью полноты. Обобщим тематическую направленность современной идиллии:

- изображение мирного труда; дома, устройства быта;
- бегство из городской суеты, жизнь в одиночестве или с возлюбленным (возлюбленной) на лоне природы;
- цикличность времени;
- пейзажная идиллия;
- описание еды, урожая;
- обращенность к прошлому, к Золотому веку;
- антологическая идиллия.

2. Герой современной идиллии: тип или характер

Итак, жанр стихотворной идиллии продолжает функционировать и в поэзии XX–XXI вв., становясь структурно более гибким. Но сохраняет ли жанр гибкость в отношении героя? Известно, что античная идиллия не предполагала освоения характера. Она вообще больше сосредоточена

⁷⁷ Режим ввода: <http://www.stihi.ru>

не на сюжете, а на изображенном мироустройстве — идиллической атмосфере.

Но, как известно, литература эпохи художественной модальности требует освоения уже не характера, а личности. Будет ли герой современной идиллии являть какие-то новые, переходные формы или останется тяготеющим к персонажам «идиллического происхождения»? Стоит ли ждать, что в эпоху нового художественного мышления мы увидим характер и/или личность в идиллии?

Может быть, несколько неуместно употреблять термин «тип» по отношению к лирической поэзии. Однако идиллия, как было отмечено выше, тяготеет к межродовым (или полиродовым) образованиям, и здесь, в отличие от многих других поэтических жанров, можно было бы ожидать появление собственно «типа» как формы освоения образа героя. Герой традиционной идиллии — готовый, завершённый, законченный: его точка зрения на себя совпадает с точкой зрения на него других. У него не развито чувство личности. Идиллический тип человека заранее спрогнозирован, в нашей памяти он связан с определенным типом поведения. Конечно, возвращение к идиллическому герою может означать некоторую «усталость» современной литературы от героев, настроенных на проблемы «большого мира». Хотя, разумеется, тип идиллического человека не исчерпывает современного героя. Герой идиллии в эпоху художественной модальности делает сознательный выбор в пользу идиллического существования, прикладывает к реализации своей мечты определенные усилия. Все это позволяет говорить уже о характере.

И первое на этом пути — сознательный выбор того, как приспособить окружающую жизнь к желаемой. С одной стороны, герой может искать идиллический мир в прошлом («Знать, не всякие доводы вески...» К. Ваншенкина (Ваншенкин, 1983, с. 27)), в грезах («Еще и жаворонков хор...» Г. Адамовича (Адамович, 2005, с. 127)), в уединенном существовании («За такую за буколичкой...» В. Алейникова (Алейников, 1990, с. 28–29)). Таких идиллий большинство. Однако есть и другой путь: герой понимает, что идиллического мира не существует, и тогда он собирает *приблизительно идиллический* мир из всего, что есть вокруг, что хоть мало-мальски

отвечает представлениям героя о достойной, настоящей с его точки зрения жизни (подробнее см.: Бахтин, 1975, с. 382). Это справедливо, скажем, в отношении таких произведений, как «Командировочная пастораль», «Разговор с музой» А. А. Галича (Галич, 2006, с. 141; 154–155).

Какие же характеристики можно дать идиллическому герою? Сначала назовем те, которые приближают его к собственному типу.

Жизнь в замкнутом пространстве: в стих. Д. Кленовского «Корзина с рыжиками на локте...» указывается на границу, защищающую человека: «*Затопим печку, ужин смастерим // И ляжем спать на стружковой перине. // Есть в жизни грань, где ты не уязвим, // Не уязвим, как ветры и пустыни*» (Мы жили тогда на планете другой, 1995, с. 432). Герой стихотворения Л. Филатова «Мгновение тишины» (из цикла «Чудеса всегда доверены минутам...») совершает бегство от хаоса современной жизни на лоно природы, налагает типичный для идиллии запрет на появление в его замкнутом пространстве каких-либо известий извне:

Нас тянет в глухие скверы, —
Подальше от площадей, —
Очищенные от скверны
Машин и очередей.

Быть может, тишайший гравий,
Скамеечка и жасмин —
Последняя из гарантий
Спасти этот бедный мир...
(Филатов, Гафт, 1999, с. 41)

То же желание у героя стихотворения «Гам толпы мне ненавистен» В. Соколова (Валентина З/К):

У меня другая муза.
Я к злодейству не привык.
И, как старый Робин Крузо,
Я забыл родной язык.
Море, хижина и остров,
Шум лесов из края в край,
По утрам смешной и пестрый
Говорящий попугай.

И житейские заботы,
И стозвучный плеск волны...
В тишине морского грота
Я забыл лицо страны
(Соколов, 1999, с. 31–32).

Стихотворение «Чужие сады» А. Барковой (неожиданное с точки зрения целостного содержания творчества Барковой, поскольку рисует идиллическое пространство) следует законам жанра: идиллическое пространство весьма осознанно прячется за «оградой», «воротами», «стеной». Между героем и вожделенным идиллическим миром («златоцветным садом» с желанными плодами) непреодолимая преграда:

Я люблю чужие сады,
Но мне своего не иметь.
Я брожу. И мои следы
Незаметны во тьме.

Сторожа-ограды стоят,
Нельзя умолить ни одной...
(Баркова, 2002, с. 30)

Здесь герой не находится в идиллическом пространстве, но его желание очутиться в нем принципиально характеризует потенции героя: он знает истину, он знает, чего ждет, о чем мечтает. Вообще для поэзии А. Барковой показательно, что изображается вожделенное пространство, до которого никогда не добраться.

Вторая характеристика героя — *постоянный, каждодневный труд, направленный на первозданное*. В мире героя стихотворения В. Нарбута «Цедясь в разнеженной прохладе...» нет ничего вторичного. Он живет теми заботами, которые позволяют буквально прожить сегодняшний день, здесь нет ничего надуманного и искусственного:

...Перевалиться в огород,
Нарвать моркови и укропа,
Гнездо картофеля подрывать,
И после, в печке низколобой,
Сгребая пену, суп варить...

И, помянув Христа во вздохе,
Отдаться тяге сна легко,
Чтоб видеть медленные сохи
На горизонте — далеко...
(Нарбут, 1983, с. 143)

Близость к природе, а также каждодневный труд обязательно скажутся на характеристике внешности героя:

Я, полуднем объятый,
Точно крепким вином,
Пахну солнцем и мятой,
И звериным руном;
Плоть моя осмуглела,
Стан мой крепок и туг,
Потом горького тела
Влажны мускулы рук...
(Волошин, 1989, с. 154)

Довольство малым. В. Гумбольдт уловил такую особенность идиллического мира, как «строгая ограниченность только основными немногочисленными реальностями жизни» (Гумбольдт, 1985, с. 245). Строгую ограниченность только основными немногочисленными реальностями жизни как особенность идиллии выделял М. Бахтин (Бахтин, 1975, с. 374–375). Поясним мысль на примере стих. Г. Горбовского: «*Иметь избу. Или — избушку... // Иль — на худой конец — шалаш... // В углу — бутылъ вина! Бутылку... // Или хотя бы — пузырек*» (Горбовский, 1979, с. 45–46). Постулат, что «идиллия — это эпическое изображение полноты счастья в ограничении» (Жан-Поль, 1981, с. 84), демонстрирует и стихотворение Ф. Чуева «Я к нему приходил частенько...»: «*Так и жил — // небогато, // небедно...*» (Чуев, 1980, с. 273–274). Идиллическому герою не нужно быть богатым, гениальным, считаться баловнем судьбы — он все равно будет счастливым. Довольство малым становится «и моральным и поэтическим идеалом» (Песков, 2008, с. 114).

Герой стихотворения Н. Рубцова «Добрый Филя» живет в малом мире, но внутри него постулируется изобилие:

Я запомнил, как диво,
Тот лесной хуторок,

Задремавший счастливо
Меж звериных дорог...

Там в избе деревянной,
Без претензий и льгот,
Так, без газа, без ванной,
Добрый Филя живет.

Филя любит скотину,
Ест любую еду,
Филя ходит в долину,
Филя дует в дуду!

Мир такой справедливый,
Даже нечего крыть...
— Филя, что молчаливый?
— А о чем говорить?
(Рубцов, 1984, с. 113)

Обратим внимание: не богатство, а только то, что необходимо, окружает героя. Как хорошо говорят по-русски: «ни прибавить, ни убавить». Мне это необходимо и — тут же, сразу — этого же и достаточно.

Кстати, заметим и то, что Филя живет «без льгот», ничего не получая от другого мира. Главный герой не ущемлен в своем состоянии, не беден. Да, он предельно ограничен многими реальностями, но в этом и состоит теснота идиллического хронотопа: человек сосредоточен на самом необходимом:

Стул, раскладушка, пепельница, — вот
Достаточный для счастья обиход.

Кому уютец выхоленный, мне —
Полузасохший кактус на окне
(Семенов, 2004, с. 330).

Изобилие самодостаточного природного мира для героя идиллии измеряется не наличием «газа» и «ванной»: нет их — и не надо. Герой идиллии не заглядывает в другую

мир, чтобы примерить его ценности к своим: раз не естественное, то лишнее:

Мне мало надо!
Краюшку хлеба
И каплю молока.
Да это небо,
Да эти облака!
(Хлебников, 1987, с. 83)

И словно перекликается с ним Семенов. Из стихотворения «Разъезд»:

...А нам с тобою — много ль надо! —
Есть небо, дышится под ним.
Ты — ревеневой дудке рада,
Я — восклицаниям твоим.

И сердце никуда не хочет,
Покой — огромный и ничей...
(Семенов, 2004, с. 79)

Еще короче (и жестче) сформулировал данную особенность идилического мира Вс. Некрасов:

Тут и ель,
И сосна,
И береза сама.
Тут и куст,
Тут и лес,
Тут и хвоя, и лист.
Тут и зим,
Тут и лет,
И — чуждак человек —
И чего только нет.

А чего
Только нет.

Нету тут
Чинары.

Если тут
Чего нет,
Значит
И не надо
(Русские стихи, 2010, с. 595).

Традиционной характеристикой идиллического героя является его *неразрывная связь со всем живым*. В идиллии органически вплетены в одно целое деревья, человек, животные:

Брезжило ветвистое сознание,
приходил в себя рассветный сад.
В замысле едином — вместе с нами —
мир лежал, раскрытый наугад
(Семенов, 2004, с. 236).

Напомним, что такая гармония возможна лишь потому, что человек пребывает в состоянии лада с самим собой. Важно, что герой сам прекрасно осознает, что ему приносит радость. Конечно, это может быть любимое занятие, увлечение:

Люблю водохранилище лесное,
Манюхинские звездные места,
особенно зеленою весною,
когда зарница блещет, как блесна.
Люблю с горы светло и одиноко
смотреть в туман над рыбною водой,
так астронавты смотрят синеоко
со спутника на дымку над землей.
С утра спросонья лодку надуваю,
кто с удочкой на зорьке не сидел?
Я здесь душой и телом отдыхаю,
поверив в сказку о живой воде
(Юдахин, 1984, с. 61).

Но мы оговорили важность постулатов, проповедующихся человеком идиллического мира: он (герой) все свои заботы направляет на первостепенное: так, рыбу он ловит не потому, что у него такое увлечение, а потому, что, не поймай он сегодня рыбы, он лишится обеда. Вот почему лесник из одноименного стихотворения П. Комарова ходит

на охоту (Комаров, 1968, с. 31–32), а герой стихотворения А. Трунина «В саду пылают астры августа...» «готовит наперед» пашню под посевы, убирает картошку и косит траву (Трунин, 2012, С. 120). Гармония с собой начинается тогда, когда ты эту каждодневную обязанность начинаешь воспринимать как благодарность, как счастье. И тогда остается чистое созерцание.

Поскольку идиллический мир хорошо осознает границу чужого мира, то и «чужих» герой тоже знает. Важнейшая характеристика героя идиллического мира — *оппозиция «я — они»*. Если уже в эпоху праискусства (по Веселовскому, в эпоху синкретизма) возникает «я», то оно не может не быть противопоставлено «им» — «другому», «другим». Я — субъект, они — объекты. Появляется «я», и как следствие возникают отношения противопоставления. Характерно, что в XIX веке в идиллии формируется оппозиция этих отношений: «я маленький — они большие». Я маленький, «забытый», но свой!, но я есть!, и это «я» во всех живет (Ср. у Боратынского «Мой дар убог, но я живу...»). Эта оппозиция продуктивна: да, я «забит», но я чувствую в себе потенцию быть не «забитым». Мало того, я чувствую, что могу творить свой маленький мирок самостоятельно. Пусть «они» сильны, страшны, но я вправе их не принять. Лучше даже сказать так: вправе их не принимать Я. На наш взгляд, нигде столь плодотворно, как в идиллии, данная оппозиция не срабатывает — буквально на уровне структурообразующего признака.

В поэтике идиллии доминирует сфера «своего», однако и сфера «чужого» не обойдена вниманием. «Чуждый» мир изображается не только как мир страстей. Изображая его, поэты отрекаются от изображения личностного. Такая специфическая «безличность» художественного мира вытекает именно из идиллической традиции. При этом «чужое» является антонимом «своего», характеризует другую культуру, другое время, другую личность, вообще другое⁷⁸. И. Есаулов

⁷⁸ Противопоставление «покоя и воли», «трудов и чистых нег» среди природы суетной и «шумной» жизни столиц — непереносимое свойство идиллического мироощущения. Неприятие «цивилизации» влечет порой вместе с идиллией — сатиру и критику. Идиллия в таких случаях пред-

писал: «В произведении идиллической целостности (художественности) выделяются зоны притяжения и отталкивания, утверждения и отрицания. Художественно утверждается здесь, прежде всего, гармония, лад героя с некими вечными, изначальными ценностями человеческой жизни (то, что приобщает личность к миру других, независимо от их роли в миропорядке). Одновременно происходит отрицание возможности самореализации героя посредством разобщения с другими (другой культурой, другим жизненным укладом, другой социальной средой и т. п.). В произведении художественной идиллической целостности зона отрицания не имеет (не в силах иметь) самодовлеющего значения, она сама способствует утверждению идиллического видения мира» (Есаулов, 1991, с. 23).

Два мира (идиллический и чужой) находятся в равновесии. Причем эта оппозиция должна сохраняться — каждый должен соблюдать границу: «Совместить идиллический мир с внешним миром нельзя. И поэтому идиллические герои неуютно чувствуют себя вне своего мира, остро ощущая несовершенство неидиллического бытия. Эти герои хрупки и трагичны» (Песков, 2008, с. 117).

Целостность природы — еще одна характеристика идиллического героя. Ключевыми словами для идиллического человека становятся «равновесие», «гармония», «самодостаточность», «уравновешенность». Об уравновешенности как определении к слову «целостность» слова В. И. Тютю: «...целостность — т. е. полнота и избыточность — таких состояний жизни, когда ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже» (Теория литературы, 2004, т. 1, с. 46). Такую целостность обычно именуют словом «красота», но характеризуют им по преимуществу внешнюю полноту и избыточность явлений. Между тем «объектом эстетического созерцания может выступать и внутренняя целостность тела (вещи), но и души (личности). Более того, личность как внутреннее единство духовного Я есть высшая форма целостности» (Философский энциклопедический

ставляется идеалом единственно правильной, естественной и разумной жизни, идеалом, с точки зрения которого и осуждается мир «цивилизации» (Песков, 2008, с. 116).

словарь, 1983, с. 763). Идиллический герой всегда сохраняет свою жизненную стратегию, не изменяет своим жизненным позициям и ценностным ориентациям.

Целостность внутренняя ведет к восприятию всего окружающего мира как целого. Животные, деревья, человек, мухи — все полноправны. Идиллический человек по восприятию всего живого вокруг обладает синкретическим мышлением: «дело идет не об отождествлении человеческой жизни с природною и не о сравнении, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а именно о синкретизме,.. предполагающем не смешение, а отсутствие различий» (Веселовский, 1940, с. 125). Как писал М. К. Мамардашвили: «На каком-то уровне сознания... все дано в некотором синкретическом виде» (Мамардашвили, 1995, с. 301). Если предположить, что человек проходит несколько стадий в своем развитии и этот путь повторяет становление исторических эпох, то идиллический человек остановился в золотом веке, детстве человечества, и сознательно не двигается вперед. А наш современник, знающий о смене золотого века на железный и уставший от передрыг, качаний (в любом случае неуравновешенности сегодняшнего дня), если и не готов с легкостью уйти в идиллическое пространство, то чает его как единственно возможное для сохранения своего «я»: «...идиллическое состояние есть лучшая почва для идеала, так как в нем совершенно отсутствует раздвоение, разлад между самими по себе законными и необходимыми установлениями и живой индивидуальностью... эта почва не содержит в себе важнейших мотивов героического характера: отчества, нравственности, семьи и т. д. и их развития» (Гегель, 1968, т. 1, с. 199–200).

С уходом идиллического человека порядок нарушается. В стих. Н. Старшинова «Адам» — отсылка к финалу «Старо-светских помещиков» Н. В. Гоголя: богатство идиллического мира, которое начали «считать», исчезает:

Сегодня в доме Адама темно,
Совсем неуютно в доме.
Хозяина нет здесь давным-давно —
На сотом году он помер.

И жизни не сыщешь здесь, хоть убей:
На окнах цветы просохли,
Коты сожрали всех голубей,
И певчие птицы сдохли.

А брат хозяина или сват,
А может быть, дядя свата
Поставил здесь мешки
Не в обхват,
А в два или три обхвата.

...Здесь точно известен доход и расход,
Все выверено весами.
Но ветер, ворвавшись в щели, поет
Птичьими голосами...
(Старшинов, 1984, с. 107–108)

Хотя любопытно отметить, что в целом оппозиция *хозяйственность-бесхозяйственность* не актуальна для характеристики идиллического героя как такового: ему могут быть присущи как одно, так и другое качество. Например, у И. А. Калугина есть стих. с говорящим названием «Хозяин старинного дома», где показана каждодневная, нелегкая работа по устройству домашнего быта, где кажется, что «звенит монотонно домашняя ось»:

Старинного дома старинный уклад:
В колодце вода холодна.
В сарае поленья стеною лежат,
И речка видна из окна.
Старинного дома неспешны дела,
Но много работы на дню.
...

Здесь денно и ночью какой-нибудь гость,
А гостю — почет и еда
(Калугин, 1990, с. 25–26).

В стих. «Гостеприимное» Л. Тарапакиной показаны женские заботы, делающие дом желанным и уютным:

Мои руки радушно пахнут
Пирогам и детским кремом.
(<http://stihistat.com/st/avtor/cherrylay>)

Стихотворений с героем, любовно налаживающим быт, немало. Однако столько же текстов с героем, не умеющим вести хозяйство. Герой живет бедно, но своей неустроенностью не тяготится, никого в ней не винит. Он просто живет с ладом с природой, непосредственно сопереживает всему живому в ней. См. в стих. А. Башлачева «Трагикомический роман»:

Не будем думать о вине.
Не будем печь топить дровами.
Мы будем там дружить с медведями и львами,
Забыв о будущей войне.

Итак, мы пишем наш роман,
Творим немислимое чудо...
А на немытую посуду
Ползет усатый таракан
(Башлачев, 2005, с. 169–170).

Подобное — и в упоминаемом стихотворении Н. Старшинова «Адам»:

Пол проломан и печь пуста,
Врывается ветер в щели.
Поют ледяные его уста,
А слышатся птичьи трели.
А все потому, что предпочитал
Хозяин в углу ютиться,
А всю избу голубям отдал
И всяческим певчим птицам
(Старшинов, 1984, с. 107–108).

Заметим, что это стихотворение, помимо всего прочего, свидетельствует о значимости имени героя в идиллическом произведении.

Часто имя героя воссоздает исторические или мифологические коннотации. Это и намекающий на овидиевское «Филемон» Филя из стих. Н. Рубцова, это и герой стих. Н. Старшинова Адам — первозданный человек до грехопадения (Адам еще холостяк):

Звали его Адам.
Передам:
По всем достоверным данным,
Он был действительно как Адам,
Чистым и первозданным
(Старшинов, 1984, с. 107–108).

Кроме того, имя может намекать на родство, фамильярный контакт окружающих с его носителем и потому лишено всякой официальности (иначе: отметки государственности — «большого мира»). Так, героиню С. Рыженко зовут «тетя Фея» (Поэты русского рока, 2004, с. 372), у Д. Бобышева обращение «Свет Федоровна» сменяется на «Феничку» (Бобышев, 2007, с. 95–97), у Г. Горбовского в стих. «Живое» героиню зовут «тетя Катя» (Горбовский, 1979, с. 23). См. также стихотворение Г. Семенова «Хозяйку звали тетей Дуней...» Во всех этих текстах есть отсылка к мнению близких, своих людей, к «миру своих». Вспомним, кстати, Алешу Бесконвойного у Шукшина (Шукшин, 1991, с. 363–374), которого так прозвали в народе, а имя-то его было совсем другое... А имя старика по кличке Глухарь⁷⁹ из одноименного стихотворения П. Комарова (Комаров, 1968, с. 120–124) вообще неизвестно. Кстати, сам Старшинов попадет в герои идиллического стихотворения Д. А. Сухарева — в так называемой «домашней поэзии». Зовут его там — как и следовало ожидать — просто «Коля» (Сухарев, 1984 с. 60).

Есть и имена «с претензией», например Дебора из одноименного стихотворения А. Яшина. Возможно, отголоски «бора» и все «лесные» ассоциации позволили сделать героиней идиллического стихотворения девушку с таким именем:

Красивое имя — Дебора,
А в чем красота — не пойму.
В нем что-то от дикого бора,
От запахов хвойных в дому.
А ты — в городском терему
За красным высоким забором.

⁷⁹ Дедушка Глухарь «аукнется» и в стих. Вл. Попова «Он сидит, как государь...» (Русские стихи, 2010, с. 846).

Хорошее имя — Дебора.
В лесу зазвучать бы ему!

«Дебора, уже рассветало!»
«Дебора, стемнело уже!..»
В каких ты краях побывала?
И что у тебя на душе?
Тебе бы скорее пристало
В моем обитать шалаше.

Вот в платьице с синим отливом,
Босая, коса на весу,
Ступая по мху боязливо,
Идешь над зеленым заливом —
И травы роняют росу.
Глядят на тебя, как на диво,
Все звери, все птицы в лесу.

Красивое имя Дебора —
С брусникой, с грибами в ряду.
Брожу по лугам, по озерам,
Ревниво твержу на ходу:
«Дебора, Дебора, Дебора!..»
Ужели я зря тебя жду?
(Яшин, 1984, т. 1, с. 292)

Идиллическим героям всегда (и в современности тоже) присущи твердые установки сознания и поведения, верность нравственным устоям. Подобные персонажи одинаковы: укоренены в реальности с ее повседневными занятиями, «они открыты миру окружающих, способны любить и быть доброжелательными к каждому другому... Им, прибегая к терминологии А. А. Ухтомского, присуща “доминанта на другое лицо”» (Хализев, 2004, с. 188–189). В проявлении перечисленных черт они типичны.

Однако при знакомстве с идиллией XX в. мы обнаруживаем, что рассмотрения героя как типа (когда доминирует одна черта) явно недостаточно. По крайней мере, здесь есть возможность увидеть характер (взаимообусловленность

разных черт). Назовем несколько мотивов, которых не знала «классическая» идиллия с ее ориентацией на тип.

Биография героя. Современная идиллия предлагает подлинные, а не «стерильные» истории героев. Прежде всего это касается возможной *биографии* героя. Так, в упоминаемом стихотворении Г. Горбовского «А человеку много ль надо?..» (Горбовский, 2001, с. 345) новым фактом в жизни героя, умеющего жить по идиллическим законам, становится его вдовство. Правда, здесь еще есть введение «государственности» в жизнь, — герой живет на государственную пенсию, а стало быть, не вполне свободен. В этом смысле он не похож на традиционного идиллического героя.

В стих. Э. Г. Багрицкого «Звезда мордвина» идиллические мотивы сопряжены с социальными: жителей пасеки, живущих тесной общиной в ладу с природой, по первозданым ее законам, пытаются увлечь в колхоз:

В бормотании пчел, от села вдали,
Поколенья людей в тишине росли.
В чащобах росли, как стая берез.
«Зачем колхоз? Не пойдем в колхоз!
Молок есть; медку наберем;
Медведя на мясо зимой убьем.
Топлива много: сушняк, дрова...
Мы мокша-народ, лесная мордва...».
И дети росли у этих людей:
Лесовики — Иван да Андрей.
Их обучал волосатый дед,
Как находить лосиный след
(Багрицкий, 1987, с. 298–299).

Нередко биография вводится тогда, когда следует подчеркнуть сознательный отказ героя от суетной жизни. В этом случае жизнь героя в идиллической замкнутости противопоставляется его прошлой — богатой событиями жизни. Так, только после смерти «нелюдимого заядлого рыбака», общаться с которым можно было, только пройдя «нелюдимой тропинкой» (из стих. Ф. И. Чуева «Я к нему приходил частенько...»), оказывается, что был он «при ре-галиях генерал».

Там в цветах подушечки алые..
Понимаю, старик,
прости, —
чтобы так подняться над славою,
нужно в жертву ее принести
(Чуев, 1980, с. 273–274).

Часто биографию героя, удалившегося от людей, можно только домыслить. В стихотворении «Мельница» В. Ф. Ходасевича после описания заброшенной неработающей мельницы рассказывается о ее хозяйине. Учтем, что дата написания стихотворения — 1920 г., а значит, нельзя игнорировать социальную подоплеку биографии героя: по видимому, новая власть (которой он «грозит перстом») лишила его достатка и работы:

Мельница забытая
В стороне глухой.
К ней обоз не тянется,
И дорога к мельнице
Заросла травой.

Не плеснется рыбица
В голубой реке.
По скрипучей лесенке
Сходит мельник старенький
В красном колпаке.

Постоит, послушает —
И грозит перстом
В даль, где дым из-за лесу
Завился веревочкой
Над людским жильем.

Постоит, послушает, —
И пойдет назад
По скрипучей лесенке,
Поглядеть, как праздные
Жернова лежат.

Потрудились камушки
Для хлебов да каш.

Сколько было ссыпано —
Столько было смолото,
А теперь шабаш!

А теперь у мельника -
Лес да тишина,
Да под вечер трубочка,
Да хмельная чарочка,
Да в окне луна
(Ходасевич, 1991, с. 14).

Характерно, что идиллический мир в литературе XX в. допускает наличие рефлексирующего героя. Идиллия в современном мире особенна, потому что этот мир уже познал осквернение, и стремятся к ней люди согрешившие, зная, что в «чистом», первозданном виде идиллия для них невозможна. А то, что возможно, признает правильным и единственным не простак, не знающий жизни, а тот, кто переболел идеями эпохи, изведал разочарования — и все равно над ним неистребима власть идиллического «счастья». При этом идиллический мир, в который погружается герой, нужен не для того, чтобы уйти туда с головой. В современной литературе пересмотренное, адаптированное существование человека в идиллическом пространстве мирит его с той другой жизнью, в которой он пребывает большую часть своей жизни.

Любовь. К любви идиллический человек всегда относился как к ценности, которой не может поступиться⁸⁰. Это типичное представление встречаем в стихотворениях «Бог полудня» И. Бунина (Бунин, 1987, т. 1, с. 230), «В нежном клевере луг...» И. Лиснянской (Лиснянская, 2007, с. 69), «Лесной поцелуй» М. Гаврюшина (Гаврюшин, 1988, с. 55), «Мы раздевались долго...» Ю. Шевчука (Поэты русского рока,

⁸⁰ Персонажи древнегреческого мифа о Филемоне и Бавкиде были награждены богами за верность и любовь друг к другу. За это им были дарованы долголетие и одновременная смерть. Отсюда тянутся нити к идиллиям Феокрита, «Буколикам» и «Георгикам» Вергилия, роману-идиллии «Дафнис и Хлоя» Лонга, к Овидию, напрямую обратившемуся к мифу о Филемоне и Бавкиде, и — через многие века — к И. В. Гете (соответствующий эпизод второй части «Фауста», а также поэма «Герман и Доротея» (Хализев, 2004, с. 190).

2004, с. 134) и др. В стихотворении Д. Гертеля «Мне представляется тело твое...» и героиня становится воплощением нерасторжимой связи с природой («стебли рук», руки «как две грозди винограда»), и само любовное чувство вписано в природные стихии:

Мне представляется тело твое,
изогнутое, как напряженный лук,
когда я беру в ладони твой стан осторожно и твердо,
и ты подаешься мне навстречу,
и стебли рук расцветают где-то над головой
и опускаются мне на шею,
весомые, как две грозди винограда,
и голова твоя запрокинута —
нет, не ко мне —
к звездам,
к счастью,
и я целую шею твою
и плечи твои,
я только ветер,
я только солнце,
я только дождь,
и струи прикосновений моих пробегают по тебе,
как по волнуемой ветром пшенице
(Антология верлибра, 1991, с. 149).

Стихотворение В. Гофмана «Вдвоем» изображает два мира: тепло дома и единение влюбленных, с одной стороны, и суровая зима с монотонным завыванием метели — с другой:

...Все глуше, протяжней и все погребальней
Метельный напев за окном.
А здесь, в этой душной, натопленной спальне,
Какое безумье вдвоем!

Там шумная вьюга, там песни метели,
Подобные пению труб.
А здесь на горячем, на трепетном теле —
Следы обезумевших губ!

...

Не надо теперь никаких достижений,
Ни истин, ни целей, ни битв.

Вся жизнь в этом ритме безумных движений —
Ему исступленье молитв!
(От символистов до обэриутов,
2001–2002, с. 255–256)

Перечисленные выше примеры не позволяют говорить о том, что сегодняшний герой начинает оспаривать серьезность чувства, однако именно в описании любовного томления наиболее всего виден скептический ум современника. Герой идиллии настоящего, благодаря завладевшей им рефлексии, понимая условность пасторального чувства, вынужден осторожничать, поэтому он скорее позволит себе игривый тон, обыгрывающий нескромные пастушеские идиллии, чем станет всерьез делиться пережитым⁸¹.

Объективное-субъективное. С точки зрения исторической поэтики характер — некая данность героя как целого. Это образ человека, увиденный не изнутри, а глазами другого, и увиденный как «другой». С одной стороны, характер предполагает наличие всезнающего автора, а с другой — характер содержит в себе ряд потенциалов, начинающих разлагать образ всезнающего автора и готового героя.

В стихотворении «Староселье» В. Алейникова — и «ты» в третьей строфе, и «он» («художник») в шестой — могут одинаково относиться и к субъекту высказывания, и к воображаемому герою (читателю):

В дымке неба — почти за стеной —
Приютился спасительный зной —
Не излечит от ран предыдущих,
Но поддержит в событиях грядущих.

А за ним простирается лес
Предсказаньем тенистых завес —
Многодумен, велик, изумруден
И в своей отстраненности чуден.

А затем появляется дом —
Ты о нем еще вспомнишь потом —

⁸¹ Об этом подробнее см. главу данной книги, рассматривающую идиллию в пародиях.

Деревянное это гнездовье
Устоит, как залог полнокровья.

Пахнет соком целительным трав,
Где цветок долгожителем прав —
Холодна из колодца водица,
Облака не спешат расходиться.

Вся окрестность, как детское «ах!» —
Только ветер живет в деревьях,
Точно парусник, в шуме дождя
Возникающий чуть погода.

И художник стоит у крыльца,
Затаив удивленье лица,
Так привычно согретого летом
Над землею, пропитанной светом
(Алейников, 1990-а, с. 25–26).

Иногда этот «другой», претендующий на объективный взгляд, взгляд извне, есть я сам, только повзрослевший и научившийся по-новому ценить простые истины жизни. Яркий пример — стих. «Моей матери» А. Галича:

От беды моей пустяковой
(Хоть не прошен и не в чести),
Мальчик с дудочкой тростниковой,
Постарайся меня спасти!

Сатанея от мелких каверз,
Пересудов и глупых ссор,
О тебе я не помнил, каюсь,
И не звал тебя до сих пор.

И, как все горожане, грешен,
Не искал я твой детский след,
Не умел замечать скворешен
И не помнил, как пахнет свет.

Разливался, пропахший светом,
Голос дудочки в тишине...

Только я позабыл об этом
Навсегда, как казалось мне.

В жизни глупой и бестолковой,
Постоянно сбиваясь с ног,
Пенье дудочки тростниковой
Я сквозь шум различить не смог.

...

В жизни прежней и в жизни новой
Навсегда, до конца пути,
Мальчик с дудочкой тростниковой,
Постарайся меня спасти!
(Галич, 2006, с. 135–137)

Странность. Современный идиллический герой не понимается окружающими. Отсюда, как следствие, и оценка, выносимая герою другими. Чаще всего это «странный» человек, «чудак», «дурачок». Эти оценки даются за наивный взгляд на жизнь, за неумение (с точки зрения большинства) жить, отказываясь от благ цивилизации. «Чудаковатым дедом», «чудным» называют старика Глухаря из стих. П. С. Комарова «Глухарь» (Комаров, 1968, с. 120–124). А в стих. И. Л. Сельвинского устанавливается, что только тем, кто живет в ладу с природой, и открыта мудрость жизни:

Наука ныне полна романтики —
Планк, Лобачевский, Эйнштейн, Дирак...
А где-нибудь на просторах Атлантики
Живет на краю эпохи дурак.

Атомный лайнер приходит, как облако,
Луч его стаю акул пережег.
А дурачок невзрачного облика
Тихо выходит на бережок.

И лайнер уходит, уходит, уходит,
Как именинник, по горло в дарах...
Вы, умники, знаете все о природе,
А вот русалку целует дурак
(Сельвинский, 1980, с. 169).

Г. Гачев в статье «Плюсы и минусы наивного философствования» писал: «Наивный — значит натуральный, природный, не обработанный искусственными условностями цивилизации. Если наша культура есть продолжение природы, ее язык, ее заявление о себе, то в наивном человеке и его слове — это прямейше, спонтанно, без опосредованных звеньев...» (Философия наивности, 2001, с. 29).

Идиллический герой хранит генетическую память об отношении своих предков к жизни, ее ценностям, как бы сохраняет первоначальную свежесть, целостность сознания, не обремененного скепсисом, сомнениями. Цивилизация как будто ослабляет для него свои цепкие, мертвящие объятия, не затрагивая главного в душе, не замутняя взгляда и духовного облика. Для такого героя мир каждый день рождается заново, в нем все разумно, все соподчинено, все обозримо, в мире он не гость, но и не хозяин, он сам и есть этот мир, и, чтобы остаться в нем своим, он должен не потерять свое душевное равновесие. Но именно эта простота и мудрость не понимаются окружающими людьми. Однако есть редкие исключения, когда дается взгляд извне, понимающий идиллическую жизнь и даже старающийся сохранить идиллическую целостность человека, удалив его от суетного цивилизованного мира. Так — в стихотворении М. Цветаевой «Добрый колдун»:

Все видит, все знает твой мудрый зрачок.
Сердца тебе ясны, как травы.
Зачем ты меж нами, лесной старичок,
Колдун безобидно-лукавый?

Душою до гроба застенчиво-юн,
Живешь, упоен небосводом.
Зачем ты меж нами, лукавый колдун,
Весь пахнувший лесом и медом?

Как ранние зори покинуть ты мог,
Заросшие маком полянки,
И старенький улей, и серый дымок,
Встающий над крышей землянки?

Как мог променять ты любимых зверей,
Свой лес, где цветет Небылица,

На мир экипажей, трамваев, дверей,
На дружески-скучные лица?

Вернись: без тебя не горят светляки,
Не шепчутся темные елки,
Без ласково-твердой хозяйской руки
Скучают мохнатые пчелки.

Поверь мне: меж нами никто не поймет,
Как сладок черемухи запах.
Не медли, а то не остался бы мед
В невежливых мишкиных лапах!

Кто снадобье знает, колдун, как не ты,
Чтоб вылечить зверя иль беса?
Уйди, старичок, от людской суеты
Под своды родимого леса!
(Цветаева, 1990, т. 1, с. 84)

Таким образом, герой идиллии ХХ в. может тяготеть к типу, может обнаруживать зачатки характера, но важно, что во всех вариантах он остается внутренне единым, целостным.

3. Межродовая природа идиллии

Эпическое, лирическое и драматическое в идиллии

Если кто-либо спросит меня, к какому же из трех родов я отношу эпопею, роман, трагедию и т. д., это будет значить, что он совсем меня не понял. Эти особые поэтические произведения вовсе не определяются или определяются лишь частично родом восприятия; следовательно, они могут быть выполнены в духе нескольких из названных мною поэтических родов.

Ф. Шиллер

Традиция, восходящая еще к Платону и Аристотелю, позволяет соотносить род литературы с типом речевой организации произведения. В основе такого деления три важнейших функции слова: *репрезентативная* (сообщение о чем-либо), *экспрессивная* (выражение эмоций самого говорящего) и *апеллятивная* (обращение говорящего к кому-либо, сообщающее высказыванию характер действия)⁸². Соответственно доминирование какой-то из этих функций в тексте словесного произведения ведет к формированию *эпоса, лирики* или *драмы* как родов литературы. Обычно один из трех родов представлен своим набором жанров. Исключение только у идиллии. Неплодотворными оказываются попытки однозначного определения ее родового статуса (вспомним, что во времена Феокрита еще не было чистой лирики).

В качестве предмета своего исследования мы выбрали стихотворную идиллию. Наряду с примерами собственно лирических текстов, здесь немало таких, которые реализуют повествовательное (т. е. эпическое) начало. Заметно реже, но встречаются и тексты с драматической речевой организацией. Таким образом, идиллия «как собственно лирический жанр никогда (по крайней мере в русской поэзии) не доминировала» (Теория литературы, 2004, с. 433). При этом никакой из родов литературы в идиллии не является доминантным. Г. Маркевич писал, что «...жанровое название всегда говорит о родовой принадлежности (за немногочисленными исключениями, как, например, “идиллия”» (Маркевич, 1980, с. 189). Если в отношении отдельно взятых произведений возможны определения «лиро-эпические» или «лирико-драматические»⁸³ (фиксирующие их *межродовой*

⁸² Лингвистические основания родовой дифференциации произведений исследованы К. Бюлером (Бюлер, 1993).

⁸³ Так, еще в отношении идиллий Дельвига мы употребляли подобные термины. Одни из его идиллий обнаруживают тяготение поэта к драматическим формам. Не случайно «Конец Золотого века» открывается «собственно драматическим диалогом двух персонажей — Путешественника с Пастухом (сменяющимся затем развернутым монологом последнего), а, например, «Дамон» отличается динамичным реплицированием героев (Дамона и Хлои)» (Каргашин, 2005, с. 112). С другой стороны, «Отставной солдат» Дельвига — это лиро-эпическое произведение.

статус), то об идиллии как жанре в целом стоит говорить как о принципиально полиморфном⁸⁴ — «*всеродовом*» или «*полородовом*» — образовании.

Обратимся к примерам. В стихотворении А. Кушнера (см. отрывок) на первом плане эмоциональные размышления, ощущения:

Я и начал с того, что живу на даче,
Дорожа каждым днем, как последним в жизни,
Шелестеньем листочка, лучом горячим,
Золотящим еловые корни, мысли,
Упрощая решение той задачи,
За которую в молодости взялись мы.

...

Я, единственный, может быть, из живущих
И когда-либо живших, с умнейшим спорю
И насчет суеты, и насчет бегущих
Дней, бесследно и быстро, как реки к морю,
Череда золотая лугов цветущих,
Комнат, пляжей, оврагов, аудиторий!
(Кушнер, 2006, с. 78)

Если здесь и угадывается какой-то событийный ряд, то весьма скупо, без детализации. Лирическое переживание предстает как принадлежащее говорящему. Оно не столько обозначается, сколько выражается (Хализев, 2004, с. 309). Среди идиллических текстов немало подобных примеров чисто лирических стихотворений: «Девочке-душеньке» М. А. Кузмина (Кузмин, 2000, с. 352), «В утренней деревеньке...» Ю. П. Кузнецова (Кузнецов, 2011, с. 111), «Опять в руках пастуший посох...» В. Михалева (Поэзия российских деревень, 1982, с. 289), «Одуванчики» Д. Мережковского (Мы жили тогда на планете другой, 1995, с. 39), «Чудесное посещение» П. Орешина (Поэзия российских деревень, 1982, с. 131), «На реке» Е. Русакова (Русаков, 1979, с. 18),

⁸⁴ Термин «полиморфность» по отношению к идиллии употребил М. Андреев: «...форма доренессансной буколики (от идиллий Феокрита и эклог Вергилия до средневековой пастурелы) отмечена своеобразной жанровой полиморфностью: в ней соприсутствуют эпические, лирические и драматические элементы» (Андреев, 2006, с. 103).

«Пахнут руки легкою ромашкой...» Н. Майорова (Советские поэты, павшие., 2005, с. 279) и др.

При этом лирика отнюдь не замыкается в сфере внутренней жизни людей. Ее привлекает и внешняя реальность. Лирика может запечатлевать чувства (как в вышеназванных примерах), но может перечислять неизменные, стабильные приметы природы, описывать быт. См. стихотворение А. Платонова «Ночь»:

Лугом стелется дым от ночного костра
В курене рыбака на песчаной мели.
Даль густеет и стынет в молчащих полях,
В блеске мертвом река холодна и востра.
Брызнул искрами свет из небесной щели
И оперся о землю со смертью в очах.
Огонек рыбака в заводине глухой
В уголках своих греет картошки,
И сидит человек над пустынной рекой,
Позабывшись под пение мошки...
Пар с реки по лугам поволокся травой,
Покатился в овраги туманом-волной
(Платонов, 2009, с. 474).

В других же стихотворениях организующим началом является не чувство самого говорящего, а событие и рассказывание об этом событии (между ними всегда есть дистанция⁸⁵). Разумеется, развитие повествовательного начала способствует эпизации лирики. Нередко повествующий становится свидетелем каких-либо событий: «Добрый колдун» М. Цветаевой (Цветаева, 1990, с. 84), «Избьяные песни» Клюева (Клюев, 1990, с. 73), его же «Успокоение» (Клюев, 1990, с. 137–138), «Лесник» Комарова (Комаров, 1968, с. 31–32), «Лесной дом» Корнилова (Корнилов, 1972, с. 20–21), «У леса голубого на опушке...» Орлова (Орлов, 1982, с. 133–134) и др.

Многочисленны примеры современной идиллии (их большинство по нашим наблюдениям), где для говорящего

⁸⁵ Следует различать «событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания» (Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. с. 403).

характерна позиция человека, вспоминающего об уже свершившемся событии. Как правило, глаголы используются здесь в прошедшем времени. В стихотворении «Хозяин старинного дома» автор восстанавливает картину одного из типичных дней главного героя:

Старинного дома неспешны дела,
Но много работы на дню.
Соседка в слезах на минутку зашла
И долго ругала родню.
Заехал шофер прикорнуть на часок:
Он мяса и сыра привез.
Горячего чая прекрасен глоток,
Табак пробирает до слез.
Здесь денно и ночью какой-нибудь гость,
А гостю — почет и еда.
Звонит монотонно домашняя ось —
Ах, если бы это всегда!
Хозяин немного вчера приболел,
Сегодня проснулся он в шесть.
Весеннее утро и тысяча дел —
Ему ни прилечь, ни присесть...
(Калугин, 1990, с. 25–26).

Для таких текстов важна фигура повествователя — посредника между читателем и изображенным миром. В приведенном примере специально оговорено, что «хозяин старинного дома» — друг повествующего. В других текстах говорящий если и не дружит с героем, то имеет с ним продолжительные беседы, сопоставляет события своей жизни с его: см. «Зима, старик и негры» Грибачева (Грибачев, 1982, с. 153–156), «У лесника» Тарковского (Тарковский, 2005, с. 157), «Я к нему приходил частенько...» Ф. Чуева (Чуев, 1980, с. 273–274), «Дом в лесу» Тушновой (Тушнова, 1988, с. 138).

Основной предмет изображения идиллий, которые обладают отчетливо выраженным драматическим началом, — высказывания самих персонажей, эти высказывания и ведут к воссозданию собственно действия. Не забудем, что стихотворный диалог обладает устойчивой жанровой памятью, восходящей к античным буколкам. Вот почему Д. Самойлов, реконструируя идиллию, обращается в своем произведении

именно к этой форме. Текст стихотворения «Учитель и ученик. Идиллия» композиционно оформлен в виде обмена репликами двух персонажей. Перед нами поэтический манифест, написанный в виде спора носителей разных эстетических и этических программ:

Ученик:

Сказать по правде,
Порой изрядно нам надоедают
Все ваши ветхие воспоминанья.
Чем хвалишься?

Учитель:

Добротой.
Ведь, если мне ученика не жалко,
Какой же я учитель!

Ученик:

О, все в жалеюку дуешь ты!

Учитель:

А смысл легенды, может, только в том,
Что прежде, чем успел пропеть петух...
Сам знаешь...

Ученик (махнув рукой):

Ассоциации, культурный слой...
А я желаю быть самим собой!

Учитель:

Опыт ты добудешь сам.
Но ежели, вперед спиною пятясь,
Упрешься в стену, вспомни обо мне...
Кто знал войну, тот знает цену крови
И знает цену листьям в каждой кроне.
А листья — мы с тобою.

Ученик:

Я не ценю красивых аллегорий.
Но если так, важны не листья — корни.
И дело в корне, если хочешь знать
(Самойлов, 1981, с. 25–30).

Данная форма представляет собой пограничное явление между лирикой и драмой. Принципиальная «переходность» стихотворного диалога «превращает его в экспериментальную творческую лабораторию, позволяющую осваивать чужеродные для “чистой” лирики поэтические принципы, такие как разноречие, прозаизация сюжета» (Поэтика, 2008, с. 58). Данный диалог в своей основе имеет эклогу, пение-спор двух пастухов. Эклога содержала потенциальную возможность сопоставления часто контрастных поэтических манер внутри единого художественного целого. Для лирической поэзии с ее принципиальным «одноязычием» эта возможность была по-своему уникальной.

Буколическая традиция предполагала в подобных спорах равенство позиций и, что более важно, равенство языка. Ни один из участников словесного состязания не выбирал для себя манеру говорения, она дана ему в готовом виде «за пределами текста» (Поэтика, 2008, с. 59).

Возможно, в стихотворении Ф. Сологуба с представленным диалогом сеньора и пастушки есть некое подобие игры с языковым материалом. Несмотря на то, что говорят герои на одном языке, пастушку выделяет одна повторяющаяся конструкция: «С позволенья вашей чести...». В ней — отзвук гордости, хотя при этом и понимания своего места, но и — языкового кокетства. Можно предположить, что Ф. Сологуб эстетически разыгрывает выбор языка, по крайней мере, одного из участников диалога:

За кустами шорох слышен.
Вышел на берег сеньор.
Губы Лизы краше вишен,
Дня светлее Лизин взор.

Поклонилась Лиза низко,
И, потупившись, молчит,
А сеньор подходит близко
И пастушке говорит:

«Вижу я, стоит здесь лодка.
Ты умеешь ли гребсти?»

Можешь в лодочке, красотка,
Ты меня перевезти?» —

«С позволения вашей чести,
Я гребсти обучена». —
И в ладью садятся вместе,
Он к рулю, к веслу она.

«Хороша, скажу без лести.
Как зовут тебя, мой свет?» —
«С позволения вашей чести,
Имя мне — Елизабет». —

«Имя славное, без лести.
Кем же взято сердце в плен?» —
«С позволения вашей чести,
Милый мой — пастух Колен». —

«Где же он? Ушел к невесте?
Знать, ему ты не нужна». —
«С позволения вашей чести,
Я — Коленова жена». —

Стукнул он о дно ботфортом,
Слышно звяканье шпор.
Наклонившись над бортом,
Призадумался сеньор.

«С позволения вашей чести,
Я осмелюсь спросить,
Мы причалим в этом месте,
Или дальше надо плыть?» —

«Погулять с тобой приятно,
Но уж вижу, — ты верна,
Так вези ж меня обратно,
Ты, Коленова жена».

И, прощаяся, лобзает
Лизу прямо в губы он
И, смеясь, опускает
За ее корсаж дублон
(Сологуб, 2003, с. 182–184).

Действие в следующем примере — стихотворении Ф. Сологуба из цикла «Свирель» — разворачивается на наших глазах. По характеристике В. Е. Хализева, в подобных текстах действительность «говорит как бы от своего собственного лица: между тем, что изображается, и читателем нет посредника-«повествователя» (Хализев, 2004, с. 304). В данном случае диалог между матерью и дочерью может восприниматься не столько как спор, сколько как шутовская перебранка:

«Бойся, дочка, стрел Амура.
Эти стрелы жал больней.
Он увидит, — ходит дура,
Метит прямо в сердце ей.
Умных девушек не тронет,
Далеко их обойдет,
Только глупых в сети гонит
И к гибели влечет».

Лиза к матери прижалась,
Слезы в три ручья лия,
И, краснея, ей призналась:
«Мама, мама, дура я!

Утром в роще повстречала
Я крылатого стрелка
И в испуге побежала
От него, как лань легка.

Поздно он меня заметил,
И уж как он ни летел,
В сердце мне он не уметил
Ни одной из острых стрел.

И, когда к моей ограде
Прибежала я, стена,
Он махнул крылом в досаде
И умчался от меня»
(Сологуб, 2003, с. 159).

Субъектная организация в современном идиллическом тексте

...Мы будем косить траву, сеять хлеб, пасти свои стада и разговаривать о Шиллере...

— Ужас, ужас! — восклицала Анна Сергеевна.

— Я буду доить коров и каждое утро носить для тебя парное молоко. Ты увидишь, какое оно будет вкусное, густое и чистое.

Анна Сергеевна затыкала уши пальцами и уходила.

Сологуб Ф. «Ярый год»

Следует учитывать, что в современном литературоведении можно выделить три значения термина «автор»:

1. Реальное биографическое лицо. «Тот, кто водил пером по бумаге...» (Р. Барт), «субъект авторского права...» (С. С. Аверинцев).

2. Субъект повествования — тот, кто повествует о событиях (при условии, что этот субъект повествования прямо соотносится с авторской концепцией, с авторской точкой зрения. Например, рассказчик не может быть назван автором).

3. Субъект сознания, выраженного всем текстом произведения. В этом смысле автор рассматривается как целостное сознание — «последняя смысловая инстанция», — по определению М. М. Бахтина. Б. О. Корман предложил называть так понимаемого автора *автором концепированным*⁸⁶.

«Проблема автора» заключается в том, что в литературе нового и новейшего времени усложняется субъектная организация текста, так что субъект сознания, явленный в тексте (например, тот или иной «говорящий персонаж»), не прямо, а опосредованно соотносится с собственно авторским сознанием (автором концепированным).

⁸⁶ Корман Б. О. Литературоведческие термины по проблеме автора. Ижевск, 1982. О субъектной структуре лирического произведения см. также: Теория литературы, 2004, т. 1, с. 341–347.

Именно потому анализ субъектной организации текста должен дать ответ на вопрос о том, чье сознание непосредственно выражено в том или ином тексте и как это сознание связано с авторским сознанием. При этом выделяются различные типы субъектной организации произведений — в зависимости от типа отношений, связывающих сознание субъекта, явленного в тексте, с авторским сознанием. Так, в лирической стихотворной системе можно выделить четыре основных типа субъектной организации стихотворений. В данном случае воспользуемся формулировками Б. О. Кормана (Корман, 1982).

1. Так называемая *«собственно авторская» лирика*. Субъект сознания здесь либо вовсе не выражен — «растворен» в тексте и незаметен в нем, либо так или иначе выражен и обозначен местоимением я. Однако в любом случае не он является объектом читательского восприятия (он именно только субъект сознания). Первостепенным для восприятия здесь оказывается запечатленное событие, пейзаж, какое-то явление, суждение, умозаключение и т. п. Соответственно в текстах подобной субъектной организации «прямо», т. е. непосредственно выражена авторская точка зрения, авторская позиция. Я здесь — собственно авторское. См. стихотворения «Поклонник Байрона» М. Цветаевой (Цветаева, 1990, с. 131); «Деревенские картины» И. Бахтерева (От символистов до обэриутов, 2001–2002, т. 2, с. 713), «Сговор» П. Васильева (Васильев, 2007, с. 254–256), «Знать, не всякие доводы вески...» К. Ваншенкина (Ваншенкин, 1983, с. 27), «Душа ребенка» его же (Ваншенкин, 1983, с. 60); «Художник» А. Жигулина (Жигулин, 1981, с. 82–83) и др. Текст Арво Метса постулирует идиллическое довольство малым, и под этими словами мог бы подписаться каждый:

А много ли
человеку нужно?
Краюха хлеба.
Кружка молока.
И светлый луч
над головой
(Антология русского верлибра,
1991, с. 357).

Как мы помним, это стихотворение входит в ряд сходных — «реминисцентных» текстов, идущих от Хлебникова (см. кроме А. Метса у Маяковского, С. Щипачева, В. Каплана). Да ведь и у Горбовского стихотворение начинается: «А человеку много ль надо?». Краюха хлеба и «редуцированное» до воды молоко есть, например, и в стихотворении Черника⁸⁷:

Ночку всю слезится небо,
Средь берез ветряный вой.
Завтрак мой — краюха хлеба,
Соль, стакан с сырой водой.

До печали нет мне дела.
Я судьбе своей судья.
Ветер бьется оголтело,
В окна каплями звеня.

Не помеха дождик в деле.
Дел хватает во дворе.
Напоил скотину в хлеве
Вровень к утренней заре.

2. *Стихотворения с лирическим Я.* В отличие от «собственно авторской» лирики, субъект сознания здесь явен и выражен: мироощущение именно этого субъекта, этого человека становится первостепенным объектом читательского восприятия. Стихотворение в первую очередь изображает его душевные переживания, ощущения, его внутренний мир. Такова, например, в основном лирика Л. Губанова. Частое употребление местоимения «я» могло бы смутить и заставить думать о лирическом герое. Однако собственно «образа автора» стихотворения Губанова не дают: неизвестно ни о возрасте, ни о роде деятельности субъекта лирического высказывания; нет четко сформулированных идеологических, политических, мировоззренческих его пристрастий. См. его стихотворения «Разворован куст смородины» (Губанов, 2003, с. 55–56), «О, разрешите преклониться...» (там же, с. 131), «Я с тихой мельницей дружу...»

⁸⁷ Инициалы автора в Интернете не названы. Режим ввода: <http://www.obshelit.ru/works/42910/>

(Губанов, 2003, с. 214–215). К ярким образцам произведений с лирическим Я относится также стихотворение Гоголева «Мерцают ладони в покое вечерних часов...» (Гоголев, 1990, с. 13).

3. *Стихотворения с лирическим героем.* Форма, внутренне близкая к стихотворениям с лирическим Я. Но при этом лирический герой оказывается, как правило, «художественным двойником» самого поэта — так у М. И. Цветаевой («Как мы читали “Lichtenstein”») (Цветаева, 1990, с. 34–35); «Ricordo di Tivoli» (Цветаева, 1990, с. 45)), Н. М. Рубцова («У сгнившей лесной избушки» (Рубцов, 1984, с. 160)), у О. Фокиной («Простые краски северных широт» (Фокина, 1983, с. 78)), у Н. Гумилева в стих. «Детство» (Гумилев, 1991, т. 2, с. 6), у А. Дидурова в «Тайне» (Дидуров, 2008, с. 100), в «Пробуждении» К. Ваншенкина (Ваншенкин, 1983, с. 71) и др. Яркий представитель текстов с лирическим героем в современной поэзии — Тимур Кибиров. С точки зрения Л. Я. Гинзбург (Гинзбург, 1997, с. 294–295), лирический герой — художественный образ поэта, вырастающий из текста лирических композиций (цикл, книга, вся лирика) как четко очерченная фигура, как лицо, наделенное определенностью индивидуальной судьбы, психологической отчетливостью внутреннего мира. Например, в стихотворении Т. Кибирова «Возвращение из Шилькова в Коньково» (Кибиров, 1994) в качестве героя — субъекта лирического высказывания выступает сам поэт (его художественный образ); см. отрывок, в ироническом остранинии предлагающий вариант кладбищенской идиллии:

... А вот теперь
успокойся. На погосте
пращуров усопших кости
под крестом иль под звездой
вечный обрели покой.
Здесь твоя прабабка Шура
и соседка тетя Нюра
с фотокарточки глядят...
Нет, конечно, не едят
эту землянику, Саша!
Здесь же предки с мамой ваши
спят в земле сырой. Потом
ты узнаешь обо всем.

Ты узнаешь, что в начале
было Слово, но распяли
Немота и Глухота
Агнца Божьего Христа
(агнец — то же, что барашек),
ты узнаешь скоро, Саша,
как Он нас с тобою спас...
— Кто, барашек? — Ладно, Саш.
Это сложно. Просто надо
верить в то, что за оградой,
под кладбищенской травой
мы не кончимся с тобой...

4. «*Ролевая*» (драматическая) лирика. Как и в стихотворениях с лирическим героем, субъект сознания здесь ярко выражен и выступает первостепенным объектом читательского внимания — его принято называть героем «ролевой» (драматической) лирики. Но, в отличие от лирического героя, герой-субъект «ролевой» лирики не является «художественным двойником» самого поэта, так как прямо и непосредственно здесь выражается «чужое» (по отношению к авторскому) сознание. Проще говоря, в «ролевом» стихотворении изображается сознание какого-то отдельного от автора лица — сознание, миропонимание, эпизоды биографии самостоятельного героя. См. стихотворение Ю. Кима «Волчье детство». Заголовок как сильная позиция текста задает определенное читательское ожидание: говорящий будет вспоминать плохое детство. В этом контексте становится непонятной идиллическая картина первых двух строф. Однако в дальнейшем понимаем, что «волчье» в данном случае не оценочный эпитет, а притяжательное прилагательное:

Помню я светлую речку,
Помню нетронутый лес.
Ходит, бывало, овечка —
Никто овечку не ест.

Травка, цветы, незабудки,
Мама печет пирожки:
— Кушай, мой мальчик,
Пока твои зубки
Не превратились в клыки.

Я и не знал, и не помнил,
Что значит зуб, а что — клык,
Правда, потом-то я понял,
А уж затем и привык.

Но темной ночью спросонок
Слышу я даже теперь:
— Радуйся, мальчик,
Пока ты волчонок —
Ты не совсем еще зверь...
(Русские стихи, 2010, с. 685)

Ролевая лирика в данном случае не отменяет метафорическое значение стихотворения: герой стихотворения повторяет путь человека, живущего на протяжении веков: от идиллического «золотого» детства человечества («без клыков») к хищнической сущности человека современности.

«Идиллия» И. Северянина написана от лица женщины:

Милый мой, иди на ловлю
Стерлядей, оставь соху...
Как наловишь, приготовлю
Переливную уху.

Утомился ты на пашне, —
Чай, и сам развлекься рад.
День сегодня — как вчерашний,
Новый день — как день назад.

Захвати с собою ласы,
Червяков и полавки
И ступай за мыс, на плесы
Замечтавшейся реки.

Разведи костер у борозд,
Где ковровые поля;
Пусть потрескивает хворост,
Согревается земля...
А наловишь стерлядей ты
И противно-узких щук,
Поцелуй головку флейты, —
И польется нежный звук.

Засмеясь, я брошу кровлю,
И волнуясь, и спеша,
Прибегу к тебе на ловлю,
Так прерывисто дыша.

Ты покажешь мне добычу
(У меня ведь ты хвостун!),
Скажешь мне: «Давно я кличу!» —
И обнимешь, счастьем юн.

И пока, змеяся гибкой,
Стройной гальей у костра,
Ужин лажу, — ты с улыбкой
(А улыбка так остра!)

Привлечешь меня, сжигая,
Точно ветку — огонек,
И прошепчешь: «Дорогая!» —
Весь — желанье, весь — намек...
(Северянин, 1988, с. 36–37)

Можно ли говорить, что здесь изображена речевая деятельность субъекта? Скорее да: есть просторечное выражение «чай, и сам развлечься рад», есть и попытка передать именно женское мышление. Вряд ли мужчина мог бы сказать «противно-узкие шуки» или «лажу ужин». По-видимому, именно это качество текста следует считать проявлением установки на художественное воссоздание разговорной речи.

Обратим внимание на стихотворение В. Каменского «Жить чудесно». Оно построено в виде императивов, призывающих заметить радость жизни. Активное начало говорящего, выражающееся в призывной форме глаголов повелительного наклонения: «вздыхни», «взгляни», «радуйся», «смотри», «подумай» и т. п. — предполагает в адресате женщину и, как следствие, кажется, что перед нами высказывание от лица мужчины. Это «работает» до тех пор, пока не появится упоминание «возлюбленной», которая должна присниться. Появившееся — в третьей от конца строчке! — слово заставляет усомниться в предшествующих умозаключениях. Адресат — мужчина, но тогда стихотворение

произносится от лица женщины и, следовательно, перед нами вариант ролевой лирики:

Жить чудесно! Подумай:
Утром рано с песнями
Тебя разбудят птицы —
О, не жалея недовиденного сна —
И вытащат взглянуть
На розовое солнечное утро.
Радуйся! Оно для тебя!
Свежими глазами
Взгляни на луг, взгляни!
Огни! Блестят огни!
Как радужно! Легко.
Туманом розовым
Вздыхни. Еще вздохни,
Взгляни на кроткие слезинки
Детей-цветов.
Ты — эти слезы назови:
Росинки-радостинки!
И улыбнись им ясным
Утренним приветом.
Радуйся! они для тебя.
Жить чудесно! Подумай:
В жаркий полдень
Тебя позовут гостить
Лесные тени.
На добрые, протянутые
Чернолапы садись, и обними
Шершавый ствол, как мать.
Пить захочешь —
Тут журчеек чурлит —
Ты только наклонись.
Радуйся! Он для тебя.
Жить чудесно! Подумай:
Вечерняя тихая ласка,
Как любимая сказка,
Усадит тебя на крутой бережок.
Посмотри, как дружок
За дружочком отразились
Грусточки в воде.
И кивают. Кому?

Может быть, бороде,
Что трясется в зеленой воде.
Тихо-грустно. Только шепчут
Нежные тайны свои
Шелесточки-листочки.
Жить чудесно! Подумай:
Теплая ночь развернет
Пред тобой синетемную глубь
И зажжет в этой глуби
Семицветные звезды.
Ты долго смотри на них.
Долго смотри.
Они поднимут к себе,
Как подружку звезду, —
Твою вольную душу.
Они принесут тебе
Желанный сон — о возлюбленной.
И споют звездным хором:
Радуйся! Жизнь для тебя
(От символистов до обэриутов,
2001–2002, т. 2, с. 421–422).

Процесс настоящей (сиюминутной) речемыслительной деятельности героя могут передавать стилизации «письменной коммуникации», как у С. И. Чекмарева. Идиллическое пространство возникает как воспоминания малой родины в письме героя из Москвы — деревенскому идиллическому пейзажу, в который органически вписаны и люди, и животные, противопоставлен пейзаж городской:

Здравствуй, бабушка и Нина,
Здравствуй, Лида и «Бутон»!
И «Милушка», друг старинный,
И с котятами корзина,
И хрю-хрюшке мой поклон!

Жить в Москве не очень сладко —
Тут и пыль, и духота,
И с погодой непорядки,
И проклятые тетрадки,
И весна совсем не та.

Серый дождь в окно мигает,
Вьется скучный дым из труб,
Скука, сон одолевает,
И ничто не помогает —
Книга валится из рук.

Утром день такой же гадкий,
Облака черны, как ад,
Соберешь свои манатки
И несешься без оглядки
На центральный книжный склад...
(Кубанев, Чекмарев, 1981, с. 215–216)

В письме угадывается влияние устно-спонтанного, собственно разговорного общения (см. употребление просторечий типа «манатки», «весна не та», «несешься»). В «нормальном» письме не было бы такого количества перечислений, были бы выверены и эти «и» в начале каждой строки, которые объясняются напором чувств и мыслей пишущего.

В стихотворении Т. Кибирова «Усадьба» перед нами пример эстетического разыгрывания ситуации непосредственного общения. Стихотворение начинается как разговор владельца дворянской усадьбы со своими гостями, сказовый монолог насыщен бытовыми, речевыми и собственно литературными стереотипами культуры XIX века. Большое внимание здесь уделено идиллическому времяпрепровождению в имении. Перед нами — повторение усадебной идиллии поэтов первой трети XIX в.:

А мы покамест суть да дело — вот,
по рюмочке, за встречу... Так... Грибочком
ее... Вот этак... А? Небось в столицах
такого не пивали? То-то, братец!
Маркеловна покойная одна
умела так настаивать... Что, Петя,
Маркеловну-то помнишь? У нее
ты был в любимцах. Как она варенье
варить затеет — ты уж тут как тут
и пеночки выпрашиваешь...

Однако далее в текст монолога (сознательно рассчитанного автором на «узнавание» примет минувшего времени) постепенно входят реалии дня сегодняшнего (вплоть до упоминания имен современных поэтов и самого Кибирова). В финале же «речь героя незаметно для читателя переходит в собственно авторский монолог, так что в итоге текст стихотворения, обнажая прием “разрушения сказа”, демонстрирует и разрушение традиционной усадебной культуры, и гибель старой России в целом» (Каргашин, 2005, с. 323–324):

И никогда вам не проснуться больше. Никогда
В конюшнях барских не заржет скакун.
Трезор, и ган, и лохматый Вьюн? Цы
Не встретят хриплым лаем пришлеца.
Чувствительные не замрут сердца
От песни Филомелы в час ночной.
И гувернер с зажженной свечой
Не спустится по лестнице. И сад
Загубят и богатства расточат.
И подпалят заветный флигелек
(Кибиров, 1994, с. 305–311).

Несколько конкретных примеров мы хотели бы рассмотреть более подробно, поскольку они демонстрируют новую зону построения образа, предел которой — фамильярный контакт автора и героя; по словам Бройтмана, отношения переведены «из иерархического в демократический план» (Бройтман, 2004, с. 322).

Рассмотрим стихотворение Б. Рыжего «Над саквояжем в черной арке»:

Над саквояжем в черной арке
Всю ночь играл саксофонист.
Пропойца на скамейке в парке
Спал, постелив газетный лист.

Я тоже стану музыкантом!
И буду, если не умру,
В рубахе белой, с черным бантом
Играть ночами на ветру.

Чтоб, улыбаясь, спал пропойца
Под небом, выпитым до дна.
Спи, ни о чем не беспокойся —
Есть только музыка одна
(Рыжий, 2004, с. 164).

На первый взгляд, стихотворение современного поэта Бориса Рыжего и «не нуждается» в интерпретациях: настолько оно ясно и «прозрачно» по своему смыслу. Позиция автора здесь как будто бы выражена прямо, «сформулирована» в последней строке. «Есть только музыка одна» — несмотря ни на что, не стоит беспокоиться, — утверждается в тексте стихотворения. Однако более пристальное и аналитическое прочтение лирического монолога заставляет обратить внимание на некоторые особенности его поэтики, которые в итоге уточняют и «утончают» наше понимание целостного содержания. В частности, рассмотрим, как соотносится здесь объектная организация текста (взаимосвязь образов, предметов изображения) и субъектная организация (взаимосвязь фрагментов текста с соответствующими им субъектами сознания). Стихотворение невелико по объему, соответственно невелик и «набор» изображаемых объектов: уличный саксофонист над саквояжем, черная арка, пропойца, спящий на скамейке... Перед нами как будто бытовая уличная сценка, своего рода непритворная «жанровая картинка». Но обратим внимание на развитие этого «видеоряда», на динамику развития предметно-образного уровня. Продолжается «картинка» образом музыканта (уже не бытовым и не реальным, а воображаемым — будущим) «в рубахе белой с черным бантом», а завершается идиллическим изображением безмятежно улыбающегося пропойцы. Теперь уже безоговорочно торжествует одна музыка.

Такое изображение становится возможным благодаря субъектной организации лирического монолога. Точнее — здесь как раз происходит преодоление монологичности! На протяжении совсем небольшого текста взаимодействуют и сталкиваются разные точки зрения и «голоса», утверждая в конечном счете целостную — авторскую концепцию. Обратим внимание — первая строфа лишь фиксирует

изображаемое, лирический субъект здесь не выявлен, так как важно лишь изображаемое.

При этом (что особенно интересно) изображенный мир представлен как случайное сцепление принципиально дискретных явлений (объединенных лишь взглядом наблюдателя). Отдельно (сам для себя) существует уличный музыкант и столь же независимо — уличный бродяга. Два упомянутых героя ничем не связаны, они и не знают о существовании друг друга (во всяком случае, в тексте взаимосвязь двух людей, их «нужда друг в друге» не отмечена). Почему (для кого?) всю ночь играл саксофонист? Слышит ли его пропойца в парке? В первой строфе нет ответа на эти вопросы. Есть лишь констатация соположения двух героев в пространстве.

Во второй строфе появляется еще один герой — третий участник «эстетического события» (М. Бахтин), его-то голос, его сознание и сообщают динамику сюжетному развитию произведения. Все дело в том, что лирический герой стихотворения знает, почему (для чего и для кого!) он хотел бы быть музыкантом. Его желание вызвано стремлением преодолеть увиденную, подсмотренную в уличной сценке человеческую разобщенность. Не для себя, не ради заработка и т. п. хотел бы он играть «ночами на ветру» — для того, «чтоб, улыбаясь, спал пропойца», самый пропащий и никому не нужный в этом мире человек. Спал «под небом, выпитым до дна»: только один троп использует поэт в этом произведении, однако метафора эта крайне выразительна и содержательна. Лирический герой здесь говорит на языке пропойцы (учитывая его «апперцепционную базу»), а тем самым налаживает общение с этим героем, не оставляет его одного! Поэтому естественно и органично заканчивается стихотворение прямым обращением к этому герою: «Спи, ни о чем не беспокойся — / Есть только музыка одна».

Тем самым лирический герой Б. Рыжего не только «собирает» дискретный вначале мир, находит путь для идиллического объединения разобщенных человеческих судеб, но и «находит себя»! Это он проходит путь от бесстрастного наблюдателя бытовой сценки до творца собственного — такого гармоничного (пусть и воображаемого и вряд ли возможного — «если не умру...») и справедливого миропорядка.

Современных поэтов, как видим, не удовлетворяет роль автора-повествователя, занимавшего в антологической идиллии позицию «вне текста». Теперь говорящий — активный участник описываемых событий, субъект лирического переживания, и эта позиция позволяет создать иллюзию реальности того, что только мыслится. Второй пример на удивление повторяет первый по своей интенции: здесь тоже есть стремление собрать единый мир разрозненных судеб. Это «Добрый Филя» Н. Рубцова.

После одной из первых журнальных публикаций много писали об этом стихотворении, по духу своему показавшемся патриархальным, старозаветным. Вот одно из мнений: «Все как в старой сказке. Ан нет, не сказка это. Такая скрыта боль за виноватой улыбкой, такая жалость к человеку, обойденному любовью людской, что даже жутковато становится. Одиночество на миру, наверное, самое невыносимое одиночество. Горькая участь его выпадает порою и добрым людям — не об этом ли хочет сказать Рубцов?.. Да, стихотворение по строю своему как-то отдалено во времени от нас, не вписывается в атмосферу сегодняшнего дня. Но, может, это... оттеняет всю неестественность такого отчуждения человека от общества?» (Михайлов, 1973, с. 84). Это — позиция читателя, человека стороннего, с Филей «не знакомого», в отличие от субъекта лирического высказывания. Читателю Филю *жаль*. Но было ли авторской целью возбудить в нем жалость? На наш взгляд, ошибка здесь в том, что законы одного мира (неидиллического в данном случае) переносятся на другой. Оттого-то жалость к главному герою кажется искусственной, надуманной: да ему самому впору пожалеть всех, кто находится за пределами его мира. Он не горюет, не ущемлен в своем состоянии, не беден. Да, он предельно ограничен немногими реальностями, но в этом и состоит «“теснота” идиллического хронотопа: человек сосредоточен на самом необходимом» (Есаулов, 1991, с. 27).

Понятно, что лирический герой и Филя принадлежат разным мирам. И вольно или невольно в речь гостя вкрадывается «общественное мнение» или даже просто интонация тех, кто живет в цивилизованном мире. Авторское сознание выведено за рамки идиллии, что создает иллюзию его

непричастности этому миру, от которого он отделен и хронологически, и психологически. Он хотел бы, да не может жить так, как главный герой, потому что никто уже *так* — не может⁸⁸. Филя — это умирание, последние следы идиллии. А раз не восстановить, то и мечтать нечего. Описание Фили и его жизни — это и не оценка «чужака», принадлежащего большому миру, и не оценка «своего». Значение всего, о чем он говорит, будет колебаться то в сторону идиллического, то в сторону неидиллического. И это очевидно уже в выборе поэтом имени главному герою.

«Филя» — производное от «Филемон» (параллель к Филемону из хрестоматийной идиллической пары «Филемон и Бавкида»). А вот для человека, живущего в неидиллическом мире, имя главного героя трансформируется в «Филю-простофилю». Для гостя он не может быть «Филемоном», это означало бы веру в возврат идиллии, претензию на то, что *и я вхож в этот желанный мне мир*, прикасаюсь к его ценностям, а ведь гость как современный человек уже себе не доверяет: он *уже* знает его как Филю, значит, тот никогда не станет для него Филемоном.

Отличается ли этот Филя, скажем, от какого-нибудь Ивана или Николая? По всем тем признакам, которые открыты читателю («дует в дуду», «ходит в долину»), вроде бы, и нет: не названы никакие индивидуально-бытовые особенности. Единственная его характеристика — эпитет «добрый». В отличие от «плотно» выписанных идиллий, когда каждая вещь на своем месте и заметно любованию ею именно со стороны, идиллия Фили «бедная» по наполнению. Но «густота» и наполненность его жизни угадываются по характеризующему его слову «добрый», данному от лица тех, кто эту густоту жизни повторить не может. Т. е. плотность достигается «за рамками» текста, восстанавливается читательским опытом.

Академический словарь русского литературного языка дает несколько толкований слова «добрый». В случае с Филей больше всего подошло бы: «ничем не опороченный»,

⁸⁸ «Очень важна дистанция, отделяющая рассказчика и слушателя от идеала. В чувстве этой дистанции — резкость противопоставления прошлого настоящему» (Шайтанов, 1989, с. 65).

«не запятнанный», «достойный уважения» (Словарь СРЛЯ, 1993, с. 286). Т. е. по сути характеристика идет со стороны: это качество, которое понимается через отношение к «другим». Словарь Брокгауза и Эфрона трактует добро как «спокойствие духа, рождающееся от сознания выполненных обязанностей». А также: тот может называться добрым, «который стремится сделаться самостоятельной личностью и сделаться притом частицей какого-нибудь большого целого». К оценке, исходящей извне, добавляется собственная оценка героя — эти позиции должны находиться в равновесии. Находящийся «посередине» наблюдатель обладает этим двойным знанием: он знает законы и критерий «доброты» внутри показанного (идиллического) пространства и вне его. Стало быть, он единственный вправе называть Филю добрым в смысловой полноте этого слова: «добрый» — это критерий целостного сознания.

Самое сложное в предложенном тексте — последняя строфа. Прежде всего неясно, кому принадлежат первые две строки⁸⁹ четвертой строфы: «Мир такой справедливый, / Даже нечего крыть...» Возможно, что характеристика мира как «справедливого» — это есть видение Фили, но тогда это уже не идиллия, а современный ее вариант с рефлексирующим героем в центре: я живу в таком замечательном справедливом мире! Тогда Филя не просто проживает свою жизнь, он ее эстетически разыгрывает, смотрит на себя как бы со стороны, глазами гостя. Допустить это — перечеркнуть содержание трех предыдущих строф: в идиллическом мире невозможно жить суждениями: «мир хорош» или «мир плох», «справедлив» или «несправедлив». Он таков, каков есть. Нет оценки, так как есть единственно возможное, и он, Филя, — часть мира, часть единственно верного миропорядка. Жанр — это рефлексия над идиллическим мироощущением. Человек внутри идиллического мира не живет жанром, не идентифицирует свой мир как идиллический: просто живет

⁸⁹ О. М. Фрейденберг писала: «...в каждой лирической песне не один, а двое участников: тот, кто поет, и тот, кому он поет. И оба эти лица нерасторжимы, хотя их раздельность вполне осознана» (Фрейденберг, 1978, с. 288).

и все. Это другой ставит его в этот уготованный ряд. Идиллия — всегда глазами стороннего наблюдателя.

Обратим внимание на многоточие. Оно стоит перед диалогом и, похоже, завершает описание «дивного», «счастливого» уголка, увиденного лирическим субъектом (многоточием завершалась и первая строфа, написанная от его же лица). «Справедливый» — это оценка, данная наблюдателем. Однако она учитывает и миропонимание самого героя. Лирический герой представляет и пытается верболизовать «справедливый мир» за Филю. Действительно, герой так и живет: для него мир справедлив. Это и восхищает лирического героя. Но тогда какой мир считать «справедливым»? Мир маленькой идиллии — и тогда справедливость в том, что человеку идиллия была дарована? Или справедливость большого мира (= справедливость жизни) — потому что по заслугам отняли у человека его идиллию? И тогда — справедливо получить в ответ молчаливый укор Филя.

В данном случае «онтологически легитимные высказывания о мире» (словами К. Баршта), которые могут принадлежать «мне», «тебе», «ему» («им»), разводятся⁹⁰, границы между «своим» и «чужим» словом смещаются, на границах между ними идет борьба.

Вместе с тем, возможны варианты, когда и выраженные оценки, и высказывание в целом способны одновременно относиться и к *Я*, и к *Другому*. Неясность (а точнее амбивалентность отношений) порождается тем, что автор и герой пребывают в одном ценностном мире. Чаще всего подобные варианты закрепляются употреблением местоимения «ты» (которое может быть отнесено и к другому, и к себе), а также использованием инфинитивных конструкций:

Если летом по бору кружить,
Слышать свист неведомых птиц,
Наклоняться к зеленой стоячей воде,
Вдыхать остро-свежую сырость и терпкие смолы
И бездумно смотреть на вершины,
Где ветер дремотно шумит, —
Так все ясно и просто...

⁹⁰ «...сама граница между “мной” и “тобой” пролегают по-разному для “меня” и “тебя»» (Событие и событийность, 2010, с. 69).

Если наглухо шторы спустить
И сидеть у стола, освещенного мирною лампой,
Отдаваясь глубоким страницам любимых поэтов,
И потом, оторвавшись от букв,
Удивленному сердцу дать полную волю, —
 Так все ясно и близко...
(Черный, 1996, с. 273)

4. Хронотоп современной идиллии

...Теперь уж более ста лет,
Как людям образованным известно,
Что времени с пространством вовсе нет;
Что это только призрак субъективный
Иль, попросту сказать, один обман...

В. Соловьев

Типология пространственно-временных отношений в идиллии XX–XXI вв.

Поскольку смысл категории «хронотоп»⁹¹ недостаточно определен⁹², уточним для начала, что мы пытались найти формулу, которая вбирала бы в себя именно пространственно-временные характеристики, пронизывающие друг друга и входящие в определение друг друга⁹³. По нашему

⁹¹ Объяснение термина «хронотоп» с точки зрения исторической поэтики подробнее см.: (Фаликова, 1992, с. 45–57).

⁹² В некоторых литературоведческих работах, претендующих на характеристику хронотопа, нередко рассматривается отдельно только время или только пространство.

⁹³ Теории хронотопа посвящена работа Бахтина М. М. «Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике» // Он же. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 234–407: «...всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» (Бахтин, 1975, с. 406). Из теории Бахтина следует, что, во-первых, и в художественном мире пространство и время в отдельности являются сторонами более общей структуры — хронотопа. Художественное время и пространство пронизывают друг друга: временные параметры входят в определение пространства, а пространственные — в определение времени. Во-вторых, в литературе существует множество пространственно-временных систем, вычленение которых зависит от «точки отсчета» (например, жанровый хронотоп, сюжетный хронотоп, хронотоп автора, героя, читателя и т.д.). Т.о., хронотоп отдельного произведения

мнению, для идиллии весьма подошло бы «удаленное во времени пространство» (хронологическая отдаленность).

Известно, что архаичным сознанием недостаточно дифференцировались понятия времени и пространства. Идиллия, пытающаяся воспроизвести забытый «золотой век», «не противопоставляет пространство времени как внешнюю форму созерцания внутренней» (Топоров, 1983, с. 231). В идиллии оказывается возможной синхронность времени и пространства. Идеально в этом смысле название цикла К. Случевского «Уголок» (Случевский, 2004, с. 297–479): добровольная пространственная удаленность-изоляция («уголок») в имени с названием Уголок поддерживается отдаленностью, мотивируемой временем, — старостью, «последними днями».

Время и пространство взаимно отражают друг друга в стихотворении И. Бродского «Они вдвоем глядят в соседний сад...»: и пространственно, и во времени это тупик (конец пути, остановка). Течение времени спутано игрой памяти, мечтой, аналогиями, существующими в природе. Старики вытесняются из пространства временем смерти:

Они вдвоем глядят в соседний сад,
и мысленно в той комнате огромной
уже давно. Но тени их назад
бегут вдвоем по грядке помидорной.
Стоит безмолвно деревянный дом,
но все в морщинах: стены, дверь, стропила —
как будто повествуют здесь о том,
что сходство между ними наступило.
И в то же время дымную свечу
труба пускает в направленье взгляда,
вложив сюда всю зависть к кирпичу,
которая плывет через ограду.

представляет собой сложнейшую структуру, в которой соединяются разные типы хронотопов. Бахтин совершенно перевернул прежние представления о структуре и сущности пространства и времени в художественном тексте. Он полагал, что каждый жанр существенно ограничен в том, какие события и каким образом могут быть в нем изображены. Всякое определение человека в пространстве и времени влечет за собой ценностное осмысление мира. Впоследствии идея о ценностном топосе в эстетике Бахтина перерастает в идею о ценностном значении хронотопа (подр. см.: Бахтин, 1975, с. 391–392).

Они ж не шелохнутся. Но из глаз
струится ровный свет в чужие розы.
И как прекрасно, что они сейчас
еще не там, совсем не там, где грезы,
что вот они и могут выбирать,
пустой участок предпочесть раките,
и там свою дилемму повторять,
как миф о Филемоне и Бавкиде
(Бродский, 1992, т. 1, с. 216).

Как же эта «хронологическая отдаленность» реализуется в стихотворной идиллии XX–XXI вв.? На наш взгляд, в современной идиллической поэзии можно выделить две магистральные линии. Одна — примеры мы нашли преимущественно в литературе 1960–70-х гг. — указывает на *возможность* существования идиллии — достижимой, получаемой, и тогда идиллическое времяпространство определяется уединением в лесной избе, как у А. Яшина («На Бобришном Угоре»⁹⁴ (Яшин, 1972, т. 1, с. 324); «Обнова» (там же, с. 326), В. Тушновой («Лес был темный, северный...» (Тушнова, 1988, 456); «Дом в лесу» (там же, с. 138), Н. Рубцова «Добрый Филя» (Рубцов, 1984, с. 113), в стих. Г. Горбовского «А человеку много ль надо?..» (Горбовский, 2001, с. 345); в старой сакле, как у М. Дудина в «Письме Кайсыну» («Кайсын, мне хочется в Ченгем...» (Дудин, 1986, с. 310–311)), необжитом пространстве севера, как в стих. «Ледин» М. Дудина (там же, с. 472–473) или «Северная быль» Ю. Кузнецова (Кузнецов, 1992, с. 128). Авторы этих произведений «всерьез» используют идиллические мотивы, доверительно делясь чувствами, не боясь банальностей, повторов, не боясь показаться неправдоподобными в своей сентиментальности, веря в то, что идиллия — реальна.

Другой путь — скажем так, осторожничающий. Он демонстрирует рефлексии современника (1980–2000-е гг.), у которого есть опасность лишиться серьезности и доверия читателя, поскольку узорь и неправдоподобная успокоенность «внутренне подтачивают идеальный тип пейзажа»

⁹⁴ У Н. Рубцова есть стихотворение «Прощальный пароход» памяти А. Яшина, там упоминается Бобришный угор (Рубцов, 1984, с. 221).

(Эпштейн, 1990, с. 134), заставляя вспомнить пушкинское «тошней идиллии...» (Пушкин, т. 1, 1974, с. 465).

Для авторов, представляющих этот тип, идиллический хронотоп уже недостижим, нереален. Несмотря на то, что чаще всего в данных текстах хронотоп маркирован как «здесь» и «сейчас», однако до заветного места «не достать рукой». Например, желаемое пространство помещается за закрытым забором, и радоваться можно, посмотрев на него только сквозь щели, как в стихотворении В. Солоухина «Забор, старик и я» (Солоухин, 1990, с. 33–34). Это может быть альтернатива современной неустроенности, реализуемая только в мечтах («Я на руки взял тебя и на кровать...» Н. Глазкова (Глазков, 2007, с. 102)), или сон, греза, как у В. Тушновой («Осчастливь меня однажды...» (Тушнова, 1988, с. 307)), у нее же — пример метафорического идиллического пространства, представленного внутренним миром (=домом) любимого («Я, сердце друга отомкнув с трудом...» (там же, с. 169)). Тушнова как раз реализует в своей лирике чисто пасторальный хронотоп — изъятие из времени.

Авторы текущей литературы все чаще предлагают компромиссный вариант существования идиллии. Во-первых, это вариант *разомкнутого в будущем* идиллического пространства. Так — в стихотворении с весьма значимым названием «Пророчество» у Бродского: свой мир, который закрыт от «чужого» высокой дамбой и защищаем со всех сторон, однажды будет нарушен изнутри — решением выросшего ребенка покинуть замкнутое пространство:

И наш ребенок будет молчаливо
смотреть, не понимая ничего,
как мотылек колотится о лампу,
когда настанет время для него
обратно перебраться через дамбу
(Бродский, 1992, т. 1, с. 421).

Во-вторых, есть еще один компромисс относительно идиллического хронотопа, который условно назовем «срединное пространство», в котором удачно реализуются жанровые потенции. Пространство в традиционной идиллии было замкнутым, отгороженным от всего окружающего и ни в чем постороннем не нуждающимся. Жизнь внутри его

границ противопоставлялась миру неидиллическому и никаких компромиссов сближения с «чужим» миром не допускала. Однако в произведениях литературы последних десятилетий XX века и века нового встречаются примеры, когда компромисс все-таки есть и герой живет на границе, в некоей расщелине между двумя мирами⁹⁵.

Так, героя стихотворения В. Высоцкого «Здесь лапы у елей дрожат на весу...» изначально тяготит невозможность осуществления идиллии: «терем с дворцом кто-то занял». Замкнутость идиллического хронотопа («откуда уйти невозможно») только в сознании героини:

Твой мир колдунами на тысячи лет
Укрыт от меня и от света, —
И думаешь ты, что прекраснее нет,
Чем лес заколдованный этот
(Высоцкий, 1993, т. 1, с. 321).

Между идиллическим «светлым теремом с балконом на море» и реальным «тревожным» миром, «укрытым от света», есть «рай в шалаше». Он противопоставлен обоим пространствам, и он единственный вариант для обретения счастья: «соглашайся хотя бы...».

Срединное пространство⁹⁶ — граница между человеческим миром (отношения с *другими*) и миром природным — означает равновозможность поворота человека то к одному, то (только) к другому миру, а значит, из «внешнего» преобразуется

⁹⁵ Можно найти примеры идиллического «срединного пространства» и в прозе. Самый удачный пример, на наш взгляд, «Алеша Бесконвойный» В. Шукшина («Баня кончилась. Суббота еще не кончилась, но баня уже кончилась»). «Замороженное время» М. Тарковского и «Уха на Боганиде» В. Астафьева показывают срединность и пространственную, и временную.

⁹⁶ Вообще «срединный» мир не чужд сознанию человека. Сравнивая космогонические сюжеты различных мифологий, отмечая несомненное инвариантное сходство в их основе, мы неизбежно приходим к выводу о существовании единого космогонического прасюжета, развитием которого явились космогонические индоевропейские мифы. Так, «срединный мир» Мидгард в «эддической модели» мироздания выступает как центр вселенной, как средоточие физических и духовных сил и энергий, высший принцип вселенной, олицетворение сокровенной, божественной мудрости (подробнее см.: Языческие божества... 2005, с. 428–429).

в срединное пространство между человеческим (отягощающим) и природным (идиллическим) *внутри* человека. Например, героем Шукшина добровольно избирается и дистанция между двумя «мирами» (идиллическим и неидиллическим), и причастность к одному или другому бытию. Это — выбор, идиллический мир был открыт *одному* герою, не делившему счастья с другими. Неслучайно он старается скрыть свою радость от предстоящей бани — «она почему-то всех раздражала!». Не успокаивающее, «собирающее» идиллическое, а именно компромиссное «срединное» пространство позволяет ему сосуществовать с окружающими.

Современный человек считает себя обреченным только на промежуточные формы: счастлив можешь быть только тогда, когда примиришься с «срединностью», когда реальное — заканчивается, а от условного идиллического мира ты заранее отказываешься!

Любопытно, что в современной литературе, в отличие от классической, немного примеров *воспоминания* идиллического прошлого (удаления в золотой век не встретилось вообще). Из немногих исключений — А. Дидуров «На заброшенной даче»: (*«Здесь когда-то малина была, / А теперь все репей да крапива...»* (Дидуров, 2008, с. 121)), «Золотой век. Идиллия» Э. Лимонова (Лимонов, 2004, с. 164–175).

Художественное воплощение хронотопа, по-видимому, требует той или иной пространственно-временной организации текста. Обнаруживая определенные закономерности между типом хронотопа и пространственно-временными отношениями текста, изображающего этот хронотоп, в данном случае попробуем наметить типологию временных отношений⁹⁷.

Анализ конкретных примеров показал, что идиллический текст активно «работает» с разными грамматическими формами, указывающими на время того или иного события, но, с другой стороны, может отказываться воспроизводить

⁹⁷ В целом в лирике трудно устанавливать какие-либо пространственно-временные закономерности (подробнее см.: Чередниченко, 1986), поскольку время является куда более податливым и менее сопротивляющимся материалом, чем пространство, тем более что в большинстве случаев свойства времени не имеют пространственных аналогов.

пространственно-временные характеристики. Непосредственная реализация **временных** отношений, вызывающая у читателя ощущение течения времени, реализуются при помощи лексики (формулы наподобие «раньше-позже», «последовательно-непоследовательно», «долго-медленно», «в то время как...»), а также с помощью таких грамматических средств, как вид, время глагола. Репертуар разновидностей их употребления в современной поэзии довольно разнообразен. При этом различие между значениями прошлого, будущего и настоящего не сводится к простому сдвигу временной отнесенности. Так, можно, говоря об одном времени, рассматривать его разновидности, «расширяющиеся» в другое время.

Например, отметим тексты, в которых идиллическое время только ожидается. Перед нами настоящее намеченное время с воображаемым действием. Таков хронотоп идиллии у Б. Рыжего — с узкой локализацией остановленных примет времени. В стих. «Нежная сказка для Ирины» (Рыжий, 2004, с. 346–348) используются глаголы будущего времени: «пойдем», «построим», «оставим открытой дверь», «возьмем»... То же будущее время — в стих. Бродского «Пророчество»:

Мы будем жить с тобой на берегу,
отгородившись высоченной дамбой
от континента, в небольшом кругу,
сооруженном самодельной лампой.
Мы будем в карты воевать с тобой
и слушать, как безумствует прибой,
покашливать, вздыхая неприметно
при слишком сильных дуновеньях ветра
(Бродский, 1992, т. 1, с. 421).

Однако названная *проекция вперед* может предстать загробным миром, как в «Уголке» К. Случевского. И в стих. «Пророчество» Бродского указывается на смерть героев:

и вот
нас вместе с козырями отнесет
от берега извилистость отлива
(Бродский, 1992, т. 1, с. 421).

Угадывается подобная перспектива — в небытие — во второй части стихотворения Б. Рыжего «Родная, мы будем жить здесь...»:

Ирине

Родная, мы будем жить здесь, где нет прохожих,
где лишь созвездья. И пить сплошные сухие вина.
Здесь реки сбросят сухие русла, как змеи — кожу,
за даль метнувшись. И будет пахнуть сырой овчиной.
Закат, что в небо вкрававлен Богом, безумной розой
завянет. Ветры утихнут. Слезы пойдут на убыль.
Мы будем жить здесь. Мы будем вместе смотреть...
А звезды здесь разноцветны,
как в фотоснимке зрочки салюта.
По сути дела не будет лета, зимы и прочих.
Не будет милых моих. Любимых моих. Хороших.
Туман укроет нас белоснежной своей рогожей,
и будут ночи. Сплошные ночи. Сплошные ночи.
Но все проходит. И мы с тобою пройдем задаром.
И будет небо. Сплошное небо, как черный зонт...
А мы будем в ночи, как в отложении — два омара.
...И бесресничный прищур безглазого горизонта
(Рыжий, 2004, с. 294).

В стихотворениях Б. Рыжего реальную жизнь с превалирующим чувством вины заменяет выстраивание и проживание другой жизни, мыслящейся как переход в особое, священное и неведомое времяпространство, в чаемое их соединение. Будущее оживает, но настоящим никогда не делается. Отсюда идиллическая несбыточность всего, о чем говорится. А в стих. А. Кушнера «Замечтаться в саду...» поэтика несбыточного строится на использовании инфинитивов⁹⁸. Это доказывает, что преобладающей линией

⁹⁸ О семантике инфинитивного письма подробнее см. работы А. К. Жолковского: «Бродский и инфинитивное письмо», «К проблеме инфинитивной поэзии: “Устроиться на автобазу” Сергея Гандлевского», «Об инфинитивных “Стихах уклониста Б. Рыжего”» (Жолковский, 2009). В последней из перечисленных статей сказано: «Для инфинитивных стихов характерны пространственные перемещения «в иное».., а также разнообразные внутренние и внешние изменения,.. иногда с маршрутом туда и обратно, иногда с перечислением возможных параллельных или... последовательных ходов» (Жолковский, 2009, с. 253). Таким образом, «техника» виртуальных хождений героя А. Кушнера оказывается вписанной в серьезную поэтическую традицию со времен Державина.

изображения идиллии в современной литературе становится хронотоп чаемого, но неопределенного (часто метафорического) времяпространства:

Замечаться в саду, заглядеться на клумбу
Золотых ноготков, обойти Ниобею,
Не взглянув на нее — и наткнуться на тумбу,
Преграждавшую въезд экипажей в аллею,
Чертыхнуться, ушиб растирая рукою,
Сделать шаг, еще шаг: обошлось, слава Богу,
Через мостик чугунный пройти над рекою
И потом через луг, сокращая дорогу,
Вот и дом с белоснежным фронтоном, лепниной...
(Кушнер, 2006, с. 134)

Нередки примеры использования глаголов настоящего времени, как в стих. С. Львовой «Чуть пахнет острой ласковой простудой...», при этом проявление значения времени при столкновении с контекстом оказывается более сложным. Перед нами абстрактное настоящее, не исключающее и сферы будущего времени:

Я хлеб пеку и прибираю дом...

Мы ходим беззаботно, как во сне,
настаиваем квас на хлебной корке...
(Львова, 2001, с. 56)

Примером «расширенного настоящего» служат и строки стихотворения Ф. Сухова:

Сажу, как Гораций, капусту,
Картошку тихонько сажу,
Учусь я иному искусству,
Иному призванью служу.

И сожалею, что поздно
Вернулся к родимой земле.
Друзья мои! Это не поза,
Благоговейная озарь
Пришла наконец-то ко мне!
(Сухов, 1984, с. 55–56)

Глагол «вернулся», относящийся к субъекту, в данном случае используется скорее в значении настоящего времени, а не прошедшего. Строку следовало бы прочитывать так: «сожалею, что поздно возвращаюсь к родимой земле». Действие может осуществляться в момент речи («сожалею»), но не только в этот момент: оно охватывает более или менее обширный отрезок прошлого (сажу; уже посадил), может предполагаться и продолжение его в будущем.

Ожидаемо в идиллии использование глаголов *прошедшего времени*. В одном из произведений цикла «Степная дудка» А. Тарковского читаем:

Где вьюгу на латынь
Переводил Овидий,
Я пил степную синь
И суп варил из мидий.

И мне огнем беды
Дуду насквозь продуло,
И потому лады
Поют, как Мариула...
(Тарковский, 1983, с. 183)

Действие было когда-то актуальным, но ушло в прошлое, однажды наполнив наш опыт в качестве непосредственного настоящего. Несовершенный вид в данном случае выступает в постоянно-непрерывном значении.

Оговорим некоторые особые грамматические формы. В стих. В. Высоцкого «Здесь лапы у елей дрожат на весу...» обретение идиллического счастья дано в варианте повелительного наклонения со значением уступки: «соглашайся хотя бы...». Форма повелительного наклонения — и в стихотворении «И душа и голова, кажись, болит...»:

Дайте мне глоток другого воздуха!
(Высоцкий, 1993, т. 1, с. 248)

Условное обретение счастья в мечтах, возможная (придуманная) альтернатива современной неустроенности,

принимающая форму сослагательного времени глагола, — в стихотворении Н. Глазкова «Я на руки взял тебя и на кровать...»

В тексте Л. Мартынова «Добрососедство» внимание привлекают две позиции. Это вид глагола и тип придаточного предложения. См.:

Когда
Клубится дым
Над хмурым садом,
Вещая, что горят торфяники,
Вдруг прямо к нам, в ограды, прямо на дом,
Всем старым разногласьям вопреки
Являются, чтоб жаться с нами рядом,
Лягушки, ласточки и мотыльки.
Добрососедствовать добром и ладом
Они зовут почти что по-людски.
И мы не только с ласточками ладим,
Но всяких тварей по головкам гладим
И с пристальным вниманием следим,
Чтоб не взбесился кто из них от жажды,
И может быть, что в жизни хоть однажды
Такой урок и нам необходим
(Мартынов, 1985, с. 230).

Ситуация единения всего живого (почти сказочная!) не должна мыслиться как повторяющаяся, но именно так позволяет ее понимать автор: постоянно горят торфяники и постоянно звери ищут спасения у человека (глаголы несовершенного вида, конструкция с придаточным условия с временным значением «когда...»). Уместнее было бы предположить исключительность ситуации, воспроизводящей единственный случай пожара (чит. как: «когда *клубился* дым...»). Выбранная ситуация повседневного единения человека и природы уже не звучит щемяще и трогательно.

В стихотворении О. Чухонцева «Георгики» глагол, формально относящийся к повелительному наклонению («соли, гляди»), осознается как форма глагола настоящего времени (изъявительного наклонения) — это сейчас герой солит огурцы, отводит душу. Данная синтаксическая конструкция

показывает возможность и желательность действия с обобщающим значением («я и любой солит»):

И вот сосед снимает китель,
Фуражку вешает на гвоздь.
Он, огородник и любитель,
Почуял страсть и даже злость.

О, как ему осточертело —
Дежурка... граждане... народ...
Вот огурцы — другое дело.
Деревня... Детство... Огород...

Соли, соли, пока не поздно,
Смурную душу отводи,
Гляди не грозно, а серьезно
И даже весело гляди
(Чухонцев, 2008, с. 36).

В идиллических текстах, воспроизводящих ностальгию по утрате лучших времен (чаще всего это утрата детской наивности), частым становится прием противопоставления разных временных отрезков. См. у О. Чухонцева:

Без хозяина сад заглох,
Кутал розу — стоит крапива,
В вику выродился горох,
И гуляет чертополох
Там, где вишня росла и слива
(Чухонцев, 2008, с. 290).

Или в стихах Н. Грибачева («Зима, лесник и негры»):

Блеснет заката жиденькое золото,
Собьются тучи-лодки на мели.
Как бы запретная, лежала зона та,
И до черты лесков у горизонта
Не доезжали родичи мои.

Зачем томить себя да бить колеса,
Обхаживать клячонку вдоль спины?

Все те же там колодцы и колосья,
Избушки,
 церкви,
 лапти,
 зипуны...

Но в это утро у жилья лесного
Я детство в мелочах припомнил
 снова,
И показалось мне в минуты эти,
Что после вечной нашей суеты
Я очутился на другой планете,
Чьи до конца естественны
 черты,

Где просто все еще и первозданно
И нервы в упокоенности всей
Не ждут ежесекундного удара
О тех —
 со всей планеты —
 новостей
(Грибачев, 1982, с. 153–156).

Уточнения требует и сопоставление времен в стих. И. Лиснянской:

Овечка, еще я не знаю, не знаю,
Что будешь ты заклана!
От устья в исток бытия, дорогая,
Дремотой я загнана.
Пространство мало и узка горловина.
Не тронута опытом,
Овечка моя, я еще не повинна
Пред мужем и Господом.
В колени мне тычешься ты шелковистой
Курчавою мордочкой,
Так облако тычется в берег тенистый,
Где солнце как форточка
В тот хаос, в тот мир, где мы жертвами будем
По глупости, слабости.
Давай-ка еще у истока побудем
В допытной благодати
(Лиснянская, 2007, с. 68).

Любопытно, что собственно сопоставление строится здесь не по принципу антитезы. «Я еще не знаю» означает «уже знаю» (тогда — не знала) — как взгляд из будущего. Использование данной формы синтаксического времени означает сознательный отказ от ухода в узнанное, ведомое будущее.

Интересно также проследить, как реализуется в стихотворной идиллии перцептуальный аспект (т. е. временные отношения, складывающиеся в результате того или иного порядка следования событий в тексте). В идиллии, которая наиболее приближена к частной жизни с ее каждодневными заботами, особое отношение к временной последовательности. Именно потому, что идиллия близка обычной жизни и воспроизводит известный порядок вещей, то все изображенное здесь не должно противоречить бытийной последовательности: сначала вскопать огород и только потом собрать урожай.

Разумеется, и среди идиллических текстов не исключены образцы неактуализированной (так называемой «слабой») временной последовательности. Пример слабой временной последовательности см. в одном из стихотворений цикла А. Тарковского «Степная дудка»:

У пастухов кипел кулеш в котле,
Почесывались овцы рядом с нами...
С Овидием хочу я брынзу есть
И горевать на берегу Дуная...
(Тарковский, 2005, с. 183)

Ничего не изменится, если «образные ряды» и части текста переставить местами и в пространстве стихотворения О. Чухонцева «Актинидия коломикта так оплела...»:

Чаю заварим с мятой, накроем стол,
яблочный пай нарежем, тетрадь раскроем...
(Чухонцев, 2008, с. 296)

А вот в стих. Ф. Сухова «В лес по ягоды» воспроизводится реальный путь человека в лесу со всеми топографическими подробностями, изменить порядок которых значило

бы заблудиться, потому что сначала надо спуститься с кручи, потом пройти мимо сосен, далее — через ручей и т. д.:

Я спускаюсь с высокой кручи,
Мимо сосенок прохожу,
Обиваю с травы колючей
Ту же утреннюю росу...
Перепрыгиваю невеликий
К солнцу вырвавшийся ручей,
Наклоняюсь над земляникой —
Первой ягодою моей.
А за первой я рву вторую...
(Сухов, 1984, с. 81–82)

Четкая последовательность описанных действий в стих. Т. Кибирова «Послание Ленке», не нарушая логики (события группируются относительно друг друга), отражает последовательность действий в быту:

Будем варенье варить из крыжовника в тазике медном,
Вкусную пенку снимая, назойливых ос отгоняя,
Пот утирая блаженный, и банки закручивать будем,
И заставляя антресоли, чтоб вечером зимним, крещенским
Долго чай распивать под уютное ходиков пенье,
Под завыванье за окнами блоковской вьюги
(Кибиров, 1994, с. 317–321).

Однако наряду с использованием временных, идиллия предполагает и **невременные** формы. Наиболее часто встречающиеся формы невременной организации — это «*пространственная организация*, ориентирующаяся на фиксацию объектов, рассредоточенных на тех или иных участках пространственного поля (дескриптивная лирика), *конструкция уравнения* (уравнивания), с помощью поэтических формул типа «Люблю», «Помню» втягивающая в свой круг и произвольно уравнивающая различные ряды ощущений, различные фазы невзаимосвязанных событий, и *конструкция обобщения*, замораживающая какие бы то ни было временные (и пространственные) отношения и играющая заметную роль в дидактической поэзии и философской лирике» (Чередниченко, 1986, с. 36).

Универсальная модель *пространственных* отношений, не требующая присутствия временных отношений, — это в чистом виде описание картины, скульптуры или, как в стих. «Золотой век. Идиллия» Э. Лимонова, фотографии:

Она глядит из фотографий памяти Лимонова:
Мгновенные взоры, профиль, анфас, со спины,
В движении.
Вот взлетевшая рука,
Вот разговаривает с лошадью

Да облагородит ее это произведение
И сделает вечной
И не только на лугу с коровами и потным пастухом
Но и с теми, кто труден, мил,
Недоступен в обычное время
(Лимонов, 2004, с. 164–175).

Ср. также экфрасис Ю. Левитанского:

В будапештской гостинице, в номере, на стене —
Деревенский зимний пейзаж в деревянной раме...
Деревенский зимний пейзаж, тишина и снег,
И пустынный двор, и колодец, и дом с сеньями,
И неясный след, оставшийся за санями...
(Левитанский, 2005, с. 375)

Из приведенных примеров становится ясным: взгляд сразу, одномоментно фиксирует все пространство изображения. Читатель не нуждается во времени, потраченном на перевод взгляда от одного предмета к другому.

Первая фраза стих. Г. Горбовского: «А много ль человеку надо?..» (Горбовский, 2001, с. 345) — позволяет говорить о *конструкции уравнивания*, в которую вписаны как звенья одной цепи «лужок» и «ягода», человек и «рыбешка». Противоположность живого и неживого, динамичного и статичного снимается. Равноправными в этом мире оказываются не только предметы и живые существа, но и все действия. Здесь нет ложного употребления сил — они тратятся только на первостепенное: «поднять колодезной воды», «окучить картошку»...

Подобная ситуация уравнивания и в стихотворении Н. Рубцова «Добрый Филя»: «Я запомнил, как диво...» Обобщение того, как должен чувствовать себя идиллический герой, живущий первозданным, доказывающий, что только так и бывает у всех, стремящихся к настоящей, несконструированной, а самой естественной жизни, можно найти в стихотворении Е. М. Ширман:

Я не знала до сих пор,
что воздух бывает так вкусен.
Наконец-то — впервые в жизни —
Мне открывается подлинная ценность
Самых простых и насущных вещей —
Воздуха, воды и куска хлеба.

....

Наконец-то — впервые в жизни —
Они — мои руки —
создают настоящие вещи...
(Ширман, 2005, с. 459–460)

Что касается *конструкции обобщения*, то в ее определении нас привлекло объяснение: «замораживающая какие бы то ни было временные и пространственные отношения» (Чередниченко, 1986, с. 46). Это, как нельзя кстати, отвечает сути идиллии — замораживанию устоявшегося веками идеала естественной жизни на фоне природы. Так строится стих. И. Лиснянской:

В нежном клевере луг, голубеет слегка водоем.
Нет ни встреч, ни разлук, потому что всегда мы вдвоем.

На постели из трав, как на царской, упругой парче,
От блаженства устав, на твоём отдыхаю плече.

Запотелой щекой трюсь о твой задубелый загар.
Молода я еще, да и ты, мой любимый, не стар.

Пусть проходят века — подыматься мне с клевера лень, —
Молодые рога подставляет мне желтый олень.

Может, Авель воскрес и мне влажную подал ладонь?
Правды нет без чудес — не бывает без дыма огонь.

Будит свет меня резкий, но веки поднять нету сил —
Ты мне сон свой эдемский под веки земные вложил
(Лиснянская, 2007, с. 69).

Это «замораживание» времени вовсе не означает, что в конструкциях обобщения временные отношения игнорируются. Время и здесь заявлено, мало того, оно каждый раз (независимо от того, прошлое оно, настоящее или будущее) соотносится с универсалиями, такими как смерть, например. Все незаметные каждодневные частности уравниваются в правах с важнейшими законами жизни. В этом отчасти и состоит важнейшая черта идиллии — она принимает и жизнь, и смерть, не видя их разъединенности. Для идиллического мира чрезвычайно характерна убежденность в повторяемости, обратимости времени. Идиллическое время циклично, оно не останавливается в точке смерти, потому что идиллический человек неотделим от природы — возрождение природы позволяет ему и себя считать вписанным в общий круговорот времен года, смены осени — зимой, а зимы — весной. Это мир взаимных переходов, перетеканий. Идиллический мир «круглый», не имеет начала и конца; и смерть здесь не окончательна, она просто приобщает человека к круговороту жизни. Стало быть, давая характеристику идиллическому хронотопу, нам не избежать термина **«вневременное»**⁹⁹. Мысль о времени

⁹⁹ «...из важнейших параметров лирического хронотопа — иллюзорность обыденных представлений о времени и пространстве. В рамках данного миропредставления отменяются обыденные представления о характеристиках пространства (дискретность, протяженность, наполненность объектами, различающимися размерами и плотностью и, главное, отделенными друг от друга ясно очерченными границами, и т. д.), “там” и “здесь” заменяются вне пространственным “езде”; “тогда” и “сейчас” — вне временным “всегда”...» И далее: «Устранение финитных глагольных форм, которые... отвечают за реализацию временных параметров дискурса, возникающий в связи с этим синтаксический аграмматизм не просто видоизменяет хронологические параметры хронотопа... выдвигая на первый план оппозицию мгновенья и вечности... Речь следует вести не о “мгновении” и “вечности”, а об отсутствии времени как такового. Но для описания этого феномена терминов нет ни у поэта, ни у исследователя...» (Миловидов, 2007, с. 182; 183).

противопоказана пасторали. Прямо это выражено у Е. Винокурова («Пастух и пастушка»):

Здесь стоп! Конец истории!
Провал!
Пред видом той античной пасторали
Вдруг времени остановился вал...

Время актуально, но оно рассматривается через призму повторяемости, цикличности. Конкретные участки, локальные моменты текста могут как работать с грамматическим временем, так и отказаться от него, но, помещенные в контекст идиллии, актуальным делают то время, которое соотносится с вечностью, как в идиллии Д. Самойлова:

Пахло соломой в сарае,
Тело — травой и ветром,
Губы — лесной земляникой,
Волосы — яблоней дикой.

Были на раннем рассвете
Легкие свежие грозы.
Мы просыплись. И снова
Сном забывались, как дети.

Утром она убежала,
Заспанная и босая,
С крупных ромашек сбивая
Юбкой раскосые капли.

Да! Уже было однажды
Сказано: остановиться!
Сказано: остановиться!
Остановиться мгновенью!
(Самойлов, 1981, с. 80)

В анализируемых идиллических текстах самой большой интерес представляет не разнообразие форм грамматического времени, не то, как идиллия воспроизводит невременные отношения, а то, что именно в этом жанре — повторимся: при всем богатстве грамматического и синтаксического времени

или принципиального отказа от него! — в читательском сознании обе эти формы (временные и невременные) «снимаются» вневременным хронотопом идиллии.

Однако не только выделяемые, хорошо «работающие» временные характеристики подчеркнуты авторами идиллических текстов, но и пространственные. Существует определенный стереотип идиллического пространства: «лужок, зеленый бережок...» (Л. Мартынов, «Самокатная» — Мартынов, 1985, с. 155–156), с частым упоминанием «грядок», как в стих. «На окраине кладбища...» О. Чухонцева — Чухонцев, 2008, с. 103); ср. грядки с огурцами в «Эклоге» Т. Кибирова (Кибиров, 1994, с. 211; 246), в «Пророчестве» И. Бродского (Бродский, 1992, т. 1, с. 421), в «Беляево-Богородском» А. Жигулина (Жигулин, 1981, с. 148); грядки с капустой (у Ф. Сухова «Сажу, как Гораций, капусту...» — Сухов, 1984, с. 55–56) и картошкой (у Г. Горбовского «А человеку много ль надо?...» — Горбовский, 2001, с. 345).

Обычные атрибуты пространства идиллии — луг (лес, поле) с водоемом, постель из трав как у И. Лиснянской: «В нежном клевере луг, голубеет слегка водоем» (Лиснянская, 2007, с. 69) или как у А. Жигулина: «*С ручейком посередине / Сыроватый редкий бор*» (Жигулин, 1981, с. 192, стихотворение «По лесному перелугу...»). В стихотворении В. Ходасевича «Слепой» идиллический пейзаж единственен по своей сути — именно потому, что первозданен, естественен:

Палкой шупая дорогу,
Бродит наугад слепой,
Осторожно ставит ногу
И бормочет сам с собой.
А на бельмах у слепого
Целый мир отображен:
Дом, лужок, забор, корова,
Ключья неба голубого —
Все, чего не видит он
(Ходасевич, 1991, с. 65).

Идиллическое пространство природно, наполнено всякой всячиной: осами, мухами, козами, овечками. Так, в стих. В. Алейникова «Большой концерт» (Алейников, 1990, с. 28–29)

место занято малиной, кадушками, гладиолусами, паутиной... Часто плотность вещей вокруг героя оказывается весьма высокой. Это производит ощущение не столько даже тесноты, сколько «собрания» пространства вокруг себя, как бы на вытянутую руку. См. стих. Шефнера из «Дорожных строк»: *«...не так уж земля велика, / С каждым месяцем меньше она. / Вкруг тебя постепенно / Сжиматься она начинает. / Словно вишня вкруг косточки, / Сохнет она вкруг тебя»* (Шефнер, 1975, с. 164). Весьма точно здесь схвачена суть идиллического пространства, подтягивающего к себе все самое необходимое. Предельную форму такого «сужения» наблюдаем в отрывке из стих. «Бор» Г. Поженяна: *«А я, пожалуй, / здесь помру, / как пчелы в сотах. / В своем доме, / в своем бору, / в своих широтах»* (Поженян, 1978, с. 121).

Что касается пространственных отношений, то здесь четкое противопоставление есть лишь по признаку замкнутость-открытость. Как уже упоминалось, чаще всего идиллическое пространство замкнуто. Это «дом» («Соляной бунт» П. Васильева — Васильев, 2007, с. 254–256); «уютный дом» Б. Рыжего, «утлый дом, похожий на ковчег» С. Львовой, «шалаш» («Здесь лапы у елей дрожат на весу...» В. Высоцкого и «Степная дудка» А. Тарковского), «хижина» («Я на руки взял тебя и на кровать...» Н. Глазкова), «наше королевство» (С. Львовой). Поскольку идиллия постулирует довольство малым, то чаще всего упоминается мотив «бедного жилья». У В. Тушновой читаем: *«Нам бы жить-поживать / где-нибудь в развальной халупе, / да на ясной полянке, / кругом чтоб родные леса»* (Тушнова, 1988, с. 444).

Однако есть примеры, когда идиллическим становится именно «расширенное» пространство: *«Даль... раздвинулась / До предельной чистоты»* (Жигулин, 1981, с. 161). Подобное в «Ледине» М. Дудина: *«Он в диком северном пространстве / Пустынь, по зову естества, / В редющем животном царстве / Задался поиском родства»* (Дудин, 1986, с. 472–473). Оказывается, в идиллии (в ситуации гармонии человека с собой и природой, в мире, где следует жить по первозданным законам) может стать уместным «большое» пространство. С другой стороны, идиллический

мир обязательно отделен границей, которая может размыкаться (вовне): «Заходите — / Мой дом распахнут / Для чаёв с черешневым джемом» (Лала Тарапакина «Гостеприимное» <http://www.stihi.ru/avtor/laduga>), но чаще закрыт, как в стих. «Рай» Л. Мартынова: «Грот, / Но в этот грот / Замурован вход. / Так / У каждых врат / Множество преград» (Мартынов, 1985, с. 175). Идиллический мир от чужого и чуждого ему может отделяться порогом («Автобиографические главы» П. Васильева; «В спешке годов...» К. Ваншенкина — Ваншенкин, 1983, с. 148), забором («Заборы» Г. Поженяна — Поженян, 1978, с. 121), «Забор, старик и я» В. Солоухина — Солоухин, 1990, с. 33-34), дамбой («Пророчество» И. Бродского).

Иногда идиллическое пространство кажется настолько нереальным, что найти его можно только «на той стороне, / за лесами» (Поженян, 1978, с. 130). У Жигулина идиллическим миром становится выдуманная утопическая «Лимония» (Жигулин, 1981), у О. Шестинского приснившееся «Государство Любви» (Шестинский, 1981).

Отметим, что некоторые авторы предлагают любопытные варианты, когда восприятие идиллического пространства зависит от условий наблюдения. В стих. В. Шефнера особенность деления окружающего сельского мира «на квадраты» обусловлена взглядом через витраж веранды:

И, в рамы тонкие зажатый,
Такой привычный, но иной,
На разноцветные квадраты
Распался мир передо мной.
Там через поле шла корова,
И сквозь стекло была она
Сперва лилова и багрова,
Потом желта и зелена...
(Шефнер, 1985, с. 27-28)

А в стих. «Фильм» Ш. Абдуллаева все виденное представлено как отдельные кадры, зафиксированные движущейся камерой оператора:

...

Один и тот же в зеркале...
на фото во дворе,
Где ты воображал в ранней юности под арочной
планкой,
Как Свифт бьется головой о церковную стену. Ты писал,
«У него идиллия снята в другом ключе»,
Неподвижные силуэты супружеской пары, сидящей
на циновках, —
Лишь дважды камера двигалась (вовсе не поверх вещей,
Чтобы их не перечислять) вдоль
Цементного барьера, ведущего к океану. Зной...
(Абдуллаев, 2003, с. 19–21)

В этом же ряду два примера из лирики К. Ваншенкина. В стихотворении «Галя» героиня — маленькая девочка. И все, что видит она в природе, может быть объяснено не только наивно-чистым созерцанием ребенка. Причина проста: ей открываются большие тайны, потому что она маленького роста.

Ложится луч на желтую тропинку.
Огромен сад. Деревьев много в нем.
Но Галя видит каждую травинку
И стеклышко, горящее огнем.

Вот паутина легкая повисла,
Летит, кружась, листок над головой.
И полон удивительного смысла
Весь этот мир, огромный и живой.

Она глядит доверчиво и просто
На толстого мохнатого шмеля.
Она такого маленького роста,
Что рядом с ней находится земля.

И то, что нам обычно недоступно:
Веселые жучки да муравьи, —
Все для нее отчетливо и крупно,
Достойно восхищенья и любви
(Ваншенкин, 1966, с. 32–33).

Однако есть и другой пристальный взгляд на «жучков и муравьев» в этом же стихотворении. Герой вспоминает себя солдатом на войне, когда был максимально приближен к земле (не только в метафорическом, но и в буквальном смысле):

Ей в этом мире многое в новинку:
И пенье птиц, и зайчик на стекле...
А я запомнил каждую травинку,
Когда лежал с винтовкой на земле
(Ваншенкин, 1966, с. 32–33).

В другом стихотворении этого же автора необычность видения мира объясняется взглядом на окружающее сквозь очки с зелеными стеклами. Но замыкает стихотворение еще более необычный взгляд на пространство: женщина с откинутыми вперед или в сторону мокрыми волосами смотрит сквозь них на героя. См. стихотворение К. Ваншенкина «Летним днем в комнате»:

Дышали блики теплые, дневные,
Легко пронзая тюлевую сеть.
На тумбочке твои очки цветные,
Как бабочка, готовая взлететь.

Зеленые их стекла трепетали,
В них возникали клеточки окна
И облачко в той уменьшенной дали,
Что над землею, собственно, одна.

...

И словно бы какая-то другая,
Забыв свои привычные дела,
Зеленый свет рукою раздвигая,
Ты с волосами мокрыми вошла.

Ты двигалась уверенно и смело,
Прошла, на миг окошко заслоня,
И, волосы расчесывая, села,
Сквозь их завесу глядя на меня
(Ваншенкин, 1966, с. 272–273).

Интерииоризация как способ реализации идиллического хронотопа

Вот сердце, где тебе венок
Сплетала нежность-пастушок...

Н. Клюев

Наряду с текстами, отстаивающими (пусть и с оговорками) идиллический хронотоп, текстами, так или иначе подерживающими *традицию* идиллического текста, есть стихотворения с намечающимся преодолением идиллического хронотопа. Это путь *антиидиллии*, когда идиллический пейзаж вводится с целью его развенчания, с пафосом отрицания (Глазков «В недрах соответствующего строя...»), это путь *пародии* (См. «Лесную идиллию» И. Бродского, травестийный текст, в котором он, пародируя советские штампы, издевается над «колхозной» Аркадией), это описание потери, т. е. перечисление тех идиллических атрибутов, которые отсутствуют в современности (Лимонов), это ироническое «остранение», как у Кибирова. Но все это — варианты рассматриваемого жанра. В тех же текстах, которые ориентированы на традиционалистскую поэтику, которые стремятся всерьез воспроизвести идиллический мир, наблюдается особый способ реализации идиллического хронотопа. Речь идет об использовании интерииоризации, которая, по Гаспарову, характерна для текстов пейзажной (дескриптивной в целом) лирики. Поскольку стихотворные идиллии обязательно содержат картины природы, то в пределах текста может наблюдаться переход от внешнего, внеличного плана изображения к внутреннему и психологическому плану.

Разумеется, многие тексты, не нуждаются в интерииоризации, поскольку с самого начала непосредственно выражают состояние субъекта, воспринимающего картины природы. Так, с определения собственного чувства начинаются описания идиллической жизни у Ю. Левитанского: «С деревянным домом живу в ладу...» (Левитанский, 2005, с. 104), «Небо памяти, ты с годами все идилличнее...» (там же, с. 339–341),

«Я в лесу глухом затерян...» (Левитанский, 2005, с. 85 — стихотворение «У радиоприемника»).

Тексты же с интериоризацией непосредственно изображают мир природы — но в любом случае в итоге «переключаются» на состояние видящего этот пейзаж субъекта. При этом «идеальная» модель интериоризации предполагает, что после воссоздания пейзажа следует признание субъекта высказывания, фиксирующее его психологическое состояние. Это мы видим, например, в стихотворении А. Л. Хвостенко «Деревенская»:

Свет прольется над землей
Звезды падают на крышу
Птицы улетели вдаль
Мне все это только снится

Будет сад цвести весной
Яркий плод созреет летом
Пусть зимой кружится снег
Осень спит в душе моей

Вяжет дева кружева
Белый шьет наряд невеста
Женщина откроет дверь
Мне ж все это только снится

Утро приумножит скорбь
День взмахнет крылом надежды
Пусть придет с любовью ночь
Вечер спит в душе моей
(Хвостенко, 2005, с. 377).

Однако анализ изображенных картин природы в идиллиях XX в. показывает, что существуют и другие модели психологизации изображаемого пространства. Речь идет о так называемой «косвенной интериоризации», которая реализуется постепенно и опосредованно, избегая прямых авторских оценок. Настроение говорящего «прорастает» сквозь текст, чувствуется читателем, но нигде не называется, не «формулируется». Способов воплощения косвенной интериоризации немало. Из языковых приемов назовем

тропеичность, устойчивость синтаксических устойчивых конструкций (если — то, когда — тогда, так — что и т. п.), восклицательно-вопросительные предложения.

Среди синтаксических способов особую роль в идиллических текстах играют обращения. Так, стихотворение Рыжего начинается с обращения: «Родная, мы будем жить здесь...» (Рыжий, 2004, с. 294), а «Эклога» Кибирова — с обращения «Мой друг, мой нежный друг...», призывающего предаться идиллическому времяпрепровождению:

Мой друг, мой нежный друг, в пунцовом георгине
Могучий шмель гудит, зарывшись с головой.
Но крупный дождь грибной так легок на помине,
Так сладок для ботвы, для кожи золотой.

Уж огурцы в цвету, мой нежный друг. Взгляни же
И, ангел мой, пойми — нам некуда идти...
(Кибиров, 1994, с. 211)

Почти все строфы «Послания к Ленке» Кибирова содержат обращение к жене, начиная с самой первой строчки: «Леночка, будем мещанами!..» (там же, с. 317).

А в стихотворении К. Некрасовой¹⁰⁰ перед читателем — высшая форма параллелизма, метаморфоза, приводящая к полному отождествлению человека и природы:

И стоит под кленами скамейка,
На скамье небес не замечая,
Юноша, как тонкий дождик,
Пальцы милой женщины руками,
Словно струны, тихо задевает.
А в ладонях у нее сирени,
У плеча кружевная пена,
И среди тишайших ресниц
Обетованная земля, —
На прозрачных лугах

¹⁰⁰ Некрасова Кс. И стоит под кленами скамейка... // Библиотека Калмыцкого государственного университета, 2008. № 2. С. 147. Режим ввода: <http://lib.kalmsu.ru>

Ни забот, ни тревог, —
Одно сердце поет
В берестяной рожок
О свершенной любви.

С одной стороны, есть «место» (скамейка под кленами), вроде бы есть «портрет» (ладони, плечи), но при этом их как бы и нет. Ничего не «дробится», ничто не становится «перечнем». Вещи, предметы из описываемого мира вытесняются, остаются только те, которые слиты с ним и с ней: кружевная пена, дух сирени. Здесь ничего нельзя разъять на части, как нельзя разделить, где природное, а где — человеческое. Начинается стихотворение как будто с картины природы, но на самом деле весь природный ряд — метафорическое изображение человеческого состояния. Обетованная земля, прозрачные луга оказываются лишь описанием ее взгляда, ее глаз. «Одно сердце поет», «общее», «одно на двоих» (иначе откуда взяться идиллическому мотиву?). Берестяной рожок среди лугов тоже не картинка, а развернутая метафора чувства.

Все глаголы — несовершенного вида, но, вопреки своей природе, означают то, что свершилось. Первая строка стихотворения: «И стоит под кленами скамейка...» организована как фиксация длящегося события, «выхватывает» процесс продолжающегося любовного трепета, в котором участвуют люди и природа.

К экстралингвистическим приемам интериоризации относится «композиция пространства» (М. Гаспаров) — сужение поля видения, направленность движения взгляда и т. п.

Наряду с перечисленными примерами об одном скажем особо. Идиллический хронотоп может преодолеваться за счет «читательского хронотопа». Один из способов «одушевления» идиллического пейзажа — переключение из пространственного восприятия во временное. Это предельная психологизация: место превращается во время, а время сжимается в один-единственный миг, когда душа способна прикоснуться к идеалу, воспринять его в природе. Пейзаж предстает не как статическая данность, но как гармоническое переживание природы лирическим героем — как

состояние его души. В этой связи о пейзаже говорится уже не «где», а «когда». Тем самым пейзаж резко субъективируется, попадает в зависимость от того, как и когда он воспринимается лирическим «я». По сути, дается не пейзаж, а процесс сотворения идеального пейзажа из элементов душевного опыта. В этом смысле, строго говоря, любой интериоризированный текст осваивает временные отношения. Именно это дает ощущение присутствия субъекта — наблюдателя пейзажа. В отличие от экфрасиса, в интериоризированных текстах обязательно задействовано время.

Во-первых, даже там, где осваивается собственно пространство (в идиллическом мире это перечисление примет места), статика преодолевается движением взгляда наблюдателя, поскольку требуется время на переключение взгляда с предмета на предмет:

Сейчас в охотничьем веку,
В глухой тайге
Я верю петле и силку,
Трехзубой остроге,
Шесту, что согнут, словно лук...
(Шаламов, 1988, с. 155).

Или:

Вставлены косяки,
Рамы остеклены,
Со стороны реки
Углы осмолены.

У теремка — крыльцо,
Вместо скобы — кольцо,
Желоб для водостока...
(Яшин, 1972, с. 326)

При этом для интериоризации важен не «временной сдвиг» как таковой, но прежде всего — ощущение этого движения в сознании субъекта-наблюдателя. Поэтому здесь крайне актуальны дейктические средства языка, которые подчеркивают, что перед нами не «картина природы»

(«словесная живопись»), но сиюминутное восприятие индивидом такой картины, как у Л. Квитко в стихотворении «Осень иная» (из цикла «На чужбине»):

...Вон против тех колес, что снизу,
Стоит мой домик на земле.

Прямо у окошка
Речка протекает,
У плетня близ сада
Конура да цепь.

В узкое окошко
Горы, как солнце,
И в маленькой кухне
Цикорий кипит
(Квитко, 1978, с. 23).

Во-вторых, на проявление временных характеристик «работает» ощущение повторяемости: «*А утром снова* сквозь глазок / продутый / Увидишь мир...» (Н. Грибачев «Зима, лесник и негры» — Грибачев, 1982, с. 153). Ср. в стихотворении Т. Кибирова «Послание Ленке» (курсив наш. — Е. Б.):

Жить-поживать *будем*, есть да похваливать, спать-почивать *будем*,
будем герани растить и бегонию, *будем* котлетки
кушать, а в праздники гусика, если ж не станет продуктов —
хлебушек черненький *будем* жевать, кипяток с сахаринчиком
(Кибиров, 1994, с. 317–321).

Таким образом, пространственная перспектива дополняется движением «читательского времени».

Но при этом, подчеркнем, основной массив идиллических текстов не нуждается в «механизме интериоризации». В подобных текстах пейзаж изначально вписан в ощущения субъекта, так что переключения с природных картин на его внутреннее состояние не происходит. В частности, в стихотворных идиллиях причин тому может быть несколько. Первая — та, что человек и природа в идиллическом мире неразделимы, перед нами — «слипшийся комок» (по метафорическому определению О. М. Фрейденберг, фиксирующему

сущность синкретического мироощущения) человеческого и природного. Другая причина заключается в том, что чувства субъекта, наблюдающего идиллическую картину, заранее спрогнозированы — читатель не нуждается в переключении с пейзажа на чувство, потому как это — знакомый (угадываемый) пейзаж, «чреватый» именно таким — предугадываемым и «знаковым» его восприятием. С нашей точки зрения, последующий анализ идиллической поэзии XX века должен выявить взаимосвязь пространственных и временных координат, характеризующих жанровую сущность идиллии.

Вид транспорта как разновидность идиллического хронотопа

...потому что с самолета
пересел на самокат...

О. Чухонцев

Казалось бы, идиллическое пространство никаких сюрпризов преподнести не может: оно ограниченное, замкнутое и почти всегда неизменяемое. Однако и внутри застывшего пространства возможно движение. Например, транспорт оказывается важнейшим составляющим хронотопа художественного произведения — от «Телеги жизни» А. С. Пушкина до стихотворения «Медленна лет арба...» В. В. Маяковского и т. п. Средство передвижения становится одним из «знаков» идиллического мироощущения. В сущности, именно средство передвижения (транспорт) ярче всего являет нам взаимосвязь времени и пространства (времяпространства — хронотопа) в окружающей действительности. Естественно, что художественный мир литературного произведения оказывается чутким к воссозданию образа транспортных средств, свойственных конкретной культуре, той или иной эпохе.

Например, в литературе XX в. немало упоминаний транспортных средств, более всего соответствующих размеренной жизни идиллического героя: лошадь (конь), на котором можно ехать верхом, как в стих. «Золотой век. Идиллия» Эдуарда Лимонова (Лимонов, 2004, с. 164–175), или в стих. Д. А. Сухарева «Запах дома, запах дыма...» (Сухарев,

1984, с. 15), или «на санях на развалюхах», как в стих. В. С. Высоцкого «В тайгу...» (Высоцкий, 1993, т. 2, с. 52). Дважды встретилась нам оленья упряжка — в «Северной были» Ю. П. Кузнецова (Кузнецов, 1992, с. 128) и в «Песне оленевода» В. Е. Бахнова и Я. А. Костюковского. Поженян Г. М. несколько раз упоминает верблюда («Не печалься, / осыплется слива...», «Среди песков и льдин...» — Поженян, 1978, с. 130; 138). Чаще всего средством передвижения идиллического героя (поскольку служит и для ловли рыбы, а стало быть, проживания) становится лодка (см. «Я плыву на лодке. Парус...» К. К. Случевского из «Песен из Уголка» — Случевский, 2004, с. 342), «Золотой век. Идиллия» Э. В. Лимонова (Лимонов, 2004, с. 164–175), «Хутор у озера» В. А. Сосноры (Соснора, 1982, с. 138–139) или челнок («Вверх по реке» В. Т. Шаламова — Шаламов, 1988, с. 155). И уже не лодку, а скорее ковчег мы встречаем в стих. Е. М. Винокурова «Звериное тепло домашнего уюта...» (Винокуров, 1977, с. 50) и в стих. С. М. Львовой «Чуть пахнет острой ласковой простудой...» (Львова, 2001, с. 56).

О каком бы «транспорте» мы ни говорили, как правило, движение осуществляется «по горизонтали». Оно, кстати, поддерживается и «горизонтальным» движением взгляда, переводимого с одного предмета на другой. Однако нередко в идиллическом пространстве открывается особая перспектива, заданная взглядом, устремленным вверх, — вертикалью. Например, такой взгляд может быть устремлен не просто в небо, а к еще одному средству передвижения — самолету.

Прежде чем рассмотреть самолет глазами идиллического героя, вспомним, что о чем бы ни велась речь (о лошади или лодке), транспорт гармонично вписан в природный мир, он был привычным, испытанным веками, родным, и если речь идет не о живом транспорте, то сделан собственными руками. Наличие такого «транспорта» позволяло авторам идиллий в очередной раз противопоставить чуждую идиллическому «природному» и человеческому миру цивилизацию и технику... Появившийся автомобиль (от В. Маяковского «В авто» (Маяковский, 1978, т. 1, с. 69) и И. Северянина до А. С. Кушнера («В каком-нибудь Торжке,

домишко проезжая...» — Кушнер, 2006, с. 260) — опасности не представлял¹⁰¹. Даже поезд, несмотря на экзотичность и невиданную скорость, мыслился воплощением уюта, тепла, комфорта. Железная дорога в России появилась в 1837 году. И у А. Н. Апухтина тогда еще, в середине XIX века (1858 г.), красноречиво это явлено в стих. «В вагоне»:

Спите, соседи мои!
Я не засну, я считаю украдкой
Старые язвы свои...
Вам же ведь спится спокойно и сладко, —
Спите, соседи мои!
(Апухтин, 1991, с. 34)

Текст А. Н. Апухтина выполнен в другом жанре, но соответствует общепринятому взгляду на поезд — душевный разлад героя противопоставлен ладу, идиллическому покою вагонного уюта. Подобное см. в стих. В. П. Соколова (Валентина З/К) «Над переулком сумерки струились...»:

Как хорошо в такой осени вечер
Чуть-чуть грустить под перестук колес,
Глядеть в окно и видеть, как навстречу
Теснятся толпы золотых берез.

И чувствовать, что у тебя в ладони
Такая маленькая нежная рука,
Что только двое нас в большом пустом вагоне
И жизнь, в конце концов, прекрасна и легка
(Соколов, 1999, с. 26).

¹⁰¹ Автомобиль и поезд чаще всего представлялись как обозначение гармонического пространства. Тем не менее, легко назвать тексты, в которых автомобиль становится врагом идиллического, как, например, в строках А. Мариенгофа («Разве вчерашнее не раздавлено, как голубь / Автомобилем, / Бешено выпрыгнувшим из гаража?!») («Каждый наш день — новая глава Библии...»), «Как сахар в ступке / Детские косточки смертей грузовик, — / Туберкулезного харк — трупики») («Кондитерская солнц»). В аналогичной роли выступает поезд у В. Шершеневича: «На рельсах железнодорожных / Зовя под встречный паровоз, / Ты манишь их, неосторожных, / Чтоб головой под треск колес» («Реминисценция»).

Или у В. В. Маяковского в стих. «Ух, и весело!» поезд выглядит очень домашним:

Свечи
кажут
язычки кончики.
11 ночи.
Сидим в вагончике
(Маяковский, 1978, т. 3, с. 13).

Путешествуя, человек попадает в другое место. Это касается не только конечного пункта назначения, но и средства передвижения. И только идиллический герой так умеет приспособить новое пространство под себя, начиная от обустройства вагона, что, в принципе, его движение ничего не меняет. Вагон — это замкнутое пространство, которое помогает чувствовать себя защищенным, позволяет спрятаться от внешнего по отношению к пассажиру мира. Такое же ощущение возникает у человека, когда он оказывается дома.

Конечно, существует разница между тем, кто внутри, и тем, кто наблюдает за передвижением. Скорость и страх осознает тот, кто со стороны смотрит на поезд...¹⁰²

Говоря о развитии романа, Бахтин высказывает продуктивную мысль применительно к «идиллическому» материалу. Герой, желая остаться в идиллическом мире, может искать его в прошлом, в грезах, в уединенном существовании. Таких идиллий большинство. Однако есть и другой путь: герой понимает, что идиллического мира не существует, и тогда он собирает — пусть приблизительно — идиллический мир из всего, что есть вокруг, что хоть мало-мальски

¹⁰² См., например, отрывок из стих. Г. Семенова (без загл.):

Я вижу, как поезд мчится
на далекой версте.
Прогибаются рельсы, и девочка,
стоящая на переезде,
отворачивает лицо.
Ей кажется поезд вот-вот
развернется на повороте
и ударит рыбьим хвостом...
(Семенов, 2004, с. 125)

отвечает пониманию героя о достойной, настоящей с его точки зрения жизни. В этом смысле собранное героем пространство вагонного уюта позволяет выйти на целый пласт современной идиллической лирики с подобным «сшиванием» разрозненного мира целостным героем¹⁰³.

Так, например, у И. А. Бунина в стихотворении «В поезде» — принципиально разомкнутый мир: за окном (см. противопоставление этого изображенного мира и — заголовка!) — но тот же мотив лада, покоя... (см. и оппозиция «природа» — «цивилизация»: грохот поезда и гул леса):

Вот под горою скит святой
В бору белеет за лугами...
Вот мост железный над рекой
Промчался с грохотом над нами...

А вот и лес! — И гул идет
Под стук колес в лесу зеленом;
Берез веселых хоровод,
Шумя, встречает нас поклоном
(Бунин, 1987, с. 57–58).

Позже станет традицией изображать поезд символом нового времени, безжалостного по отношению к человеку. Так в стих. С. И. Липкина:

И только поездов упрямый бег
Напоминал, что есть двадцатый век,

Ломающий обычай, веру, право
С самонадеянностью костоправа...
(Липкин, 1991, с. 324)

Или у В. И. Пеленягрэ из стихотворения «Поезда»:

Пройдут поезда — покачнутся от ветра деревья,
От лязга и шума оглохнут былинки у шпал
(Пеленягрэ, 2006, с. 39).

¹⁰³ Подробнее см.: Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 382.

Ощущение гибельности, исходящее от поезда, и страх особенно остро в читательском сознании стали ощущаться после этих, уже ставших хрестоматийными, текстов. Это «Баллада о прокуренном вагоне» А. С. Кочеткова и стих. «Поезд» Н. М. Рубцова. Напомним сначала кочетковское:

...Когда состав на скользком склоне
Вдруг изогнулся страшным креном,
Когда состав на скользком склоне
От рельс колеса оторвал.

Нечеловеческая сила,
В одной давилъне всех калеча,
Нечеловеческая сила
Земное сбросила с земли.
И никого не защитила
Вдали обещанная встреча,
И никого не защитила
Рука, зовущая вдали
(Я помню чудное мгновенье... 1978, с. 266).

И — аргумент из стих. Н. М. Рубцова, проникнутый доверием к справедливому мироустройству, доказывающий обратное: «поездное многолюдье» — залог спасения человека: *«И какое может быть крушенье, / Если столько в поезде народу?»* (Рубцов, 1984, с. 139).

Мы хотели бы напомнить еще одно стихотворение, которое иллюстрирует все потери идиллического человека из-за внедрения благ цивилизации. Вот как М. Волошин описывает поезд:

Пар сократил пространство, сузил землю,
Сжал океаны, вытянул пейзаж
В однообразную раскрашенную
Ленту
Холмов, полей, деревьев и домов,
Бегущих между проволок;
Замкнул
Просторы путнику;
Лишил ступни
Горячей ошупи
Неведомой дороги,

Глаз — радости открытий новых далей,
Ладони — посоха, а ноздри — ветра
(Волошин, 1989, с. 295).

Но все же поезд ходит по земле, он по-прежнему привычно вписан в горизонталь пространства. Другое дело — тот вид передвижения, который находится над тобой. Например, воздушный шар или дирижабль. В стих. Д. В. Бобышева воздушный шар в качестве технического новшества такое же естественное явление, как любое другое в природе. Отсюда сравнение его с помидором и пузырем:

Когда огромный вздох слетает сверху,
тот звук не застает меня врасплох, —
душе уже не жаль за жизнь-помеху...
Но то — не ангел дышит и не Бог.

...

То — над листвой орехов и платанов,
поверх читален, спален-дормитор,
и яр, и сюр, голубизну глотая,
плывет — на четверть неба помидор.

С куста ль сорвался, вдув охапкой воздух,
пузатый — так, что даже слышен хруст,
и хвост зеленый не забыв по сходству
с пунцовым овощем? Каков же куст?

Таков и плод! Под выхлопы пропана
заставил запрокинуться наверх:
пусть не сердца — глаза, — а не пропала
попытка оребятить вся и всех.

Не надо ни рубить, ни мять в турбине,
Ни скорости крылить и оперять —
Громадно и прозрачно теребимый,
Лети, лети, пузырь и аппарат...
(Бобышев, 2007, с. 41-42)

И дирижабль мы рассматриваем отдельно от самолета: несмотря на то, что он тоже из задающих вертикаль, он ближе к привычным, опробованным средствам передвижения, чем самолет. И не только потому, что дирижабль медленный

и неповоротливый. На набор высоты и снижение влияли люди, которые наклоняли дирижабль рулями высоты. Руками же тянули канаты и привязывали дирижабли к подходящим наземным объектам, подтягивая их к земле. Идиллический человек, живущий привычным, мир пропускает через себя, буквально через пальцы. И дирижабль в этом смысле не исключение: его надувал (накачивал) и привязывал веревки человек! Кстати, еще очень важное замечание (об этом писал Циолковский): движение дирижабля зависело от погоды. Это тоже очень близко идиллическому герою. Кроме того, у дирижабля более высокая надежность и безопасность, чем у самолетов и вертолетов. (Даже в самых крупных катастрофах дирижабли показали высокую выживаемость людей).

Дирижабль в одноименном стих. А. В. Жигулина сродни идиллическому пространству — тоже «вымирающий», «забытый», но при этом такой понятный и желанный:

Один и тот же незабытый
Я вижу полдень вдалеке:
Бегу босой по теплым плитам
К нагретой солнечной реке.

...

И все доступно,
Все открыто,
И ничего еще не жаль.
И надо мной плывет, как рыба,
Огромный сонный дирижабль.

Куда он плыл светло и прямо —
На дальний полюс, на парад, —
Забытый, вымерший, как мамонт,
Несовершенный аппарат?

...

А я его так ясно помню.
А я всю жизнь за ним бегу.
В мир непонятный
И огромный
С былинкой тонкой на лугу
(Жигулин, 1981, с. 138–139).

Здесь противопоставлены пространство идиллического мира («с былинкой тонкой на лугу») и «огромный», «непомятый» мир, находящийся за границами идиллического пространства¹⁰⁴.

Самолет — другой. Это машина, сделанная не мной, через руки не пропущенная. Это отзвук угрозы, долетающий извне, знак чуждого мира, находящегося за пределами границ идиллического мира.

В «Литературном воспоминании» С. И. Липкина есть строки, демонстрирующие современное нарушение планетного обихода:

Мне озером казался верхний ярус,
Челн самолета в нем купал свой парус...
(Липкин, 1991, с. 317)

¹⁰⁴ Подобное см. в стихотворении «Дирижабль» Ю. Смирнова:

В синеве над моею страной,
Ждавшей хлеба и керосина,
Он летел, серебристый, большой,
К животу прижимая корзину.

Он парил нереальнее сна,
Каплей двигался по небосводу,
И тогда забывала страна
Про лишенья свои и невзгоды.

Эта радость, по-детски чиста,
По домам не таилась укромно —
Сетью схвачена пустота,
Облако в авоське огромной!

Сколько заданных кверху голов,
Сколько глаз, блестящих от счастья!
Мастодонт тридцатых годов
Вымер начисто в одночасье...

Вспомнил радость далекого дня,
Ощувивши кожу дряблой:
Истекает жизнь из меня,
Словно гелий из дирижабля
(Русские стихи, 2010, с. 564).

Самолет, пришедший на смену челну, — самое непознанное из средств передвижения, а, как правило, все неизвестное таит зло и приносит смерть. Не случайно в «Песне (песенке) оленевода» герой, последовательно отвергая трамвай, троллейбус, метро, паровоз, пароход, говорит о них как о «хорошей» альтернативе оленьей упряжке («Паровоз — хорошо!»). В отношении же самолета он осторожничает: «Самолет... ничего».

В стих. «Вы читали стихи на морозном стекле?» Г. Я. Горбовского как раз указывается на страх самолетного, поистине дьявольского пространства (обратим внимание, что внутри самолета особенно осознается опасность):

Вы читали стихи на просторах небес?
Словно белым фломастером тешился бес!
Но прочесть эти строчки на фоне зари
невозможно, летя в самолете — внутри.
Можно только — снаружи... Остынув... Извне.
Отстраненность, не ты ли — помощница мне?
(Горбовский, 1979, с. 41)

Самолет, как и другой механический транспорт (поезд, автомобиль, корабль), — замкнутое пространство (аналог идиллическому), и пространство движущееся. Это замкнутое пространство самолета несется неизвестно куда — а навстречу чему несется? И ответ готов — в этом предчувствие гибельности, которое проецируется на идущее к уничтожению, тоже замкнутое, принадлежащее само себе пространство идиллии. Рычащее туловище реактивного самолета, непонятный нарастающий свист заполняет собой привычные пределы тишины, тихий зеленый мир:

Отвратительнейший шум на свете —
Гул аэроплана на рассвете...
(Иванов, 2011, с. 135)

Вспомним также стихотворение С. Кирсанова «Возвращение» (Кирсанов, 2006, с. 216–218), в котором идиллические мотивы вплетаются в ощущение чудовищности самолета:

Серебром крыл самолет плыл в облаках белых.	будто нет их — ни винтов двух, ни рядов окон,	Только гул гор, смоляной мрак, барабан града,
Перед ним встал, как обвал скал, грозовой берег.	а крутя вихрь, мчится злой дух с огненным оком.	и пути нет на дневной свет из кругов ада...
Как хребет Анд, громоздил пар сизых туч гребень,	Будто я взят в паровой ад, в лабиринт круга	Но уже шел самолет вниз в облаках низких,
и путем в ад шел дневной шар в смоляном небе.	и уже мне ни в каком сне не видать луга,	был бетон гол, небосвод сиз, в дождевых брызгах.
Я забыл жизнь на один миг в тесноте кресел	где в лучах дня ты — среди трав, и с тобой ветер,	Был мой дом пуст, пылевой слой, на замках двери...
и смотрел вниз на земной мир и сквозь гул грезил:	и с тобой — я на земле, въявь, при дневном свете!	Я сказал: — Пусть! Этот мир мой, я в него верю.

С этой точки зрения очень любопытно стихотворение А. С. Кушнера (обратим внимание: самолет преодолевает границы именно временные, не пространственные!):

Моторный самолет, как сонная пчела,
Из детства залетел и пробудил волненье.
Гуди, гуди, внушай, что жизнь еще мила,
Что в жизни есть любовь и есть цветов цветенье.

Что в рюмочке коньяк и в чашке крепкий чай,
Увы, не для детей, но мальчик станет взрослым.
И что-нибудь еще, мотор, пообещай,
Что долгим будет путь и август плодоносным.

Смотри не затихай и, как бы замерев,
Как будто замолчав, с гуденьем возвращайся.
Моторный самолет, живущий нараспев,
Ты мал, ты устарел, но ты не огорчайся.

Билет не продадут на гулкий борт, пустой,
Но нынешняя спесь комфортная приелась,
А ты летал, когда полет еще мечтой
Ребяческой был — и в нем дышала смелость
(Кушнер, 2009, с. 7).

Единение идиллического мира и самолета возможно здесь только потому, что самолет — старый, отслуживший, напоенный силой ощущений детства, ставших видимыми, конкретными, живыми благодаря маленькому устаревшему, «живущему нараспев» самолету.

А, например, у Ю. Шевчука встретилось упоминание самолета как чего-то высокого: сначала соразмерного высоте полета птиц, а затем и Бога:

Летчик в самолете говорил о птицах,
Погружались в землю медные огни.
Может быть, нам, друг мой, больше не садиться,
Разделить с пернатыми оставшиеся дни...

Хочешь, полетели, покажу, где свили
Мне пространством время. Оглянись, чудак.
Мы бродили в странном, параллельном мире. —
Все почти как в детстве, но чуть-чуть не так.

...И в небесном храме плыли наши лица,
Феофан расписывал там иконостас...
Летчик в самолете рассказывал о птицах,
А в иллюминаторе улыбался Спас
(Поэты русского рока, 2004, с. 91).

Может быть и еще одно «примирение» самолета и человека — когда самолет не сложная техника, а безобидная фигура, сложенная при помощи человеческого тела. См. стихотворение А. Орлова:

На склоне
в зарослях травы
лежу, раскинув руки,
словно воскресенье.

Трава, как лес,
и небо обгоняет крону,
и застывает на лице
воспоминанием недавних
перелетов...

На склоне
в зарослях травы
лежит, раскинув крылья,
самолетик...
(Антология русского верлибра,
1991, с. 419)

А в стихотворении Д. А. Сухарева «молодой самолетик»
вписывается в идиллический пейзаж ровно так же, как и
гудящие шмели:

Целовались в землянике,
Пахло хвоей, плыли блики
По лицу и по плечам;

Целовались по ночам
На колючем сеновале
Где-то около стропил;

Просыпались рано-рано,
Рядом ласточки сновали,
Беглый ливень из тумана
Крышу ветхую кропил;

Над Окой цветы цвели,
Сладко зонтики гудели,
Целовались — не глядели,
Это что там за шмели;

Обнимались над водой
И лежали близко-близко,
И по небу низко-низко —
Самолетик молодой...
(Сухарев, 1984, с. 95)

Исчезающий в небе на глазах самолет — это знак исчезающего идиллического хронотопа. Самолет — доказательство

необратимости времени: в современном мире не осталось «целительно бездумной тишины» не только на земле, но и в небе. Исчезновение хронотопа, утрата пространственно-временного ориентира также может свидетельствовать об исчезновении человека, носителя сознания, вырванного (или выброшенного) из всех привычных ему, осмысленных им связей с миром — и человеческим, и природным.

Правда, отдельной линией изображения самолета в идиллических текстах становится отстраненность героя от чуждого ему мира и, соответственно, самолета как приметы чуждого уклада. См. у П. Сергеева:

С достаточной степенью ясности
Можно понять устройство самолета
И даже более сложных аппаратов.
Но, когда дело касается
Жука, ящерицы, ласточки, жирафа
Или иного нерукотворного существа,
Формальная логика бессильна
Вследствие внутренней неисчерпаемости
Объекта исследования
(Антология русского верлибра, 1991, с. 505).

Однако игнорировать самолет можно не всегда и не всякому. Он уже не точка в небе — крест, занимающий много места. Пространство расширяется, раздвигается — и особенно тогда, когда мы взглядом следим за удаляющимся самолетом. Привычная поза идиллического человека, привязанного к земле, — наклон. И если взгляд ввысь и устремляется, то он только цепляет предмет, не задерживаясь на самолете: зачем чужая судьба? — своей много. Таким образом, в изображении самолета, как правило, обнаруживается противопоставление собственно идиллического мира современному. Ярко это выражено в стихотворении К. Я. Ваншенкина «Сумерки»:

Уже с огнями бортовыми
Воздушный лайнер... А внизу
Влачит наполненное вымя
Корова, и ведут козу.

И ждут поленья укорота, —
Стоит, расслабившись, пила.
Пора поливки огорода.
Разнообразные дела.

И в голубом пространстве полом
Не много взоров соберет
Над речкой и туманным полем
Распятый в небе самолет
(Ваншенкин, 1983, с. 94).

«Распятый самолет» становится хронотопом современности¹⁰⁵.

Если самолет сразу воспринимается как носитель опасности, то совсем уж однозначно будет с ракетой. Поначалу, на самой заре космических полетов могли появляться стихи, подобные строчкам из песни, написанной на слова В. Войновича «14 минут до старта». Но, скорее, симптоматичными будут стихотворения, подобные тексту А. Поперечного «Трава у дома» (с «рокотом космодрома» и «ледяной синевой») и стихотворению Н. И. Тряпкина:

Где-то есть космодромы...
И над миром проходят всесветные громы.
И, внезапно издав ураганные гамы,
Улетают с земли эти странные храмы,
Эти грозные стрелы из дыма и звука,
Что спускаются кем-то с какого-то лука,
И вонзаются прямо в колпак мироздания...

...И гашу я невольно огонь папироски,
И какие-то в сердце ловлю отголоски,
И скорее иду за прогон, к раздорожью,
Где какие-то спектры играют над рожью,
А вокруг силовые грохочут органы...
И стою за бугром, у знакомой поляны,
А в душе, уловляющей что-то и где-то,
Голубым огоньком зацветает магнето...

¹⁰⁵ Образ «распятого самолета» переключается с «крестами самолетов» из стих. «194...» М. В. Кульчицкого // Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне. Стихотворения и поэмы. СПб., Академический проект, 2005.

И, внезапно издав ураганные гамы,
Вдруг шибается небо в оконные рамы,
И летят кувырком с косяками и цвелью
Эти все пошехонские наши изделия.
А вокруг, испуская все то же свечение,
Как штыки, стояком замирают растенья.
И дрожат, как в ознобе, подъемные краны,
А в полях силовые грохочут органы
(Тряпкин, 1983, с. 89–90).

Идиллический герой, возможно, сумел поставить границы своему горизонтальному пространству (пространству шири), но преградить внедрение нового мира в свой по вертикали он не в силах. Небо становится неуправляемым источником тревоги:

Неестественен этот разбег,
неестественно чувство полета,
неестественен этот рассвет
и пронзительный вой самолета.
А когда-то в калужском селе
я увидел поля и дорогу.
А когда-то по теплой земле
начинал я ходить понемногу.
И не знал, для чего облака,
умывался дождями и снегом...
И не знал, что земля велика,
и счастливым ходил человеком!
(Куняев, 1979, с. 65)

Таким образом, транспорт становится знаком хронотопа, а самолет как средство передвижения, в отличие от природных, ярче обозначает особенности как собственно идиллического пространства, так и ощущение губельности, полного уничтожения идиллического миропонимания в целом.

5. Бессобытийность как структурообразующий признак идиллии

Все бессобытийные жанры скучны.

В. Шмид

Очевидно, что родовая природа произведения не может быть индифферентной к событию. Так, эпические и драматические произведения предметом изображения всегда имеют событие, отличаясь, прежде всего, способом его освоения. В эпосе, как известно, о событии повествуется, т. е. оно изображается как уже осуществившееся, прошедшее по отношению к самому повествовательному акту. В драме же событие осваивается как действие — т. е. осуществляется в момент его восприятия читателем (зрителем). Лирика, напротив, в первую очередь предполагает выражение единичных состояний самого говорящего — собственно событийный ряд не становится здесь первостепенным предметом художественного освоения. Таким образом, данный показатель — является ли событие предметом художественного запечатления — становится важнейшим фактором родовой дифференциации словесного художественного произведения. В то же время, как уже упоминалось, жанр идиллии имеет межродовую природу. Как связана в этом случае идиллия с явлением события? Возможно, прояснить вопрос поможет определение термина «событие» в науке о литературе.

Ю. М. Лотман событие определял двояко: как «пересечение запрещающей границы» (Лотман, 1970, с. 282) и как «значимое отклонение от нормы» (там же, с. 288). Н. Д. Тмарченко определяет событие широко, как «изменение в сюжетной ситуации в виде замены или преобразований условий для персонажа — в результате ли его собственной активности или "активности" обстоятельств» (Поэтика, 2008, с. 239–240). Ему вторит В. Шмид: «Событие представляет собой особый тип изменения состояния, который... является фактическим и результативным» (Шмид, 2010, с. 7).

На наш взгляд, определение возможного событийного ряда зависит от господствующей картины мира (замечание Лотмана) и от норм, заданных жанром. Например, в идиллии будет важным не столько то, что герой не пересекает границу, сколько то, что он ощущает — *переживает* ее. Учитывая это, можно утверждать, что отношение к событию действительно становится для идиллии одним из принципиальных жанрообразующих признаков. Постараемся наметить типологию стихотворных идиллических произведений в зависимости от отношения к феномену событийности/бессобытийности. Как показал анализ, идиллия в поэзии XX–XXI вв. представлена текстами, которые, во-первых, принципиально бессобытийны, в них нет и не может быть события; во-вторых, текстами, в которых «событие» из жизни героя находится за рамками изображаемого, но актуально для его современного состояния; в-третьих, текстами с событием, которое намечается в будущем (правда, применительно к идиллии это гибель идиллического мира). Перейдем к характеристике каждого из вариантов.

Вариант первый: события не было

Идиллический мир чреват не-событием. Все здесь предсказуемо, свершается по заведенному порядку и в известную пору: сменяются времена года, соответственно времени года накрыт стол, соответственно этому же идут работы. Бытие идиллического мира по природе бессобытийно. Циклические изменения в природе, как правило, служат мотивацией жизни, в которой не нужно совершать событий. Здесь — хронотоп взаимных перетеканий, мир наблюдения, созерцания. В идиллии нет и не может быть временного прорыва, она не содержит изменения ситуации. Событие и процессуальность, событие и ритуальность антиномичны. «Идиллия» А. Трунина тому доказательство:

О чем ни попадя болтают старики,
болтая ножками в течении реки,
в течение полуденных часов —
и нет других на свете голосов.

А удочки беспечные лежат
и не пугают тоненьких ужат,
которые извилисто плывут
меж облаков небесных там и тут
(Трунин, 2012, с. 32).

Отсутствие движения, естественность течения природных процессов, бесконфликтность — вот что «делает» произведение собственно идиллическим.

Отметим, кстати, что И. Шайтанов указывал на возможные «пути» идиллии. Наряду с «замыканием в условность» (игрой), существовал путь «раздвигания условных границ с тем, чтобы вместить в их пределы элементы местного пейзажа и национального характера. Как довольно скоро оказалось, это был путь не просто опасный, но губительный для жанра, суть которого состояла в том, чтобы утаивать несчастья, выставляя лучшие стороны пастушеской жизни» (Шайтанов, 1989, с. 63).

Следующий вариант показывает, что возможны идиллические произведения, в которых «несчастья» уже не утаиваются.

Вариант второй: событие было

В инварианте идиллии, как уже было сказано, событие невозможно. Однако трансформация жанра (например, в современном его виде) может предполагать событие — за пределами фабулы произведения. В стихотворении А. Яшина «Вместо ответа» отказ от прошлого — своеобразная экспозиция, необходимое условие для ровного и уединенного существования:

Не затем я молчу,
Чтоб скрываться, —
В нашей жизни хочу
Разобраться.

В нашей трудной судьбе,
В нашем горе...
А живу в той избе,
В той,
Знакомой тебе,
На Угоре.

Одинок, словно бог,
Словно демон,
Среди хвойных дорог —
Тихо,
Немо.

Как пустынный в лесу,
Схимник,
Странник,
Ем грибы,
Пью росу,
Лечу раны.

На людей не ропшу
И у неба
Ничего не прошу.
Правду мне бы!
О себе,
О тебе
Правду-матку:
Кто ты все же в судьбе
Моей краткой?

Ни судить, ни винить
Нету силы.
Разве можно забыть
Все, что было?
Не забыть,
Не избыть
До могилы!

Отзовусь, как решу,
Пойму что-то.
А пока...
Не пишу.
Боль работой глушу
Да охотой.

В речке раков ловлю
И сорожек...
А тебя все люблю,
К сожаленью, люблю,
Люблю все же!..

Но теперь уж молю:
— Избавь, боже!
(Яшин, 1984, т. 1, с. 345–346)

Событие (на которое здесь лишь намекается) становится началом, толчком к сегодняшней идиллической жизни. Однажды свершенное качественное изменение состояния героя (несчастливая любовь) заставило его уединиться, принять решение уйти от людей. Кстати, в отличие от элегии, где свобода выбора человека заранее ограничена провидением, в идиллии герой вправе сам решить, от чего отказаться.

Иногда, правда, идиллическим становится то существование, которого герой не «планировал», не выбирал сознательно. Может быть, и идиллическим оно становится только на поверхности, только по наименованию, а не по сути: без душевного равновесия идиллическую такую жизнь вряд ли назовешь. Но, вольно или невольно, оказавшись наедине с природой, человек перенимает законы ее жизни, излечивается от душевных переживаний. Есть здесь некий момент родства с романтическим восприятием, а именно мотив бегства из цивилизованного мира в мир «дикий», мир естественных отношений.

Обескрылел,
ослеп
и обезголосел, —
Мне искусство больше не по плечу.
Жизнь,
открой мне тайны своих ремесел, —
Быть причастным таинству
я
не хочу.

Да будут взоры мои
чисты и невинны,
А руки
натружены, тяжелы и грубы.
Я люблю
черный хлеб,
деревянные ложки,
и миски из глины,

И леса под Рязанью,
где косами косят грибы
(Межиров, 1973, с. 82).

Идиллическая жизнь для современного циничного ума часто становится идеалом, за который обязательно (!) пришлось заплатить дорогую цену. У В. Бурича есть стихотворение с перечислением острых моментов частного счастья. И после какого же события они стали возможны?

Дуешь в волосы своего ребенка
Читаешь названия речных пароходов
Помогаешь высвободиться пчеле из варенья

Каким предательством ты купил все это?
(Антология русского верлибра, 1991, с. 102)

События могут быть частного порядка, а могут быть эпохальные. И то, и другое событие (и общечеловеческого значения, эпохальное — как ни странно!) возможно в жизни идиллического героя. Однако события собственной жизни идиллическим человеком так лелеются, что даже в условиях жизни в масштабах страны он умудряется сохранить частное пространство неприкосновенным для внешних сил¹⁰⁶.

Идиллический мир для современного человека — это уже не сказочная Аркадия или утопический сад. Обычный лес, находящийся рядом, может стать искомым счастливым пространством. Но в том-то и дело: событием станет пересечение и уже такой близкой границы! См. стихотворение А. Яшина «Все для человека»:

Шел дождь,
небо соединялось с землей,
шумели сосны,
над бором погрохатывало.
А городской человек
вошел в глубь леса,
осмотрелся
и ахнул:
— До чего хороша тишина!

¹⁰⁶ Эту мысль мы иллюстрируем в работе на материале стихотворений, написанных в Великую Отечественную войну.

Сколько же он должен был страдать
от нестройного гула и звона,
от лязга и крика,
сколько лет должен был кричать сам,
чтобы вдруг,
забредя в лес,
где просто — муравьи и птицы,
мох и звонкоголосый родничок, —
так вот почувствовать,
так до слез полюбить тишину?!

И сколько лет
должен был человек
мотаться из города в город,
ютиться в кирпичных и железобетонных домах,
дышать дымом и пылью,
пить нечистую хлорированную воду,
принимать по утрам пирамидон
от головной боли,

чтобы, наконец,
в обыкновенном лесу
обрадоваться, что на подошвах его
не грязь, а хвойные иглы и листья,
и удивиться,
и сказать самое простое:
— Все в этом мире для человека,
почему же он не понимает,
как хорошо жить в лесу?
(Яшин, 1984, т. 1, с. 301)

Причина этого, скорее всего, в том, что идиллический человек не может пересечь границу как только нечто внешнее, ему нужно событие пережить внутренне. Да и само пересечение границы от мира обыденного к идиллическому должно быть обязательно стремительным. См. значимое название стихотворения М. Лапшина «Побег»:

Что мне люди? Ни друзей,
Ни жены, ни проку.
Сдать бы родину в музей,
Всю ее мороку.

Если в праздной нищете —
Жизни больше нету:
И года уже не те,
И не видно свету.

Не хозяин, не слуга,
Чем еще блесну я?
А пущусь-ка я в бега,
В глухомань лесную!

Брошусь в хвою да в листву —
Рваный, бородатый.
Как отшельник заживу,
Только что не святой.

Прибредет верзила лось —
Я ему, краснея,
Выложу, как мне жилось,
Не жилось, вернее.

А когда, как сон-звезда,
Глянет Смерти око,
Мне не будет и тогда
В мире одиноко.

Волки с лисами придут —
Быстро и толково
Похоронят, отпоют
Друга дорогого
(Русская поэзия. XXI век, 2010, с. 145).

Вариант третий: событие будет

Приведенный выше пример обнаруживает тяготение героя к поступку: именно пересечение границы приводит его к желаемому замкнутому природному пространству. Правда, чаще всего в идиллическом мире возможен только один вариант события — его (мира) гибель¹⁰⁷. Эта аксиома наложила

¹⁰⁷ Процитируем ставшую хрестоматийной фразу Е. Хаева: «Можно сказать, что единственное событие, возможное в идиллическом мире, — его гибель» (Хаев, 1984, с. 109).

печать на восприятие идиллического мира: смерть здесь всегда рядом. Пример — стихотворение М. Лапшина. То же соседство вдруг обретенного идиллического хронотопа и смерти (речь идет о гибели героя, а не о гибели идиллического мира) — в «Пастухе» Д. Магулы (Мы жили тогда на планете другой., 1995, кн. 1, с. 155), в стихотворениях Б. Рыжего «Родная, мы будем жить здесь..» и «Нежная сказка для Ирины» (у него нам известны два идиллических текста, и в обоих присутствует этот мотив) — (Рыжий, 2004, с. 294; с. 346–348). Почему у современника идиллический мир и гибель так настойчиво рифмуются? Идиллический мир как нельзя лучше приспособлен к воплощению идеала, достижение которого всегда губителен. Кроме того, ожидаемая гибель возможна оттого, что бессобытийность провоцирует событие: хорошее чревато ожиданием несчастья. «Полевая эклога» И. Бродского, начавшаяся как картинка для спокойного созерцания, превращается в ситуацию смещений и пересечения границ, грозящих гибелью:

Стрекоза задевает волну
и тотчас устремляется кверху,
отраженье пуская ко дну,
словно камень, колодцу в проверку,
чтобы им испытать глубину
и захлопнуть над воротом дверку.

Но нигде здесь не встретишь ведра,
ни тарелки, ни банки, ни склянки.
Пустота, ни избы, ни двора,
шум листвы, ни избы, ни землянки.
Сруб колодца почти до бедра,
неумолчно кричат коноплянки.

Остается возможность во тьму
на веревке с шахтерской корзиной,
через блок перекинув тесьму,
распростившись глазами с низиной,
опуститься в «бадье» самому
в глубину на полет стрекозиный.

Пядь за пядью веревка из рук
вверх уходит, а звезд и не видно.

Черный мох наползает вокруг
на венцы, так что все они слитно
растворяются в сумраке вдруг,
меж собой разделенные скрытно.

Но до дна не достать; и темно.
Вот и новый порядок смещений:
приближается сверху окно.
Мимо тянущих сыростью щелей,
словно камень, уходит на дно
отражение русских качелей
(Бродский, 1992, т. 1, с. 292–296).

Стихотворение начинается с образа стрекозы, задевающей в полете волну и затем взмывающей в небо, в то время как ее отражение погружается на дно, как камень, брошенный, чтобы проверить глубину колодца. Начинается данное стихотворение, как и положено эклоге, — с конкретного описания места действия. В то же время Бродский двигается от мира природы к человеческому миру, к условиям изгнания, к чувству утраты, пустоты.

Дает толчок к будущему событию и «Эклога 4-я (зимняя)» И. Бродского, в которой на фоне бессобытийности «проступает» ожидание близящегося конца:

В определенном возрасте время года
совпадает с судьбой. Их роман недолог,
но в такие дни вы чувствуете: вы правы.
В эту пору не важно, что вам чего-то
не досталось; и рядовой фенолог
может описывать быт и нравы.

В эту пору ваш взгляд отстаёт от жеста.
Треугольник больше не пылкая теорема:
все углы затянула плотная паутина,
пыль. В разговорах о смерти место
играет все большую роль, чем время,
и слюна, как полтина,

обжигает язык. Реки, однако, вчуже
скованы льдом; можно надеть рейтузы;
прикрутить к ботинку железный полоз.

Зубы, устав от чечетки стужи,
не стучат от страха. И голос Музы
звучит как сдержанный, частный голос.

Так рождается эклога. Взамен светила
загорается лампа: кириллица, грешным делом,
разбредаясь по прописи вкривь ли, вкось ли,
знает больше, чем та сивилла,
о грядущем. О том, как чернеть на белом,
покуда белое есть, и после
(Бродский, 1992, т. 3, с. 13–18).

Бродский откликается на то, что можно назвать традицией эклоги, воздавая должное классической традиции. Он стремится оживить жанр, к которому почти никто после XVIII века всерьез не обращался. Скорее всего, Бродский не проявлял интереса к типичным формальным элементам, которые должны характеризовать эклогу. Однако она ассоциировалась с античностью, Италией, Вергилием, в котором он «нашел родственную душу» (Шерр, 2002, с. 170).

До этой эклог под номерами у Бродского не было, поэтому исследователи его творчества естественно предположили, что название стихотворения отсылает к знаменитой 4-ой эклоге из «Буколик» Вергилия. Эпиграф к стихотворению тоже взят из Вергилия: *«Круг последний настал по вещанью пророчицы Кумской, / Сызнава ныне времен зачинается строй величавый»*. О. Глазунова отмечает, что в контексте стихотворения Бродского мысль римского поэта приобретает иной смысл: у Вергилия с «последним кругом» связывается пророчество о наступлении «золотого века» на земле, в «Эклоге 4-й (зимней)» значение этого образа имеет «зловещий оттенок, символизируя оледенение всех чувств, конец жизненного пути и переход к смерти» (Глазунова, 2005, с. 230). Строки, взятые эпиграфом, вносят в пасторальную поэзию тему времени в более глубоком, прежде данной традиции неизвестном, смысле, поскольку речь идет не о смене времен года, а о начале новой эры. Образность стихотворения Бродского связана со временем, холодом, Севером и создает плотный тематический комплекс. Ключевой фразой, в чьем исчерпывающем разъяснении кроется

окончательный смысл стихотворения, Барри Шерр предлагает считать «Время есть холод» (Шерр, 2002, с. 162). Шерр также указывает, что «очевиден характерный для Бродского подход к эклоге: он определенно рассматривает ее как жанр философской поэзии, где наблюдения над миром природы используются для того, чтобы выступить с обобщениями относительно условий человеческого существования» (там же, с. 167). В 4-й эклоге пейзаж символический, абстрактный, наименее пасторальный. В конечном счете Шерр называет этот текст «концептуальным», в котором «эффект достигается противопоставлением физических и метафизических образов» (там же, с. 168). Хотя тема эклоги 4-й — время, вряд ли Бродский разделял оптимизм Вергилия относительно новой эры. Не один, а три раза он начинает строки словами «Жизнь моя затянута...»: будущее устремлено к небытию, смерти.

Вариант четвертый: со-бытиé

На одно из утраченных значений слова «событие» указывает словарь В. Даля: «событность — кого с кем, чего с чем — пребывание вместе и в одно время; событность происшествий, совместность по времени, современность». «Событчик» мой — где-либо бывший со мной вместе, в одно время, сосвидетель» (Даль, 1991, с. 253). Здесь отмечен семантический оттенок, связанный с присутствием приставки «со-». Это значение как нельзя кстати именно для идиллии:

Что со мной?.. Ручаюсь головою,
Что-то вдруг со мной произошло.
Заново люблю я все живое,
Все, в чем свет сияет и тепло.

Вот я в лес вхожу — задел осинку,
Как бы зря не сбить с нее листа!
Как бы не смахнуть с травы росинку —
Так она немислимо чиста!

По своей протоптанной дороге
Муравьишка трудно тащит тлю.
Стой! Куда ты лезешь мне под ноги,
Я ж тебя случайно раздавлю!

А моя любовь и страсть — рыбалка!..
Вот он, окунь, у меня в руках.
Мне ж его и в воду бросить жалко.
И в мешок не опущу никак.

Глаз косит, навеки увядая,
Бьется тело, чувствуя беду...
Или я
В сентиментальность вдруг впадаю
На своем сороковом году?
(Старшинов, 1984, с. 121)

Примеры «событности» дают стихотворения «Я встретил стрекозу...» Р. Солнцева (Русская поэзия. XXI век, 2010, с. 118), «В сторожке на даче...» А. Твардовского (Твардовский, 1977, т. 3, с. 21), «Вечером» В. Юнгера (От символистов до обэриутов... 2001-2002, с. 352), «За пустырем, за желтым донником...» Н. Ягодинцевой (Русская поэзия. XXI век, 2010, с. 348), «Во ржи» Г. Голохвастова (Голохвастов, 2008, с. 149), «Конаково» Е. Пашанова (Антология верлибра, 1991, с. 444), «Я построю дом своим ближним...» А. Птицына (Поэзия За-Земелья, 1999, с. 11) и др.

Один из вариантов необычной «событности» представлен Ю. Верховским, поэтом с репутацией «Дельвига XX века» (Звонова, 2006, с. 15). В его образцах пасторали не возлюбленная (пастушка), а муза любовной поэзии Эрато дарит герою вдохновение, напоив его из источника на горе Геликон (идиллия «У ручья»).

Таким образом, наличием/отсутствием события обусловлен целый ряд важнейших особенностей поэтики идиллического стихотворения: во-первых, родовая природа идиллии; во-вторых, субъектная организация текста (событие, о котором рассказывается, и событие рассказывания); в-третьих, специфическое наполнение хронотопа идиллии (например, ее вневременной характер, цикличность идиллического времени).

Рассмотрев основные жанрообразующие признаки идиллии, мы сознательно опустили один из них — идиллический пафос. Его мы рассмотрим в следующей главе, раскрывающей, как по-разному реализует себя «идиллическое» в современных текстах.

Глава 3. ИДИЛЛИЯ И ИДИЛЛИЧЕСКОЕ

1. Идиллический пафос как жанрообразующий признак идиллии

У меня есть все, что душе угодно,
Но это только то, что угодно душе.

А. Башлачев

Традиционно принято считать, что в конце 20-х годов XIX века происходит закат жанра идиллии. В. Вацуро писал о том, что ко времени Гоголя как жанр «идиллия затухает в русской литературе» (Вацуро, 1978, с. 138). Этой же мысли придерживается Есаулов (Есаулов, 1991), Вершинина (Вершинина, 1997а; 1996; 1998) и др. При этом исследователи настаивают на том, что продолжают существовать свойственные идиллии концепция мира и мироощущение — что позволяет рассматривать идиллическую художественность не как жанр, а как «эстетическую категорию» (А. Лосев, В. Шестаков — Лосев, Шестаков, 1965; Ю. Борев — Борев, 1988), как «пафос» (И. Есаулов — Есаулов, 1990, 1991 — вслед за Ф. Шиллером — Шиллер, 1957), как «модус художественности» (В. Тюпа — Поэтика, 2008)¹⁰⁸, как «тип авторской эмоциональности» (В. Хализев — Хализев, 2004), как «вид пафоса» (Г. Пospelов — Пospelов, 1978; Е. Руднева — Руднева, 1977), как «способ чувствования» (В. Гумбольдт — Гумбольдт, 1985), как «способ эстетического отношения к действительности» (И. Шайтанов — Шайтанов, 1989), как «тип художественного содержания» (И. Волков — Волков,

¹⁰⁸ В. И. Тюпа: «Тот или иной из модусов художественности — это всеобъемлющая характеристика художественного целого: некоторая стратегия оцельнения художественной реальности, предполагающая внутреннее единство эстетической ситуации, управляемой единым творческим законом; соответствующий тип героя и окружающего его воображенного мира; соответствующие авторская позиция и установка читательского восприятия; единая система ценностей и отвечающая ей поэтика» (Поэтика, 2008, с. 127–128). Тогда — по В. И. Тюпе — ускользает разница между идиллическим героем и идиллическим читателем.

1995). Мы остановимся на термине «пафос», подразумевающим особое мироощущение, систему ценностей с ориентацией на гармонию Золотого века. По словам А. М. Пескова, это «идея счастливого и естественного бытия» (Песков, 1985, с. 227)¹⁰⁹.

Согласно В. В. Кожинovu, «в целом жанр выделяют на основе принадлежности к тому или иному литературному роду, а также по преобладающему эстетическому качеству» (Кожинov В. В. Жанр литературный // КЛЭ. Т. 2. М., 1964, стб. 914). Ср. также: «Тема и только тема не может быть признаком жизнедеятельности жанра, поскольку жанр — это мировоззренчески структурная целостность» (Грехнев, 1985, с. 85). Выражение идеала частной жизни человека, лежащее в основе идиллии, универсально, поэтому идиллия осталась не только в истории литературы — как жанр, в котором изображается условная жизнь пастушков, но и оказалась формой художественного воплощения мыслей об упорядоченном и осмысленном бытии человека (Песков, 2008, с. 118).

Еще Гоголь вообще далеко простер сферу влияния идиллии как самоценной концепции жизни: «Хотя с мыслью об идиллии соединяют мысль о пастушеском и сельском быте, но пределы ее шире и могут обнимать быт многих людей, если только с таким бытом неразлучны простота и скромный удел жизни» (Гоголь, 1952, с. 480). В. Е. Хализев тоже подчеркивает универсальность и общедоступность идиллического пафоса в литературе: «Идиллическим в искусстве и литературе называют радостную растроганность мирным, устойчивым и гармоничным сложением жизни, где находят себе место спокойное семейное бытие и счастливая любовь, единение человека с природой, его живой, творческий труд. Идиллический мир далек от бурных страстей, от всяческой розни, от каких-либо преобразующих жизнь действий. При этом идиллическое бытие часто оказывается незащищенным, уязвимым, подвластным вторжениям

¹⁰⁹ «В основании идиллического мироощущения лежит либо забвение, либо бегство, либо невинность... Идиллическое бытие предполагает либо незнание о прочем, “внешнем” по отношению к идиллии, мире, либо утрату памяти о нем» (Песков, 2008, с. 115).

враждебных ему сил... Идиллическое в литературе составляет не только сравнительно узкую область изображения жизни безмятежной, созерцательной и счастливой, но и бескрайне широкую сферу активной, действенной, порой жертвенной устремленности людей к осуществлению идиллических ценностей, без чего жизнь неминуемо скользит в сторону хаоса» (Хализев, 2004, с. 79).

Расширительная трактовка идиллического приводит к размытости границ идиллии¹¹⁰. Это видно по предложенным классификациям идиллий. И. С. Абрамовская выделяет сельскую, патриархальную, семейную, «кабинетную» (или идиллию «уединения»), идиллию-утопию (Абрамовская, 2000, с. 2). Е. Хаев называет идиллию горацянскую (поэт в деревне), кладбищенскую, «зимнюю» идиллию с сильным национальным моментом, поместную идиллию, романтическую, сентиментальную идиллию (Хаев, 1984, с. 98–100)¹¹¹.

Идиллическая целостность, рассматриваемая не в качестве жанра, а как одна из эстетических категорий, стала предметом научного рассмотрения совсем недавно¹¹². Впервые же употребление термина «идиллия» для обозначения соответствующего пафоса, доминирующего в произведении, было использовано Ф. Шиллером в статье

¹¹⁰ «Вопрос о пасторали нередко уступает место проблеме пасторальности как способа эстетического отношения к действительности, что нередко выливается в рассмотрение роли, играемой жанром, его функции... Пастораль — это мировоззрение, особая точка зрения на действительность и прежде всего на то, что мы называем сельской жизнью. Пасторальность трактуется как опасная экспансия не просто устаревшей формы, но присущего ей взгляда, чреватого непониманием, если не прямым искажением реальности» (Шайтанов, 1989, с. 47–48).

¹¹¹ Эта в целом очень интересная работа, как видим, содержит недостаток — классификацию, лишённую единого основания. Тот же грех и у других исследователей, стремящихся суммировать идиллические мотивы. См., к примеру, работу С. В. Быченковой, выделяющей три вида идиллии: «идиллию, где героями являются пастухи, упражняющиеся в пении», «сценку, сопровождающуюся диалогом» и «описательную идиллию» (Быченкова, 2002, с. 88–89). Данный недочёт легко объясняется не только разнообразием тем идиллии, но и особенностями её родовой принадлежности, что видно из вышеперечисленных примеров.

¹¹² Идиллическое как эстетическая категория было рассмотрено впервые в «Кратком словаре по эстетике» (М., 1983). В словнике этого же словаря 1963 г. данный термин отсутствовал.

«О наивной и сентиментальной поэзии». Он употреблял известное наименование «идиллия» не для обозначения жанровой формы, как это было принято, а для определения «господствующего строя чувств» в произведении. Идиллию он характеризует как стремление «изобразить человека в состоянии невинности, то есть в состоянии гармонии и мира с самим собой и внешней средою» (Шиллер, 1967, с. 421).

Это же разграничение применял В. фон Гумбольдт: «Словом “идиллия” пользуются не только для обозначения поэтического жанра... им пользуются для того, чтобы указать на известное настроение ума...» (цит. по: Есаулов, 1991, с. 22)¹¹³.

И этот «компромисс» укоренился: в последнее время наметилась тенденция использовать только понятие «идиллическое» — даже в отношении стихотворных текстов XIX в. Однако есть работы, доказывающие, что продолжает жить не просто концепция жанра, а идиллия как собственно жанр. В таком русле, например, работает Е. А. Сурков (Сурков, 2004). Этого же мнения придерживаемся и мы, считая, что и применительно к современным текстам не стоит ограничиваться термином «идиллическое».

Не споря с фактом существования идиллического (а именно это слово — «идиллическое» — охватывает перечисленные эстетические категории), настаиваем на возможности применения к современным поэтическим текстам именно *жанровой* формулировки, т. е. возможности говорить

¹¹³ В. фон Гумбольдт предложил глубокую характеристику идиллического мироощущения. Ученый наметил все три момента идиллического, которые затем — спустя почти полтора столетия! — М. Бахтин подробно и глубоко опишет в работе «Формы времени и хронотопа в романе». Понятая как «способ чувствования», идиллия... «собственной волей отмежевывается от части мира, замыкается в оставшемся, произвольно сдерживает одно направление наших сил, чтобы обрести удовлетворение в другом их направлении» (Гумбольдт, 1985, с. 245). Акцентируется, как мы видим, противопоставленность локализованного идиллического мира другой его части, где, вероятно, господствует иной, неидиллический порядок. В результате же это добровольное ограничение «позволяет проявиться как раз самой приятной и душевной стороне человеческого — родству человека с природой» (там же). Таким образом, идиллическая ограниченность таит в себе очевидное благо: она позволяет человеку сосредоточиться на самом необходимом, но, одновременно, самом существенном для него.

о жанре *идиллии*. Как правило, современные исследователи не связывают категорию «идиллического» ни с ведущим методом или направлением, ни, в конечном итоге, с конкретным жанром. Тем не менее нацелено на незакрепление идиллического ни с ведущим методом, ни с направлением, ни, в конечном итоге, с конкретным жанром. Наша цель как раз обратная. Мы возвращаемся к «узкому» толкованию идиллии и считаем, что современные тексты можно рассматривать как жанр, не ограничиваясь «идиллическими мотивами» или просто обозначив *идиллический пафос*.

В определениях идиллического расставим следующие акценты, выделив несколько стадий его развития:

1 стадия. «Идиллическое» как предшествующее собственно жанровому образованию. На этой стадии идиллическое воспринимается как форма структурно аморфная, но содержательно определенная — по пафосу, мироощущению. Она еще не стала устойчивым типом произведения с «жестким» набором формальных и содержательных признаков, но отчетливо проявляет — как содержательно-доминирующие — именно человеческие, понятные каждому теплые чувства: любовь к ребенку, радость от пришедших гостей, от богатого урожая, созерцание картин природы.

2 стадия. Идиллическое как постжанровое явление. Воспринимается как своего рода «экспрессивный ореол» жанра идиллии. Очевидно, что он возможен только тогда, когда жанр уже сложился. Также структурно не оформленный, он несет память жанра, развивается в опоре на него. Эта вторая стадия продуктивнее, так как включает и недожанр (все общечеловеческое, связанное с любовью к природе, труду...), и жанр. Память жанра — это способ сохранения главного в жанре, всех жанровых потенциалов, на чем, собственно, жанр и держится. Идиллическое — это не что иное, как мироощущение. Идиллическое — это потенция, которая может и не стать идиллией, а вот жанр идиллии непременно включает в себя идиллическое.

Так, «идиллическое» свойственно таким текстам, в которых наличествуют пасторальные компоненты, пасторальные мифологемы, пасторальный материал, но нет, например, четкого противопоставления двух миров, без-

условного отграничения «большого мира» от замкнутого «малого». Любопытно, что у В. Е. Хализева в «Теории литературы» есть параграф, названный «Благодарное приятие мира и сердечное сокрушение», который как будто бы никуда не относится («Идиллическое, сентиментальность, романтика» — это совсем другой параграф). Но именно это не строго научное «сердечное сокрушение» — точнейшие слова для определения идиллического пафоса.

Таким образом, идиллический текст по настроению, по ценностной ориентации, по «за мороженности» (Н. Пахсарьян), по внутреннему нашему чутью (благодарному приятию мира) — и только! — уже является носителем идиллического пафоса. В идиллии же жанрообразующие факторы предстают как необходимый набор, номенклатура устойчивых признаков. Вся разница между идиллическим и жанром идиллии в том, что в пафосе жанрообразующие факторы еще не формализованы (ощущаются, но не выведены), а в жанре предстают уже как набор формальных признаков. Тогда это же самое деление (пафос/жанр) можно представить как традиционное (см. Бахтин) деление на первичные и вторичные жанры. Так как, по Бахтину, первичные жанры — это есть ощущение *целого*, а вторичные не ощущение целого, а собственно научное его определение, «техническое» (литературное) воплощение. Поэтому функционирование идиллии и идиллического в литературе прямо соотносимо. Может не быть идиллического пафоса, но это будет идиллия, так как в задачу автора входило соблюсти формальные признаки, при этом не выдерживать содержательные (см. параграф «Неидиллическая пастораль», а также текст Зеленцова о Гитлере), может не быть идиллии, но идиллическое будет присутствовать в тексте.

Учитывая неоднородность идей и гибридность в жанровом и стилевом отношении, в своей работе мы станем использовать термин «идиллия» по отношению к поэтическим произведениям XX–XXI вв., при этом не отказываясь от «идиллического мотива» или «идиллического пафоса». Будем прибегать к данным терминам тогда, когда выявим переходные формы современной идиллии, и где строго о жанре говорить не получится.

Почему нас не смущает слово «жанр» в отношении к современной идиллии? Если некоторое время назад мы действительно могли выделять только идиллические мотивы в стихотворениях, то с течением времени накопился материал, доказывающий, что инвариант идиллии жив¹¹⁴. Это, во-первых. Во-вторых, показательно, что при этом ни одно из названных нами стихотворений, которое можно было бы отнести к идиллиям, не было классифицировано автором как «элегия», «колыбельная», «послание» и др. Иными словами, идиллическое содержание не было соотнесено с каким-либо другим жанром! И это при том, что идиллический пафос может присутствовать в стихотворениях разных жанров: послании, элегии, песне, эпитафии... «Идиллическое» находим и в разных типах речи: в стихе и в прозе. Тем самым оно, при всей своей понятности, легкой распознаваемости — расплывается. Мы же пытаемся максимально сузить наполнение термина, которым будем оперировать по отношению к современной поэзии.

2. Национальное и историческое своеобразие идиллии: идиллическое в лирике о войне

Идиллия, будучи весьма «живучим» жанром, способна существовать не только в «идиллические» времена (как это было в эпоху процветающей античности), но и тогда, когда начинает чувствоваться дыхание разрушения, исходящее от чужого, большого мира. Вот этот последний аспект нас и будет интересовать.

Взаимосвязь идиллии и разрушающегося мира проявляется уже в те самые годы, когда она зарождалась (первая половина III века до н. э.). Жажда почестей, алчность, кол-

¹¹⁴ В 1964 году Н. Бехтеревой сделано открытие, свидетельствующее о гибких системах мозга, берущих на себя функцию атрофированных звеньев мозга. Возможно, в литературе наблюдаем похожую гибкость и приспособляемость: при отмирании классической идиллии, ее нехватке функцию идиллии замещает бытование текстов с идиллическим «модусом художественности», тем самым восполняя недостачу идиллического, потребность в нем.

лекционирование сокровищ, насилие, хищническая эксплуатация покоренных народов, закрепленная сложной системой законов и оправданная риторикой после того, как аппетиты были удовлетворены. Потребность в деньгах становится все более острой, а пишется о гражданской доблести, патриотизме, преданности свободе, понимая, что все это разлагало былую простоту и патриархальность, подрывало внутреннюю сплоченность. Оказывается, Цицерон, живший во времена Цезаря (I в. до н. э.), воспевал досуг, традиционные римские добродетели: доблесть, скромность — а всего этого не было и в помине. Для него была характерна тенденция рассматривать реальную действительность на фоне возвышенной жизни. Так, обращает на себя внимание несоответствие между тем, что объективно было в Риме, и тем, какое впечатление о Риме пытается передать читателю Цицерон (см. его диалоги «Катон Старший, или О старости» и «Лелий, или О дружбе»). Цицерон «с головы до пят оставался человеком античного склада и античной культуры, и, соответственно, все им написанное и сделанное обнаруживает связь с тем эстетическим целым, каким были для древних мир и государство, вещь и слово» (Кнабе, 1993, с. 395). Урок Цицерона состоял в том, что поведение людей в истории определяется в не меньшей мере, чем их потребностями, их общественными идеалами, их представлениями не только о том, что есть, но и том, что должно быть, заложенными в структуре общества и времени, отличными от его повседневной практики, но особым образом включенным в ткань исторического процесса. Т. е. и здесь, в античности, идиллия возникает в те годы, когда отчетливо проступает идея разрушения в мире. Отметим особо: не разрушение приходит на смену идиллии — идиллия воцаряется именно в годы разрушения.

Позже ситуативная рамка «Декамерона» позволяла Боккаччо соположение «неприличной стихии жизни с мрачным хаосом зачумленного города — смертью... Обстановка, в которой рассказываются новеллы (по выражению А. Н. Веселовского, “пира во время чумы”), — идиллический мир природы: герои-рассказчики совершают гораццианское бегство от хаоса и зла современной жизни на лоно природы,

налагают типичный для идиллии запрет на сообщение каких-либо известий извне, кроме веселых и провозглашают: “Будем жить весело, не по другой же причине мы убежали от скорбей”. “Веселье” рассказчиков и их идиллическая жизнь — событийный противовес моральному разложению и ужасам зачумленного города» (Бройтман, 2004, с. 175–176). Отмечаем важность контраста между содержанием произведения и характером времени, в которое оно создавалось, и в не столь далекие времена. См. также поэму Хлебникова «Сельская очарованность», напечатанную в двух выпусках журнала «Стрелец» в 1915 году. С. Старкина в ЖЗЛ¹¹⁵ цитирует отрывок из поэмы¹¹⁶ и замечает: «Это произведение написано в характерном для Хлебникова жанре идиллии». Причем особенно отметим, что самые светлые произведения у Хлебникова появляются в жутких условиях (голодный Харьков 1919 года, психбольница)¹¹⁷.

Шмелев именно в самые страшные для себя годы, когда вокруг разруха, тоже создает удивительно светлые произведения. И подобные примеры можно продолжить.

Книга Федора Сологуба «Свирель. Русские бержереты» посвящена жене поэта — Анастасии Николаевне Чеботаревской, покончившей с собой в сентябре 1921 года. Для нее буквально на одном дыхании и были написаны «русские бержереты»: первое стихотворение датировано 19 апреля, последнее — 10 июня 1921 года. В своих поминальных записях о Чеботаревской Сологуб отмечал: «“Свирель” вся написана,

¹¹⁵ Старкина С. В. Велимир Хлебников. М.: Молодая гвардия, 2007. Вып. 1036. С. 148.

¹¹⁶ Речь идет о «Лесной тоске» В. Хлебникова.

¹¹⁷ Вот пример подобных стихотворений:

Поспешите, пастушата!
Ни видений, ни ведуний,
Черный дым встает на хате,
Всё спокойно и молчит.
На селе, в далекой клуне
Цеп молотит и стучит.
Скот мычит, пастух играет,
Солнце красное встает.
И, как жар, заря играет,
Вам свирели подает
(Хлебников, 1987, с. 262).

чтобы ее позабавить. Голодные были дни. Заминка с пайком. Ходил на Сенную, на последние гроши, на разменянные по секрету от нее германские марки купить что-нибудь вкусное. И по дороге сложил не одну бержерету» (Сологуб, 2003, с. 550).

Действительно, немало идиллических текстов дает лирика о войне и лирика военных лет. При этом упоминание идиллических мотивов разнообразно, преследует разные цели. Попробуем перечислить их, исходя из материала анализируемых текстов. Это изображение идиллического времени, идиллического пространства, идиллического героя и идиллической жанровой картинки (хотя развести эти мотивы можно весьма условно). Обратим также внимание, что материал, рожденный восприятием судеб, связанных с Великой Отечественной войной, позволяет рассмотреть такие жанрообразующие признаки, как национальное и историческое своеобразие жанра.

Как же время войны сплелось с идиллическим временем? Чаще всего стихотворения, появившиеся в годы войны или осмысливающие первые годы войны, построены на контрасте былой мирной жизни и страшного настоящего. Таково стихотворение С. И. Кирсанова «Под одним небом»:

Под одним небом, на Земном Шаре мы с тобой жили,
где в лучах солнца облака плыли и дожди лили,

где стоял воздух — голубой, горный, в ледяных звездах,
где цвели ветви, где птенцы жили в травяных гнездах.

На Земном Шаре под одним небом мы с тобой были,
и, делая хлеб, из одной чашки мы с тобой пили.

Помнишь день мрака, когда гул взрыва расколол счастье
чернотой трещин — жизнь на два мира, мир на две части?

И легла пропасть поперек дома, через стол с хлебом,
разделив стены, что росли рядом, грозovým небом...

Вот плывут рядом две больших глыбы, исходя паром,
а они были, да, одним домом, да, Земным Шаром...

Но на двух глыбах тоже жить можно, и живут люди,
лишь во сне помня о Земном Шаре, о былом чуде, —

там в лучах солнца облака плыли и дожди лили,
под одним небом, на одном свете мы с тобой жили
(Кирсанов, 2006, с. 214–215).

Упоминаемая «одна на двоих чашка», поделенный хлеб, конечно, родом из идиллии. В стих. 1942 г. О. Берггольц идиллические мотивы скорее «расширительные», но тоже символизируют мирную, спокойную жизнь:

...Третья зона, дачный полустанок,
у перрона — тихая сосна.
Дым, туман, струна звенит в тумане,
невидимкою звенит струна.

Здесь шумел когда-то детский лагерь
на веселых ситцевых полях...
Всю в ромашках, в пионерских флагах
как тебя любила я, земля!

Это фронт сегодня. Сотня метров
до того, кто смерть готовит мне...
(Берггольц, 1958, т. 1, с. 48)

То, что идиллия нечто совсем иное, чем плоды фантазии, а самая что ни на есть жизнь (реальность идиллического мира особо осознается именно в момент его потери) обнаруживают примеры из классики. Вот Евгений в «Медном всаднике» весь мир низвел до одного дома, в котором он хотел жить с Парашей. И мир для него ограничился этой идиллической целостностью. Но когда обнаруживается граница другого мира, размыкание круга, тогда и случается безумие: герой не справляется со знанием новой жизни. Допуская, что нельзя жить только узкими интересами, увидим и обратное: жить нельзя и только большим миром. Особенно это дает понять лирика, созданная во время войны. Напряженная конфликтность, привнесенная извне, для жизненного равновесия требует создание другого мира, в котором есть гармония, мир и уважение к частной жизни, ее сохранение. Человек и на войне остается человеком,

превращается в искреннее приятие своего недооцененного до войны замкнутого пространства. Вот стих. Д. Б. Кедрина «Жилье», написанное 23 сентября 1941:

Ты заскучал по дому? Что с тобою?
Еще вчера, гуляка из гуляк,
Ты проклинал дырявые обои
И эти стены с музыкой в щелях!

Здесь слышно все, что делают соседи:
Вот — грош упал, а вот скрипит диван.
Здесь даже в самой искренней беседе
Словца не скажешь — разве если пьян!

Давно ль ты врал, что угол этот нищий
Осточертел тебе до тошноты?
Давно ль на это мрачное жилище
Ты громы звал?.. А что, брат, скажешь ты,

Когда смешавшись с беженскою голью,
Забыв и чин и звание свое,
Ты вдруг с холодной бесприютной болью
Припомнишь это бедное жилье?
(Кедрин, 1974, с. 153)

Н. Л. Вершинина отмечает: «Идиллические мотивы выступают как глубоко жизненные, однако в бытийном смысле, а не в узкожитейском» (Вершинина, 1998, с. 30). Красноречивое подтверждение этому стих. И. Л. Сельвинского. Идиллическая привязанность к дому, к самим основам жизни не может восприниматься как литературная условность. Идиллический человек — это человек, который в не меньшей мере, чем о быте, задумывается о бытии:

Я не сказал бы, чтоб тогда
Я был счастливее, чем прежде.
Но если сад в былой одежде
Теперь обуглен навсегда,
Но если дом с балконом этим
Мы больше никогда не встретим,
То... — как бы это объяснить? —
Какая-то на сердце нить
Оборвана! И счастья нет.

И словно что-то в нас убито.
Воспоминания без быта
Чего-то требуют, как бред,
Как если б ты проспал столетье,
Очнулся — и виденья эти
Стремилась населить собой
Любую щель и прах любой.

...

Вот тут был дом. Он должен быть!
Такой же в точности — иначе
Я существую, но не значу,
Ведь «быть» еще не то, что «жить»,
Когда хоронишь друга — это
Ты сам частицею со света
Уходишь. Что же значит «я»
Без теплых связей бытия?
(Сельвинский, 1980, с. 5–6)

Но неверно было бы представлять, что в лирике войны утверждаемое идиллическое прошлое противопоставляется **настоящему**. Это распространенный ход, но не обязательный. Так, например, в стих. Г. Н. Оболдуева «Солдат» и во время войны человек находит счастливые моменты жизни. Идиллия возникает внутри конфликтного мира, но не допускает конфликт внутрь себя, продолжая уравнивать сферу «чужого» сферой «своего»:

«На зеленом ковре мы лежали,
Целовала Наташа меня», —
Не забыть мне голубенькой шали,
Не забыть мне далекого дня.

Вспомни, вспомни, моя дорогая,
Как мы шли по дорожке лесной,
Как, от солнышка оберегая,
Ветки ты заплела надо мной.

Я не знаю живее отрады,
Чем в лазоревый полдень в лесу
Поглядеть на зеленые травы,
Когда ветер качает листву.

Мне видать, как бежит сквозь опушку
Даль за далью, простором маня,
Мне слышать, словно рядом, кукушку —
Словно бьется внутри у меня.

Целый мир суетливых букашек
Вокруг нас шелестит, колесит...
Запах леса над запахом кашек,
Будто колокол гулкий, висит.

Мы проводим минуты в блаженстве,
Обмирая в лесной тишине:
Вот ты встала и нежно, по-женски
Улыбнулась, как девочка, мне.

Мне теперь посмотреть невозможно,
Буйну грудь на траву уроня:
Даже пагуба смерти тревожной
Не отнимет далекого дня
(Оболдуев, 1991, с. 47–48).

Здесь, в ситуации военного свидания, наблюдаем скорее компромисс с военным временем: счастливыми мгновеньями окупаются страшные часы войны. А вот в следующем приводимом отрывке, думается, не о компромиссе идет речь — здесь апофеоз идиллического. В январе 1941 г. И. Г. Эренбург пишет такие строки:

Не раз в те грозные, больные годы,
Под шум войны, средь нищенства природы,
Я перечитывал стихи Ронсара,
И волшебство полуденного дара,
Игра любви, печали легкой тайна,
Слова, рожденные как бы случайно,
Законы строгие спокойной речи
Пугали мир ущерба и увечий.
Как это просто все! Как недоступно!
Любимая, дышать и то преступно...¹¹⁸
(Эренбург, 1982, с. 81)

¹¹⁸ Эренбург упоминает Пьера де Ронсара (Pierre Ronsard) — французского поэта (1524–1585), главу так называемой Плеяды, проповедовавшей обогащение национальной поэзии изучением греческой и римской литературы. Среди его сочинений — «Эклоги» (1560).

Уже после войны написано стих. «Память» Ю. Левитанского. На самое страшное падает идиллический отсвет. Объясняется это зрелым опытом или особым свойством памяти, когда «взрывоопасные» воспоминания вытесняются то смешными, то забавными подробностями, то просто воссозданием собственной молодости:

...Небо памяти, ты с годами все идилличнее,
как наивный рисунок, проще и простодушнее.
Умудренный мастер с холста удаляет лишнее,
и становится фон прозрачнее и воздушнее.

Надвигается море, щедро позолоченное,
серебристая ель по небу летит рассветному.
Забывается слишком пасмурное и черное,
уступая место солнечному и светлому.

Словно тихим осенним светом душа наполнилась,
и, как сон, ее омывает течение теплое.
И не то чтобы все дурное уже не помнилось,
просто чаще припоминается что-то доброе.

И все чаще мы, оставляя как бы за скобками
и беду, и боль, и мучения все, и тяготы,
вспоминаем уже не лес, побитый осколками,
а какие там летом сладкие были ягоды.

Вспоминается спирт и брага, пирушка давняя,
а не степь, где тебя бураны валили зимние,
и не бинт в крови, и не койка госпитальная,
а та нянечка над тобою — глазищи синие.

Вспоминаются губы, руки и плечи хрупкие,
и приходит на память всякая мелочь разная.
И бредут по земле ничейной ромашки крупные,
и пылает на минном поле клубника красная
(Левитанский, 2005, с. 339–341).

Еще на одну глубинную причину появления идиллических мотивов, связанных с войной, нас натолкнули рассуждения Льва Лосева, рассказывающего о своем отце, поэте и пародисте Владимире Лившице. Если в предыдущем примере

время войны ощущается идиллическим только благодаря тому, что стало прошедшим временем, благодаря чувству повзрослевшего человека, принимающего жизнь во всей ее правде и полноте, то у В. Лившица сама война становится идиллическим временем. На то свои причины. Откроем тему цитатой из стих. «Сожжено и раздвинуто»:

Что делать — дурная эпоха.
В почете палач и пройдоха.
Хорошего — только война...
(Лосев, 2010, с. 244–245)

Обратим внимание, что еще в стихотворении Лившица 1941 г. — об одном из первых дней в армии, еще до отправки на фронт, — неожиданно идиллическим становится само время войны, не отдельные моменты, а война вдруг стала отдушиной:

Сегодня ротный час побудки,
Хоть я о том и не радел,
Мне увольнение на сутки
Дал для устройства личных дел...

Кругом скользили пешеходы,
Нева сверкала, как металл.
Такой неслыханной свободы
Я с детских лет не обретал!

Как будто все, чем жил доселе,
Чему и был, и не был рад,
Я, удостоенный шинели,
Сдал, с пиджаком своим, на склад
(там же, с. 246).

И далее Л. Лосев высказывает на первый взгляд парадоксальную мысль: «Четыре года самой страшной войны двадцатого века были самым лучшим временем в сознательной жизни моего отца». И продолжает: «До войны были тридцатые годы, шизофриническое время для начинающего жизнь интеллигента. Страх уживался с беззаботностью. За ночь мог исчезнуть приятель-сверстник или чтимый старший

товарищ, как Николай Алексеевич Заболоцкий. Поверить в то, что они были прежде затаившимися шпионами и саботажниками, было невозможно, но не умещалось в сознании и то, что СССР может быть чем-то иным, нежели страной социальной справедливости... В литературе устанавливался бюрократический режим, которым руководили неумные, недобрые, неталантливые люди. Но можно было весело дразнить их пародиями и эпиграммами, правда, все меньше в печати, все больше в домашних альбомах. Война, казалось, покончила с этим двусмысленным существованием» (Лосев, 2010, с. 244–245).

13 декабря 1943 года В. Лившицу и его ближайшим друзьям-поэтам, Вадиму Шефнеру, Анатолию Чивилихину и Александру Гитовичу, приехавшим с разных фронтов, удалось встретиться в осажденном Ленинграде в гостинице «Астория», они составили там «Асторийскую декларацию» о дружбе и принципах творчества:

Еще придется лихо нам...
Прощаемся с утра.
За Толей Чивилихиным
Гитовичу пора.

А там и я под Колпино
В сугробах побреду,
Что бомбами раздолбано
И замерло во льду.

Но как легко нам дышится
Средь белых этих вьюг,
Как дружится, как пишется,
Как чисто все вокруг!
(там же, с. 249)

Мотив ностальгии по чистым временам войны постоянно возвращается в позднюю лирику Владимира Лившица; одно из стихотворений 1969 г. начинается просто вскриком: *«Дайте вновь оказаться / В сорок первом году...»*.

Было время войны счастливым и по причинам, далеким от политических — просто потому, что были молоды. О. Ф. Берггольц написала в сент. 1941 г.:

В бомбоубежище, в подвале,
нагие лампочки горят...
Быть может, нас сейчас завалит.
Кругом о бомбах говорят.
...Я никогда с такою силой,
как в эту осень не жила.
Я никогда такой красивой,
такой счастливой не была...
(Берггольц, 1958, т. 1, с. 19)

Идиллические мотивы очень ярко представлены в картинах будущего, послевоенного ожидаемого мира. Отчасти это тоже форма идеологического успокоения. Но самое главное — истинная вера в счастливое послевоенное время. Вот каким видит О. Ф. Берггольц не только свое будущее, но и будущее любимого города (см. стих. «Разговор с соседкой», написанное через 3 месяца после начала блокады: 5 декабря 1941):

Для того чтоб жить в кольце блокады,
Ежедневно смертный слышать свист, —
Сколько силы нам, соседка, надо,
Сколько ненависти и любви...

...

И какой далекой, давней-давней
Нам с тобой покажется война
В миг, когда толкнем рукою ставни,
Сдернем шторы черные с окна...

Будем свежий хлеб ломать руками,
Темно-золотистый и ржаной.
Медленными, крупными глотками
Будем пить румяное вино
(там же, с. 26–27).

См. такое же оптимистическое настроение у А. А. Прокофьева:

Вспаши его войной, как плугом,
А он останется живой!
...Взломай его огнем и сталью
И проведи через бои.

Но все равно весной тальник
Сережки выбросит свои
(Прокофьев, 1972, т. 1, с. 238).

Или в стихотворении о солдатском сердце:

...И яблоня стала из сердца расти.
Над прахом героя она поднялась,
Цветком бело-розовым вся занялась...
(там же, с. 239)

Многие стихотворения рисовали счастливое будущее, соотнося его с послевоенным мирным трудом, чаще всего связанным с землей. См. стих. С. С Орлова «Дома» 1946–1948:

Всю ночь ворочался в постели
С войны пришедший человек
И слушал, как грачи летели;
Встревоженный ворчаньем рек,
Шинель накидывал на плечи,
Шел на скрипучее крыльцо,
Сутулый и широкоплечий,
Он ветру подставлял лицо.
По плугу тосковали руки,
Тянули, как магнит, поля,
Да, он почувствовал в разлуке,
Что значит для него земля...

Он думал, жег табак в ночи,
И уходил неспешно в избу,
И слушал, как весна стучит
Дождем и ветром по карнизу.
И только в окна грянул свет
Зарей и песнею скворчиной —
Он вышел в молодой рассвет,
Глазами дымный мир окинул,
Увидел, как мокры кусты,
Поля черны, холмы покаты,
И от напора льдов мосты
На речке выгнулись горбато.
Парная отошла земля,
Плыл лед поемными лугами,

Призывно пахли тополя,
И конь перебирал ногами,
И одуванчик расцветал
У борозды на солнцепеке,
И жаворонок забирал
Все круче в небосвод высокий...
(Орлов, 1971, кн. 1, с. 116–117)

Знание, приобретенное на войне, может лишить человека способности взглянуть на мир по-старому. Идиллическое возможно только в мире невоевавших. См. у Л. И. Ошанина (1944):

Война для мамы не знакома,
Ты полз, как крот, ты корни жрал,
Ты раз пятнадцать умирал,
А мама спрашивает дома:
— Мороз жесток, метель бела,
Была ль постель твоя тепла?

— Ах, мама, мама, будь спокойна,
Забудь о грозах и о войнах,
Метель на фронте не мела,
Постель моя была тепла
(Ошанин, 1971, т. 1, с. 59).

Или у С. С. Орлова — тоже об особом знании, полученном на войне, о невозможности возврата к прошлому наивному взгляду на жизнь. Но не только это. На войне все казалось простым: есть приказ, который надо выполнять, есть враг, которого нужно уничтожить. Здесь, в мирной жизни, все по-новому. В стихотворении «Перед порогом» С. Орлова представлен архетип возвращения с войны, когда возвращается в дом уже другой человек:

Все то же — дом и тополь
Комолый у ворот.
Все то — от трав до стекол,
Лишь только я не тот.
Не тот я, не мальчишка
С веселым вихорком,
Знакомый лишь по книжкам
Со всем, с чем я знаком:

С дорогой, с расставаньем,
Со смертью и свинцом,
Со страшным расстояньем,
Где дым и пыль в лицо.
И вот я дверь открою,
И в рубленый проем
Вдруг хлынет все такое,
Что помнится с трудом.
Стою, и силы нету
Тугую дверь открыть.
Хоть кто-нибудь ракету
Додумался б пустить!
(Орлов, 1971, кн. 1, с. 60)

Во всех вышеприведенных примерах в самом начале стихотворения обозначались события войны. Здесь сразу давалась установка на восприятие идиллического на фоне страшных событий. Исключением стало стих. П. С. Комарова «Глухарь»¹¹⁹ (1944), в котором рассказывается о «чудоватом деде», променявшем колхозную светлую избу на шалаш в «уединенном царстве Берендея». Лето он проводит в лесу, а зимой возвращается в деревню: «оттоковал», говорят про него:

А дед, во всем храня порядок,
Зайдет в правленья: — Вот и мы!
Мол, как у вас насчет лошадок
И вообще насчет зимы?..

...

Узнает новости за лето,
Расспросит всех насчет войны.
И засидится до рассвета.
И протоскует до весны
(Комаров, 1968, с. 120).

Идиллический человек традиционно мыслится ограниченным, и можно было бы предположить, что идиллическая замкнутость станет для человека спасением. Так, у Н. А. Клюева:

¹¹⁹ Комаров П. С. Лирика. М.: Советская Россия, 1968. С. 120–124.

Поселиться в лесной избушке
С кудесником-петухом,
Чтоб не знать, как боровы-пушки
Изрыгают чугунный гром...¹²⁰

Но при всей «ограниченности» Глухарь из комаровского стихотворения — это человек с корнями, уходящими вглубь народной и природной жизни, а значит, общая беда не может его не трогать. Дед как идиллический герой, поначалу предпочитающий уединенное тихое существование, в годы войны не может оставаться закрытым от внешнего мира. Даже пока он живет один, он думает о других. Такой вот советский вариант идиллии, отказывающейся от самодостаточности. Идиллия перестает быть отвлеченной мечтой, прямо соотносится с исторической и бытовой конкретикой: в общее дело войны другого вклада, кроме как накормить и одеть, он не может внести, но делает это охотно, несмотря на болезнь и старость:

В тайгу немедля шлют подводу,
Добычей грузят целый воз,
И раздает старик народу,
Что нынче из лесу привез...

Одни уху в колхозе варят,
Другие варят суп грибной, —
И все в тот вечер деда хвалят,
Хоть он немножко и чудной
(Комаров, 1968, с. 122).

Вспоминал ли на войне об идиллическом мире герой (т. е. совершая движение в прошлое), мечтал ли об идиллическом (движение в будущее), так или иначе мысли касались его самого — идиллическое предполагает интимное. Тем интереснее и неожиданнее показалось нам стихотворение, где идиллическое реконструируется в рассказе о дру-

¹²⁰ Ключев Н. А. Песнослов. Стихотворения и поэмы. Петрозаводск: Карелия, 1990. С. 112. Конечно, здесь речь идет не о Великой Отечественной войне.

гом, причем в *другом* — в бытийном, экзистенциальном смысле, когда вдруг стало возможно нарушение главного постулата жанра — жить в согласии с миром. Герои живут в согласии друг с другом — но ценой утраты гармонии с миром. Это стих. современного молодого автора И. Зеленцова «Идиллия»:

Забыты страхи, ужасы войны,
аресты, взрывы. Может быть, впервые
они по-настоящему вольны,
свободны и легки, как перьевые
надмирные седые облака.
Вдоль по аллее маленькой усадьбы
они плывут вдвоем — к руке рука
(о, этот миг Ремарку описать бы!)
Их не заботят прошлые дела.
Все меньше снов. Все больше белых пятен
на карте памяти. По-прежнему мила,
по-прежнему подтянут и опрятен.
Все тот же блеск в глазах, хотя сосед
не узнает на старом фотоснимке...
Кошмарной какофонии газет
предпочитая фильмы и пластинки,
они не знают свежих новостей,
да и несвежих знать бы не хотели.
Не ждать гонцов, не принимать гостей
и до полудня нежиться в постели —
чего еще желать на склоне лет,
тем, кто так долго был игрушкой рока?
Есть пара слуг, терьер, кабриолет,
уютный домик — позднее барокко,
внутри — шелка, добытые с трудом
ковры, скульптуры, редкие картины...
Им нравится тянуть бурбон со льдом,
считая звезды в небе Аргентины,
и на лужайке, наигравшись в гольф,
сидеть с корзинкой ветчины и хлеба...

— Подай кофейник, ангел мой, Адольф!
— Какой чудесный день, не так ли, Ева?
(Зеленцов, Шведов, 2007, с. 6)

Ранее возможна была гармония друг с другом при самом по себе разумеющемся идиллическом равновесии с окружающим. Здесь мы видим попытку воссоздать будущее (жизнь после войны) для тех, кто уничтожал жизнь. Редуцирование современной картины мира — свидетельство девальвации ценностей, отсюда в вызванной через века идиллии мы наблюдаем не идиллию как таковую, а ее редукцию.

Часто среди характеристик, сопутствующих идиллии, встречаем термин «вечность». Однако в значении слова парадоксально кроется не что-то уходящее в бесконечность, а скорее наоборот: вечность соотносится со словом «век», со столетием, отмеренным человеку — в лучшем случае. Идиллия, возможно, единственный жанр, который мерится человеческим веком. Становятся понятными любовь к каждой вещи, внимание ко всякому делу, потому что герой идиллии знает о конечности отпущенного ему срока. Не бесконечности — конечности всего привычного из полагающегося ему на веку обязан он любованием миром. Следствием — бережное отношение ко всему. Особенно такое отношение вызывает в человеке опасное время, грозящее потерей самого дорогого, делающего тебя самим собой. Тем более что это любование уплотняется — ведь на войне отмерен не век — год, а может, месяц, день, час. Об этом напоминает стихотворение С. С. Орлова «Отдых»:

Качаясь от усталости, из боя
Мы вышли и ступили на траву
И неправдоподобно голубое
Вдруг небо увидали наяву.

Трава была зеленой и прохладной,
Кузнечик в ней кощунственно звенел,
А где-то еще ухали снаряды,
И «мессершмитт» неистово гудел.

Так, значит, нам на сутки отпустили
Зеленых трав и синей тишины,
Чтоб мы помылись, бороды побрили
И посмотрели за неделю сны.

...Мне тоже обязательно приснится
Затерянный в просторах городок,
И домик, и, как в песне говорится,
На девичьем окошке огонек,

И взор твой незабвенный и лукавый,
Взор любящий навек моей судьбы...
Танкисты спят, как запорожцы, в травы
Закинув шлемы, разметав чубы
(Орлов, 1971, кн. 1, с. 38–39).

И еще одно замечание — по поводу восприятия идиллических военных мотивов. Конечно, идиллическим бережется человек — он силен вечными устоями, связью с землей, родом, любимой. Но это еще и отсыл именно к *русской* земле, к *родному* дому, конкретному разрушающемуся идиллическому очагу, который надо защищать. И здесь неожиданно идиллия становится, в подлинном смысле слова, социально-исторической. И. О. Шайтанов опровергает распространенную иллюзию по поводу идиллии как вневременной литературной условности, поскольку, по его мнению, она «предлагает политическую интерпретацию как прошлого, так и настоящего, реконструирует историю в целях пропаганды» (Шайтанов, 1980, с. 70). Литература времен Великой Отечественной войны не случайно затрагивает самые светлые воспоминания и самые устоявшиеся идеалы (вспомним обращение Сталина к народу как к «братьям и сестрам»). Для литературы этой поры очень важной становится проблема адресата. У человека с архаических времен выработалась потребность в прикреплённости к определенному месту и времени. Дом — это символ Родины. Уютная занавеска (как у Поженяна) действовала на воина сильнее, чем абстрактные объекты, которые надо защищать. В идиллическом мире всегда было возможно только одно событие — его гибель. Теперь, в годы войны, когда действие изначально помещено в разрушающийся мир, в его обращении к идиллии кроется залог жизни! Не случайно В. Е. Хализев подчеркивает: «Идиллическое в литературе составляет не только сравнительно узкую область изображения жизни безмятежной, созерцательной и счастливой, но и бескрайне

широкую сферу активной, действенной, порой жертвенной устремленности людей к осуществлению идиллических ценностей, без чего жизнь неминуемо скользит в сторону хаоса» (Хализев, 2004, с. 79).

Обращаясь к характеристике конкретного идиллического пространства, поэт может представить его в самом неожиданном ракурсе, как в стихотворении Н. Доризо «Бинокль»:

...А в дальней дымке все синее
Кварталы.
А потом —
От городка
Лишь два кружка
В бинокле полевым.
Дома —
глядеть не наглядеться.
Река, сады,
картины детства
В двух маленьких кружках!
Мы городок к глазам прижали,
Мы, как судьбу, бинокль держали
В своих руках.
И тополя под ветром дрогли,
И покачнулись вдруг в бинокле
Сады и зданья все,
И только пыль
да пыль густая.
А городок
исчез,
растаял
В одной
скупой
слезе.
...
Бинокль, бинокль,
какие дали
Тебя в те годы наполняли,
Какие скалы,
реки,
горы,
Дворцов готических узоры...

И сколько дальних стран легло
На круглое твое стекло,
Пока тебя я в руки взял
Здесь, у донских дорог,
Пока опять к глазам прижал
Мой городок!
(Доризо, 1975, с. 69–70)

Двойное («два кружка») объемное (еще и сквозь слезу) зрение автора фиксирует родные пространства солдата, но при этом обостряет видение не только сегодняшнего дня. Сквозь стекла бинокля видно другое: через войну — дом, через дом — войну. Пространство вдруг позволяет смыслить время счастливого детства и довоенного времени. Происходит совмещение реальной картинки и картинок, произведенных сознанием.

Однако есть и еще один ракурс, который может объясняться особым психологическим состоянием на войне. Идиллическое бытие предполагает незнание о прочем, «внешнем» по отношению к идиллии, мире либо утрату памяти о нем, утраченную невинность. А здесь сквозь стереотип идиллического, ставшего штампом, можно прочувствовать непреложную истину, настоящую суть идиллии, а именно — мир.

Мы бы отметили еще один аспект в подходе к идиллическому на войне у современного человека. Мы говорили выше (в параграфе событийности), что человек XX века (и тем более наш современник), пережив разные войны, узнал ценность (и цену!) идиллического счастья. За мой мир и мое безмятежное существование заплачено кем-то другим:

...Как людей убивают?
Никогда я не видел, как людей убивают.
Не крутился я в бандах, и на войны не брали,
И в застенки меня палачи не бросали,
И пред смертью не звал я молодого Орленка,
И на землю гляжу я глазами ребенка.
Только травы мне шепчут да колосья кивают,
Точно сами собой все друзья умирают.
А ведь где-то, когда-то, и с кем-то, и кто-то
За меня выполняет эту злую заботу,

И с железною властью бойца и солдата
Сам он грудь открывает под прицел автомата
Или душит кого-то в промозглом кювете...
Это все ведь бывает у нас на планете...

...И хожу я под говор ленивого шмеля,
И пою свои песни вот на этой свирели,
И цветы отвечают кивками участья...
Это что же —
И есть настоящее счастье?
(Тряпкин, 1983, с. 60–62)

Идиллия, как было видно выше, может быть характеристикой героя, характеристикой пространства. Но «военная» лирика дает и «жанровые картинки», как, например, у Ю. Белаша¹²¹:

По каске убитого
ползала
божья коровка.

*

На отвалах рва противотанкового —
первые апрельские цветы,
желтые, как капсулы снарядов:
мать-и-мачеха...

*

По улице — пулеметный огонь.
Прижались к стене.
А на ней —
Контур детской руки
с обведенными пальцами.

Тот же мотив часто повторяется, например, у А. Прокофьева. См. в стихотворении «Фиалка»:

Товарищи скинули каски,
Увидев, как, нежно-светла,
Фиалка — анютины глазки —
На гребне окопа взошла.

¹²¹ Белаш Ю. С. Солдатские строки. Режим ввода: <http://alpha.sinp.msu.ru/~ptr/dozor/koi/writers/soldat.html>

И, как по команде, качнулись,
И каждый увидел свое,
И сразу сердцами коснулись
Великого света ее!

Да что мы — в лесу или в поле?
Да нет же, в окопе как раз!
Анютини глазки, до боли
Давно мы не видели вас
(Прокофьев, 1972, т. 1, с. 312).

Вообще отметим, что поэзия военных лет склонна к идиллической жанровой картинке ни сколько не меньше, чем к идиллическим образам. У С. С. Орлова примеры подобного: см. «Костер» (Орлов, 1982, с. 24–25), в котором уставшие воины набираются тепла от огня, как от дома, буквально как от родного очага; см. также стих. «Землянка» (там же, с. 29), которая после боя кажется «краем», центром идиллического пространства на войне.

Война обнаруживает недостаточность готовых типов и норм поведения. Идиллическое, заданное традицией, коренящееся в архетипическом человеческом понимании счастья, на войне позволяет совершить правильный выбор, заслужить самоуважение, стать достойным своего военного прошлого. Идиллическое служит цели упорядочения и преодоления хаоса войны не меньше, чем героическое.

3. Неидиллическая пастораль (эволюция старого жанра)

Колесание жанрового обозначения «идиллия» для переходных форм

Что было в дни былые — подвиг, дерзость,
а после стало прахом, — вдруг и враз
всплывает ярким яблоком из детства...
Но только — как пародия и фарс.

Д. Бобышев

Традиция если не «ложного», то, по крайней мере, смущающего обозначения жанра идиллии не нова. Сохранившаяся и в новой литературе традиция авторских жанровых

обозначений указывает на то, что жанровые категории продолжают оставаться живой реальностью сознания многих писателей и читателей. Авторские обозначения подчас требуют от литературоведов тщательной расшифровки, уяснения смыслов, которые приобретали в историко-литературном процессе. Слова, претендующие на роль терминов, на самом деле далеки от однозначности. Так, идиллией назван «Отставной солдат» Дельвига. Здесь, конечно, есть умиление природой, незамысловатый ужин простых людей, наивный тон рассказчика, но в целом идиллического мироощущения нет — перед нами рассказ раненого отставного солдата о войне 1812 года, о страшных сражениях, о горящей Москве, о морозах, помогающих справиться с французами. Вдруг стало очевидным, что рамки идиллии перестали быть слишком узкими даже для национально-героической батальной темы. Достаточным стал тот факт, что история отставного солдата слушается бесхитростными пастухами. Правда, надо иметь в виду, что у поэтов круга Дельвига арсенал образов принадлежал эллинистической Греции, создавшей идиллию, в которой «эстетическая ценность определяется гармоническим соотношением частей и образных элементов» (История русской литературы, 1981, с. 341)¹²². А данное стихотворение из-за соответствия этим требованиям вполне могло называться идиллией.

¹²² Гармоничного соотношения образных элементов в поэзии особенно добивался И. Бродский. Эклоги заняли в его поэзии место, какое не доставалось им в сочинениях ни одного другого современного русского поэта. Сам по себе этот жанр восходил к античной поэзии, был свидетельством настроений поэта, бежавшего унылых будней действительности в поисках волшебного края, где «Назо и Вергилий пели, вещал Гораций». Несомненно, жанровые предпочтения Бродского отчуждали его, в собственном его восприятии, от читательской массы, которая была для него именно масса, с коей следовало соответственно обращаться. На читательской встрече в Нью-Йорке Бродский, еще донобелевский, предложил аудитории фрагменты из «Эклоги 4-й». Название, сказал он, заимствовано у Вергилия. И объяснил: «В Риме, две тыщи лет назад, был такой поэт. В то время известный». Не окончив ленинградской средней школы, Бродский прошел курс экстерном в александрийской литературной школе. Академическая планка, установленная этой школой, требовала знания греческой и латинской классики, а также мифологии эллинов и римлян. Последнее предполагалось в таком объеме, который даже образованного читателя вынуждал бы постоянно обращаться к словарю, дабы понять

Эта ситуация обнажает вполне традиционную схему подхода к жанровому определению лирического текста, самый продуктивный из которых — тематический. Так, при определении жанра идиллии мы всегда будем действовать с оглядкой — нам «необходимы» все эти «тематические» (предметно-образные) атрибуты: пастухи, ручейки, ветерки, свирели... Тем в большее смущение вводят читателя тексты, где определения «пасторали», «идиллии», «эклоги» не имеют необходимого «набора» нужных тематических маркеров. В данном случае речь и идет о тех произведениях, жанр которых обозначен самими авторами как «идиллия» («пастораль», «эклога»), но «не подтверждается» (не поддержан) ни соответствующим идиллическим пафосом, ни даже тематически (во всяком случае, поддержан весьма условно).

Соответственно возникает проблема: по какому признаку можно выделить идиллию как жанровое образование, если исключить тематический признак (хотя, разумеется, и тематический разброс в идиллии огромен: от кладбищенской тематики до мотива одухотворенного труда и т. д.)?

На наш взгляд, здесь, по меньшей мере, можно выделить три пути:

1. Нечеткая родовая принадлежность текста (вернее, его принципиально всеродовая природа). Не случайно идиллия уютно чувствует себя и в драматическом, и в эпическом, и в лирическом воплощении.

2. Более того: неотчетливость «родового статуса» идиллического стихотворения провоцирует и неотчетливость («размытость») собственно жанровой определенности. Проще говоря, когда была неясна жанровая природа стихотворения, было готово определение: идиллия. Лишь бы присутствовали элементы, подтверждающие «спокойствие внутренней жизни». Не забудем, что так повелось еще со

текст, созданный автором, прошедшим курс александрийской школьной учености. По канонам этой школы, задачу поэта видели не в том, чтобы сказать, чего никто другой не скажет, а в том, чтобы говорить так, как никто другой не умеет. Александринизм в поэзии, говорит Моммзен, это редкостные вокабулы, «хитро запутанные и столь же трудно распутываемые предложения, растянутые экскурсы, полные таинственного сплетения устаревших мифов...» (Львов, 2008, с. 57).

времен Феокрита (подробнее см. Тронский, 1988 с. 208). Конечно же, история литературы знает похожие ситуации. Об отсутствии ясного представления о жанре, например, баллады писал Б. В. Томашевский, пытающийся отыскать нужный термин. Этот жанр, чей родовой статус был не совсем ясен, записывался по ведомству «песни». Так, для А. И. Соболевского баллада стала «низшей эпической песней», а для В. В. Сиповского — «бытовой песней».

3. Наконец, в-третьих, любое стихотворение (только ли на русской почве?), посвященное жизни частного человека, который не знает «большого мира» (Тамарченко и др., 2004, с. 435), как бы «по определению» «числилось» по ведомству идиллии.

Судьба идиллии такова, что в поэзии XX–XXI вв. даже эти пути, удаляющие от жанрового прототипа, могли оказаться недостаточными. Рассмотрим несколько примеров стихотворений XX века, в которых от идиллии остался только заголовок. Исчезли вообще все признаки анализируемого жанра — и те, которые на виду, и скрытые, перечисленные выше. Место традиционной идиллии занимает «самозванка» — идиллия без идиллических признаков. Н. М. Грибачев выносит в заголовок произведения «Птичья идиллия» вовсе не жанровое определение, хотя поначалу читатель ставит стихотворение в определенный жанровый ряд, для него это уже информация, на какую волну настроиться, что немало важно для восприятия произведения в целом. Здесь дан ложный сигнал с ироническим подтекстом. Здесь идиллия — знак безмятежного, беспроблемного существования — птичьего щебетания. Модификация определяется противоречием между жанровым обозначением в заглавии и разоблачительным пафосом содержания:

Мой приятель, что еще не стар,
Попирая вещи уставы,
Превратил трибуну в пьедестал,
Заседанья — в поприще для славы.

Он возводит очи к небесам,
В гущу жизни призывает смело,
Только, к сожаленью, делать сам
Никакого не умеет дела,

Только, соловей и словолей,
Мастер на любые заверенья,
Не имеет собственной своей
Ни на час, ни на день точки зренья.

Я курил с ним, спорил, водку пил,
Приглашая в гости по старинке,
А сегодня взял да и купил
Попугайчика на Птичьем рынке.

Пусть не краснобай, не Цицерон,
Не трибунный гений — что ж такого?
Прописные истины и он
В состоянье повторять толково!
(Грибачев, 1982, с. 50)

В классической идиллии можно найти одновременно и формулу возвышенного идеала, и быт как таковой. Начальные послы описать одухотворенный быт простого человека обернулись в конце концов превращением бытия в быт, в условии невозвышенной, нестилизованной обыденной действительности, которая позже стала считаться символом пошлости и мещанства. Социалистический строй не видит опоры в жанре идиллии, поэтому легко позволяет не ведать о настоящем содержании идиллии (наслаждение, умиление бытом, чувство душевной необходимости в нем) и, что происходит чаще, нивелировать жанр до уровня «быта». Массовая репродукция идиллии как знака мещанства встречается у многих поэтов от Маяковского до Евтушенко. Такой уничтожающий подход к идиллии сместил этот жанр из центра культурного пространства на периферию настолько, что никакой «памяти жанра» (М. Бахтин) не осталось. Идиллии в заголовках и жанровых определениях появляется не как знак литературной традиции, а как зачин новой традиции, а именно упразднения привычных жанровых требований. Не остается места никакой «радостной растроганности мирным сложением жизни» (Хализев, 2004, с. 79). В идиллии нового времени быт стал ощущаться низким, натуралистическим, прозаичным до такой степени, что жанру, воспевающему этот быт, то есть идиллии, нет места среди

поэтических жанров. Где сентименталисты прозревали наивность и одухотворенность быта, где романтики знали о безыдеальности идиллии, там реализм нашел убогость и безыдейность. Особенно в соцреализме не нужна проекция на классический архетип, он (соцреализм) смещает изображение быта в плоскость низкого и узкожитейского, чему нет места в новом идеологическом строе. Таким образом, термин «идиллия» начинает бытовать без опоры на жанр, как это было, например, с романом.

Довольно-таки часто обыгрываются совсем другие интенции — учтем, что писались многие стихотворения в советское время, поэты отвечали советскому официозу. Обыгрываемой стороной становилось стремление идиллии к замкнутому миру и частной уединенной жизни. «Тошной идиллии» был мещанский быт. Идиллия плоха тем, что не звала к строительству коммунизма, не ставила во главу угла общественные интересы. За словом «идиллия» тянется мощнейший шлейф понимания ее в самом что ни на есть узко-личном, эгоистическом смысле. Идиллия здесь знак частного, необязательного, ненужного. Слышится Маяковский и иже с ним, которые использовали идиллию как синоним мещанства, слово стало ругательным.

Позже, у Т. Кибирова будет иронически пересмотрена такая традиция «прочтения» идиллии. «Мещанство» в авторской интенции означает приоритет частной жизни, незыблемость ценности домашнего уютного счастья:

Леночка, будем мещанами! Я понимаю, что трудно,
что невозможно практически это. Но надо стараться.
Не поддаваться давай... Канарейкам свернувши головки,
здесь развитой романтизм воцарился, быть может, навеки.
Соколы здесь, буревестники все, в лучшем случае — чайки.
Будем с тобой голубками с виньетки. Средь клекота злого
будем с тобой ворковать, средь голодного волчьего воя
будем мурлыкать котятками в теплом лукошке.
Не зпатаж это — просто желание выжить
(Кибиров, 1994, с. 317–321).

Обратимся к другому стихотворению Н. Грибачева — «Безразмерной идиллии» с подзаголовком «Лирика»:

Пишу стихи бездактильно, безъямбо
На тему новую — любовь и пол,
И на скамейках встречи без изъяна
Проводятся влюбленными с тех пор,

И морщатся мужья как бы от хрена,
И старые ревут холостяки,
Безамфибрахийно и бесхорейно
В бездактильные влюблены стихи.

Лишь критики, что вечно роют ямы,
Сыскав мои портянки на луне,
Подсовывают дактили и ямбы,
Но в мраморе
на памятник
отказывают мне!
(Грибачев, 1982, с. 78)

Если в предыдущем стихотворении в сочетании со словом «птичья» «идиллия» переставала мыслиться жанром, то подчеркнутое теоретико-литературное значение этого названия стихотворения («Безразмерная идиллия» волей-неволей призывает видеть собственно жанр. Почему данное произведение названо идиллией? Разве только допустить мирное сосуществование разных размеров: 5Я намеренно превращен в 7Я последней строки? Однако этот ритмический прием не позволяет тексту в целом дотянуть ни до замысла «безразмерного» стиха, ни до идиллии.

Стихотворение Л. Н. Мартынова «Пастораль» представляет собой совет, который должен быть оценен именно молодыми поэтами:

Я думаю
О молодых талантах
И вспоминаю старые стихи,
Которые в позднейших вариантах
Я, выправив, конечно, мастерски,
Тисненью предал в толстых фолиантах...
Друзья! Не изменяйте ни строки!
Конечно, изменил я пустяки,
И цело все — и плоть и костяки,

Но будто молодые пастухи
В почтенных пастырей преобразились,
Хотя и не читающих мораль
Пастве своей, но златорунных скрылись
Стада овец, и кислый месяц вылез,
Брюзжащий с неба:
— Вот так пастораль!
(Мартынов, 1985, с. 237)

Жалея, что переделал — пусть и талантливо — собственные стихотворения, написанные в юности, автор думает, что самым правильным было бы оставить их без изменения. Пусть переделана самая малость, но чувствуется, что пишет зрелый человек, над которым довлеет опыт настолько, что поэт невольно, не желая того, склонен к назиданию:

Как будто молодые пастухи
В почтенных пастырей преобразились...
(Мартынов, 1985, с. 237)

И это «преобразование» разогнало наивную непосредственность юности:

...но златорунных скрылись
Стада овец, и кислый месяц вылез,
Брюзжащий с неба:
— Вот так пастораль!
(Мартынов, 1985, с. 237)

Здесь нет простоты и правды, а значит, нет и идиллии. Как видим, «пастораль» употребляется не в жанровом обозначении, а как синоним желаемой гармонии.

В «Идиллии» А. Вознесенского выпячивается еще одно «бытовое» значение термина: идиллическое — значит имеющее отношение к корням («полукрестьянское»), к миру природы («некабинетное»):

Кровь моя пела, в истории странствуя, —
Полудуховная, полукрестьянская.
Я ли повинен за жизнь неизбежную —
Полуполынную, полунебесную?

Вдруг разблокированной генетикой
Что-то проснется некабинетное —

Под кнутовищем в полях полотняных
Вой крепостного инопланетянина!
(Вознесенский, 1981, с. 158)

Стихотворение Э. Багрицкого «Эклога миру» далеко от идиллического, оно наполнено воспоминанием о «грозных событиях», о «кровавых часах безумья», переживаемых миром — от «душных пирамид» до «голубых снегов». Идиллическое только ожидается (оно в последних четырех строках седьмой строфы):

И ты приходишь вновь под страстный рокот лир,
С оливою в руке, прекрасный отрок-мир,
И тихий льешь елей — блаженный дар покоя —
На волны пенные, взметенные грозюю...
(Багрицкий, 1987, с. 41)

— и в трех конечных строчках (девятая строфа):

Но тихо к нам идет, с улыбкой на устах,
Веселый отрок-мир в лазурном одеянье,
Суля покой, и страсть, и мудрые желанья...
(Багрицкий, 1987, с. 41)

Здесь из 51 строки только 7 «посвящены» идиллическому мотиву будущего — только устанавливающегося мира. Если говорить о содержании целого стихотворения, то логичным стало бы сложение не идиллии, а «оды» миру, тем более что интонации употребляются именно одические — с восклицательными частицами:

О мир! Тебе певцы слагают громко оды,
Рокочут струны лир, гласят хвалу народы...
Ты нежным отроком, торжественен и прост,
С улыбкой тихую, неслышную стопую
Проходишь по полям... И сладко над тобою
Струится зарево дрожащих в небе звезд
(там же).

Однако — при выборе оды — перевешивало бы гражданско-патриотическое, официальное воспевание победы и установившегося перемирия. Эклога же уместна потому, что мира ждет частный человек, попавший в водоворот исторических событий, будь то гражданин Древнего Рима или житель наполеоновских времен. Именно простой человек радуется миру. Учтем к тому же дату написания стихотворения (1917) и поймем, насколько важно именно в эпоху соцпреобразований вспомнить о жизни частного человека. Ощущение идиллического в стихотворении устанавливается от противного — через развенчание войны — и больше никак не поддерживается: ни привычными атрибутами идиллии, ни лексикой, ни надлежащим пафосом. Из возможных причин назвать данный текст «эклогой» главной можно считать наличие точки зрения частного человека. Правда, это положение нарушается тем фактом, что герой знает и другую жизнь — не только ту, что протекает в замкнутых границах.

Есть еще один момент, позволяющий увидеть идиллию там, где тематически этого не констатируешь. Связан он с метрико-ритмической структурой стихотворения, и эклога Э. Багрицкого тому пример. Она написана александрийским стихом (6Я, с цезурой в центре (после 3 стопы)). Известно, что античная стихотворная культура (и прежде всего идиллия) чаще всего передавалась александрийским стихом и гекзаметром¹²³. К слову, у Вяч. Иванова в стих. «Петровское

¹²³ Гекзаметр — самый употребительный размер античной поэзии. Вот как звучит перевод идиллий Феокрита:

С белою кожею Дафнис, который на славной свирели
Песни пастушьи играл, Пану приносит дары:
Ствол тростника просверленный, копьё заостренное, посох,
Шкуру оленью, суму — яблоки в ней он носил...

...

Этот шиповник в росинках и этот пучок повилики,
Густо сплетенный, лежат здесь геликонянкам в дар,
Вот для тебя, для Пеана пифийского, лавр темнолистый —
Камнем дельфийской скалы вскормлен он был для тебя.
Камни забрызгает кровью козел длиннорогий и белый —
Гложет он там, наверху, ветви смолистых кустов.

на Оке» (Иванов, 2000, с. 294–295), в первой и второй «Эклогах» Т. Кибирова используется александрийский стих, его же «Идиллия. Из Андрея Шенье» (Кибиров, 1994, с. 326–327), считающаяся «дериватом гекзаметра» (М. Л. Гаспаров), но на слух все равно гекзаметр. Гекзаметром написаны «Счастье ж твоим голубям! Ты снова в дверях показалась...», «Завтра вот эти стихи тебе показать принесу я...» К. Р. (Константина Романова — К. Р., 1991, с. 139–140). Но специально эти тексты не рассматриваем, поскольку здесь гекзаметр или александрийский стих подтверждают и тематическую принадлежность идиллии.

Однако современные авторы также нередко используют гекзаметр там, где произведение тематически далеко от идиллии: «гекзаметр — один из самых отчетливых семантически

В «Метаморфозах» Овидий заимствует не только «медлительность» гекзаметра, но и имитацию витиеватости:

Осенью сорванный терн, заготовленный в винном отстое,
Редьку, индивий-салат, молоко, загустевшее в творог,
Яйца, легко на нежарком огне испеченные, ставят...

...

Тут и орехи, и пальм сушеные ягоды, смоквы,
Сливы, — немало плодов благовонных в разлзатых корзинах,
И золотой виноград, на багряных оборванный лозах.
Свежий сотовый мед посередке; над всем же — радушье
Лиц, и к приему гостей не худая, не бедная воля.

В русской поэзии гекзаметр появился впервые у В. К. Тредиаковского («Аргенида», 1751) и закрепился со времени перевода Н. И. Гнедичем «Илиады» (1829) и в поэзии В. А. Жуковского. В поэзии нового времени передаётся сочетанием тонических дактилей с хореем, употребляется главным образом в стилизациях античных жанров, таких как идиллия.

Обратим внимание, что и в начале XIX в. идиллия передавалась гекзаметром. Например, «избирая в качестве размера для своей “русской идиллии” безрифменный пятистопный амфибрахий, Н. И. Гнедич тем самым предлагал “своего рода модификацию гекзаметра”, подлежащую использованию в идиллическом жанре; такой выбор был подготовлен как собственным опытом Гнедича — переводчика Гомера, так и обстоятельствами осмысления русской литературой идиллий И.-Г. Фосса и И.-П. Хебеля (Гебеля). Однако были и отступления от общего правила. Так, в работе над “Отставным солдатом” Дельвиг поступил совершенно иначе, принципиально отказавшись как от гекзаметра, так и от его модификаций, и избрав для своего произведения безрифменный (бесцеzurный — Каргашин, 2005, с. 115) пятистопный ямб» (Жаткин, 2007, с. 25).

окрашенных размеров русского стиха. Это — имитация греко-латинского квантитативного размера, и всякое употребление его в русском стихе есть знак установки на "что-то античное"¹²⁴ (Гаспаров, 1999, с. 218).

Такова, например, задача П. Радимова в стих. «Печка»:

Печку Анисья с утра протопила и, жар загребая,
Старым гусиным крылом золу с загнетки смела.
Стукнула жестью заслонки, заботливо под посмотрела,
Щи в чугушке, прокипев, преют капустным листом,
Каша в горшке разварилась и коркой поджаренной
вспухла,
В плоске свинины кусок салом избу продушил.
Пыл от углей сберегая, Анисья завесила тряпкой
Печку с чела, рогачи кряду поставила все,
А кочергою баран заслонила и сунула вьюшки,
Чтобы тепло по трубе только до борова шло.
Кончив дела и махотки обсохнуть засунув в печурки,
На печь полезла сама старые кости погреть,
Кофту на средний кирпич от ожога под тело постлала,
С теплой поддевкой затем долго возилась она,
После решила и ею накрыться совсем с головою,
Сонная дрема верней в эдаком разе возьмет
(Радимов, 1982, с. 155–156).

Кстати, А. Архангельский делал пародии на П. Радимова¹²⁵. «...и в гробу перевернулся Гомер» — последние слова

¹²⁴ Кроме этой установки на античное есть еще и особое «задание» у гекзаметра: воссоздать ауру идиллии как бесконечного золотого века. Известно знаменательное высказывание И. Бродского о стихотворениях Т. Гарди: «Хороший вопрос: чему обязан гекзаметр своим появлением? Ответ: тому, чтобы старику-поэту было легче дышать. Гекзаметр появился не ради своих эпических и не ради столь же классических ассоциаций, а в силу своих трехстопных, по модели "вдох-выдох", свойств. На подсознательном уровне это удобство трансформируется в изобилие времени, в обширные "поля". Гекзаметр, если угодно, — это растянутое мгновение». Кстати, у самого И. Бродского в «Эклогах» преобладает Дк, белый, вольный.

¹²⁵ См. «Сморкание» // Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология. М.: Высшая школа, 1993. С. 332:

Ныне, о муза, воспой иерея — отца Ипполита,
Поп знаменитый зело, первый в деревне сморчак.
Утром, восставши от сна, попадью на перине покинув,
На образа помолясь, выйдет сморкаться на двор.
Правую руку подняв, растопыривши веером пальцы,

пародии — звучат именно потому, что тот не по «назначению» использовал гекзаметр, слишком уж современная деревенская жизнь становилась предметом воспевания его гекзаметра. При этом не ждали, что поэт, пишущий гекзаметром, станет ориентироваться на высокие классические образцы античности, могло быть следование народно-крестьянскому, «низовому» гекзаметру. Но у Радилова чересчур бытовая жизнь передавалась при помощи не соответствующего ей высокого стиля.

Установка на античное могла стилизоваться разнообразными логоадами. Имитацию древней витиеватости см. в идиллическом «натюрморте» — строчном логоаде М. Амелина:

Поспешим
стол небогатый украсить
помидорами алыми,
петрушкой кучерявой и укропом,

чесноком,
перцем душистым и луком,
огурцами в пупырышках
и дольками арбузными. — Пусть масло,

как янтарь
солнца под оком, возблещет
ослепительно. — Черного
Пора нарезать хлеба, белой соли,

не скупясь,
выставить целую склянку. —
Виноградного полная
бутыль не помешает. — Коль приятно

утолять
голод и жажду со вкусом! —
Наступающей осени
на милость не сдадимся, не сдадимся

Нос волосатый зажмет, голову набок склонив,
Левою свистнет ноздрей, а затем, пропустивши цезуру,
Правой ноздрею свистит, левую руку подняв.
Далее под носом он указательным пальцем проводит.
Эх, до чего ж хорошо! Так и сморкался б весь день.
Закукарекал петух, завизжали в грязи поросята,
Бык заревел, и в гробу перевернулся Гомер.

ни за что. —
Всесотворившему Богу
озорные любовники
угрюмых ненавистников любезней
(10/30, стихи тридцатилетних, 2002, с. 11).

Известно, что гекзаметр оставляет ощущение «тяжелого» слога. И для многих современных авторов, сочиняющих идиллию, приемлее не стилизация под античность, а, наоборот, ориентация на «легкую» поэзию. Условность, «красивость» идиллии могла быть передана «порхающим» ритмом, ни к чему не обязывающим, ни на чем не зацикливающимся, ни на что в традиции не опирающимся. Таков «Аленький цветок» В. Пеленягрэ (Пеленягрэ, 2006, с. 102); «Песенки» М. Кузмина (из сборника «Глиняные голубки» — Кузмин, 1990, с. 308–315); «За цветком цветет цветок...» (Сологуб, 2003, т. 8, с. 106), «Скоро крылья отрастут» (там же, с. 164–165), «Не знают дети...» (там же, с. 167–168) Ф. Сологуба и др.

Как видим, остается открытым вопрос о колебании («мерцании») значения жанрового обозначения «идиллия». Термин один, а художественных реализаций множество. И хотя пастораль и всегда трактовалась весьма свободно, но такого широкого взгляда, как в современной литературе, не знала. Вместе с тем подобные «жанровые ощущения» и сегодня остаются содержательно значимыми и достаточно определенными. Не эти ли традиционную значимость и плодотворность древней формы М. Бахтин назвал «памятью жанра»?

Таким образом, анализ преемственности идиллического жанра в новой и новейшей поэзии предполагает выявление как инварианта, так и вариантов «идиллии» (в том числе всевозможных «пограничных форм»: идиллия или уже не идиллия?). Например, среди поэтических текстов мы отмечаем лирические стихотворения *с тенденцией к инварианту*¹²⁶. При этом анализ позволяет выделить собственно

¹²⁶ Кстати, вышеупомянутый Н. М. Грибачев, например, мог писать стихотворения, ориентированные на инвариант идиллии, — «Зима, лесник и негры». Знаем «Рай» и «Добрососедство» у Л. Н. Мартынова, тоже стремящегося воссоздать подлинные идиллические отношения, «Солдат» и «Живописное обозрение» у Г. Н. Оболдуева. Если на фоне развенчивающих жанр

идиллию (наряду с идиллическим пафосом есть и атрибуты идиллии — см. «Добрый Филя» Рубцова) и *идиллический текст* (может не быть соответствующих мотивов, но пафос идиллический — см. «С мокрой травы в лесу...» Левитанского). В переходных формах — идиллическая маркировка без соответствующего пафоса: *пародийные тексты* (атрибуты есть, но они не создают жанр, например идиллический пафос заменяется сатирическим — «Лесная идиллия» Бродского) или *антиидиллия* (атрибуты есть, пафос идиллический отсутствует, но не заменяется сатирическим — «В недрах соответствующего строя» Глазкова)¹²⁷.

идиллий этих же авторов появляются «традиционные», то это может означать отклик поэтов на смену стереотипов (хрущевская оттепель у Грибачева) или просто всепобеждающий интерес человека к частной жизни.

¹²⁷ В живописи Возрождения образ пастуха представлен у Джорджоне, Тициана, П. Бассано и др. Среди пастушеских сюжетов, популярных в изобразительном искусстве XVI–XVIII вв., — Эрминия и пастух (по «Освобожденному Иерусалиму» Т. Тассо), Граница и пастух (по «Границе» П. К. Хофта), из «Верного пастуха» Б. Гварини, «Et in Arcadia ego» [идея Бренности в образе пастуха, созерцающих надгробие с надписью «Я (то есть Смерть) пребываю и в Аркадии» (позднее трактовалась как «И я жил в Аркадии»), Гверчино, Н. Пуссен и др.]. Настроение карнавального маскарада главенствует в пасторальных «садах любви» XVIII в. (А. Ватто, галантная лирика и сопутствующая ей графика; тема игры пастухов и пастушек нередко переплетается с философским либертинизмом, поданным в гротескно-эротическом обличье). Пасторальная окраска свойственна «Спящему пастушку» А. Г. Венецианова. В XX в. метафорика пастуха представлена в буколических идиллиях А. Матисса, П. Пикассо, А. Майоля, у немецких экспрессионистов, в «Видении отроку Варфоломею» М. В. Нестерова (Соколов, 1992, с. 293).

В живописи есть примеры, объект изображения которых не вызывает сомнения, что это идиллия. Таковы «Пастораль» Тициана, на которой инвариантные признаки идиллии: противопоставление естественного и цивилизованного человека, связь с природой; «Пейзаж с пастухами» Лоррена (как предполагалось при зарождении жанра, пастухи ведут разговор); «Пастораль» Понте, «Дафнис и Хлоя» Буше, «Таитянская пастораль» Гогена собирают в единое пространство людей и животных. Застывшее время и пространство в «Идиллии на пляже» Пьяцетты (в солнечном свете нежатся отдыхающие люди и корова). Часто идиллические образы находят вербальную поддержку (в названии). См.: «Идиллия» Бёклина, «Пастораль» Кийара, «Пастораль» Кравченко.

В живописи, как и в поэзии, существуют пограничные варианты идиллии. Есть картины *с тенденцией к инварианту*. Такова картина Брауна «Ах, любимые овечки». Во время пикника госпожа с ребенком на руках кормит гуляющих рядом овец. Люди не живут на благоволящей к человеку

В целом анализ лирики последних десятилетий XX в. и начала XXI века показал, что инвариант «жив». В частности, во взаимодействии с новыми (современными) культурными контекстами и новыми «энергиями смысла» (формула Б. Шкловского) жанр идиллии продуцирует появление «промежуточных» и «пограничных форм» — несомненно, «помнящих» об инварианте, но подчас далеких от привычного истолкования термина.

Определение внутренней меры жанра в идиллиях, отдаленных от инварианта

На материале жанра идиллии, как нам кажется, четко просматриваются как нерасторжимые связи жанра с каноном, так и те трансформации, которые связаны с отказом от него и поисками собственной внутренней меры.

Можно сразу обозначить два полюса в современной реализации жанровой модели идиллии. Как показал материал, на одном полюсе будут произведения, которые сохраняют связь с традиционной идиллией, а на другом — которые этого не дают, но «числятся» по ведомству идиллии. Предложу для ознакомления несколько стихотворений. Первое — «А человеку много ль надо?..» Гл. Горбовского:

А человеку много ль надо?
Проснуться, подоить козу.
Пустить ее в траву — за гряды.
Пошарить ягоду в лесу.
Обрить лужок косою сочный,
сварить похлебку на огне.
Сходить за пенсией на почту,
потом — на кладбище к жене.

природе, время «сельских удовольствий» недолго. Сюда же отнесем «Пейзаж с прудом» Буше: первозданность природы нарушена появляющимися скульптурами, а также группой горожан на берегу пруда. Отметим также работы, в которых *сохраняются атрибуты идиллии, но они не создают жанр* («Лесоруб, флиртующий с пастушкой» Гейнсборо, «Аполлон рассказывает пастушке» Буше, «Дети с барашком» Боровиковского).

Во взаимодействие с инвариантом в обоих видах искусства вступают новые энергии, и появляющиеся пограничные формы позволяют постичь не только особенности творческого метода, но и картину мира, создаваемую художником.

И, тяжелея понемножку,
передохнув — опять в труды:
окучить юную картошку,
поднять колодезной воды.
Потом сложить сенцо в копешку,
лицо в реке ополоснуть,
поймать на удочку рыбешку,
прочесть молитву — и уснуть
(Горбовский, 2001, с. 345).

На вопрос, с которого начинает автор, ответить просто: человеку нужно не много. Постулируется довольство малым, но одновременно и достаточным. Герой живет в тесной связи с природой, избегая комфорта: умывается в реке, его похлебка варится на огне... Живое, теплое тело мира включает в себя как звенья одной цепи «лужок» и «ягоду», человека и «рыбешку». Противоположность живого и неживого, динамичного и статичного снимается. Равноправными в этом мире оказываются не только предметы и живые существа, но и все действия. Здесь нет ложного употребления сил — только на первостепенное: «поднять колодезной воды», «окучить картошку»... Ягода, вода, трава из безразличных предметов превращаются в окружение человека, он становится в один ряд с природными явлениями.

Перед читателем — изображение обычного времяпрепровождения героя в течение дня (начинается со слов «проснуться», а заканчивается «уснуть»). Всякий день похож на другой по сути, а не по набору конкретных действий. Понятно, что наряду с каждодневным «лицо ополоснуть», «подоить козу», «сварить похлебку» и «прочесть молитву» есть и другое, то, что каждый день не делается. Однако эти действия не мыслятся особенными, они тоже вписаны в круговорот обычных занятий: сходить за пенсией означает сходить за прожиточным минимумом (как здесь точен термин!), на кладбище — потому что мертвые и живые нераздельны, это тоже часть жизни, а стало быть, часть нормы. Почтовое отделение вписано в масштаб не дня, а месяца, кладбище — неизвестно, но, скорее всего, тоже посещается раз в месяц: «сходить за пенсией на почту, / *Потом* — на кладбище к жене». «Случится» сегодня почта с кладбищем

или не случится, это не отменит общей повторяемости — события и дня, и месяца проходят одинаково, только с разной периодичностью.

Сохраняется память жанра-основы: все действия, как у традиционного идиллического героя, направлены на существенное. Несмотря на то, что опыт прочтения текстов, созданных в эпоху «поэтики художественной модальности», научил читателя и исследователя быть осторожным при упоминания термина «жанр», несмотря на то, что считается: в современной литературе даже те из текстов, которые формально или содержательно ориентированы на жанр, каноническому жанру не соответствуют, — рискнем утверждать: это идиллия. Наверное, это ни у кого не вызовет сомнения.

И, скорее всего, появится много вопросов к другому тексту, маркированному как «пастораль» и представляющему второй полюс в нашей классификации, то есть утратившему связь с каноническим жанром. Поделимся наблюдением: те из стихотворений, которые написаны в XX веке и которые могли бы без оговорок называться идиллией, так почти никогда не называются — скорее всего даются вообще без названия и никак (например, в подзаголовке) на искомый жанр не намекают. Но обязательно авторский комментарий (жанровое определение, подзаголовки) — «пастораль» — появится там, где без него (комментария) воспринять таким образом стихотворение не представляется возможным¹²⁸. Автор, зная, что сам не следует формальным признакам идиллии, настаивает на «идиллии», сознательно оставляя указание на этот жанр. Второе стихотворение — «Зимняя пастораль» Л. Губанова¹²⁹:

¹²⁸ Таковы «Идиллия» А. Вознесенского; «Пастораль» Л. Мартынова; «Золотой век. Идиллия», «Этот грустный щемящий напев...», «Бледная русская роща...» Э. Лимонова и др.

¹²⁹ Позже Губановым будет написана «Псковская пастораль», в которой сколько же мало «псковского», столько же и «пасторали», разве только отдельные атрибуты: «мельница», «горенка», «скит», «там где ангел застает». Но они теряются в материале настолько циничном, что перестают мыслиться хотя бы отдаленно имеющими отношение к идиллии. Здесь по-прежнему (исходя из названия стихотворения) остается ощущение некоторого обмана.

Ни веры, ни надежды, ни любви,
стеклянные свидания в пыли.
Лицо свое на зеркале возьми.
Казни меня, казни меня, казни.
Наверно, это в черных городах
с монетою и челка молода.
Наверное, но только не покой —
с того бы света я ушел к другой.
Ты знаешь, ты сегодня — береста.
Последнюю прическу перестань.
У гробика иконы убери.
Ни веры, ни надежды, ни любви!
Я на рассвете жуткого письма,
но утром, к четырем часам, весьма...
Я вспомню прорубь в трех верстах от глаз,
и эта проблядь мне не даст отказ.
Я завяжу на шее гордый шарф,
я попляшу, я поплюю на шар —
на шар земной, который груб и скуп,
где спят зимой и где весной умрут,
на шар земной, где у больных мука,
на шар земной, где у здоровых — мука,
на шар земной, где мне твоя рука
напоминает уголок и уголь,
где спят, как жнут, перебегая ять,
где яда ждут, как ждут любимых мять,
где день и ночь в халате пьянь и лень,
где тень, как дочь, а если дочь — как тень,
картонный раб, и на ресницах тушь,
в конторах драк служивых десять душ,
в моментах птиц — еврейская печаль,
в конвертах лиц — плебейская печать.
Работай, князь! Дай Бог вам головы,
все та же грязь — управы и халвы.
Надейся, раб, на трижды гретый суп,
оденься, наг, и жди свой Высший Суд.
Солите жен, дабы пришлись на вкус,
над платежом не размышлял Иисус.
Я наклонюсь над прорубью моей —
«О, будь ты проклят, камень из камней!...»
Где вечно подлость будет на коне,
а мы, как хворост, гибнем на огне.

Когда, земной передвигая ход,
разучатся смеяться и плошать,
я — то зерно, которое взойдет,
не хватит рук, чтобы меня пожать.
Ну а пока крепи меня, лепи.
Ах, как же тянет спать, да спать в гробу —
не веры, не надежды, не любви —
я написал на белоснежном лбу!..

Здесь не за что зацепиться, чтобы расшифровать почему перед нами пастораль. Слово «пастораль», претендующее на роль термина, на самом деле далеко от жанровой однозначности. В целом стихотворение не рождает чувства гармонии. Оно как раз в пику той эстетической соразмерности, за которую ратовали русские поэты, возрождая русскую идиллию начиная с 1820-х годов. Л. Губанов нанизывает разные смыслы, дает разрастись кумулятивным цепочкам, но смысл (хоть как-нибудь связанный с пасторалью) уловить не получается. Первое наше желание оправдать жанр — найти тематические атрибуты идиллии, и тогда мы бы очень приблизительно, с оговорками, но могли бы увидеть идиллическим «шар земной, где *«...мне твоя рука / напоминает уголок...»*. Да еще хоть как-то можно усмотреть идиллический мотив в идее круговорота всего живого в природе: *«я — то зерно, которое взойдет, / не хватит рук, чтобы меня пожать»*. Однако здесь наблюдаем настолько множественные качественные отклонения от канона, что начинаем сомневаться: а не есть ли перед нами просто игра с термином, а никак не с поэтикой жанра? Произведение Л. Губанова стало целым с точки зрения только его, авторских, интенций, и они трансформировали внутреннюю меру жанра настолько, что текст перестал отвечать жанровым ожиданиям читателя. Пастораль становится всего лишь вариацией этого авторского целого. Исторически сложившаяся идиллия здесь используется как художественный язык другого типа сознания, Л. Губановым вторично разыгрывается, открывая широкую смысловую перспективу. Его рефлексия над жанром, когда сохраняется только название, а все жанрообразующие признаки пасторали отсутствуют, — это конечная точка деканонизации жанра. Однако должно же быть что-то позволяющее именно пасторали

(а не какому-то другому жанру) стать вариацией этого авторского целого?

Мы обозначили два полюса современной идиллии. Обратим внимание на то, что между этими крайними точками: идиллией Горбовского (и подобных ей)¹³⁰ и квазиидиллией Губанова — есть много «переходных» текстов, демонстрирующих, как не сразу попирался жанровый закон, деканонизировалась идиллия. Собирая подобные тексты, мы помнили, что сегодня — ссылаясь на комментарий к исторической поэтике Бройтмана — мы читаем именно *произведение или автора*, не задаваясь первоначальным вопросом о жанре (он становится предметом рефлексии уже после прочтения). Так, например, эклоги («4-я (зимняя)» и «5-я (летняя)») И. Бродского далеки по форме от канонических образцов, но с творениями Вергилия их роднит пристальное вглядывание в кипучую, но незаметную из-за своей малости жизнь природы со всеми ее крохотными тварями и мелкими растеньицами. Возможно, потому — эклоги, что размышление разворачивается на фоне природы. Т. е. повторяется один из важнейших тематических компонентов идиллии. Незамысловатая правда жизни, радость от хорошо выполненной работы — тоже как одна из тематических возможностей идиллии — в «Идиллии» Саши Черного, в «Мастеровой пасторали» Эрика Шмитке. «Командировочная пастораль» А. Галича создает привычное для традиционной идиллии локализованное счастливое пространство, в которое нет доступа никакой официальности. И время здесь остановившееся, тоже локализованное — командировкой. Замкнутое время, как в инварианте, есть в стих. «Мечта» Е. Полонской. У Д. Самойлова идиллией названо стихотворение «Учитель и ученик», поскольку построено в форме драматического диалога, состязания¹³¹. Установка

¹³⁰ В XX веке немало стихотворений, которые можно было бы определить по ведомству идиллии: «Нежная сказка для Ирины» Б. Рыжего, «Пророчество» И. Бродского, «Добрый Филя» Н. Рубцова и др.

¹³¹ Строгое следование формальным компонентам формирования жанра требовало бы подзаголовка «эклога». Название же «идиллия», близкое, скорее, к тематическому и будничному пониманию отношений, здесь «удобнее», потому что под сомнение ставится возможность «идиллических»

на идиллию может быть связана и с метрико-ритмической структурой стихотворения¹³².

Все предложенные примеры — вариативное наполнение жанрового канона идиллии, разрозненные его приметы. Каждый из поэтов по-своему чувствует внутреннюю меру жанра. И читателю, чтобы согласиться с авторским выбором жанра, этой внутренней авторской меры хватало в веке XVIII и в XIX веке — при возрождении идиллии, поскольку она согласовывалась с инерцией жанрового ожидания. Однако начиная с XX века индивидуальные предпочтения поэтов при обращении к жанру идиллии, которые, казалось бы, должны определять внутреннюю меру жанра, отрекаются от инварианта в пользу целостности авторской концепции. Поэт задает жанровое ожидание в сильной позиции текста в заглавии, но дальше как будто и не старается, чтобы его текст был похож на инвариант.

Так что заставляет автора называть свое произведение идиллией? Почему именно она, а ни какой-то другой жанр, становится вариацией авторского целого? При этом оговоримся, что оставляем в стороне те примеры идиллий, которые ориентированы на классический образец, — здесь можно руководствоваться понятием «внутренняя мера жанра», и эта мера прояснялась бы не до, а в ходе творческого акта. Нас как раз интересуют примеры «неидиллических идиллий». Вернемся к стихотворению Губанова. В отличие от создателей антиидиллий¹³³, которые отказываются от признаков идиллии, но их называют, чтобы в сознании читателя так или иначе возникла связь с искомым жанром, он (Губанов) не отталкивается ни от каких жанрообразующих признаков. Так как же здесь срабатывает внутренняя мера жанра идиллии?

Подбираясь к ее определению, вспомним, что создатель идиллии сознательно обращался к тем отношениям, которые

отношений между учителем и учеником. Учитель уважает ученика и ждет любви, понимания от него. Ученик перестает быть послушным и уживчивым.

¹³² Подробнее об этом см. главу «Неидиллическая пастораль».

¹³³ В этом ряду, например, стих. «Наш путь в тайгу. И этот дальний путь...» Л. Мартынова, «В недрах соответствующего строя...» Н. Глазкова, «Все небесные наши окраины...» А. Барковой.

считал естественными и гармоничными, то есть изначально патриархальными, не замутненными современными отношениями. Первоначально идиллия существует как явление жизненное, не художественное. Мы же его лишены от рождения, а необходимость в нем есть, поэтому любой «похожий факт» делаем фактом разыгрывания (вторичным, искусственным). Начинает выпирать «я так хочу». Так — в инварианте. В идиллии же «неугадываемой» — с определением внутренней меры станет сложнее. Оно вернется к тому же «я так хочу», но уже в минус-приеме, в описании (утверждении) от противоположного: я хочу *не так*. При этом составляющая «я хочу» останется неизменной. Где есть «я», там есть частный мир. Во всех это «я» живет. Герой стихотворения Горбовского живет, как хочет, герой Губанова живет так, как не хочет, потому что в нем — пусть и в глубоко спрятанной авторской интенции — живет память о другом (здесь идиллическом). Раз Бог не творит мир по желаемым законам, он, поэт, сотворит свой. Автор, исходя из принципа соразмерности и целесообразности (вполне, кстати, соответствующего принципам жизни в идиллии!), сам творит художественный мир. А ведь идиллия позволяла конструировать если не целый мир, то хотя бы собственную частную жизнь. Начинает проявляться минидемиурговское «я». Если мы именно это примем за внутреннюю меру жанра (а не что-то из типичного набора идиллических атрибутов типа пастухов, жизни на фоне природы, замкнутого пространства и времени и т. п.)¹³⁴, то найдем «оправдание» существования пасторалей Мартынова, Губанова, Лимонова...

Демиурговское начало было весьма уместным и ожидаемым именно в идиллии, ведь герой первых идиллий — пастух¹³⁵. Согласно разным мифам, этим занятием «не брезговали

¹³⁴ А. Г. Коробова, например, предлагает за «код идиллии» взять отношение «человек-природа» (Коробова, 2008).

¹³⁵ Известны также фигуры героев-рыбаков. Если иметь в виду рыбачью песню, то стоит помнить: на инвариант ложится один из вариантов. Если пастух — это ответственность «я» (сам вырастил, сам пасу), то по определению рыбак не отделился от собирателей («мы»). Поэтому когда в литературной идиллии возникает фигура рыбака, сразу включается момент стилизации. Кстати, именно потому, что рыбак появился в литературе как стилизованная фигура — именно поэтому и пастух уже в первых идиллиях может быть ироничной фигурой, уже на базе фигуры рыбака.

ни боги¹³⁶, ни герои» (Шайтанов, 1989, с. 56). Пастух — человек, достаточно поднявшийся над природой, чтобы приобрести над ней власть (ср. со временем собирательства), стать пастырем стада¹³⁷. «Я» начинается тогда, когда все дифференцируется. Как только появляется «я» («Я появился», я говорю о мире), тогда же появляется лирика — первый род литературы. А первый жанр лирики — песня. И первоначально появилась именно пастушья песня. Именно пастушье культурологическое, антропологическое «я» появилось в мире, сознавая себя субъектом. Действительно, пастух (который пасет, а значит, спасает) мыслит себя не просто «вне» остальных — над остальными, он мыслит себя демиургом. В этом модель пастушеской песни (пусть и одна из), которая оказалась самой продуктивной, живущей в европейской традиции на протяжении веков¹³⁸. Идиллия *может* мыслиться пра-жанром, эмбрионом жанра. Возможно, в текстах, похожих на губановский, оживает, возрождается мечта о строительстве мира по собственным законам, как это было в пастушьей песне — в пасторали.

¹³⁶ Известен раннехристианский образ Христа-пастуха (распространены два его типа: безбородый юноша среди стада, продолжающий античный тип Орфея среди животных, и зрелый муж с «заблудшей» овцой на плечах, так называемый «добрый пастырь», восходящий к античным (Меркурий), а возможно, и к египетским источникам). В изобразительном искусстве зрелого и позднего средневековья в качестве пастуха фигурируют Иаков и Иоаким, распространены сцены благовестия пастырям и поклонения пастырей (XV—XVI вв.). Встречаются и прямые отзвуки античной буколки (например, в гомилиях Григория Назианзина и иллюстрациях к ним). В протестантских «летучих листах» и сатирической живописи XVI в. возрождается образ «добротного пастыря» (= лютеранская вера), спасающего овцу из овина, разоряемого разбойниками (= католические священнослужители). В католических странах в XVII в. распространяется тип девы Марии-пастушки (Соколов, 1992, с. 293).

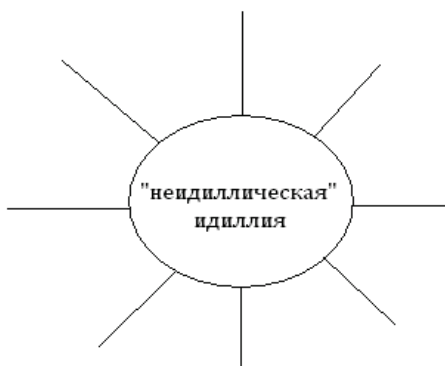
¹³⁷ «Пастухи в пасторали — это камуфляж, это роль, в которой выступают боги и герои древности...» (Шайтанов, 1989, с. 61).

¹³⁸ Ее моделью является творческий акт Бога. Следование канону можно назвать следованием готовому образцу только в том смысле, что этот образец уже был в прошлом — имел божественный прецедент. Но этот прецедент только задан, а не дан в...готовом виде. Повторение — воспроизведение его есть акт творчества, приобщение к божественному началу и противостояние хаосу, «держание» мира в состоянии гармонии (Бройтман, 2001, с. 140).

Если мы допускаем, что отношение «Я демиург» может стать внутренней мерой идиллии, то есть мы признаем право автора на субъективное наполнение жанрового *ядра*, тогда мы претендуем на пересмотр «ставшего уже привычным противопоставления категорий жанра и авторства» (Зырянов, 2004, с. 92).

Отметим, что благодаря трудам Бахтина как неканонический жанр осмыслен роман, он послужил образцом в выработке общих принципов неканонических жанров. Далее С. Н. Бройтман прикладывает принципа внутренней меры жанровой модальности и стилистической трехмерности к лиро-эпической поэме и балладе. История идиллии также подтверждает факт деканонизации всей литературы.

В заключение предложим схему для идиллии, которую мы условно назвали «неидиллической»:



В предыдущей главе мы предлагали схему с жанрообразующими признаками «классической» идиллии. Теперь этот рисунок. Он нужен для «неидиллических идиллий». На схеме мы оставили «лучи» как потенции для реализации жанра. Имея перед глазами такую схему, заканчивать рассуждения приходится не утверждением, а вопросом: как будет выглядеть схема образования жанра, если жанрообразующие признаки исчезли? Для нашего материала это чрезвычайно любопытно, поскольку именно идиллия (и никакой другой жанр в подобной мере!) не считался столь скованным условностью и узостью (конкретностью) жанрообразующих признаков.

4. Антиидиллическое в современной поэзии

Казалось бы, образы дачные
Не могут на ум навести
Трагические и мрачные
Изъезженные пути.
Однако они появляются...

Р. Ивнев

Жанр характеризует общее, устойчивое, повторяющееся в структуре произведений, и не случайно М. Бахтин образно определил жанр как «твердую форму для отливки художественного опыта» (Бахтин, 1975, с. 447). Помимо классического понятия «жанр», в современном теоретическом литературоведении бытует и другое — антижанр, или жанровая модификация. Такова, к примеру, модификация утопии (антиутопия). По аналогии с этим введем термин «антиидиллия». Антижанр легко создается там, где исходный жанр обладает определенным содержанием — в этом смысле идиллия, поскольку обладает угадываемым набором признаков, удобна для создания антижанра¹³⁹.

Внутренняя мера жанра есть принцип «не воспроизведения, но конструирования художественной структуры на основе полемики с предшествующей жанровой традицией и с учетом “жанровой памяти” гипотетического и реального читателя» (Поэтика, 2008, с. 40–41). «Внутренняя мера» жанра идиллии порождает определенное читательское ожидание, а антиидиллия нарушает его, вступая в соединение с чужим материалом, на который «не имеет права». От автора антиидиллии требуется работать с точным ощущением несоответствия канону, последовательно опровергая каждую его составляющую.

Безусловно, что и при создании антижанра, и при трансформационной работе в поле уже существующей жанровой

¹³⁹ «Определенным содержанием» обладают, к примеру, помимо названных идиллии и утопии, такие жанры, как апокриф, житие, рождественский, пасхальный рассказ, христианская притча.

модели происходит семантический сдвиг, который зафиксировал Тынянов, исследуя проблему межтекстовых влияний (в частности, в статье «Промежуток» — Тынянов, 1977, с. 168–195). Художественная структура антиидиллии определяется особенностями породившего ее классического жанра, наполняется, по сравнению с инвариантом, содержанием с противоположной направленностью, а значит, ставит под сомнение ценность безмятежного замкнутого существования на фоне природы, довольство малым, стабильность быта и другие качества, которые воплощаются в идиллических текстах.

То, что представляет собой антиидиллия, видно на примере стихотворения А. Барковой:

Жил в чулане, в избенке без печки,
В Иудее и в Древней Греции.
«Мне б немного тепла овечьего,
Серной спичкой могу согреться».

Он смотрел на звездную россыпь,
В нищете жизнь прославил.
Кто сгубил жизнелюба Осю,
А меня на земле оставил?..
(Баркова, 2002, с. 212)

Первые строки пронизаны идиллическими образами (овечье тепло, избенка), идиллическим пафосом (довольство малым, «в нищете жизнь прославил»...), однако жанровое ожидание не сбывается. Мир, в котором живут оба поэта¹⁴⁰, не оставляет места гармонии, душевному спокойствию, как было в традиционной идиллии.

Апеллируя к внутренней мере исходного жанра, автор антиидиллии отвергает не только тематику, но также соотношение с ней стиля и композиционного построения канона,

¹⁴⁰ Речь идет о «пересказе» здесь стихотворения О. Мандельштама «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...»:

Немного теплого куриного помета
И бестолкового овечьего тепла;
Я все отдам за жизнь — мне так нужна забота, —
И спичка серная меня б согреть могла
(Мандельштам, 1990, с. 234).

пытаясь их обнажить, чтобы потом опровергнуть. Антижанр — жанровая модель, выворачивающая жанр «наизнанку», обнаруживающая в его мировоззренческом обосновании скрытые противоречия. Так, в стих. В. Тушновой каждая из характеристик поведения двух людей представляет собой противопоставление действиям идиллических героев:

И живешь-то ты близко...
почти что бок о бок,
в одной из железобетонных коробок,
а солнца не видим,
а ветром не дышим...
И как это так получилось нелепо,
что в наших лесах мы не бродим вдвоем,
из ладони не пьем,
ежевику не рвем,
на горячей поляне среди курослепа
не делим по-братски ржаного куска,
не падаем в теплое синее небо,
хватаясь беспомощно за облака.
И в зное полуденном,
в гомоне смутном
не дремлем усталые в холодке
и не слышим, как птицы наши
поют нам
на понятном обоим нам
языке...
(Тушнова, 1988, с. 272)

А. Баркова тоже не пытается скрыть, а, наоборот, всячески выпячивает, делая едва ли не главным содержательным моментом, отказ от всего «идиллически нежного и слабого». Часто — на уровне отрицания не идиллически-человеческого счастья, а того, что понятней и ближе, — отрицания счастья женского, основанного по большому счету на том же, на чем и идиллическое счастье, но только упрощеннее, утрированное декларирующее это (стих. «Амазонка»):

На подушечку нежную теплого счастья
Иногда я мечтаю склониться,
И мечтаю украсть я,
Что щебечущим женщинам снится
(Баркова, 2002, с. 21).

«Мечтаю» на самом деле не «мечтаю» — наоборот, здесь желание всеми силами «откреститься» от такого счастья, редуцированного до просто «тепла» и «щебета». Намного позже появятся строки, в которых высказывается желание героини пожить жизнью простой и ясной, такой, которая в сознании обычного человека ассоциируется с идиллическим времяпрепровождением. В творчестве А. Барковой эти строки могут приниматься лишь как иронические:

Может, все это так и следует
Нам за наш бесполезный труд.
Но пожить бы, зевая, обедая,
Без раздумий, как люди живут
(Баркова, 2002, с. 168).

От автора антиидиллии требуется работать с точным ощущением несоответствия канону. В антиидиллических текстах последовательно опровергается каждая составляющая инварианта. В стих. «Женщина» А. Барковой идиллические атрибуты будут появляться только для того, чтобы тут же от них оттолкнуться. «Прозрачные и робкие ручейки» как угадываемый пейзажный компонент идиллии нужны только в качестве антитезы к «вселенской реке», а «прелестная немота» — к «суровым и резким речам» (Баркова, 2002, с. 24). Иногда идиллический атрибут возникает в совершенно неприемлемом контексте: «Так не требуйте, чтоб у зверя / Заиграла в пасти свирель».

Творчество вышеупомянутой А. Барковой дает самое большое количество антиидиллий, поэтому мы часто станем ее цитировать. Она последовательна в своем отрицании идиллического мира. Так, ею написано стихотворение «Смотрим взглядом недвижимым и мертвым...», в котором в качестве антиномии современному укладу назовется «прочный дедовский дом» (Баркова, 2002, с. 67), а в стих. «Грядущее» героиня отрекается от «полевой правды», призывая перестать «верить в деревни» (Баркова, 2002, с. 38–39). Из стихотворения «Что в крови прижилось, то не минется...» становится понятно прошлое героини:

Воспитала меня в провинции
В три окошечка мутных изба.

Городская изба, не сельская,
В ней не пахло медовой травой,
Пахло водкой, заботой житейскою,
Жизнью злобной, еле живой
(Баркова, 2002, с. 135).

Естественная жизнь идиллии осуждает цивилизацию, последние ее островки под натиском цивилизации, завоевывающей все больше пространства, «жмутся» к деревне. Называя своим «отечеством» городскую избу, героиня стихотворений Барковой показывает, что по природе своей, воспитанию далека от невинного мироощущения идиллического человека.

Идея дома, домашнего очага как средоточия счастья частного человека была обязательной для идиллических текстов, поэтому отказ от родного дома, констатация факта отсутствия дома неизменно рождает чувство сиротства героя, его отторженности от идиллического мироощущения:

Мелькнет судьба счастливым мигом
Иль миг серебряный — судьбой.
Балкон качается над миром,
А на балконе мы с тобой.
Одни над всей вечерней бездной,
Над всей системой бытия...
...
Глаза в глаза.
Ладонь к ладони.
И ветерок свистит шальной...
Никто не хватится нас в доме.
Его и нету за спиной
(Чепурных, 1980, с. 50).

Внутренняя мера жанра (подробнее см.: Поэтика, 2008, с. 40–41) позволяет конструировать художественную структуру на основе полемики с предшествующей жанровой традицией и с учетом «жанровой памяти» гипотетического и реального читателя. В его сознании идиллические атрибуты оживают, но далее соотносятся с контекстом,

не пригодным к бытованию в прежнем (идиллическом) ракурсе. См. стих. Э. Лимонова:

На побережье речки —
скучно. И хвоя... хвоя
Нет ни одной овечки
Нет пастуха героя

Куда-то ушли пастушки
Старенькая трава
Любила их ножки ушки
Да еле она жива
(Лимонов, 2004, с. 198).

То же ощущение и от стихотворения М. Волошина «Ужас». Пусть есть пастух, пасущий стада овец, пусть есть соответствие природного и людского — но нет идиллического пафоса. Названные составляющие идиллического пейзажа работают на обратный результат: кроме ужаса никаких других чувств они не рожают:

В равнинах Ужаса, на север обращенных,
Седой пастух дождливых нояблей
Трубит несчастье у сломанных дверей —
Свой клич к стадам, давно похороненных.

Кошара из камней тоски моей былой
В полях моей страны унылой и проклятой,
Где вьется ручеек, поросший бледной мятой,
Усталой, скучною, беззвучною струей.

И овцы черные с пурпурными крестами
Идут послушные и огненный баран,
Как скучные грехи, тоскливыми рядами.

Седой Пастух скликает ураган.
Какие молнии сплела мне нынче пряжа?
Мне жизнь глядит в глаза, и пятится от страха...
(От символистов до обэриутов, 2001–2002, т. 1,
с. 205–206)

Образ пастуха и пасущихся стад — один из излюбленных образов, появляющихся в стихотворениях с антиидиллическим

пафосом: слишком легко перейти границу от счастливого аркадского пастушка, не знающего никаких невзгод и томящегося только любовным томлением, к пастуху, чей труд тяжел и непочетен.

В стихотворении И. В. Бахтерева «Деревенские картины» зафиксирован переход от идиллического восприятия окружающего мира с быками и коровами, мирно спящим в «чудесном уголке» жеребенком, мира с грибами и яблонями, к Дуньке с «затянутым горлом». Ракурс увиденного отмечен только сменой восприятия человека: *«человек уходит вбок, / в нем открылся уголок...»*. И этот человек — пастух:

Овец надменный предводитель,
сердец утраченных пленитель,
крестьянок вежливый губитель,
порхать над озером любитель,
а в общем страшный:
иёл де пойк...
(От символистов до обэриутов,
2001–2002, т. 2, с. 713)

Пастушке тоже легко сменить наряд непрехотливой легкой возлюбленной. Тут возможен вариант, обозначенный в названии стихотворения В. Е. Щиrowsкого — «Танец легкомысленной девушки». Обратим внимание на отсутствие перехода от наивного к циничному восприятию жизни. Он подразумевается обязательным с утратой детства. Аркадские привязанности сменяются атрибутами другого толка, вызывая все известные ассоциации, начавшиеся от стихотворения «В ресторане» А. Блока. «Малое житьишко» — как и полагалось в идиллии — оборачивается только плохими своими сторонами: вокруг героя смыкается не пространство любви и мечты, а пространство скандала:

«Когда я был аркадским принцем»,
Когда я был таким-сяким,
И детским розовым гостинцем
Казалась страсть рукам моим...

Зашел я как-то выпить пива
В один неважный ресторан...

...

Развесели меня скандалом
Со злой соседкой у плиты,
Дабы не завелись мечты
В житьишке каверзном и малом...

И губки лживые твои
Целуя тысячу раз кряду,
Здесь в мимолетном бытии
Я затанцуюсь до упаду
(Советские поэты, павшие... 2005, с. 483–484).

В пределах антиидиллического пространства наблюдается мотив отсутствия частной жизни. Идиллический человек любовно относится к вещам, каждая из них обладает сакральным для него смыслом. На контрасте с этим вводится «казенный дом» в стих. А. Барковой:

И дрожит от ужаса жильё —
Наш уют и наш казенный дом,
Одеяла наши и белье —
Все казенным мечено клеймом
(Баркова, 2002, с. 139–140).

Читатель накладывает идейное содержание произведения антиидиллии на идейное содержание произведения исходного жанра, и в его сознании они соотносятся так же, «как части оксюморона, идея же воплощается по принципу "от противного"» (Давыдова, 2007, с. 15). В частности, идет «спор» и с идиллическим хронотопом, и с восприятием идиллических чувств. На смену любви пастухов и пастушек приходит античувство:

Любовь... Здесь это слово незнакомо,
Здесь делают детей и вместе спят
(Баркова, 2002, с. 169).

В одном из своих стих. Э. Лимонов предлагает услышать «грустный щемящий напев по далекому старому стаду», отбившемуся от рук, и бескорыстно любящим пастушкам:

Улыбнутся они — граф некрасив,
но зато одарит подарками.

...

Итак они живут. Живут,
от старости груди обливают водой холодной.
Часы по соседству ужасно бьют.
Забыла пастушка, что была свободной
(Лимонов, 2004, с. 148).

Детальные и мотивные противопоставления разовьются в противопоставление жанровое, и, например, в творчестве А. Барковой возникает «Антигимн природе»:

Я свергаю тебя, Праматерь!
Реки сущего ринутся вспять.
Я не буду в восторгах зачатий
Частью рода себя умерщвлять.

Вожделений язвительным жалом
Надругаюсь я над тобой...
(Баркова, 2002, с. 48)

Данный факт весьма показателен. Если идиллия строится на всецелом подчинении законам природы, то теперь законы устанавливаются человеком, и они антиприродны.

Сохранение традиционного жанрового обозначения, наполняемого при этом новым смыслом, характерно для А. Кушнера. Для героя его стихотворения «Воспитание по Жан-Жаку» идиллическое восприятие жизни неубедительно, поэтому, поначалу изображая опыт «спасенья сердца и души», он отказывается от него. Но, наряду с высокомерием, явна и нерешительность современника совершить какой-либо поступок. «Не хочу» последней строки рифмуется с «не могу»:

Когда, смахнув с плеча пиджак,
Ложишься навзничь на лужок,
Ты поступаешь, как Жан-Жак,
Философ, дующий в рожок.

На протяжении двух веков
Он проповедует в тиши

Сверканье сельских родников, —
Спасенье сердца и души!

Но стрекоза и светлячок
И бык, что в сторону глядит,
И твой помятый пиджачок
Меня ни в чем не убедит.

На протяжении двух веков
Сопrotивляюсь и шучу,
Бежать из пыльных городов
Все не хочу, все не хочу!¹⁴¹

Иногда встречаются тексты, которые приняли за исходный тезис какую-то одну из тематических направленностей идиллии и сознательно развенчивают именно этот тезис. Так, Е. Винокуров в стихотворении «Моими глазами» отказывается верить в цикличность времени и, как следствие, в обратимость собственной жизни, трансформируя основное положение кладбищенской темы в идиллии, что смерть неокончательна. Для героя явно как раз то, что жизнь в точке смерти останавливается:

Я весь умру. Всерьез и бесповоротно.
Я умру действительно.
Я не перейду в травы, в цветы, в жучков.
От меня ничего не останется...
Я не буду участвовать
В круговороте природы.
Зачем обольщаться.
Прах, оставшийся после меня, — это не я.
Лгут все поэты! Надо быть беспощадным.
«Ничто» — вот что
Будет лежать под холмиком на Ваганькове.
Ты придешь, опираясь на зонтик,
Ты постоишь над холмиком,
Под которым лежит «Ничто», потом вытрешь слезу...

¹⁴¹ Режим ввода: http://lit.peoples.ru/poetry/alexandr_kushner/poem_20206.shtml. Обратим внимание на общий легкий тон автора стихотворения. Оно будет выделяться на фоне привычных серьезных, строгих антиидиллий Барковой, Мартынова и др.

Но мальчик, прочитавший мое стихотворение,
Взглянет на мир моими глазами
(Винокуров, 1974, с. 176).

Здесь, правда, есть момент допущения продолжения жизни — не в памяти, а в понимании жизненной позиции поэта молодым потомком, пришедшем ему на смену.

Есть особые обстоятельства, которые стали возможны только в XX веке. Если идиллию создавали вечные ценности, то антиидиллию — привнесенные уродливым сознанием современника нововведения. Известно, какие тревожные мысли вызывали у людей сообщения о создании ядерной бомбы. А. Баркова — в канун празднования годовщины Победы (стих. датировано 9 мая 1972 г.) — пишет о своих страхах, продиктованных новым временем и новыми открытиями:

Культ нейлона и автомашины,
Термоядерных бомб, ракет.
Культ машины и для машины
Человека давно уж нет.

Как хронометры надоевшие,
Механически бьются сердца.
Не осветят глаза опустевшие
Треугольник пустого лица.

Мы детали железной башни,
Мы привинчены намертво к ней.
Человек-животное страшен,
Человек-машина страшней
(Баркова, 2002, с. 191–192).

И на еще одну примечательную дату — 23 апреля 1971, год десятилетия космонавтики, — откликается А. Баркова стихотворением «Все небесные наши окраины...» Чем чаще речь заходит о научном прогрессе, тем больше осознается удаление от природы:

Все небесные наши окраины
Нам известны как дважды два.
Только самая главная тайна
И не узнана, и мертва.

И в итоге всех наших практик,
Погрузив нашу землю в ночь,
Мы достигнем далеких галактик,
Из своей удалившись прочь.

Но повсюду нас космос встретит
Мертвой тайной, для нас немой,
Зарыдают повсюду дети,
И солнца задернутся тьмой
(Баркова, 2002, с. 184).

Тут ведь, с одной стороны, безграничное пространство — которого даже не боятся — не представляют — идиллические герои, а с другой — несущееся время, соотносимое разве что со скоростью света. Здесь — мелькающий хронотоп, мелькающее время и пространство, чуждое замкнутому мирному, понятному идиллическому миру. Привлекает внимание мотив рокового и уже необратимого пересечения пространственной границы замкнутого мира. Важно, что у Барковой, которая мыслит космическими масштабами, пересечение касается даже не идиллического героя, а человечества, которое до сей поры было относительно «безвинно». Тяжелые последствия, ожидающее идиллического героя после пересечения границы, касаются его самого, его частного мира — последствия, ожидающие человечество после пересечения «границы» Земли, катастрофичны («солнца задернутся тьмой...»). Само пересечение является обязательным, как и контраст идиллического и неидиллического. Однако идиллический сюжет требует возвращения испытавших опасность, тревоги «большого» мира героев в безопасный и уютный мирок их частного бытия. Антиидиллия Барковой необратима.

Основной жанрообразующий элемент антиидиллии — спор с идиллией, полемика с ней на уровне отбора обобщаемого в произведении жизненного материала, идей, проблем, образов героев, деталей. Мы видим, как Баркова, будучи автором антиидиллии, воплощает свою позицию с помощью приемов и художественных средств идиллии, но с противоположной интенцией. В данном случае это отказ от освоения родного пространства, от срастания с ним и, как

следствие, непонимание «самой главной тайны», дарованной человеку, проживающему на этой земле.

Частная жизнь включает в себя как идиллические, так и антиидиллические компоненты. В пределах антиидиллической топики наблюдается мотив необратимого (рокового) пересечения пространственной границы замкнутого мира героев, влекущий за собой тяжелые последствия. Само пересечение является обязательным, так как без контраста идиллического и неидиллического миров невозможно ощущение самой идиллии. Однако классический идиллический сюжет требует возвращения испытавших опасность, тревоги «большого» мира героев в безопасный и уютный мирок их частного бытия. Но у поэтов — начиная с XX века — радикальный кризис, связанный с переломом судьбы, с пересечением запретной черты, является необратимым. Не только человек — мир гибнет:

Вы помните о городе обиженном в чуде,
Чей звук так мило нежит слух
И взятый из языка старинной чуди.
Зовет увидеть вас пастух,
С свирелью сельской (есть много неги в сельском имени),
Молочный скот с обильным выменем,
Немного робкий перейти реку, журчащий брод.
Все это нам передал в названье чужой народ.
Пастух с свирелью из березовой коры
Ныне замолк за грохотом иной поры.
Где раньше возглас раздавался мальчишески-прекрасных
труб,

Там ныне выси застит смольный чуб.
Где отражался в водах отсвет коровьих ног,
Над рекой там перекинут моста железный полуенок.
Раздору, плахам — вчера и нынче — город ясли.
В нем дружбы пепел и зола, истлев, погасли...
(Хлебников, 1987, с. 59)

Современной цивилизацией, заменившей села и «города ясли» на индустриальные города, «отменяются» не только чистые воды, пастушеская нега и нежные звуки свирели — уничтожаются истинные ценности, такие как дружба, мир.

Как и предыдущее стихотворение, текст С. Куняева тоже двучастен: в первой показан удивительно чистый мир, ныне потерянный, а во второй — то, собственно, что стало заменой идиллии:

Умирующий медленный мир
нежных речек, зеленых опушек,
ты меня породил и вскормил,
научил предсказаньям кукушек.
Как спалось на весенней земле!
Рухнешь в травы и спишь на здоровье,
и летаешь, как птица, во сне,
положив кулаки в изголовье...
Четверть века — всего-то прошло,
только время ничуть не дремало, —
ты подумай, как нас обожгло,
обработало как, обтесало!
Все случилось в назначенный срок.
Жизнь работает неумоимо,
и ее огнедышащий вздох
то и дело проносится мимо
(Куняев, 1979, с. 105).

Антиидиллический характер диктует время, суровое, чуждающееся простого человеческого счастья. В своем классическом виде идиллия сознается неспособной соответствовать времени. В стихотворении «Не нужен больше для Земли...» А. Барковой сказано так:

Для красоты у нас нет сил.
И для любви — сердце.
...
Мы все подняли на штыки:
И нежность, и печаль
(Баркова, 2002, с. 66).

Все, кто успешно вписался в новый строй, кто легко согласился соответствовать духу перемен, у кого узколюбное мышление, кто живет только личным интересом, напоминающая самодовольного мирянина на лоне природы, — стадо. Идиллический атрибут, когда-то переосмысленный Пушки-

ным, становится у Барковой наполненным негативным содержанием. Из стихотворения «Упокой нашего бога»:

Равно и ровно отныне,
Любезное стадо, пасись.
К чему счастливой скотине
Какая-то глубь и высь?
(Баркова, 2002, с. 55)

Однако в случае с Барковой ограничиться подобным замечанием было бы недостаточно — в качестве причины, побуждающей поэта к написанию антиидиллии, назовем и особый склад природы Барковой, становящейся понятной из ее самохарактеристики. Специфические черты, определяемые в себе героиней, складываются в антиидиллический характер. Прежде всего это отсутствие гармонии с самим собой (а именно пребыванием в ладу с собой славится герой идиллии). Так, неоднократно подчеркивается раздвоенность природы: *«Ведь придется выстрелить, быть может, / В самое любимое лицо»* (там же, с. 53). Или: *«Я сердце душу одной рукою, / Другой приглаживаю с лаской...»* (там же, с. 27). Другая черта определяется как отсутствие мира в душе (*«...догрызай / Немирную душу мою»* — там же, с. 33) и принципиальная, абсолютная неопределенность души: *«Нет центра в душе моей, / Найти не могу границ»* (там же, с. 34).

Внешние и внутренние предпосылки в конце концов складываются в идею антиидиллической судьбы. В XX веке все верят в отсутствие и счастья личного, и счастья общелюдского. Мысли о невозможности добра связаны как с отдельным человеком, страной, так и с человечеством. Нет веры самим основам бытия, потому-то Баркова называет стихии, которые отсылают не к быту, а к бытию:

Я хотела бы самого, самого страшного,
Превращения крови, воды и огня,
Чтобы никто не помнил вчерашнего
И никто не ждал бы завтрашнего дня...
(Баркова, 2002, с. 77)

Стихотворение «Я когда-то в век Савонаролы...» — с по-
добной идеей:

Зло во всем: в привычном, в неизвестном.
Зло в самой основе бытия
(Баркова, 2002, с. 73).

Или из написанного в Калуге в 1946 году:

Износилось каждое слово,
Истрепалась любая мечта
(там же, с. 80).

Или:

В тяжком приступе отвращения
Наконец ты захочешь молчания,
Ты захочешь времен прекращения,
И наступит твое окончание
(там же, с. 86–87).

В истории литературы жанровые модификации (в том числе антижанр) возникают на этапе формирования переходной культурной модели, являя собой симптомы кризиса устоявшейся жанровой системы, «вспыхивают» в периоды культурного перелома, когда складывается необходимость перехода от одного литературного направления (уже исчерпавшего себя) к другому (только складывающемуся, часто как следствие необходимости в отрицании старой мировоззренческой и культурной парадигм.

Также причиной, заставившей отказаться от идиллии как жанра, была ее описательная ограниченность, а новое отношение к миру предполагало подробное воспроизведение его (мира) облика.

Кроме того, сковывающая условность и узость идиллии считались за своего рода необходимую трудность, в преодолении которой — поэтическая школа. Когда же школа пройдена, возникает желание от упражнений перейти к самостоятельному высказыванию. Поэт отказывается от маски пастуха, рассуждая от себя, превращаясь одновременно в мыслителя (стих. Н. Глазкова):

В недрах соответствующего строя
Веял исторический борей,
И простой пастух, свирель настроя,
Воспевал идиллии полей.

Он не знал, что за работу плату
Всякий должен получать мастак,
Что противники матриархата
Говорили: мать твою растак!

Что друг друга невзлюбили люди
И вооружились до зубов,
Что огромная эпоха будет
Эрою свободных и рабов...

Но уже прошла эпоха эта.
Тот певец древнее, чем Гомер.
Мыслят современные поэты
Образами радужных химер
(Глазков, 2007, с. 18).

В своем классическом виде идиллия сознается неспособной соответствовать времени. Суровое, чуждающееся простого человеческого счастья время диктует антиидиллический характер и в стих. Л. Мартынова:

Селенье. Крик младенцев и овец,
От смрада в избах прокисает пища.
Будь проклят тот сентиментальный лжец,
Что воспевал крестьянское жилище!
(Мартынов, 1985, с. 19).

В определенную эпоху может казаться, что осмысленное бытие то, которое создано через отрицание. Давая жизнь антиидиллии, объясняя невозможность идиллического настоящего, поэты XX–XXI вв. указывают на объективные и субъективные предпосылки, которые в конце концов складываются в идею антиидиллической судьбы поколения и даже человечества. Как следствие, отрицается золотой век человечества, воспетый идиллией.

В заключение следует отметить, что существенной разницей в характеристике двух способов жанрового моделирования (жанра и антижанра) является их временная привязка: новая идиллия реанимирует прецедентный жанр, оставшийся в культурной памяти. А антижанр, безусловно, является современным. И существует он именно поэтому, а не во имя обозначения смысловой пустоты и формальной клишированности инварианта идиллии.

Глава 4. ПОЭТИКА И ТИПОЛОГИЯ ФОРМ СОВРЕМЕННОЙ ИДИЛЛИИ

1. Доминирующие стили в идиллии

Может быть, к нам в двери постучат
Хворостины этих пастушат.

М. Светлов

Компоненты классицизма и сентиментализма в идиллии

Только радость моя — узка,
мельтешит от случая к случаю

Н. Асеев

Русская идиллия не закреплена ни направлениями, ни историческими границами. Восходя к древним культурным истокам, она сохраняет свое выражение и функционирование на всех этапах развития культуры. Вот почему это дало возможность исследователям говорить скорее об устойчивой идиллической модальности и даже метамодели жанра¹⁴².

При сохранении — безотносительно к меняющимся историческим эпохам — неизменной жанровой содержательности, требующей опоры в соответствующей художественной концепции, идиллия обращена к целому спектру разных творческих методов. Традиционная идиллия несла в себе заряд сентиментального мироощущения. Но, внедряясь в разные литературные эпохи, она начинала обростать признаками ведущих в ту или иную литературную эпоху стилевых констант. Таким образом, правомерно говорить о сентиментальной идиллии, романтической идиллии, бидермайеровской

¹⁴² См. работу культуролога Н. В. Клементьевой: «Пастораль как жанрово-структурный комплекс обладает определенной универсальностью, которая задается изначальной ее синтетичностью, что сделало возможным проникновение пасторальной образности в различные жанрово-стилевые системы (барокко, классицизм, рококо) и виды искусств (литература, музыка, изобразительное искусство, балет)» (Клементьева, 2006, с. 12).

идиллии и т. д. Весьма важно и то, что современная идиллия может являть превалирующие в ту или иную литературную эпоху черты, т. е. сейчас, в идиллии XX–XXI веков, обнаруживаются интенции, родственные, например, идиллии эпохи романтизма или бидермайеровской идиллии.

В классицизме герой подчинен внешним обстоятельствам, и его страсти должны уступать долгу. Но в идиллии нет ничего напоминающего социально значимые обязанности. Скорее черты классицистической поэтики обнаруживаются там, где есть принципиальный, «торжественный» отказ от безличной общественной нормы.

Классицистическая оппозиция «разум и чувство» находит воплощение в стихотворении К. К. Случевского из цикла «Из дневника одностороннего человека». После перечисления идиллических благ подводится итог: для умного, не замыкающегося в узком семейном кругу человека счастье невозможно. Все, что давало идиллическому человеку успокоение и защищенность, становится недостаточным:

В его поместьях темные леса
Обильны дичью вкусной и пушистой,
И путается острая коса
В траве лугов, высокой и душистой...
В его дому уменье, роскошь, вкус —
Одни другим служили образцами...
Зачем же он так грустен между нами
И на сердце его лежит тяжелый груз!
Чем он страдает? Чем он удручен,
И что мешает счастью?.. — Он умен!
(Случевский, 2004, с. 224)

Следование классицистической поэтике наблюдается и там, где кругозор героя ориентирован на подражание древним. Увлечение античной мифологией, мифами позволяло поэтам «подключить» свое творчество к мировой культуре. Воспроизведение античных образов видим в стихотворении Ю. Н. Верховского:

Я в роще лавра ждал тебя тогда.
Ручьи, цветы — деннице были рады.
Алела розой утренней отрады
У ног моих спокойная вода.

Уж просыпались дальние стада.
Кричали резво юные мэнады.
А я шептал, исполненный досады:
«Нет, не придет уж, верно, никогда».

Вдруг — легкий бег и плеск в воде ручья:
Ты, падая стремглав, ко мне взываешь,
Белеешь в алой влаге, исчезаешь...

Я ринулся к тебе, краса моя.
А за тобой — и смех, и вой кентавра,
И стук копыт гремел по роще лавра¹⁴³.

Верховский реставрирует классическую поэтику в своих «Идиллиях», в которых отчетливо проступает авторская приверженность «классике», он сумел максимально приблизиться к поэтике пушкинской эпохи. В критических отзывах за поэтом закрепилась «репутация Дельвига XX века» (Звонова, 2006). Повышенный интерес Верховского к классическим стихотворным формам (в т. ч. идиллиям) был связан с интересом к культуре, мироощущению прошлых эпох. Как он писал, сливается с «свирельной музыкой» прошлых эпох. Идиллии Верховского — лирическая биография поэта-«певца». С влюбленностью герой обретает поэтический дар. Один из вариантов этой темы представлен Верховским в образах античной пасторали: муза любовной поэзии Эрато дарит герою вдохновение, напоив его из источника на горе Геликон (идиллия «У ручья»). Поэт откликается на призыв музы: *«Странник! На трудном пути чаще о нас вспоминай»*. Он «поет любовь» в большинстве своих стихотворений. Любовь пробуждает поэта-«певца»: *«О, как я люблю эти воды / И в их синеве серебристой / Движенья лилейного тела... Глазами слежу за тобою, / Лежу на песке — и свирели / Стараясь любовь передать»*.

В ряде идиллий Верховского создается опозитизированный образ античности («Аффрико», «У ручья», «Пастух», «Хлоя покинутая»). Герой-поэт грустит о прошлом, мечтает о сельском уединении, с которым связывает возможность отвлечься от суетного мира и посвятить всего себя творчеству.

¹⁴³ Режим ввода: philolog.pspu.ru>module/magazine/do/mpub_6_136

«Торжественность» классицистического мировидения одомашнивается в *сентиментальной* идиллии. Сентименталистская нравственная позиция — это позиция доброго, чувствительного человека, которая предполагает формирование принципиально завышенной моральной оценки окружающих. Это может относиться к выбранному герою: автор сочувствует женщине-труженице, теперь вынужденной жить в городе («Знать, не всякие доводы вески!..» — Ваншенкин, 1983, с. 27); «ближним» («Я построю дом своим ближним...» — Птицын, 1999, с. 11); рыбакам («Рыбацкая деревня» — Иванов, 2000, с. 268) и т. п.

В сентиментальных идиллиях художественная реальность проникнута покоем и благостью, добротой и светом. Обычно черты сентиментализма на уровне тематики проявляются в стихотворениях с воспроизведением пахоты, возделывания огорода, или — как ниже, в стихотворении И. Шкляревского, — рыбной ловли:

Привыкают глаза к византийскому блеску,
Там небритый пастух вырезает свирель
И Овидий свивает из конского волоса леску,
Наслаждаясь лукавой беседой с ловцами.
Даль блестит! И в руке рыбакова макрель
Пахнет свежими огурцами...
(Русская поэзия. XXI век, 2010, с. 103)

Здесь героем становится сама история — от времен Овидия ничего не изменилось в восприятии человеком природы. Современный рыбак открывает для себя первозданность отношений с природой («И в руке рыбакова макрель / Пахнет свежими огурцами...» — по-прежнему пахнет так, как это мог чувствовать Овидий!). Современнику осталось не так уж много, чтобы ощутить связь с прошлым: вырезанная свирель, леска из конского волоса... Подобное см. в стихотворении «Ночь» А. Платонова:

Лугом стелется дым от ночного костра
В курене рыбака на песчаной мели.
Даль густеет и стынет в молчащих полях,
В блеске мертвом река холодна и востра.

Брызнул искрами свет из небесной щели
И оперся о землю со смертью в очах.
Огонек рыбака в заводине глухой
В уголках своих греет картошки,
И сидит человек над пустынной рекой,
Позабывшись под пение мошки...
Пар с реки по лугам поволокся травой,
Покатился в овраги туманом-волной.
Не щелкает кнутом у деревни пастух,
Он заснул и храпит в прокопченной избе...
В трепетании звезд что-то шепчется вслух
И играет лучами в огнистой резьбе.
Расстилается в сне по земле пряный дух,
Неожиданный вскрик — в отдалении глух.
Лес листвою обвис, сухостоем обмяк,
Сил сосет из взопревшей земли.
Он раскинул далеко зеленый армяк,
Наготу материнства собою прикрыв,
И корявые корни глубоко ушли,
Совершая в страстях диво мира из див...
Перепелки к утру изнывают во ржах,
Рыбы мечут икру на заре в камышах
(Платонов, 2009, с. 474).

Здесь, как и в стихотворении И. Шкляревского, есть и пастух, и рыбак, и вписывание в окружающий мир, и связь с лесом, рекой. Обволакивающий все кругом дым костра и запах картошки, пар с реки обнимают отдельные предметы и стягивают их в одну картину.

Подобную сентиментальную идеализацию отношений человека и мира см. в стихотворении Е. Чепурных. Меняется человек, приобретая жизненный опыт (*«характера иного зреют связи»*), но ненарушим союз человека, птицы, рыбы, метели, «льдинки», дерева, воды:

На запахе черемуховой ветки,
На чистоте едва рожденных луж
Я оставлял малюсенькие вешки,
Которые гласили: «Не нарушь!»
Я жил в союзе с каждой птицей малой,
Не певчей и не говорящей слов,

С метельной мглой и льдинкою подталой,
И рыбой, не попавшейся в улов.
Теперь уже я памятью не маюсь
И, повзрослевший за короткий срок,
На собственные вешки нарываюсь
И удивляюсь: «Кто придумать мог?»
И вижу я сегодня:
Он напрасен,
Мой неокрепший опыт молодой.
Характера иного зреют связи
С метелью, птицей, деревом, водой,
С их силою и нежностью извечной.
И помышляя об единстве душ,
Сегодня сам, как бдительная вешка,
Свечу в глаза кому-то:
«Не нарушь»
(Чепурных, 1980, с. 48).

Противопоставление жизни в городе и деревне, идеализация патриархальности, утверждение постоянства человеческих слабостей, естественность чувства любви, мотивы счастья простой жизни в девственном лесу, отказ от порочной цивилизации и слияние человека с природой, богатство спектра чувств в личной жизни человека, возвышенность и чистота любовных и дружеских отношений — вот спектр затрагиваемых в сентиментальной идиллии мотивов. Сентиментальная идиллия в воспроизведении И. Шкляревского эстетизирует и умиротворяет действительность и запечатлевает чувство умиления добродетелями утраченного мира:

Там было озеро в окне...
В прохладной деревянной школе
И я был счастлив поневоле,

Воды серебряные блики
Переливались на стене.

Учитель с ведрами черники
И теплым хлебом из пекарни —
Под вечер приплывал ко мне.

Кончались летние каникулы,
И весла в заводи курлыкали
(Русская поэзия. XXI век, 2010, с. 104)

Сентименталистская идиллия своей эмоциональной насыщенностью гармонизирует остроконфликтную действительность:

Я уведу тебя далёко
От шумных, тесных городов,
Где в многолюдстве одиноко,
Где рабство низменных трудов.

Уйдем к долине безмятежной
На берега пустынных вод,
Когда свершится неизбежной
Звезды таинственный восход.

И там на берегу потока,
Под легкий лепет камыша,
От темной суеты далеко,
Прохладой свежую дыша,

Там, на путях очарованья
В безмолвный час поймешь и ты
Неотразимые призыванья
Миры объемлющей мечты
(Сологуб, 2003, с. 148–149).

Мечты о сельской идиллии, лирические вздохи о красоте природы часто соседствуют с тягой к смерти, с «кладбищенскими» настроениями — одним из самых частых мотивов идиллии:

Какие спокойные дремлют
мечты — в запредельном краю!
Весенние хлады объемлют
почившую душу мою.
Приходят на это кладбище,
звоня бубенцами, стада,
и птица в кустарнике свищет,
и в небе — пылает звезда...

Какие суровые грани
поставил кругом небосвод!
Когда же, волнуясь, воспрянет
и ринется время вперед, —
и эти зеркальные дуги,
и давние все времена
поднимут почившие други
взыгравшею мощью зерна
(Асеев, 1963, с. 38).

Обратим внимание, как в стихотворении Н. Асеева реализуются важнейшие для идиллии мотивы: «стягивание» всех живых и неживых природных существ (*«Приходят на это кладбище, / звеня бубенцами, стада, / и птица в кустарнике свищет, / и в небе — пылает звезда»*), круговорот времени (на месте погребения — «взыгравшая мощь зерна»).

Стихотворение А. В. Трунина «Надо видеть совсем немного...» строится на композиционном противопоставлении. Предметом рассуждения здесь становится идиллическая жизнь «перед гробом» и «за гробом». Чтобы чувствовать себя живым, идиллическому человеку не надо много — он довольствуется малым, тем, что отпущено ему самой природой. А после жизни наступает «потом». Но этот мотив нельзя назвать «кладбищенским» — он расширяется до осмысления смерти и вечного покоя:

Надо видеть совсем немного:
сад в окне, за садом дорога,
поле, рощица и река —
чтобы знать, что живешь пока.

А потом — над дорогой, садом,
полем, рощицей и рекой,
далеко и почти что рядом —
небо, облако, вечный покой
(Трунин, 2012, с. 116).

Кладбищенские мотивы могут «игриво» входить в стихотворение. Так, у Т. Кибирова в «Возвращении из Шилькова в Коньково» (Кибиров, 1994) сентиментальные идиллические

настроения передаются благодаря выбранной интонации
взрослого, чтобы рассказать ребенку о вечном:

... А вот теперь
успокойся. На погосте
пращуров усопших кости
под крестом иль под звездой
вечный обрели покой.
Здесь твоя прабабка Шура
и соседка тетя Нюра
с фотокарточки глядят...
Нет, конечно, не едят
эту землянику, Саша!
Здесь же предки с мамой ваши
спят в земле сырой. Потом
ты узнаешь обо всем.
Ты узнаешь, что в начале
было Слово, но распяли
Немота и Глухота
Агнца Божьего Христа
(агнец — то же, что барашек),
ты узнаешь скоро, Саша,
как Он нас с тобою спас...
— Кто, барашек? — Ладно, Саш.
Это сложно. Просто надо
верить в то, что за оградой,
под кладбищенской травой
мы не кончимся с тобой...

Господствующая тональность в стихах, обращенных к Саше Запоевой, к маленькой дочери, — сентиментальная. Сентиментализм Т. Кибирова сводится и к христианской эмоции жалости к человеку (*«распяли / Немота и Глухота / Агнца Божьего Христа»*), и к детской простоте и наивности. Отсюда нарочитое соединение возвышенной устаревшей лексики («погост», «пращур») с просторечием. Т. Кибиров защищает традиционные ценности бытия, возвращает понятиям их значение и выступает как проповедник естественного хода жизни, и все это — с интонацией искренности и нежности, преодолевающей иронию. Обращаясь к сентиментальным темам, поэт возвращает предметность,

телесность затертым образам. Мы все — маленькие люди, живущие с ощущением ограниченности, малости. А потому любая мелочь, интимные интонации с дочерью, личный быт выглядят у поэта как способ сопротивления, протеста против официоза, против опасных универсалий.

Это стихотворение — программа частной жизни, в которой высшими ценностями оказывались семья, тихие радости домашнего очага, прелести смирения, простые желания. На фоне безбытности и бессемейности русской жизни в конце XX века было востребовано возрождение сентиментальных прочных ценностных оснований.

Однако в идиллии XX века сентименталистские установки могут откликнуться всем богатством ассоциаций, рожденных «чувствительной» литературой. Аллюзией «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина становится стихотворение «Над водой» А. Ахматовой:

Стройный мальчик пастушок,
Видишь, я в бреду.
Помню плащ и посошок
На свою беду.
Если встану — упаду,
Дудочка поет: ду-ду!

Мы прощались, как во сне,
Я сказала: «Жду».
Он, смеясь, ответил мне:
«Встретимся в аду».
Если встану — упаду,
Дудочка поет: ду-ду!

О глубокая вода
В мельничном пруду,
Не от горя, от стыда
Я к тебе приду.
И без крика упаду,
А вдали звучит ду-ду
(Ахматова, 1990, т. 2, с. 19–20).

«Аукается» ситуация с несчастной девушкой, утопившейся от безысходной любви. Но не жителем «испорченного»

города, а сельским пастушком обижена героиня. Это первое нарушение «идиллического кода». Эраст у Карамзина, как помним, до конца своей жизни был несчастлив. Здесь все меняется: трагедия остается незамеченной, она не слышна из-за поющего «ду-ду». Во-вторых, героиня теряет целостное сознание, в котором не может быть противоречия между тем, какой она себе представляет идиллическую жизнь, и жизнью на самом деле. Открытие истины, что жизнь не соответствует идеалу, приводит не «к горю», а к стыду (!). Сентиментальная героиня начинает рефлексировать по поводу собственной личности! Стыд — это проявление «социализации» «природного», естественного человека. Если чувство стыда соотносится с любимыми людьми и их оценкой, то стыд соединяется с виной перед ними, со страхом перед осуждением другими. И пастушок, явно утративший мироощущение «настоящего» идиллического пастушка, не только не защищает героиню — он поддерживает чувство стыда героини и даже сеет это чувство, заявляя о ее греховности: «*Встретимся в аду!*». Делает он это, похоже, из соображений его собственной безопасности и удобства.

Чем любопытен этот пример: с одной стороны, в установке героя дает себя знать вся ненадежность, уязвимость сентименталистского микрокосма. С другой стороны, это уже не просто страсть внутри отношений двух людей, «одомашнивание страсти» (Вайскопф, 1999, с. 129), отгораживание от душевных бурь — стеной монастыря или сельской хижины, садовой изгородью или плетнем, пригорками и ручейками. Здесь есть поступок, разрывающий круг привычных личных отношений: самоопределение героини, чувство стыда выводит проблематику данного стихотворения из узкого круга поднимаемых сентиментализмом вопросов.

Далее увидим, как в идиллии воплотится господствующий в романтизме стиль.

Черты романтизма и бидермайера в идиллии ХХ в.

Наш дешевенький, ненадеванный романтизм
Плещется по наукам, искусствам и политикам,
Вызывая икотные приступы скуки.

Г. Оболдуев

Романтическая ментальная модель предполагает масштаб и обобщение всего, что было разобщено, — синтез разума и чувства, сознательного и интуитивного, человеческого и природного. И в этом — совпадение установок романтизма и идиллии. Поэты ХХ века, обращавшиеся к идиллической проблематике, нередко реконструировали идею романтического идеала. Правда, в идиллии сама реальность позволяла человеку обрести счастье единения с природой, с самим собой. В романтизме это стало возможно благодаря двоимирию — другому миру — бытию, не быту! — где реализовывались лучшие человеческие качества, которые не могли проявиться в обычной жизни. «Наши царства» М. Цветаевой — это владения двух фей, которые «для больших» (непосвященных!) всего лишь две играющие девочки. Все, в чем «феи, добрые соседки», видят счастье, «туманно» для взрослых:

Владенья наши царственно-богаты,
Их красоты не рассказать стиху:
В них ручейки, деревья, поле, скаты
И вишни прошлогодние во мху.

Мы обе — феи, добрые соседки,
Владенья наши делит темный лес.
Лежим в траве и смотрим, как сквозь ветки
Белеет облачко в выси небес.

Мы обе — феи, но большие (странно!)
Двух диких девочек лишь видят в нас.
Что ясно нам — для них совсем туманно:
Как и на все — на фею нужен глаз!

Нам хорошо. Пока еще в постели
Все старшие, и воздух летний свеж,
Бежим к себе. Деревья нам качели,
Беги, танцуй, сражайся, палки режь!..

Но день прошел, и снова феи — дети,
Которых ждут и шаг которых тих...
Ах, этот мир и счастье быть на свете
Еще невзрослый передаст ли стих?
(Цветаева, 1990, т. 1, с. 35)

Романтическое «там» — мир легенд, сказок, грез, потустороннего мира, а также детства. Вот, например, см., как стихотворение М. Цветаевой «Розовый домик» повторяет мотив романтического «там» В. А. Жуковского. Идиллический («*смиренный и давний*») «маленький домик», становится для детей воплощенным Эдемом:

Меж великанов-соседей, как гномик
Он удивлялся всему.
Маленький розовый домик,
Чем он мешал и кому?

Чуть потемнеет, в закрытые ставни
Тихо стучит волшебство.
Домик смиренный и давний,
Чем ты смутил и кого?

Там засмеются, мы смеху ответим.
Фея откроет Эдем...
Домик, понятный лишь детям,
Чем ты грешил, перед кем?

Лучшие радости с ним погребли мы
Феи нырнули во тьму...
Маленький домик любимый,
Чем ты мешал и кому?
(там же, с. 155)

Идиллическое самоопределение героев часто означает то же, что и в романтической литературе, — уход от реальной жизни. Романтических отказ от «других» всегда «мас-

штабен» — идиллический свершается мирно, но этот тихий протест против общеустановленного миропорядка единственно возможен. Если ранее право на «особость» претендовал избранный (!) романтический герой, то теперь это право есть и у «обычного» человека. Выбирая в качестве «места на жительство» лес, уединенную избу, «маленький домик» и проч., герой сознательно противопоставляет свое существование миру других людей.

Нельзя сказать, что в русской лирике XX века каждый раз, говоря о соприкосновении идиллии и романтизма, будут оговорки, что идиллия возможна, когда «загоняется» в сон, грезу, волшебство... Поддаваясь идиллической образности, романтизм отказывается от идеалов абстрактных, иллюзорных и расширенных, гордясь вполне конкретным счастьем. Действительность оказывается не «ниже» мечты, но и не вполне «перекрывается» ею. Обнаруживается, что «идиллия — нечто совсем иное, чем плоды одной только фантазии или как таковой существенности» (Вершинина, 1998, с. 30). Н. Гумилев в стихотворении «На острове», отталкиваясь от описания мифических мест («*И Апокалипсис был здесь написан, / И умер Пан!*»), создает картины реальных лугов, «милых стен», объятий с конкретной возлюбленной, что в конечном итоге рождает ощущение идиллической жизни:

Над этим островом какие выси,
Какой туман!
И Апокалипсис был здесь написан,
И умер Пан!
А есть другие: с пальмами, с лугами,
Где весел жнец,
И где позванивают бубенцами
Стада овец.
И скрипку, дивно выгнутую, в руки,
Едва дыша,
Я взял и слушал, как бежала в звуки
Ее душа.
Ах, это только чары, что судьбою
Я побежден,
Что ночью звездный дождь над головою,
И стон, и звон.

Вольный, снова верящий удачам,
Я — тот, я в том.
Целую девушку с лицом горячим
И с жадным ртом.
Прерывных слов, объятий перемены
Томят и жгут,
А милые нас обступили стены
И стерегут.
Как содрогается она — в улыбке
Какой вопрос!
Увы, иль это только стоны скрипки
Под взором звезд
(Гумилев, 1991, т. 1, с. 227–228).

Это стихотворение Н. Гумилева и вышеназванные стихотворения М. Цветаевой позволяют сформулировать следующее: тяготея к идиллической проблематике, романтизм начинает «усмиряться». В традиционном романтическом тексте герой был сверхчеловеком, бунтарем и искал прорыв к высокому. Но в романтических идиллиях обретается счастье именно в «низкой» обыденности. Романтизм поставил под сомнение искомую цельность природы, поскольку герой оценивал других ниже уровня своей личности, что привело в конечном итоге к идее отчуждения. И здесь уже не идиллия влияет на романтизм, а романтизм накладывает отпечаток на идиллию: вдруг она стала демонстрировать обособившегося человека, утратившего невинность в восприятии жизни:

Где вьюгу на латынь
Переводил Овидий,
Я пил степную синь
И суп варил из мидий.

И мне огнем беды
Дуду насквозь продуло,
И потому лады
Поют, как Мариула,

И потому семья
У нас не без уroda
И хороша моя
Дунайская свобода.

Где грел он в холода
Лепешку на ладони,
Там южная звезда
Стоит на небосклоне
(Тарковский, 2005, с. 183).

В стихотворении А. Тарковского из цикла «Степная дудка» можно найти одновременно и формулу «литературного» идиллического идеала (отсыл к Овидию), и формулу, «упорядочивающую эмпирическую действительность, быт как таковой» (Вершинина, 1996, с. 112), в который прорывается несчастье («огнем беды / Дуду насквозь продуло»; «семья / У нас не без уroda»). Полученная в дар романтическая свобода («Я пил степную синь») заставила отказаться от невинного мироощущения человека: нет единения с природой — вьюгу необходимо «переводить на латынь».

Идиллический эстетический комплекс с его двойной природой можно проследить в стихотворении А. Тарковского «Земля неплодородная, степная...», он предполагает совмещение реального (неплодородная земля, шалаш, кожух, овечье молоко) и иллюзорного («С Овидием и я за дестью десть / Листал тетрадь на берегу Дуная»). Изначальная предрасположенность идиллии к представлению себя то как реальности, то как мечты (однако принимающей облик сущности) обуславливает постоянные колебания значений одних и тех же художественных реалий, как бы узаконивает внутреннюю смысловую изменчивость традиционной идиллической образности. Основу идиллии составляют «природа и идеал, в той или иной степени их сопряженности на пути к органическому единству» (Вершинина, 1996, с. 110):

Земля неплодородная, степная,
Горячая, но в ней для сердца есть
Кузнечика скрипица костяная
И кесарем униженная честь.

А где мое грядущее? Бог весть.
Изгнание чужое вспоминая,
С Овидием и я за дестью десть
Листал тетрадь на берегу Дуная.

За желть и жёлчь любил я этот край
И говорил: — Кузнечик мой, играй! —
И говорил: — Семь лет пути до Рима!

Теперь мне и до степи далеко.
Живи хоть ты, глоток сухого дыма,
Шалаш, кожух, овечьё молоко
(Тарковский, 2005, с. 183).

Романтизм всегда претендовал на универсальность поднятых проблем, изображения героя. Далее мы рассмотрим связанное с идиллией явление бидермайера, позволяющего говорить именно о неповторимости, а не о шаблонности героя, к которому стремился романтизм.

Бидермайер — поздний романтизм, переходный период 1820–1840-х гг. — в литературе имеет несколько синонимов¹⁴⁴. Его еще называют «бытовым романтизмом», «поэтическим натурализмом», «мещанской редакцией романтизма». Бидермайер — это кульминационный, решающий момент перелома в литературном сознании, момент, предшествующий утверждению реализма: «По некоторым причинам он был растянут в некоторых европейских литературах, в русской литературе вследствие ее стремительного развития в 1820–1840-е годы почти совершенно скрыто...»¹⁴⁵ Долгое время считалось, что в России явлений, подобных бидермайеру, не было. Возможно, не было — как целостного комплекса.

¹⁴⁴ Известно два употребления термина «бидермайер»: в значении жанра и в значении метода. Нами в данном случае рассматривается второе.

¹⁴⁵ Бидермайером называют переходный период 1820–1840-х годов в немецкой и австрийской литературе. В силу своей специфической сложности бидермайер как целое не транспонируется на иные литературы: «В русской литературе почти обращено в "нуль" то, что в немецкой литературе застывает на самой грани слома» (Михайлов, 1989, с. 9). Современный учёный В. Немояну выступает как сторонник общеевропейского бидермайера и стремится обосновать его: «После 1815–1820-х годов с романтизмом происходят важные перемены — он умеряет свои претензии, освобождается от абсолютности и космических масштабов.; этот позднейший романтизм около 1820 года не отрекается от первоначальной высокоромантической парадигмы, но пользуется ею иронически или трагикомически; нередко картину изначального единства распознаешь во фрагментарной форме» (Nemoianu, 1984, p. 136).

Но все чаще появляются работы о русских эквивалентах общевропейского бидермайера¹⁴⁶. Отдельные черты этого метода можно найти и у авторов идиллий.

У идиллии и бидермайера не сложно выявить общее. Так, во-первых, идиллия стремится к синтезу (прежде всего родовому), и бидермайер — литературное явление синтетического характера. К бидермайеру относятся как отдельные проявления романтизма, бидермайера в собственном смысле слова, так и «самый поздний классицизм и все ростки реализма» (подробнее см.: Михайлов, 1989, с. 74). Бидермайер — это столкновение не только мировоззрений, но и стилевых, жанровых решений.

Какова же идиллия со стилевой константой бидермайера?

Во-первых, в идиллии, как правило, мы не найдем «торжественного» проявления романтизма, и в эпоху бидермайера все романтическое «усмиряется»: не духовный взлет и не универсализм волнует такой романтизм, а уют и поэтизация быта. Автор дает разрастись описанию вещей, обстановки. Так, в стихотворении «И снова дни торжественны и глухи...», воспроизводящем зимнюю жизнь в уединенном доме, В. Юнгер не упускает возможности рассказать о декорировании комнаты, об интерьере и мебели, отмеченных хорошим вкусом:

В столовой сумрачные, пышные гардины;
И трепетно-ласкающим пятном
На темном бархате сияют мандарины
И куст тюльпанов алых под окном
(От символистов до обэриутов... т. 1,
2001–2002, с. 352).

В бидермайеровской идиллии всегда присутствует безразличное отношение к вещи. Порой взгляд на нее преломляется видением художника. В этом как бы залог того,

¹⁴⁶ О бидермайере в русской литературе см., например: Михайлов А. В. Гоголь в своей литературной эпохе // Гоголь: история и современность. М., 1985; Хаев Е. С. Идиллические мотивы в произведениях А. С. Пушкина рубежа 1920–1930-х гг. // Болдинские чтения. Горький, 1984; Балашова Е. А. Проза А. Ф. Вельтмана как явление переходной эпохи. Автореф. канд. дис. Елец, 2001 и др.

что увиденное действительно заслуживает особого — художественного — внимания, интереса посвященного человека. Отсюда не раз упоминание фотографий или «остановленных картин». См. «Золотой век. Идиллию» Э. Лимонова:

Лимонов тих и молчалив. Он поглядывает на Елену.
Та очень красива

Елена выходит в полосу лунного света. К ней слетаются
ночные
тяжелые бабочки, ажурные жуки и все красивые насекомые.
Они кружатся вокруг нее
(Лимонов, 2004, с. 172).

Идиллический пейзаж позволяет разрастись воспоминаниям в стихотворении Ю. Левитанского «В будапештской гостинице, в номере, на стене...» (Левитанский, 2005, с. 375) или преобразовывает действительность в стихотворении «Художник» А. Жигулина:

... А в столовой,
Над грудями мисок порожних,
Колдовал у картины
Голодный художник.

На картине желтели
Луга и покосы.
Над рекой у затона
Стояли березы.

Баламутя кнутами
Зеленую тину,
Пастухи к водопою
Сгоняли скотину...

Я смотрел на картину...
Ресницы смежались.
И деревья
И люди
Ко мне приближались.
И березы худыми

Руками качали,
И коровы мычали,
И люди кричали.

Заскрипели уключины
Над перевозом,
И запахло травой,
Землею,
Навозом...

(Жигулин, 1981, с. 82–83)

Чаще, конечно же, предметом рассуждений поэта становится вещь поистине красивая. Никогда в «мещанской» идиллии не обнажается убогость, безыдеальность простого быта. Даже самые простые вещи — как в стихотворении Г. Иванова «Ваза с фруктами» — описываются произведениями искусства, они становятся любимыми. Экфрасис Г. Иванова возрождает эпический образец древней идиллии:

Тяжелый виноград, и яблоки, и сливы —
Их очертания отчетливо нежны —
Все оттушеваны старательно отливы,
Все жилки тонкие под кожей видны.

Над грушами лежит разрезанная дыня,
Гранаты смуглые сгрудились перед ней;
Огромный ананас кичливо посредине
Венчает вазу всю короною своей.

Ту вазу, вьющимся украшенную хмелем,
Ваяла эллина живая простота:
Лишь у подножия к пастушеским свирелям
Прижаты мальчиков спокойные уста
(Иванов, 2011, с. 270).

Описание интимно близких вещей, привлечших внимание картин можно назвать лирическим бытом, ведь чувствами пронизаны очаровательные безделки, семейные портреты в интерьере. Герои по-бидермайеровски самодовольны обладанием красивых вещей.

Героев идиллии и бидермайера роднит то, что они успокоены и находятся в состоянии милой и уютной дремоты, не замечают течения времени:

Я сладко изнемог от тишины и снов,
От скуки медленной и песен неумелых,
Мне любви петухи на полотенцах белых
И копоть древняя суровых образов.
Под жаркий шорох мух проходит день за днем,
Благочестивейшим исполненный смиреньем,
Бормочет перепел под низким потолком,
Да пахнет в праздники малиновым вареньем.
А по ночам томит гусиный нежный пух,
Лампада душная мучительно мигает,
И, шею вытянув, протяжно запекает
На полотенце вышитый петух.
Так мне, о господи, ты скромный дал приют,
Под кровом благостным, не знающим волненья,
Где дни тяжелые, как с ложечки варенье,
Густыми каплями текут, текут, текут
(Багрицкий, 1987, с. 44).

Герои могут быть пассивны, самоуспокоены и невозмутимы — как в характернейшем бидермайеровском проявлении, стихотворении В. Нарбута «Чета»:

Блаженство сельское!
Попить чайку
с лимоном, приобретенным в лавочке,
где продавец, как аист, начеку, —
сухой, предупредительный и звонкий;
прихлебывая с блюдечка, на дне
которого кресты выводит лавра,
о мельнице подумать, о коне
хромающем: его бы в кузню завтра...
И, мысли-жернова вращая, вдруг
спросить у распотевшейся супруги:
— А не отдать ли, Машенька, на — круг
с четверткой тимофеевку в яруге?
И баба в пестром плисовом чепце,
похлопав веками (совсем по-совьи),

морщинки глубже пустит на лице,
питающемся вылинявшей кровью,
обдернет скатерть и промолвит: «ну...»
И это «ну» дохнет годами теми,
когда земля баюкала весну,
как Ева и Адама сны в Эдеме.
О, время, время!
Скользкое, как уж,
свернулось ты в душе, и — где же ропот?
— В дежу побольше насолить бы груш,
надрать бы пуху с гусаков...
И копит
твое бессменное веретено
и нитки стройные, и клочья пакли.
Но вот запнулось, гулкое, оно:
ослабли руки, и глаза иссякли.
И что с того, что хлопотливый поп
похрюскивает над тобой кадиллом,
что в венчике бумажном стынет лоб,
когда ты жил таким ленивцем милым,
когда и ты наесть успела зоб!..
(Нарбут, 1983, с. 130–131)

В следующем примере упоминание роялей двух германских марок, тончайшего, элегантного британского веджвудского фарфора выдает респектабельность, основательность хозяина. Но это не просто добротные вещи, это (как и положено бидермайеру) — вещи с историей:

...Через мостик чугунный пройти над рекою
И потом через луг, сокращая дорогу,
Вот и дом с белоснежным фронтоном, лепниной,
И при входе два мраморных льва бесполезных,
И привратник с приветливо-приторной миной,
И парадные залы с чехлами на креслах,
Привиденье стола, привиденье картины,
Привиденье укутанной в белое люстры,
«Завтра снимут их», — прелесть другой половины
И уют, и удобства, и скрипы, и хрусты,
Комната со Стейнвеем, а в северном, правом,
Затененном крыле есть другая, с Бехштейном
И веджвудскою вазой, и Вакхом курчавым,

И три комнаты с выходом в садик отдельным,
Где никто не найдет: ни приятель, лукаво
Усмехающийся, ни недоброжелатель,
Ни слепая, на ощупь бредущая слава
С запоздалой улыбкой и счетом к оплате...
Можно сесть за работу, а можно лентяем,
Взяв графинчик, устроиться, — разве не ясно?
Или поговорить в уголке с попугаем,
Говорящим прекрасно: «Прекррасно, прекррасно...»
(Кушнер, 2006, с. 134)

Последние строки цитируемого текста позволяют вывести еще одну черту бидермайеровской идиллии. Часто она строилась как *салонная беседа или разговор за чаепитием*:

...соломенный заслон от стужи
хозяин к раме прикрепит —
и сразу сделается уже
наш мир; пускай себе снаружи
морозит и метель кипит, —

чуть смеркнется, за самоваром
кто с книжкой, кто с журналом старым
сойдемся мы в согласный круг
и дышит горьковатым жаром
янтарный чай, наш общий друг...
(Семенов, 2004, с. 49–50)

В любом случае объектом становится беседующее общество. Весь бидермайер увлеченно болтает. Такая говорливость составляет основное содержание стихотворения «Кофейник, сахарница, блюдца...» Г. Иванова:

И вот уже омыты чашки
Горячей черною струей.
За кофею играет в шашки
Сановник важный и седой
Иль дама, улыбаясь тонко,
Жеманно потчует друзей.
Меж тем, как умная болонка
На задних лапках служит ей...¹⁴⁷

¹⁴⁷ Режим ввода: <http://slova.org.ru/ivanovg/kofeinik/>

В-третьих, *поэтизация уюта* подчас *содержит в себе завязку драмы*. С одной стороны, описание красивых и прочных вещей напоминает, что теперь таких не делают, потому что мир вокруг поменялся, люди стали не те и так далее. То есть описание вещи и быта приводит к трагическим мыслям о современности. В стихотворении Г. Семенова «Ви-вальди» противопоставляется умелый XVIII век и никчемная современность:

Пышный замок вдалеке,
чуть не до свету пирушки,
и галантности друг дружже,
и на креслах завитушки,
и вина бокал в руке...

Он прекрасно созерцает,
как умели в старину,
ничего не отрицает,
ничего не прорицает...
(Семенов, 2004, с. 365–366)

С другой стороны, делается акцент на то, что радостное, мирное ощущение жизни герои заслужили (экскурс в прошлое, подвиги, намеки на героическую жизнь). Обратим внимание на героя нижеприведенного текста: он находится в идиллическом пространстве «светлого, хорошего домика», в котором живут «простые люди». Повторяя действия повествователя в любом из идиллических текстов, он «запросто постучался» в дом к незнакомым людям, и его очень тепло встретили. Важным остается не только сегодняшнее единение русского и норвежцев, но и факт, что каждая из собравшихся «сторон» имела свою историю, свое трагическое прошлое, а теперь заслужила тихое, мирное существование:

Я в хижине норвежской, я в гостях,
Я постучался запросто, и что же, —
В досель еще неведомых краях.
Как это все на вымысел похоже!

Но был приветлив кафельный очаг.
Хозяева в цветных узорных свитрах,

Оленями расшитых на плечах,
Мне предлагали ужин свой нехитрый.

Простые люди — всюду их найдешь, —
Работники земли, и гор, и моря,
Как домик ваш и светел и хорош,
Хоть и его войны коснулось горе.

Мне так понятен перечень примет,
Неотвратимых, скорбных, неизменных:
И в черной рамке траурный портрет,
И шрам, штыком прочерченный на стенах.

Да стоит ли нам вновь перечислять
Пережитое, памятное явно,
Не лучше ли нам вволю поболтать
О том о сем, о мелочах, о главном.

О том, что мы соседи как-никак,
А в дружбе жить обязаны соседи,
И славил я радушный ваш очаг
На языке сердечных междометий.

И все, что знал, я вычитал из книг,
Норвегия, в беседе нашей длинной,
Все шло в черед — и Амундсен, и Григ.
И лыжный след вдоль солнечной долины.

Я произнес им слово — Ленинград,
Оно звучало многого знакомей.
И понял я, что вечер мой богат,
Что здесь друзья, что я желанный в доме
(Лихарев, 1972, с. 200–201).

Традиционно в идиллии «...пахарь, пастух, тихий обитатель мирной хижины — все они редко совершают значительные поступки, а совершая их, уже выходят из своего круга» (Гумбольдт, 1985, с. 245). Бытие человека в современной идиллии может подтверждаться непривычной для идиллического человека деятельностью! Бидермайер позволяет открыть в современной идиллии одну важную черту, невозможную в традиционной идиллии: идиллический че-

перипетий мира. Однако успокоение шаткое, однажды может напомнить о другом времени — фашистской каской:

Зажгла меня бархатной кожей
в шершавой окалине зноя —
и стали одним изваяньем
под лиственным сумраком влажным.
О, звонкое утро лесное,
смутившее замысел божий
твоим непомерным сияньем
в разрезе хлопчатобумажном.
Под нами журчит муравейник,
наш мудрый источник Кастальский,
и будто ожившие строки
покинули Красную книгу.
Как жаль, что глоток вдохновенья
один на двоих нам достался,
а то бы я точно воскликнул:
«Даешь муравьиные стройки!»...
Шуршала зеленая книжка
и в чуткие строки сливалась
любовь, муравьи со стихами,
как в старую добрую сказку.
И плакал, пока целовались,
голодный один муравьишка:
что братья фашистскую каску
доели. А мы не слышали
(Гаврюшин, 1988, с. 55).

В-четвертых, бидермайеровская идиллия может оживлять эстетические идеалы рококо. Весь бидермайер пронизывает эстетика изящества, грациозности, игривости. Признание «вещного» мира оборачивается любованием предметами (Г. Иванов, сборник «Вереск»), поэтизацией быта патриархального прошлого (Б. Садовской, сборник «Полдень»). В одной из «поэз» из сборника «Отплытие на остров Цитеру» (1912) Г. Иванов реставрирует память о рококо, пользуясь интонацией вздохов и восклицаний, меланхолических настроений героя, погруженного в мир чувств, а также описанием декоративных вещей. Многие сюжеты перекликались с пасторальями и «галантными празднествами»

французской живописи XVIII столетия. Даже на посуде изображались любовные сцены, которые часто трактовались с оттенком изысканной эротики. Такое превращение прошлого и настоящего в некую условную декорацию было свойственно акмеистам. Любовная тема развивается в любовную игру, жеманную и легкую:

Кофейник, сахарница, блюда,
Пять чашек с узкою каймой
На голубом подносе жмутся,
И внятен их рассказ немой:
Сначала — тоненькою кистью
Искусный мастер от руки,
Чтоб фон казался золотистой,
Чертил кармином завитки.
И щеки пухлые румянил,
Ресницы наводил слегка
Амуру, что стрелою ранил
Испуганного пастушка¹⁴⁸.

В-пятых, бидермайер пытается найти идиллию не только в быте, но и в душе человека, поэтому делается акцент на хрупкости этой идиллии. Повествователь всегда на пороге (на дистанции от героев и повествователь в идиллии), только наблюдает, не вмешивается в ход событий: это от уважения к личности. Герой обладает цельным сознанием в раздробленной современности, сохраняет гармонию с собой и окружающими. Для других *его невинность* в эпоху рационализма, мыслительности *воспринимается как дурачество, чудачество*. Кого же «выбирают» авторы в герои бидермайеровской идиллии? Это и поселившийся на острове «в дырявом шалаше» герой стихотворения В. Гоголева (Гоголев, 1990, с. 72), это и не понимаемый никем, но сохранивший идиллическое мироощущение «бомжующий в мироздании» одиночка из стихотворения «Пастораль» М. Анищенко¹⁴⁹, и все время улыбающийся японский башмачник («В бумажной хижине японца...» И. Сельвинского — Сельвинский,

¹⁴⁸ Режим ввода: <http://slova.org.ru/ivanovg/kofeinik/>

¹⁴⁹ Режим ввода: <http://gryzlov.livejournal.com/72765.html>

1980, с. 85), и уже вышеупомянутый «живущий на краю эпохи дурак» («Наука ныне полна романтики...» И. Сельвинского — Сельвинский, 1980, с. 169) и др.

В-шестых, эпоха бидермайер склонна с иронией относиться к неподвижным важным понятиям. У бидермайера особая философия иронии: «Иронию здесь следует понимать не в романтически-субъективном смысле, когда художник волен распоряжаться вещами по своему усмотрению, — как раз наоборот. Ирония заключается в самих вещах как выражение их всеобщей аллегоричности» (Михайлов, 1976, с. 168). В стихотворении «Донна Анна» В. Щировский словно собрал в одно все черты бидермайеровской идиллии. Но интенция его такова: сочиненная в раю «домовитость» может из-за иронии судьбы обернуться — пусть «золотой», но — никчемностью:

Повинуясь светлому разуму,
Не расходуя смысл на слова,
Мы с тобой заготовили на зиму
Керосин, огурцы и дрова.
Разум розовый, резвый и маленький
Озаряет подушки твои,
Подстаканники и подзеркальники,
Собеседования и чай...
И земля не отметит кручиною,
Сочиненной когда-то в раю,
Домовитость твою муравьиною,
Золотую никчемность твою...
(Советские поэты, павшие на Великой
Отечественной войне., 2005, с. 478)

Как видим, переход к вечным ценностям невозможен без идиллического отмеживания от мира. Бидермайер, поскольку являл «домашнюю» идиллию, не только позволил эту идиллию приблизить к сегодняшнему дню, не только сделал возможным приближение жизни, как в Золотом веке. Он адаптировал «классическую» идиллию для современника, уже имеющего опыт неидиллической жизни и с иронией относящегося к устоявшимся идеалам.

Идиллия и постмодернизм

...чтоб снова суррогатом рая
Напоить тупую скуку, стыд и боль...

Саша Черный

Помимо традиционалистов, ищущих ценностные установки в идиллии, есть и авангардно мыслящие поэты. Выбор жанра у них определяется не собственно литературными требованиями, не разными формами условности, а тем материалом реальной жизни, который предстоит осветить в произведении, действительность диктует законы жанра. Сентиментальные формы становятся востребованными в литературе постмодернизма, а вместе с ними возвращается и идиллия в своем «сентиментальном» типе. Главным действующим, развивающим и определяющим жанр фактором становится всеильное чувство дома, уюта, замкнутого комфортного пространства двух людей, которое нельзя нарушить вмешательством извне. Правда, к этому всепобеждающему чувству примешивается ирония, некая отстраненность от себя, такого «мягкого» и притихшего. Потому-то «идиллия» — «нелепа»: «Пастораль несет напоминание о сохраняющем значение неизменного идеала, но вечное-то всегда приспособливается к сиюминутному, является в таком обличье, в каком его хотят видеть» (Шайтанов, 1989, с. 50). Герои стихотворения А. Селюнина «Идиллия» принимают законы сегодняшнего мира и, будучи в целом очень «современными», отдающими дань «вину и рок-н-роллу», все же хотят быть ближе к вечному:

Странное чувство какой-то вины:
Мы так редко бываем с тобою вдвоем...
Не говори мне о том, что я стал
Заметно старше лицом.
Не говори мне, что это сказала
Крепкая дружба с вином.
Не упрекай, что в последнее время
Я стал равнодушен к тебе.
И не пытайся казаться чужой,
Я знаю, ты веришь мне!..

Идиллия наша настолько нелепа,
Что мы не находим слова.
Мы все понимаем, мы просто смеемся,
Нам нравится эта игра!..¹⁵⁰

Для определения своего со-бытия герои слов не находят, для обозначения понимания друг друга решают остановиться на привычной, расхожей «идиллии». Названием стихотворения — «Идиллия» — подчеркивается соответствующий характер жанровых ожиданий читателей и намерений автора. Нельзя сказать, что герои стихотворения «играют» в идиллию. «Игррой» скорее названы «капризы» героини, ее претензии (*«по-детски наивные уколы»*). На самом деле она знает, что ближе никого нет, что жизнь ее счастливая. Семейные трудности (*«Мы так редко бываем с тобою вдвоем. / Стоят разведенными наши мосты, / И каждый замкнулся на чем-то своем»*) расцениваются как временные:

Взгляни мне в глаза, не бойся, смелей!
Ты почувствуешь, сразу станет теплей,
И вспомни о том, как однажды сплелись
Драконы наших страстей...

Итак, рассматривая идиллию в рамках особенностей авторской поэтики, нельзя игнорировать факт влияния определенного стиля на ее бытование. Идиллия отражает стадии проделанного ею продолжительного пути, при этом обнаруживая собственные конститутивные признаки. Конечно, не каждую идиллию можно соотнести с тем или иным методом — выше мы обозначили только явно проступающие черты той или иной стилевой доминанты. Связь идиллии с господствующим в ту или иную эпоху стилем подтверждает необходимость изучения идиллии с позиций историко-типологического и историко-литературного метода.

Как видим, в качестве преломляющих идиллические структуры выступают различные стилевые константы, что позволяет рассмотреть особенности идиллического топоса

¹⁵⁰ Текст песни «Чиж и Ко». Режим ввода: <http://www.pesni.ru/song/2697/>

соответственно признакам классицизма, сентиментализма, романтизма, бидермайера. Функция идиллии в призме той или иной художественной модальности при этом определяется на разных уровнях: мировоззрения автора, способа характеристики персонажа, пафоса и т. д.

2. Идиллия во взаимодействии с другими жанрами

Идиллия и песня. Идиллия и послание. Идиллия и элегия

Выходит ли идиллия за свои рамки, если в стихотворении, наряду с идиллическим мироощущением, наличествует другое? Как характеризовать текст, если он одновременно являет признаки разных жанров? Сохранится ли жанровая целостность идиллии или ее жанровые признаки «расплывутся» из-за влияния извне (влияния других жанров)? Вот ряд вопросов, на которые следует ответить, проанализировав материал современных стихотворных идиллических текстов.

Применительно к литературе XX века терминов «жанр» и «система жанров» уже недостаточно. Возникают «жанровые генерализации» (от лат. *generalis* — общий, главный). Этот термин используется для обобщенной характеристики жанровой ситуации в литературе XX-XXI столетий. Жанровая генерализация означает процесс объединения, стягивания жанров (нередко относящихся к разным видам и родам искусства) для реализации нежанрового (обычно проблемно-тематического) общего принципа. Эта ситуация особенно характерна для идиллии, поскольку «выразительность жанра обрела со временем определенную самостоятельность по отношению к собственно жанру., отпочковываясь от него как пасторальная модальность (или модус)» (Коробова, 2008, с. 12). Так исторически проявилась способность идиллии проникать в произведения других жанров. Этот путь оказался губительным для идиллии: пафос «перевесил» другие жанровые составляющие по значимости, по нужности для современности, и «чистая» идиллия начала исчезать. Эта тенденция описана литературоведами. См.,

например, высказывание Д. М. Магомедовой: «Идиллия, исчезая как самостоятельный жанр, проникает внутрь элегии и послания» (Магомедова, 2004, с. 115)¹⁵¹. Однако — как мы доказывали всем ходом работы — мы не были столь категоричны в отношении современных текстов и нашли примеры современных идиллий.

Наблюдая за жизнью даже «классической» идиллии, можно заметить, что она то склоняется к элегии (Жуковский, Пушкин, М. Дмитриев и др.), то становится похожей на драму («Аркадский памятник» Карамзина), то принимает форму поэмы («Ганц Кюхельгартен» Гоголя) (об этом подробнее см.: Абрамовская, 2000). Действительно, многие жанры испытали на себе влияние жанра идиллии, особенно это касается элегии и послания: «несмотря на свою несомненную “маргинальность”, идиллия оказывается своего рода “точкой отсчета” в формировании внутреннего мира двух важнейших жанров пушкинской эпохи: они возникают как результат ее разложения, из сознания ее обреченности, в попытках так или иначе задержать ее гибель» (Теория литературы, 2004, т. 1, с. 439).

Обозначим основные отличия идиллии от названных жанров. Самое важное отличие идиллии от послания состоит в том, что «идиллия в собственном смысле слова знает только свой замкнутый мир. Наличие “большого мира” в послании — начало разрушения идиллического пространства. Герой послания находится все еще внутри идиллического мира, но он уже знает о существовании другой системы ценностей, другого образа жизни» (Теория литературы, 2004, т. 1, с. 439). Грехнев указывал, что послание «обостренно внимательно к пространственным аспектам» (Грехнев, 1985, с. 51), а пространственные характеристики взяты из идиллии.

Отличие от элегии в том, что она как раз тяготеет к временным характеристикам: элегия говорит о невозвратности, необратимости времени для отдельного человека (в природе не так), а идиллический герой знает о цикличности

¹⁵¹ То же: Тмарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Идиллия и другие жанры // Теория литературы: в 2-х т. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Academia, 2004.

времени, гармонически совпадающей со сменой поколений в человеческой жизни.

Кроме того, «герой элегии уже покинул идиллическое пространство (ср.: герой послания все еще внутри него) и может лишь вспоминать о “мирном уголке” как об уже недоступной ему идиллической гармонии» (Теория литературы, 2004, т. 1, с. 437). Элегический герой тоскует, идиллический счастлив¹⁵².

Может быть выстроена параллель «идиллия — утопия», но отличие первой от второй в ее возможности, тогда как утопии никогда не будет. Кроме того, утопии «выстраивались» «масштабно» — для страны, государства, а идиллия — для частного человека.

Идиллия, как видим, «дала жизнь» многим жанрам, но нас в данном случае волнуют не потенции идиллии, ставшие в дальнейшем признаками других жанров. В этом параграфе мы бы хотели рассмотреть взаимодействие жанров, отношения, которые возникают у идиллии и *песни*, идиллии и *сказки*, идиллии и *элегии* — именно так обозначены в текстах современных стихотворений «соседствующие» с идиллией жанры. Традиционные признаки идиллии соприкасаются с признаками других жанров — и в точке их пересечения обретают внутреннюю меру, которая не была предзадана, а явилась итогом творческого акта.

Сразу отметим, что «союзов» идиллии с другими жанрами в современных произведениях мало.

Есть пример сближения *идиллии и сказки* — в стихотворении С. Рыженко «Тетя Фея». Назвать этот пример интересным мы не можем, поскольку «сказка» — это авторское определение жанра, признаки сказки здесь не «театрализованы»,

¹⁵² По словам В. И. Тюпы, идиллический и элегический модусы художественности зарождаются на почве одноименных жанровых традиций: «Идиллическая цельность личности как нераздельность я-для-себя от я-для-других (совпадение личного бытия со своими событийными границами). Идиллическая эмоциональная рефлексия как переживание причастности субъекта существования к жизни в целом. Элегизм как эстетическое освоение внутренней обособленности частного бытия («я» уже событийных границ своей причастности к жизни). Элегическая эмоциональная рефлексия как переживание самоценности личного как преходящего и невосполнимого» (Поэтика, 2008, с. 126–127).

соответственно, произведение не стало «стилистически трехмерным» (термин Бройтмана: Теория литературы, 2004, т. 2, с. 317), не дало соположение двух жанров, а фактически смешало их:

В гости к нам пришла сегодня Тетя
Фея
С целой банкой ананасного
Варенья.
Сядем мы за стол в кружок, поставим
Чайник
Всех друзей мы в гости с Тетей Феей
Приглашаем к чаю!

Теплый, мягкий свет в зеленом
Абачуре
Ласково блестят тарелки и
Кастрюли
Скатерть важно бахромой своей
Кивает
Тетя Фея в чашки чай душистый, свежий
Наливает.
Тетино варенье в вазочке
Мерцает
Лучше даже в лучшей сказке
Не бывает
Если с Тетей Феей встретиться
Хотите
Вечером на кухне не спеша, тихонько
Посидите
(Поэты русского рока, 2004, с. 372).

В общем, и сказочного-то здесь только героиня Фея, но рядом с «тетей» статус сказочного персонажа легко превращается в обычное имя, как, например, «Фая» или «Рая». Если вспомнить, что сказочное — то, чего не бывает, то у Рыженко как раз реализуется обратное: сказку можно создать самому, стоит только начать видеть радости в каждом дне уютном времяпрепровождении за вечерним чаем.

В тексте Г. Н. Оболдуева («Эклога») слово «эклога», в авторском комментарии обозначенное как «стихотворение,

в котором в виде разговора описывается сельская жизнь», стоит рядом со словом «коммюнике»:

Будь же, ради бога,
На моем венке
Эдака эклога
И коммюнике
(Оболдуев, 1991, с. 102–103).

Быть замеченным, услышанным (это же задача коммюнике?), оставаясь при этом индивидуумом, не теряя при этом своей частной судьбы, очень бы хотелось («Будто я не помесь, / Будто козырь я»). Но, осознавая невозможность желанной перспективы, автор более всего способен на ерничанье. Авторский комментарий дает понять, что герой настроен на диалог, но он состояться не может: действительность монологична (еще черта коммюнике!) и признает только свою правду. Эклога всегда на стороне частной жизни, в то время как коммюнике — это другой полюс: это официальное (правительственное!) сообщение о международных (!) переговорах и соглашениях, достигнутых между государствами, о важных событиях во внутренней жизни страны, о ходе военных действий... Диалога, ожидаемого в эклоге, не последовало и после риторического вопроса первой строфы:

Вихрем ли, метелью ли,
Взрывом ли — неужто,
Что бы мы ни делали,
Никому не нужно?
(Там же)

Попадая в орбиту другого жанра, здесь идиллия перестает быть самой собой. А если выбранный «союзнический» жанр не столь «официален»?

В стихотворении Н. Тряпкина с жанровым обозначением автора — «Песня», — на наш взгляд, идиллия не отказывается от своих признаков:

1.

Кабы мне цветок да с того лужка,
Кабы мне флажок да с того стружка.

Кабы мне всегда да нескучно жить,
Кабы мне теперь да с тобой дружить.

Удалился б я да в густой лесок
Да срубил бы там смоляной скиток.

...Стал бы я всю жизнь только там сидеть
И всю жизнь оттоль на тебя глядеть,

Стал бы в лужках да цветочки рвать
Да венки тебе завивать-сплетать.

Стало б мне тогда да не скучно жить,
Стал бы я тогда целый мир любить.

Да с тобой ходить на мирской покос,
Да шмелей сдувать с твоих русых кос
(Тряпкин, 1983, с. 124).

Главным героем этой любовной лирической песни является молодой человек, его мысли, чувства и переживания, что, собственно, и составляет основное содержание песни. Большой печалью проникнуты песни о разлуке юноши с милой. Песенное начало с характерными рефренами, с ориентацией на народную лексику и фонетику не «отменяет» идиллическую тематику (либо уединенное существование в лесу, либо жизнь с милой, венки-цветочки, любовь ко всему миру, совместный труд). Кроме того, песню и идиллию роднит интерес к жизни «частного человека». Также особенностью и идиллии, и песни оказывается, с одной стороны, их «полиродовое» определение, а с другой — создаваемое настроение: «Многие русские ученые давали песне не жанровое, а родовое толкование. Песнею в широком смысле считали и оду, и элегию, и балладу, и станс, и романс, и другие жанры., поскольку важнейшим жанровым признаком песни являлась ориентация на распев, на исполнение текста с мелодией» (Курилов, 1999, с. 7). Песня очень эмоциональна и позволяла переживать и изживать внутри себя сильнейшие чувства, невозможность смириться с фатальными обстоятельствами. Вся она спонтанная, захлебывающаяся эмоция.

Выбранный жанр позволяет диалогически решать проблему частной жизни. И если первая часть стихотворения Н. Тряпкина сродни идиллической, то вторая, позволяющая воспринимать первую «песней в песне», звучит трагически. Выбранный ритм не дает тексту звучать как песня:

2.

Эту песенку
Повторял мой дед.
Только был мой дед
Да на столб воздет.

Эта песенка
Досталась отцу.

Только сабля — хлесть
По его лицу!

Эта песенка
Сполюбилась нам,
Да промчались мы
По своим костям.

Эту песенку
Услыхал мой сын.
Да заплакал он
От моих седин.

Эту песенку
Да воспримет внук
И споет ее
У речных излук!

Пусть она сполна
Ему вспомнится
И заветный сон
Да исполнится
(Тряпкин, 1983, с. 125–126).

Жизнь поколений есть не что иное, как отказ от частного счастья. Правда, есть в ней некое допущение, что у «внука» идиллический «сон» сбудется «сполна».

В данном стихотворении Н. Тряпкина — редкое сочетание разностадийных жанров, принадлежащих к разным художественным системам — фольклорной и литературной. Перед нами стихотворение, где налицо отношение жанров. Каждая его часть — особый жанр, признаки которого акцентированы, разыграны.

На примере «Элегий» («Люблю тебя, приют уединенный» П. Осташево) К. Р. будем наблюдать полноправие *идиллической и элегической* традиций:

...А вдалеке на берегу наш дом
С колоннами, классическим фронтоном,
Широкой лестницей перед крыльцом,
Двумя рядами окон и балконом.
— Смеркается. Малиновым огнем
Река горит под алым небосклоном.
Уж огонек между колонн в окне
Из комнаты моей сияет мне.

Домой, где ждет пленительный, любимый
За письменным столом вседневный труд!
Домой, где мир царит невозмутимый,
Где тишина, и отдых, и уют!
Лишь маятник стучит неутомимый,
Твердя, что слишком скоро дни бегут...
О, как душа полна благодаренья
Судьбе за благодать уединенья!
(К. Р. (Константин Романов), 1991, с. 31–33)

От идиллии — «благодать уединенья», причем благодать не только уединенного имения в лесу, не только кабинетного уединения в доме. Наряду с этим идиллическим «условием» требуется условие новое — уединение личное, когда единственно возможно вслушивание в себя. И это созерцание себя в себе отвлекает от «вседневного труда», заставляя задуматься о «слишком скоро бегущих днях». То есть заявляет о себе ставшее традиционным для элегии стремление запечатлеть внутренние переживания личности, мотивы сожаления о безвозвратно теряемом времени. Так постепенно в идиллическую ткань вкрапливается элегическое начало. И, несмотря на благодарность *окружающему*,

элегический человек фиксирует — пусть начало, но уже определившееся начало — разрушения идиллии *внутри себя*: он начинает индивидуально переживать время. Субъект лишен конкретных биографических черт, что, в общем-то, свойственно идиллическому герою, но он и не имеет ролевых модификаций, как это было свойственно элегическому герою: он не одинокий странник, не безвременно умирающий поэт, не юноша, утративший возлюбленную... Это человек, по-прежнему верный природе, любящий уединение и труд, зрительно, «обонятельно» и тактильно откликающийся на все живое в природе, но он уже «задумывающийся» о жизни, человек рефлексирующий не только над временем, но и над пространством (не случайно его «...душа полна благодаренья / Судьбе за благодать уединенья!», значит, есть с чем сравнивать!).

Одновременно элегический хронотоп предполагает и контраст между идиллическим малым и уединенным пространством дома, родного уголка, смиренной обители и пространством открытого большого мира, каким в элегии К. Бальмонта «Разлучность» выступает «ненужный Париж». А знаком навсегда утраченного мира для поэта, живущего в эмиграции, становится пространственный мотив «душистого царства» с родными деревьями, пчелами, птицами. Стихотворение строится на антитезе «воля» — «неволя», здесь решенной парадоксально: волей был *замкнутый* мир «всего моего». При этом мотив «воли» вводится через анафору «А там, где вы...», в то время как мотив «неволи» поддержан анафорой «Я с вами разлучен...»:

Я с вами разлучен, деревья,
Кругом ненужный мне Париж,
А там, где вы, вдали кочевья
Звенящих пчел, улыбка девья
И солнце — праздник каждодневья.
Зеленовейность, воля, тишь.
А там, где вы, любая мушка
Звенит создателю хвалы,
Лесная вся в цветах опушка,
И, одиноких грез подружка,
Кукует гулкая кукушка
В душистом царстве нежной мглы.

Я с вами разлучен, щеглята,
Что звонко пели мне в окно,
Вся вольность от меня отъята,
И все мое неволей взято,
Мне помнится — я жил когда-то,
Но это было так давно
(Мы жили тогда на планете другой... 1995, с. 69).

В до сих пор приводимых примерах не было прямого столкновения двух жанров с тем, чтобы выбрать «победителя». Про стихотворение Бальмонта можно сказать, что здесь трагический элегический настрой разрушает идиллическое.

Нет противопоставления двух жизненных позиций, представленных разными жанрами — идиллией и элегией — в творчестве М. Кузмина. Можно даже сказать, что в данном случае идиллия, попадая в сферу бытования элегии, подчиняется ей, остается смутным очертанием чего-то возможного, но утраченного, а в силу этого не способного «соперничать». Свои позиции в приводимом ниже стихотворении идиллия утратила. И, несмотря на то что М. Кузмин пишет раздел «Морские *идиллии*», одно из стихотворений озаглавливает «*Элегия Тристана*» (курсив наш. — Е. Б.):

Седого моря соленый дух,
За мысом зеленый закат потух,
Тризной Тристану поет пастух —
О, сердце! Оле-олайе!
Ивы плакучей пух!

Родимая яблоня далека.
Розово спит чужая река...
Ни птицы, ни облака, ни ветерка...
О, сердце! Оле-олайе!
Где же твоя рука?

Угрюмый Курвенал умолк, поник,
Уныло булькает глохлый родник,
Когда же, когда же настанет миг
О, сердце! Оле-олайе! —
Что увидим мы *transatlantiques* {*}?
{* Трансатлантические (*фр.*) <пароходы>
(Кузмин, 1990, с. 251).

Действительно, «побеждает» здесь элегический дух. Имя Тристан (по-латински «*tristis*») означает «печальный». Именно «печальный» тон окрашивает ситуацию пребывания Тристана в море. Раненый, он плывет к неведомым берегам, удаляясь от привычных «родимых яблонь», от всего идиллического «за зеленым мысом». Печален и его оруженосец Курвенал. Все замерли в ожидании, даже птицы, облака и ветер. В данной элегии эмоциональная тональность общего уныния, меланхолии поддерживается рефреном «О, сердце! Оле-олайе!». Инверсированный стих с фиксированной вопросительной концовкой второй и третьей строф доказывают тяготение данного текста к элегии медитативного характера с устойчивым «тематическим комплексом» странника, находящегося на распутье между родиной и дальними странами, между прошлым и будущим, между изведанным и неизвестным.

Еще заметнее контраст между идиллическим и элегическим в стихотворении Вяч. Иванова «Рыбацкая деревня»:

Люблю за крайней из лачуг
Уже померкшего селенья,
В час редких звезд, увидеть вдруг,
Застылый в трепете томленья,
Полувоздушный сон зыбей,
Где затонуло небо, тая...

И за четою тополей
Мелькнет раскиданная стая
На влаге спящих челноков;
И крест, на бледности озерной,
Под рубищем сухих венков,
Напечатлеет вырез черный.

Чуть вспыхивают огоньки
У каменного водоема,
Где отдыхают рыбаки.
Здесь — тень, там — светлая истома...
Люблю сей миг: в небесной мгле
Мерцаний медленных несмелость,
И на водах и на земле
Всемирную осиротелость
(Иванов, 2000, с. 268).

После идиллического любования лачугами, челноками и рыбаками следует вывод о «всемирной осиротелости». При счастливой ситуации стихи звучат трагически! Подобные примеры отсылают к открытию Г. А. Гуковского — «гетерономии лирической системы» (цит. по упоминанию С. Н. Бройтмана: Теория литературы, 2004, т. 2, с. 314), суть которой в том, что лирическая тема стихотворения оказывается свободной от сюжетной ситуации, и может быть несоответствие между темой и способом ее подачи.

В параграфе о лирике военных лет мы зафиксировали своеобразно «перевернутую» по отношению к только что названной гетеронимическую ситуацию, а именно обратили внимание на факт появления светлых идиллий в «неподходящее» для этого тяжелое время. Идиллическое начало бывает столь сильной «закваски», что избавиться от идиллической мечты нельзя вопреки всем обстоятельствам. Так, в стихотворении Л. Н. Васильевой представлена элегическая ситуация потери детских и юных мыслей о чуде, ситуация взросления, даже зрелости, и гетерономная ей мажорная ситуация «а все равно», синтаксически выраженная здесь придаточным условия «если бы...» В каноничной для элегии ситуации страдания, потери приходят несоответствующие надежды и конструирование жизни (или, как здесь, сна) по счастливому образцу того, «чего больше нет»:

Где ветер бабушкина сада,
там яблоня сронила цвет.
Но вспоминать того не надо,
чего на свете больше нет,
во двор, где детство проходило,
не нужно зрелому входить,
там все теперь не так, как было,
что толку память беречь.

Но почему-то жарко тянет
войти советам вопреки,
пускай воспоминанье ранит
прикосновением руки
к несовершившемуся чуду:

по крайней мере, думать буду,
мол, если бы... то все сбылось.
Живи, несбывшейся надежды
необъяснимый аромат!
Весны летучие одежды
окутали старинный сад,
и проступает сквозь ресницы
сиянье радужного дня.
Что не сбывается, то снится,
а значит, где-то ждет меня
(Русская поэзия. XXI век, 2010, с. 74).

Обратим внимание на пример, рассмотренный С. Н. Бройтманом, — стихотворение А. Блока «Май жестокий с белыми ночами!..»:

Май жестокий с белыми ночами!
Вечный стук в ворота: выходи!
Голубая дымка за плечами,
Неизвестность, гибель впереди!
Женщины с безумными очами,
С вечно смятой розой на груди! —
Пробудись! Пронзи меня мечами,
От страстей моих освободи!

Хорошо в лугу широком кругом
В хороводе пламенном пройти,
Пить вино, смеяться с милым другом
И венки узорные плести,
Раздарить цветы чужим подругам,
Страстью, грустью, счастьем изойти, —
Но достойней за тяжелым плугом
В свежих росах поутру идти!

Первая строфа — «жестокий романс» с обязательными «ночами», «гибелью», «страстями», а вторая — идиллия, с «лугом», «милым другом», «узорными венками». Соединяются жанры-антагонисты, «оспаривающие друг у друга жанровые семантические ореолы...» (Теория литературы, 2004, т. 2, с. 317). Блок мыслит не просто жанром, а «отношением жанров и тем самым драматизирует коллизацию,

и эти драматические отношения не сводятся к противопоставлению романа идиллии как недолжного — идеальной жизненной норме. Обе позиции... у Блока не только разводятся, но и глубже раскрываются друг перед другом» (подробнее см.: Теория литературы, 2004, т. 2, с. 318).

Начало стихотворения Т. Кибирова «Идиллия. Из Андрея Шенье» отсылает к буколической поэзии А. Шенье, от нее — к архаическим стилизованным приемам, но окончание отменяет и то, и другое:

Месяц сентябрь наступил. Вот с кошницами,
полными щедрых
матери Геи даров, возвращаются девы и слышат
стройные звуки — то баловень муз и Киприды,
юный пастух Эвфилой на свирели играет Силену,
старому другу, насмешнику и женолюбцу.

Сядем за трапезу, выпьем вино молодое.
Славный денек пусть сменяется вечером тихим.
Вовремя пусть перережут нить дней наших Парки.
В ночь благодатную мирно сойдем, как и жили.

О, как хотел бы я так, как придумал! О, как же мне мало
Надобно было! О теплая добрая зелень!
О золотые лучи уходящего солнца,
Вечер, прохладу лиющий на томную землю!
О, как я вижу и слышу, как ладно язык мой подвешен!
Как же не вовремя все это сделали с нами, как страшно...
Всей и надежды — на Музу, на штиль столь высокий,
Что не позволит унизиться... Слушай же, Хлоя
(Кибиров, 1994, с. 326–327).

В данном стихотворении сконцентрированы мотивы, соответствующие памяти жанра идиллии. При этом автором подбирается соответствующая лексика и стихотворный размер. Кибиров высвечивает связь ритма с жанром, актуализирует семантический ореол поэтических размеров¹⁵³. Две первые строфы — «отправные» для рассуждения

¹⁵³ Подробнее этот вопрос мы рассматриваем в параграфе «Колебание жанрового обозначения «идиллия» для переходных форм».

о жанре — каталог идиллических атрибутов, упоминаемых вполне серьезно¹⁵⁴. Далее включается голос лирического субъекта, далекого от стереотипного восприятия идиллии, наблюдающего со стороны, как воспринимается его озорная речь (см., например каламбур с «подвешенным» языком, «штиль» столь высок (высоко «подвешен»), что «не позволит унизиться»), и смеющегося над «хлоями» (новый адресат, пришедший на смену элегическим «другу», «возлюбленной!»), наивно воспринимающими его мысли как правду. Такая «эклектика» (стилевая традиция и ее нарушение) порождает ироническое отношение к сказанному (к любой благостной картине), заставляет не только усомниться в устойчивости жанровой традиции — как идиллической, так и элегической, — но увидеть идиллию «трехмерно», сквозь образы других жанров, в частности элегии. Именно элегический «набор» мотивов (расхождение между желаемым и действительным, осознание отсутствия надежды на помощь других, рефлексия над всем сказанным самим собой, а на уровне синтаксиса — восклицания с восклицательной частицей, недоговоренность и знаки многоточия) не позволяет данному стихотворению выглядеть только самодовольством идиллии. Идиллия и элегия соприкасаются друг с другом — и в точке их пересечения появляется нечто новое, что не было предзадано, а явилось итогом творческого акта.

¹⁵⁴ Сделаем отсылку к содержательной и интересной работе Н. А. Рогачевой «Поэтика “Вариаций” Т. Кибирова» (Рогачева, 2005), в которой упоминается, что образ «дев с кошницами, полными щедрых матери Геи даров» может быть понят буквально как обязательный элемент идиллических картин сельской жизни, пришедший в русскую поэзию из античной буколической лирики, актуализированной в начале XIX в. переводами стихотворений А. Шенье. Это расхожая метафора, взятая из евангельской притчи, самой знаменитой вариацией которой в русской поэзии является, по мнению автора, стихотворение Н. А. Некрасова «Сеятелям» («Где же вы с полными жита кошницами?»).

«Элегоидиллии» Игоря Чиннова

Но чувствую: томленье гордых сил
Само собою — что б ни говорили —
Не выльется в величественный Нил.
Я не поклонник сказочных идиллий.

И. Сельвинский

Цикл «Элегоидиллии» написан в Париже в 1972 г. и входит в книгу стихов «Композиция». Учитывая названия всех циклов книги — с нарочитой «неопределенной» семантикой — следует отметить авторское умение серьезно подходить к выстраиванию книги — между «Галлюцинациями...» и «Полуосанной» «Элегоидиллии» занимают промежуточное положение. Это срединное существование элегоидиллий усиливается и тем, что появляются они между элегиями (первые 4 книги стихов) и «Пасторальями». Всего И. Чиннов успел сделать 8 книг стихов, 9 вышла уже без авторского вмешательства, и книга с элегоидиллиями занимает срединное положение.

При этом данный принцип организации художественного целого задействован и в отношении к самим «Элегоидиллиям» (как в центре всего творчества, так и в центре конкретной книги стихов). Так, центральным — шестым из 13 стихотворений цикла — стало стихотворение «В ожидании окончания»:

В ожидании окончания,
Окончания «представления»,
Ты смотрел на море вечернее,
В полутьне молчанья печального?

Золотистое, серебристое
Опускается в море мглистое.
Вот была Атлантида, кажется.
Под водой она, не покажется.

Ты глядел на вазы этрусские?
Где этруски? Лишь вазы узкие.
Как, любезный друг, самочувствие?
Все умрем — этруски и русские.

Все на свете только предвестие,
Все на свете только предчувствие,
Что в холодный пласт, в струи тусклые...
Ну а вазам — вроде бессмертия.
Но бессмертие это — грустное
(Чиннов, 2000, с. 276).

Это — элегия. Все ожидания обмануты, и жизнь явлена как неподлинная («представление»). В последней строфе: «Все на свете только предвестие...» — как будто бы следовало ожидать «светлых предчувствий», но их нет («холодный пласт», «струи тусклые», «бессмертие грустное»). То есть в цикле с названием «Элегоидиллии» центральное место занимает... элегия — без каких бы то ни было выходов в сторону идиллии. В других же текстах этого цикла она обязательно присутствует, а значит, цикл укладывается в схему «идиллия (1-5 стихотворения) — элегия (середина цикла) — идиллия (7-13)».

Эта же схема — «идиллия-элегия-идиллия» — оказывается продуктивной для композиции отдельных стихотворений, входящих в сборник. Одни образы рождают ассоциации с элегиями, другие — это наитие идиллии. Обратимся, например, к стихотворению «Душехранилище хоронят...»:

Душехранилище хоронят.
Из трупных аминокислот
Тюльпан с огнем росы в короне
Над гробом душным прорастет.

Не хромосомы — хризантемы.
А в небе горы, тень вершин.
И в том краю, где будем все мы,
Ты медленно идешь один.

Преображен, неузнаваем,
Не помня боли и тревог,
Ночным или вечерним раем
Проходишь молча, новичок.

Ты слышишь ангельские песни,
А мы — лишь шум недолгих дней.

Небесное тебе — небесней.
Земное нам — еще земней,

Еще больней — или милее?
Еще дороже каждый час?
Не суета, а суть... Аллея,
Могила. День почти погас
(Чиннов, 2000, с. 275).

Идиллический мотив первой строфы (кладбищенская сцена с могилой помогает понять круговорот всего живого в природе — не «окончателность» человека, а его «перетекание» в другие живые формы) сменяется очевидным элегическим мотивом (это стихотворение — о смерти). Но, по сути, речь идет о возвращении к идиллии. Последние строки сталкивают два мироощущения: *«Небесное тебе — небесней / Земное нам — еще земней»*. И далее: «больней» — знак элегического мира, «милее» — идиллического, то есть «столкновение» двух разных мироощущений продолжается. Но последняя фраза: «День почти погас» — принадлежит именно идиллическому чувству: уступительное «почти» есть попытка восстановить светлое в жизни (в элегии было бы — «день погас»).

Подобным же образом — на развитии цепочки «идиллия — элегия — идиллия» — построено стихотворение «Не кажется ли тебе...»:

Не кажется ли тебе,
что после смерти
мы будем жить
где-то на окраине Альдебарана
или в столице
Страны Семи Измерений?

Истлеет Вселенная,
а мы будем жить
где-то недалеко от Вселенной,
гуляя, как ни в чем не бывало,
по светлому берегу Вечности.

И когда Смерть
в платье из розовой антиматерии,

скучая от безделья,
подойдет к нам опять,
мы скажем: — Прелестное платье!
Где вы купили его?
(Чиннов, 2000, с. 272)

Композиционно стихотворение выстроено как «идиллия — элегия — идиллия», причем строфы симметричны (по 6 строк) по отношению к центральному пятистишию (так выделяется строфа с явным столкновением двух мотивов). Вначале (вторая строфа) — это идиллический мотив незамутненной, чистой, вечной жизни: «все умрут, а мы будем жить и гулять». Затем об элегии напомним изображение смерти, «скучающей от безделья». Этот этюд о смерти дан в «розовых тонах», что не случайно: сама смерть передается идиллическим мироощущением.

В данной схеме «идиллия — элегия — идиллия» нас интересует последнее звено этой композиционной тройки в элегоидиллиях И. Чиннова. «Новый» идиллический мир воображаем, поэтому везде — здесь и во всем цикле — много слов-знаков, подчеркивающих бесплотность, ментальность мира: «беспредметная абстракция света и снега» (там же, с. 273), «водянистая медуза» (там же, с. 274), «метаморфозы» (там же), «наджизненный пейзаж» (там же, с. 277). Так усиливается мысль о бесплотности сегодняшней идиллии.

Начиналось стихотворение с определенной лирической ситуации — вопрошания «Не кажется ли тебе...» Оно второе в цикле и скорее настраивает на ответ: «мне только кажется, что можно вернуться к былому, к былой идиллии». А отсюда и закругление цикла в последнем стихотворении, раз и навсегда ставящем точку в ожидании былой идиллии: «Сказано — нет, и — сколько лет, сколько лет! / Нет и нет, а на нет — и суда нет» (там же, с. 283).

Как видим, «идиллия — элегия — идиллия» — это то же самое, как «вечное — пограничное — неизменное». Хотя «неизменное» здесь уже другое. Формальные признаки сохранены, но они уже «не живые». Как чутко сказано у Чиннова в этом же цикле: «...А в греческой урне, любимице Китса, / Не сердце, а м е р т в о е сердце хранится» (там же,

с. 281), «Мертвое» написано в авторской редакции разрядкой. В «памяти жанра» идиллическим (как, собственно, и элегическим) остались только эти «редуцированные» жанры.

Понятно, что для современных текстов, обращающихся к идиллическим мотивам, отправной точкой становится не идиллия Феокрита (та, что первая в цепочке: идиллия — элегия — идиллия), а элегия, которая в свою очередь выросла из классической идиллии Золотого века. Идиллия в качестве третьего звена цепочки освещена элегией. Повидимому, общая тенденция развития жанра такова, что любая современная «идиллия» по сути своей будет элегоидиллией. «Возрождение» идиллии неминуемо включает в себя этот предшествующий жанр.

Кстати, у Китса в «Оде греческой урне» (перевод Ивана Лихачева) есть примечательные строки: «Векам несешь ты свежесть старины»¹⁵⁵. И тогда ключевым становится центральный образ первого стихотворения цикла, принесенно-го «тревожащим ветром воспоминаний», — образ птицы:

...Я видел в Британском Музее
черную египетскую птицу. Вот она — сидит неподвижно.
Желтый глаз, как маленькая луна. Она более птица,
чем все птицы на свете (Чиннов, 2000, с. 271).

Этот образ птицы проясняет нашу триаду, «тройку» «идиллия — элегия — идиллия». В одной из Египетских книг мертвых из Британского музея рассказывается о баснословной птице вену, которую греки называли фениксом. В частности, говорится, что, состарившись, она сама себя сжигала и возносилась из пламени в прежней красоте.

Стихотворение с поначалу неясным образом — первое в цикле: оно задает тон восприятию предмета авторских рассуждений — ожидания обновленного воскресения жанра. Однако такая конкретная «более птица» первого стихотворения превратится далее в сплошную неопределенность — «нечто сероватое, певучее» (там же, с. 278). Ясно, что современная идиллия уже никогда не будет подлинной. Но нико-

¹⁵⁵ Режим ввода: <http://iolauslibrary.narod.ru>

гда и не остановятся попытки ее возрождения. Стихотворения цикла строятся не как результат, а как процесс, попытка этого прорыва, пусть и безнадежная.

Что нам дает эта формула «идиллия — элегия — идиллия»? Как известно, «идиллия, проникает внутрь элегии» (Магомедова, 2004, с. 115), умирая, «оказывается своего рода “точкой отсчета” в формировании ... элегии» (Теория литературы, 2004, с. 439). Чиннов, на наш взгляд, продлевает вектор: он *возрождает идиллию из элегии*. Сегодня не только классическая идиллия, но и классическая элегия невозможны, а желание реанимировать их осталось. И. Чиннов в «Элего-идиллиях» зафиксировал свое участие в исторической поэтике, что и отмечено в «слипшемся комке» названия. Не есть ли это способ современной реконструкции идиллии из элегии, уже принятой как продолжение идиллии?

Показательно, что и у других авторов, обращающихся в конце XX века к идиллическим мотивам, находим аналогию этой композиционной тройке, зафиксированной И. В. Чинновым, что, возможно, позволит говорить о некоторой закономерности процесса превращения уже элегии в идиллию. Творчески реализованная И. Чинновым схема «идиллия — элегия — идиллия» «срабатывает», например, в стихотворении С. Липкина «Свирель пастуха». Очевидно, что идиллия по-прежнему живет:

В горах, где под покровом снега
Сокрыты, может быть, следы
Сюда приставшего ковчега,
Что врезался в гранит гряды,

Где, может быть, таят вершины
Гнездовье допотопных птиц, —
Есть электронные машины
И ускорители частиц

А ниже, где окаменели
Преданья, где хребты молчат,
Пастух играет на свирели,
Как много тысяч лет назад.

Познавшие законы квантов
И с новым связанные днем,
Скажи, глазами ли гигантов
Теперь на мир смотреть начнем?

Напевным, нежным и горячим
Потрясены верхи громад
И мы с пастушьей дудкой плачем,
Как много тысяч лет назад
(Липкин, 1994, с. 121).

См. также вышецитируемое стихотворение Б. Рыжего «Родная, мы будем жить здесь...», где идиллия уже оплакана как ее невозможность, однако попытка прорваться сквозь элегическую беспросветность (см. образы «сплошная ночь», «сплошное небо как черный зонт») опять-таки остается (Рыжий, 2004, с. 294).

Рассматриваемая нами концепция подтверждается поэтической практикой. Сознательно или бессознательно, но в своем стихотворном цикле поэт сам настаивает на взаимодействии двух столь разных жанров. А птица оказывается важнейшим звеном этой тройки: «идиллия — элегия — идиллия».

3. Жанр как предмет художественного изображения

Мы родились, чтоб сказку сделать пылью.

А. Машнин

Каковы читательские ожидания при упоминании жанра идиллии? На вопрос: жива или не жива идиллия сегодня? — отвечаем: продолжает жить. Другое дело — как. Может быть возрождение идиллии в чистом виде. Можно ожидать присутствие скорректированных жанрообразующих признаков инварианта. А можно наблюдать трансформацию жанра в предмет изображения. Этот путь — «тематизации» идиллии¹⁵⁶. За свою многовековую историю идиллия вобрала

¹⁵⁶ Термин весьма условен, однако удобен, когда из изображающего жанр превращается в изображенный.

в себя такой культурный опыт, что сама стала знаком. И если жанр становится изображенным, а не изображающим, то он, в отличие от инварианта, не охватывает произведения в целом — выделяет какие-то отдельные черты. Например, жанр становится *способом выявления авторской интенции*. С одной стороны, идиллическое выявляет мечтаемое, с другой — иронию и даже издевку автора. Обратим внимание на стихотворение Ю. Преснякова, где атрибуты типа «беззаботных пастухов» или «беззаботной скотины» никак идиллическим пафосом не окрашены, нужны для *противопоставления*:

На фоне блеклого сатина
обрывки сонных облаков
как беззаботная скотина
у беззаботных пастухов
(Русские стихи, 2010, с. 646).

И идиллическая «Сельская картина» А. Белого с самого начала наполнена ожиданием несчастья, подвоха... (Белый, 1992, с. 70–72). Нет идиллического мироощущения и в «Идиллии» А. Вознесенского (Вознесенский, 1981, с. 158), в «Сельской идиллии» Б. Бурды (Режим ввода: <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=1885>), в «Дикаре» Н. Доризо (Доризо, 1975, с. 148), в «Идиллии» В. Пеленягрэ (Пеленягрэ, 2006, с. 28) и др. Все атрибуты «идиллии» налицо (счастливая гармоничная жизнь на фоне природы в уединенном замкнутом пространстве, мирный труд, ограничение потребностей...). Но при сохранении формальных компонентов стихотворение не может быть идиллией. Причина — в отсутствии целостного ощущения. Некоторое недоразумение обнаруживается при попытке приписать жанру идиллии «Пастушку» Б. Лихарева, где не только выписаны атрибуты идиллии, но и сказано все всерьез:

Овцы бродят вдоль опушки,
Возле мшистых валунов.
На одном из них пастушка
С книжкой пушкинских стихов.

Колокольчик брякнет звонко,
Шершень басом пропоет,
Оглядит овец девчонка,
В книжке лист перевернет.

В летний день светает рано.
Ясен летний небосклон —
Про Онегина с Татьяной
Зачиталась до полден...
(Лихарев, 1972, с. 63–64)

Атрибуты идиллии в сопровождении неидиллического настроения обнаруживаем и в стихотворениях «Пастух» С. Клычкова, «Свирель пастуха» С. Липкина, особенно — в «Пастухе» Д. Магулы:

По горным пастбищам иду,
Овец послушных оберегая,
и вижу синих гор гряды...
А там, за нею, видна другая.
Вчера в горах промчался шторм:
Сухие травы омыла влага,
И стадо щиплет скудный корм
В скалистых щелях на дне оврага.
Отару посохом гоню,
Чтоб овцы на ночь могли укрыться;
Они, спеша, бегут к плетню,
И только дробно стучат копытца...
Тесней овца к овце легла
И, греясь, рада теплу ночлега;
А ночь уже звезду зажгла,
И в небе реют пушинки снега.
Ночью здесь... Я к рубежу
Людских селений, где я был молод,
Лишь поневоле подхожу,
Когда мне нечем унять свой голод;
Да каждый год, когда зимой
Приходит время суровой стуже,
Я увожу овец домой,
Где мир мой снова темней и уже.
А здесь, сметая с трав росу,
На склонах горных, крутых и строгих,

Я счастлив сердцем, что пасу
Своих питомиц четвероногих,
И радуюсь, что я не там,
Где яд сомнений был мной изведен,
Где знал любовь я, верил снам
И где был пытке когда-то предан...
Проходит все. Утихла боль,
И к прошлой жизни я безучастен:
Некоронованный король,
Над целым царством сейчас я властен!
И королем я здесь умру,
Укрытый старым своим тулупом,
А овцы рано поутру
В тревоге будут стоять над трупом...
(Мы жили тогда., 1995, с. 155)

Идиллия или родные ей жанры (пастораль, эклога) выступают *прямым объектом* для рассуждения у И. Лиснянской и *создают культурный фон*:

...Вчера был дождь. Я, напрягая слух,
Сквозь надоедливую дребедень
Эклогу слушала и невзначай
Нарушила я строфику ступени...
(Лиснянская, 1990, с. 11)

Человек живет в своем желании настроить себя, апеллируя к культурному миру, к именам, освященным литературой. Читает это — а не что-то другое. И весьма плодотворно, судя по «нарушению строфики».

Упоминание прочитанной эклоги не стало случайным у А. Кушнера:

Буду краток, тем более что эклоги
Ни одной до конца не прочел...
(Кушнер, 2006, с. 78)

Странное дело, если посмотреть на этот отрывок, то покажется, что интенция его далека от идиллической. Однако в целом стихотворение доказывает обратное: он не может быть «краток» в описании благ дачного уединения. Его любование простой, тихой и размеренной жизнью заставляет

сомневаться в авторском максимализме: скорее, он (поэт) кокетничает, и эклоги знакомы ему не понаслышке. Поэты отдаляются от жанра «идиллии», но никак не от образа жизни, предписываемого ею. Жанр идиллии весьма плодотворен, поскольку первостепенен, естественен; изображаемый в нем мир апеллирует к очевидным вещам, всегда присутствующим в человеке.

Жанр как предмет изображения может становиться *основой для ассоциативных рядов*. В идиллии четкость структуры связана с использованием таких эстетических знаков, как традиционно-литературные имена пастуха и пастушки. Н. Гумилев в стихотворении «Современность» (само название удаляет нас от идиллических времен) побуждает в читателе идиллическое настроение упоминанием Дафниса и Хлои. Идиллический набор штампов нужен для сравнения:

Я печален от книги, томлюсь от луны,
Может быть, мне совсем и не надо героя,
Вот идут по аллее, так странно нежны,
Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя
(Гумилев, 1991, с. 163)¹⁵⁷.

Идиллический пейзаж может *служить намеком на возможное умиротворение*. В стихотворении «Самокатная» Л. Мартынов дает возможность вспомнить, как идиллия с набором пейзажных (и не только) штампов усилиями цариц замыкалась в условность возможностью игры¹⁵⁸:

¹⁵⁷ Подобное см. в данных и мн. др. примерах:

Быть может, это — бред... Но мне
Далекая весна мечтается порою,
И трижды видел я во сне
У северных берез задумчивую Хлою (Адамович, 2005, с. 127).

Или из стих. «В огромном липовом саду...» М. Цветаевой:
«О, где Вы, где Вы, нежный граф?»

О, Дафнис, вспомни Хлою!
Вода волнуется, приняв
Живое — за бывшее (Цветаева, 1990, с. 199–200).

¹⁵⁸ И. О. Шайтанов приводит примеры, когда Мария Антуанетта заказывала фарфоровое ведро для своей «фермы», а для Павла Первого строили «березовый домик». Английская королева Елизавета мечтала быть молочницей (подробнее см.: Шайтанов, 1989, с. 63) и т. д.

На Язуе
Свой взор покоила
Елисавета, дочь Петра.
Над Яузой
Качели строила
Екатерина для двора.
Пейзажи были здесь приятные:
Лужок, зеленый бережок...
(Мартынов, 1985, с. 155–156)

Жанр идиллии как предмет изображения может становиться *способом сюжетопостроения, текстопорождающей моделью*. В стих. А. Башлачева «Трагикомический роман» идиллия сразу становится предметом рассуждения: «Давай придумаем сюжет, / В котором нам найдется место...». Двое влюбленных строят собственный замкнутый мир. Он может существовать только в отдалении ото всех — «на океанских берегах». Возможно, на необитаемом острове. Нет людей — нет условности социального устройства:

На океанских берегах
Для нас пристанище найдется,
И нам с тобою больше не придется
Все время думать о деньгах.

Не будем думать о вине.
Не будем печь топить дровами.
Мы будем там дружить с медведями и львами,
Забыв о будущей войне
(Башлачев, 2005, с. 169–170).

Но, как бы ни было хорошо героям вместе, отдаться течению счастливого существования без быта, без условностей они не в силах, потому как современность настаивает на непродолжительности и несбыточности такой жизни — вдали ото всех. Субъект лирического высказывания сразу заявляет об условности придуманного идиллического мира.

Идиллия как предмет изображения может иллюстрировать *сублимирующую функцию* искусства. И. Чиннов предвзряет цикл «Пасторали» стихотворением, которое выделяет курсивом. Оно и графически должно было привлечь внимание

читателя: идиллия — нечто приторно-сладкое, что позволяет скрасить горечь жизни:

*Говорила Муза: Многим ты
Любовался: морем, розой, птицей.
Красота... За нежные цветы
Думаешь над бездной уцепиться?*

*Не спасешься. Бездна — суждена.
Но пока — из чувства и — искусства
Приготовь-ка сладкого вина,
От которого приятно-грустно.*

*Ты узнал «на жизненном пути»,
Что бывают в мире диссонансы.
Что ж? и диссонансы преврати
В нежно-элегические стансы.*

*Да, не без иронии порой,
Звуками и красками играя,
Утешай поэзией-игрой,
Радужной сонатой полурая.*

*О прекрасном, нежном — о любви,
О весне — ведь не одни печали —
Напиши нежнее, назови
Книжку сладко-сладко: «Пасторали»
(Чиннов, 2000, с. 309. — Курсив Чиннова).*

Если идиллия как жанр изображает мир идиллических отношений, здесь мы упоминаем вдвойне условные случаи, когда предметом изображения становится мир идиллического произведения, идиллия как отрефлексированное литературное произведение. Иногда оно бывает нужно для сравнения, иногда становится *развернутой метафорой*, т. е. имеются в виду случаи, когда автор, прибегая к тропу, делает его принципом организации всего текста произведения. «Тематизацию» идиллии предлагает стихотворение О. Мандельштама «Равноденствие»:

*Есть иволги в лесах, и гласных долгота
В тонических стихах — единственная мера,*

Но только раз в году бывает разлита
В природе длительность, как в метрике Гомера.

Как бы цезурою зияет этот день:
Уже с утра покой и трудные длинноты,
Волы на пастбище, и золотая лень
Из тростника извлечь богатство целой ноты
(Мандельштам, 1990, с. 86).

Равноденствие — не конкретный день года, а сложный метафорический образ, в котором сливаются покой, нега, полнота жизни, побуждающая к радостному труду и творчеству. С одной стороны, перед нами картина природы, конкретная жизнь: *иволги в лесах, волы на пастбищах, тростник*, с другой — рождение поэтического произведения: *гласных долгота, тонические стихи, метрика Гомера, богатство целой ноты*. Природа и творчество объединены. Об этом говорят и два метафорических сравнения: «разлита // В природе длительность, как в метрике Гомера» и «как бы цезурою зияет этот день». Здесь возникает смысловое наложение: цезура — не только словораздел в стихе, но и пауза в природе. Слово «зиять» означает не только «обнаруживать пустоту, провал», но и таит поэтический смысл: зияние — стечение двух или более гласных. Кстати, середина строки — «цезурою зияет» — наглядно показывает зияние гласных.

Равноденствие — день равновесия не только в природе, но и в душе человека, которая, откликаясь на красоту, гармонию природы, рождает творчество. Художественное пространство расширяется от явления природы до понятия творчества. Человеку дано слиться с красотой мира, ощутить ее присутствие в себе и выразить это в творчестве — великом таинстве жизни. «*Волы на пастбище, и золотая лень / Из тростника извлечь богатство целой ноты*» — жанровые признаки идиллии, безусловно, настраивают, подготавливают читателя к восприятию произведения, вызывая целый круг ассоциаций.

Жанровые признаки идиллии, безусловно, настраивают, подготавливают читателя к восприятию произведения, вызывая целый круг литературных ассоциаций: «...в авторских

жанровых обозначениях читатель слышит не столько голос автора, сколько отзвуки прочитанных ранее произведений, принадлежащих данному жанру» (Чернец, 1982, с. 3).

Именно идиллия с ее «обязательным» счастьем может служить иллюстрацией *мифологической функции* искусства. По принципу: если и было «плохо» — пусть потомкам останется «хорошо», то есть на основании любого негативного опыта создается мифология. Раскрывать ли другим тайну несчастливой, одинокой, тоскливой семейной жизни, если все уверены в обратном? «Идиллия на потом» — уже в названии стихотворения Д. Самойлов играет жанровым ожиданием:

Рассчитаемся не мы — потомки
Порешат, кто прав, кто виноват.
Так давай оставим им потемки.
Пусть мой стих им будет темноват.

Пусть от нас останется легенда,
Росказни, почтовые лубки,
Бонбоньерка, выпускная лента,
Поздравительные голубки.

А еще — любительские снимки,
Где улыбкивы Она и Он,
Что, наверно, выжмут две слезинки
У красавиц будущих времен.

Пусть останется... А остальное
Поскорей пусть порастет быльем —
Все, что мы с тобою знаем двое.
Ночь. Тоска. И ветер за окном¹⁵⁹.

Жанр — значимая форма, которая тянет за своей внешней, видимой, выраженной частью внутреннюю, невидимую, невыраженную часть. При «тематизации» жанра мы вынуждены учитывать не только акт говорящего (то, что вложено в жанровое обозначение поэтом), но и акт слушающего (читателя), в голове которого есть свое осмысление жанра, которое складывается из множества связанных друг

¹⁵⁹ Режим ввода: <http://samoilov.ouc.ru>

с другим сценариев, схем, имен, обозначений, настроений и т. д. Существенная особенность жанра, вытекающая из его места в художественном мире, — «единая, но двусторонняя ориентация в бытии» (Чернец, 1982, с. 43). По Бахтину («Проблема речевых жанров»), он ориентирован «извне» — на слушателей и «изнутри» — своим тематическим содержанием (Бахтин, 1979, с. 237; 255)¹⁶⁰.

«Изображение» жанра выявляет потенциальные, латентные возможности читателя. Он, моделируя идиллию, на которую было только указание, *сам* обслуживает задачу, поставленную автором: «отливает речь в жанровые формы», которые «организуют нашу речь почти так же, как ее организуют грамматические формы» (там же, с. 255). Очевидно, что поэт рассчитывает на читателя как на собеседника, владеющего тем же кодом — признанием определенной жанровой традиции. И отсутствие или недостаток такого взаимопонимания «тревожит автора, во всяком случае, осознается им» (Чернец, 1982, с. 9).

Идиллическую перспективу текста, позволяющую измерить жанровый потенциал, можно найти в «Фантазии» Д. Самойлова. То, что жанр — это окно, через которое мы воспринимаем мир как особого рода матрицу, доказывают последние строки стихотворения. Предъявляя претензии фантазии, герой стихотворения больше всего «обижен» за идиллию, ведь здесь она выступает как глобальная стратегия, управляющая сознанием человека: в своих мечтах он склонен чаще всего рисовать собственную жизнь спокойной и гармоничной:

Фантазия — болезнь причин и следствий,
Их раж, их беззаконный произвол.

¹⁶⁰ Жанр не только категория художественного мышления писателя; в той или иной степени с жанровым репертуаром литературы знакомы и читатели, что подчеркивает сам факт адресованных им авторских обозначений жанра произведений. Жанр «является как бы одним из мостов, соединяющих писателя и читателя, одним из важнейших показателей характера художественной конвенции в данный период. Выбор жанра писателем, его трансформация так или иначе предполагают определенное представление о читателе, намечают русло, в котором будет протекать процесс художественного восприятия» (Чернец 1982, с. 77).

И непоследовательность последствий.
Фантазия! Она начало зол!

Фантазия — свержение с престола,
Разъятье мировых кругов и сфер.
Ее для нас придумал Люцифер.
Фантазия — слепая ярость пола.

Ломание рогов и рык самца.
Крушение систем и крах теорий.
Она — недостоверность всех историй
До губительной нелепости свинца.

В ней странно то, что голубых красот
Нам не рисует кисть воображенья.
А только хаос, только разрушенье.
Ее не сыщешь в устроенье сот,

В идиллии пчелиных медосборов,
В мелодиях аркадских пастушков...
Несчастлив тот, кто испытал, каков
Ее неукротимый норов.
(<http://samoilov.ouc.ru/fantazia.html>)

Важно, что, в отличие от жанра (который сам рождает определенное чувство у читателя благодаря авторской интенции), «изображение» жанра («тематизация») ориентирует читателя на использование автором идиллических настроений. Таким образом, если идиллия становится изображенной, то эстетические знаки символизируют определенный комплекс чувств, имеющий культурно-историческую ценность. В массовом информационном дискурсе данный аспект бытования идиллии весьма актуален.

Идиллические атрибуты могут возникать как *музыкальная тема*. В стихотворении Г. Семенова «Вивальди», как и в последующих примерах, идиллию репрезентируют «пастушки», «пастушкí», «свирели», «овечки» и проч. А главное — обыгрывается пафос идиллии, как ее представляет современный читатель: то, что для XVIII в. «всерьез», для нас — шутя:

...Он разыгрывает года
перед нами времена:

вот природа, вот погода,
вот нарядная охота,
ожидание чего-то —
голос, эхо, тишина...

Вот лукавые пастушки,
пышный замок вдалеке,
чуть не до свету пирушки,
и галантности друг дружке,
и на креслах завитушки,
и вина бокал в руке...

Он прекрасно созерцает,
как умели в старину,

ничего не отрицает,
ничего не прорицает...

Нет счастливей человека —
все всерьез и все шутя!
Восемнадцатого века
седовласое дитя
(Семенов, 2004, с. 365–366).

Идиллический сюжет становится угадываемым как иллюстрация в книжке, как экфрасис в стих. «Ваза с фруктами» из цикла «Книжные украшения» Г. Иванова: «Ту вазу, вьющимся украшенную хмелем, / Ваяла элина живая простота: / Лишь у подножия к пастушеским свирелям / Прижаты мальчиков спокойные уста» (Иванов, 2011, с. 270) — или как роспись на посуде (см. стихотворение Г. Иванова «Кофейник, сахарница, блюдца...»): «...А на кофейнике пастушки / По-прежнему плетут венки, / Пасутся овцы на опушке, / Ныряют в небо голубки...»¹⁶¹.

Значимость «изображенного» жанра отчетливо обнаруживается даже в текстах шуточных, с явной авторской иронией. Так, в стихотворении В. Берестова с самого начала назван самый расхожий сценарий идиллии: «двое влюбленных на лоне природы»:

¹⁶¹ Режим ввода: <http://slova.org.ru/ivanovg/kofeinik/>

Вот двое влюбленных на лоне природы
Читают стихи и жуют бутерброды.
Две толстых вороны на ветках сухих
Сидят и внимательно слушают их.
Уходят... И вслед за четою влюбленной
На место свиданья слетают вороны,
И крошки клюют на примятой траве,
И долго стоят голова к голове
(Русские стихи, 2010, с. 402).

Рискованным здесь становится упоминание влюбленной пары, которая сопровождается сюжетным двойником — парой ворон, тоже, возможно, «влюбленной». Здесь заложена метафора восприятия идиллии современным миром: мы, помня о счастливых влюбленных людях из Золотого века, сами скорее напоминаем ворон, слетевшихся собирать крохи былой идиллии.

Следующим нашим шагом станет рассмотрение пародии на идиллию.

4. Идиллия «с тенденцией»: пародия

Пастушок загинал матерщинисто,
аж испужно шатало коров...

А. Иванов

За основу в нашем исследовании, среди предложенных концепций традиционной трактовки понятия «пародия», будет взято определение пародии, данное М. Л. Гаспаровым, как наиболее объемное, включающее в себя все многообразие характеристик пародии: «Пародия... — комическое подражание художественному произведению или группе произведений. Обычно строится на нарочитом несоответствии стилистических и тематических планов художественной формы. Осмеяние может сосредоточиться как на стиле, так и на тематике — высмеиваются заштампованные, отставшие от жизни приемы поэзии, так и пошлые, недостойные поэзии явления действительности. По характеру комизма пародия

может быть юмористической и сатирической, со многими переходными ступенями. Пародироваться может поэтика конкретного произведения, автора, жанра, целого идейного мирозерцания» (Гаспаров, 2001, стб. 721).

Пародию как один из способов воспроизведения чужого стиля и чужого слова в произведении рассматривает «Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий» (Поэтика, 2008). Автор в пародии «вводит в чужое слово смысловую направленность, которая прямо противоположна чужой направленности. Пародия воссоздает пародируемый язык как существенное целое, обладающее своей внутренней логикой и раскрывающее неразрывно связанный с пародируемым языком особый мир. ...Авторское и чужое устремления, при всех возможных разновидностях пародийного слова, неизменно остаются разнонаправленными» (Кривонос, 2008, с. 158).

Пародии на идиллию появились почти тогда же, когда появилась сама идиллия: «В античности буквально не было ни одного строгого прямого жанра, ни одного типа прямого слова,.. которые не получили бы своего пародийно-трагедийного двойника...» (Теория литературы, 2004, т. 2, с. 104–105). Притом — писал М. Бахтин в работе «Из предыстории романного слова» — «эти пародийные двойники и смеховые отражения в ряде случаев были так же освящены традицией и так же каноничны, как их высокие прообразы» (Бахтин, 1975, с. 419).

Однако первые (в современном понимании) пародии на идиллию появились в середине XVII в. (подробнее см.: Шайтанов, 1989, с. 86–88). Такова «Добродетельная пастушка» из поэзии вагантов (в переводе Л. Гинзбурга), на которую в дальнейшем ориентировались классики, провоцировавшие жанр идиллии на рождение если не пародийных, то фривольных сцен:

На заре пастушка шла
берегом, вдоль речки.
Пели птицы. Жизнь цвела.
Блеяли овечки.

Паствой резвою своей
правила пастушка,

и покорно шли за ней
козлик да телушка.

Вдруг навстречу ей — школяр,
юный оборванец.
У пастушки — как пожар
на лице румянец.

Платье девушка сняла,
к школяру прижалась.
Пели птицы. Жизнь цвела.
Стадо разбежалось¹⁶².

В пародии взаимоотношения разных типов сознания представляют собой попытку соотнести свою рецепцию действительности (собственную картину мира) с точкой зрения «оппонента». В случае с идиллией таких объектов пародии можно насчитать немало. Например, может пародироваться *идиллический пейзаж*. В нем есть та умильность, однозначность восторженного восприятия, которая легко отстраняется, фиксируется извне. См. стихотворение «Травка зеленеет...» Е. Евтушенко)¹⁶³:

Травка зеленеет,
солнышко блестит.
Боль моя умнеет —
громко не грустит.

Сосны шелушатся.
Время, стало быть.
В это не вмешаться,
не остановить...

¹⁶² Режим ввода: <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=3551>

¹⁶³ См. для сравнения пример пародийного идиллического пейзажа в прозе. Й. ван Баак приводит «парадоксальный пассаж» из рассказа «Икс» Замятина: «Был тихий революционный вечер, где-то вдалеке мирно татакал пулемет, призывая самку». И далее комментирует: «Это — явный гротеск и пародия на пасторальный жанр. Здесь нарушаются некоторые семантические запреты. Кроме явного абсурда воодушевленного пулемета и его самки. Фундаментальная несвязность между элементами этой картины мира подчеркивается еще такими определениями, как “тихий”, “мирно” т. е. представлением о революции как природном, а не политическом процессе» (Й. ван Баак, 2010, с. 83).

Есть еще опушки
где грибов не счесть.
Есть Россия, Пушкин,
наши дети есть.

Есть на соснах белки,
солнышко в окне,
что-то на тарелке
и чуть-чуть на дне¹⁶⁴.

В. Соловьев не писал пародий на кого-то в отдельности, но, похоже, любая нелепость его задевала. Благодаря этой пародии В. Соловьева стали видны искусственность и неорганичность жанра со всевозможными повторениями, немислимыми эпитетами, чересчур возвышенными, неоправданными повторами. Здесь же ирония над «рыхлой» композицией: слова и предложения можно переставлять, отчего смысл никак не изменится. Он высмеивает не отдельные приемы, не малоудачные образы и рискованные выражения — В. Соловьев не принял саму *логику построения идиллии*:

Над зеленым холмом,
Над холмом зеленым,
Нам влюбленным вдвоем,
Нам вдвоем влюбленным
Светит в полдень звезда,
Она в полдень светит,
Хоть никто никогда
Той звезды не заметит.
Но волнистый туман,
Но туман волнистый,
Из лучистых он стран,
Из страны лучистой,
Он скользит между туч,
Над сухой волною,
Неподвижно летуч
И с двойной луною
(Русская литература XX века
в зеркале пародии, 1993, с. 40–41).

¹⁶⁴ Режим ввода: blogs.mail.ru/list/dimadeineko1974/

Часто осмеянию подлежат *стереотипы массового сознания в отношении идиллии*, когда устойчиво шлифуется, что в идиллии человек вступает в первобытно-общинные отношения с природой. Живя на даче, в лесной избе, надо «выжать по полной» те блага, которые может предоставить негородская жизнь. Такое потребительское отношение человека, «берущего от жизни все», осмеивает Д. А. Пригов, упрощая «составляющие» идиллической жизни:

Грибочки мы с тобой поджарим
И со сметанкой поедим
А после спать с тобою ляжем
И крепко-накрепко поспим

А завтра поутру мы встанем
И в лес вприпрыжку побежим
А что найдем там — все съедим
И с чистой совестью уедем
В Москву
(Пригов, 1997, с. 13).

На материале пародий хорошо прослеживается рецепция идиллии, появление таких текстов означает завершение формирования инварианта. Инвариант чреват пародией. Чем «чище» жанр, тем яснее «опоры», ассоциации, вызываемые им у читателя. А. Раскин создает идиллию, пародируя Б. Пастернака:

Я стану, где сильный припек,
И там, глаза зажмуря,
Покроюсь с головы до ног
Горшечною глазурью.
А ночь войдет в мой мезонин
И, высунувшись в сени,
Меня наполнит, как кувшин,
Водой и сиренью.

Пастернак «Летний день»

Я жил за городом один
Наперекор природе,
Переполюя мезонин
Сонетами и вроде.

Я тихо время проводил,
Я не рядился в тоги.
Бродил, удил, переводил
И подводил итоги.
Ночами мне хотелось есть.
Был окорок без корок.
Почтовый, номер двадцать шесть
Являлся в девять сорок.
Я не задумывался, не
Отягощал свой разум,
Устраиваясь на окне
Под стать китайским вазам.
Аршином каждым и вершком
Прокаливаясь бурно,
Кувшином стал я и горшком,
И амфорой, и урной.
Наполнен влагой до ушей,
Я рот набил сиренью.
Как ассонанс, как окрик: — Эй!
Вошел в стихотворенье.
Вошел как полдень, как письмо,
Как приступ до удушья,
Как полночь, бьющая в трюмо
Припадком равнодушья.
Вошел и вышел. И опять
Вернулся и исчезну,
Не отступая ни на пядь,
Не отступаясь в бездну.
Уйдя за тысячу веков
И возвратясь к обеду,
Заманивая в свой альков
Шекспирову победу
(Русская литература XX века
в зеркале пародии, 1993, с. 287–288).

Жизнь, не отягощенная мыслительной деятельностью (во многих пародиях на идиллию герой пишет стихи — как будто бы бездельничает), на природе, в одиночестве, тихое времяпрепровождение («бродил», «удил»), переворот живого в природе, когда за смертью не следует «конец» («кувшином стал я и горшком») — вот составляющие инварианта. Кроме того, идиллия дала хорошую возможность подтрунить над

манерой Пастернака: масса перечислений вещей обихода, при этом очень простодушно, старомодно. А. Раскин создает пародию несмешную, его цель — разоблачить чуждый ему уклад жизни индивидуалиста, сибарита, эстета.

Но чаще пародия — комическое разыгрывание жанра. Пластичность идиллии позволяет скользить от серьезного варианта к ироничному. Иногда уже в названии осуществляется авторская установка на смех, на отыскание соответствий-несоответствий классическому жанру. Так, стихотворение И. В. Ксенофонтова «Идиллия с выбоинкой» упор делает именно на слово «выбоинка». Известно, что слово это, не справляясь с дикцией, часто произносят неверно. А это, в свою очередь, рождает ряд фривольных, а то и скабрёзных ассоциаций. Вполне в пародийном духе «терebимые в руке свирели», которые потом «упруго взвились к солнцу»:

Как два пастушка, что пастушку свою потеряли,
В приделах лесных мы все бродим и ищем. Вотще...
Леса обезлесели, в поле цветочки завяли,
И птичек не слышно ни в частности и ни вообще.

В напрасных томленьях свои терebим мы свирели,
В ладонях они безучастны и даже вовне,
Которые сутки овечечки травку не ели,
Теляти страдают — от голода пухнут оне...

Разверзлась каверна промежду зеленого луга,
Елена, ты где? — вопрошают страдальчески рты,
Жена величавая, светлая муза, подруга,
В какой мураве пролагаешь ногами следы?

А вдруг твои пятки пронзают иголки хвои?
А может, ты плачешь, бо волки вокруг собрались?
Как Дафниса два, потерявшие нежную Хлою,
Мы дол оглашаем пронзительным криком: «Вернись!».

Но чу! Задрожали спокойные воды затона,
Средь рыб трепетанья из пены явилась она,
С венком на челе и в прозрачном объятъе хитона,
Со звонкою лирой на звере багряном — Жена!
И нашим сердцам наступило теперь пробужденье,

И к солнцу, играя, свирели упруго взвились,
Сияй, лучезарная дева, мы славим твое появление!
Да будет насыщена радостью долгая жизнь!
(Ксенофонтов, 2012, с. 198)

Кроме того, в стихотворении блестяще проделана работа с лексикой идиллии. С одной стороны, подчеркнута архаичность жанра («вотще», «теляти», «оне», «бо», «дол»), с другой — его «легкость» через уменьшительно-ласкательные суффиксы («овечечки», «цветочки», «птички», «иглочки»). Стихотворение написано от лица двух мужчин, однако перед нами не привычное состязание-диалог героев, как это можно ожидать, например, в эклоге. Отхождение от этого принципа (слияние в одном высказывании нескольких голосов, поющих в унисон), — еще одна «выбоинка» по отношению к классической идиллии.

Не был ханжой и моралистом Д. Самойлов, предложивший эротическую стихию «Херты» в своей «домашней поэзии». Это была доверительная поэзия, рассчитанная на узкую аудиторию. Создаваемая для знакомых и друзей, она читалась самими авторами на дружеских вечеринках. Отсюда — подчеркнуто интимные, откровенные мотивы и непринужденный тон в обращении к «кругу своих». Стихотворение Д. Самойлова воспекает мимолетные радости жизни, как это было свойственно французской литературе эпохи Просвещения, когда, собственно, «легкая» поэзия и зарождалась. Очевидно, не обошлось здесь и без влияния лицейской «анакреонтической» лирики Пушкина — хорошо известна приверженность Самойлова к пушкинским традициям в русской поэзии. Кстати, именно Д. Самойлов открывает для читателя XX века игривую эротическую поэзию, которую в дальнейшем сделают достоянием своего творчества куртуазные маньеристы.

Разумеется, в данном стихотворении Д. Самойлов «играет» с традиционными образами, утрируя поэтику фривольного стихотворения. Обратим внимание на нарочитое, рассудочно изобретенное имя возлюбленной — впрочем, фонетическая игра нисколько не умаляет изящества и искренности в свободном выражении любовного чувства.

Игривая и ироничная интонация в диалоге с Хертой указывает на стиль рокайльной поэзии, воспевающей невинное времяпрепровождение на лоне природы. При этом монолог лирического героя передает и острое ощущение преходящего времени, ускользающей жизни, как это было унаследовано от пасторали. «Легкая» поэзия, таким образом, представляет собой не только тематический, но и определенный жанрово-стилистический комплекс:

Херте Б.

1.

Уйдем, о Херта,
С тобой в леса!
Моя теперь-то
Ты будешь вся!

Среди кленовых
Пойдем аллея.
Колготок новых
Не пожалей!

От вас, красотки,
Помрешь в греху...
Твои колготки
Лежат во мху...

На нас, тоскуя,
Они глядят.
«На мху, на мху я», —
Они твердят.

Надень их, Херта,
Скорей надень!
Измаян хер-то
За целый день...

2.

О Херта! Мир ужасно подл,
Но не покрны мы судьбе.
Спроси: кому б ты сердце отдал?
И я отвечу: Херте Б.
(Самойлов 2000а, с. 67)

Как видим, «мелочи» повседневного бытия, бытовая история, конкретные обстоятельства текущей жизни оказываются предметом творчества потому, что, не претендуя на метафизическое глубокомыслие и вечность, фиксируют прихотливо меняющуюся современность. И делают это весьма остроумно, с фантазией. Здесь есть поэтизация сегодняшнего, повседневного, естественного человеческого состояния, которая достигается не путем метафоризации этой повседневности, а посредством фиксации личного опыта через идилличность происходящего.

А. С. Пушкин писал: «Стихотворения, коих цель горячить воображение, унижают поэзию... Но шутка, вдохновенная сердечной веселостью и минутной игрой воображения, может показаться безнравственной только тем, которые о нравственности имеют детское или темное понятие, смешивая ее с нравоучением, и видят в литературе одно педагогическое занятие» (Пушкин, 1974–1978, VII, с. 131).

Известно, что в русской эротической литературе начала XIX века было две традиции, восходящие к эротике конца XVIII века: одна, связанная с именами Майкова и особенно Баркова, была основана на фольклоре, имела грубый и откровенный характер, широко использовала просторечье и прямо называла вещи своими именами; другая, изящная и несколько жеманная и условная, была создана «Душенькой» Богдановича. «Домашняя поэзия» Д. Самойлова фривольна, как и поэзия Майкова и Баркова, но в ней нет грубости, поскольку автор не прибегает к «прямому» слову, заменяя его фонетической игрой, намекая на обценную лексику; с другой стороны, она лишена и жеманства и манерности Богдановича. Живой разговорный язык, шутливый тон преобразует грубую прозу секса в подлинную поэзию, в то же время сохраняя ее «плотскость». В этом естественность и душевное здоровье человека, преодолевшего чопорность классицизма, приторность сентиментализма, асексуальность романтизма.

Словесная «окрошка», разговор ни о чем, но с «подробным» эротизмом в духе М. Кузмина, радостное и веселое приятие мира встречаем в пародии на идиллию у И. Г-ча. Как и у любого акмеиста, у него был поиск новой гармонии.

Идиллия в этом смысле могла стать благодатным материалом для этого, однако не стала. Он смеется над двумя влюбленными, которым не о чем говорить, в «Курантах любви»:

Музыка и слова Кузмина

Пастух: Когда в Аркадии я жил, любил я стричь овец.

Пастушка: Любил ли ты меня?

Пастух: Любил тебя я в ночи лунные...

Пастушка: А в ночи полулунные?

Пастух: И в ночи полулунные.

Пастушка: А в ночи темные?

Пастух: И в ночи темные.

Пастушка: Любил меня у тына?

Пастух: Любил тебя у тына.

Пастушка: А около колодца?

Пастух: И около колодца.

Пастушка: Любил меня на сеновале?

Пастух: Любил и на сеновале.

Пастушка: Любил меня у околицы?

Пастух: Любил и у околицы.

Пастушка: Любил ли у ворот?

Пастух: Любил и у ворот.

Пастушка: Ноет сердце у тебя?

Пастух: Ноет сердце у меня.

Пастушка: Ах, какое счастье!

Пастух: Ах, какое счастье!

Хор пастухов и пастушек: Ах, какое счастье!

Публика: Ах, какое несчастье!

Пастушка: Я скоро кончу песнь свою.

Пастух: Я скоро кончу песнь свою.

Хор пастухов и пастушек: Мы скоро кончим песнь свою!

Публика: Ах, какое счастье!

(На Адмиралтействе куранты бьют двенадцать.

Публика от радости, что куранты любви уже пробили, пускается в пляс)

(Русская литература XX века в зеркале пародии, 1993, с. 107).

Весь «структурный» механизм (пастух и пастушка как главные герои; хор пастухов и пастушек и «публики») вступает в противоречие с утопическим идеалом патриархальности, доказывает нестабильность идиллического мира. Отсюда нарочитое подчеркивание литературности, утопичности идиллического мира.

В. Буренин в стихотворении «Под веткой сирени» дважды в сильных позициях текста (в начале и конце) отмечает «бесконечность» одних и тех же слов, чувств, переживаний у влюбленных. Но тем самым подчеркивается и однообразие тематики в идиллическом и тексте. То, что для счастливых пастухов и пастушек кажется единственно возможным выражением чувств, для остальных слышится «сюсюканьем» и чрезмерной восторженностью. «Составляющие» любовного сюжета точно такие же, как и у А. Фета в стихотворении «Шепот, робкое дыханье...»: «шепот, робкое дыханье» («ты шептала мне страстные речи»), «трели соловья» («заливаются птицы»), «и заря, заря» («до зари мы с тобою сидели»), «ряд волшебных изменений твоего лица» («ты склонила стыдливо ресницы»), «в дымных тучках пурпур розы» («а когда золотистое утро / показалось в лучах перламутра») и т. д.:

Под веткой сирени

(Бесконечное стихотворение)

Под душистою веткой сирени
Пред тобой я упал на колени.
Ты откинула кудри за плечи,
Ты шептала мне страстные речи,
Ты склонила стыдливо ресницы...
А в кустах заливались птицы,
Стрекотали немолчно цикады...
Слив уста, и объятая, и взгляды,
До зари мы с тобою сидели
И так сладко — мучительно млели...
А когда золотистое утро
Показалось в лучах перламутра,
Ты сказала, открыв свои очи:
«Милый, вновь я приду к полуночи,
Вновь мы сядем под ветку сирени,
Ты опять упадешь на колени,
Я закину вновь кудри за плечи
И шептать буду страстные речи,
Опущу я стыдливо ресницы,
И в кустах защебечут вновь птицы...

Посидим мы, о милый мой, снова
До утра, до утра золотого...
И когда золотистое утро
Вновь заблещет в лучах перламутра,
Я скажу, заглянув тебе в очи:
Милый, вновь я приду к полуночи,
Вновь мы сядем под веткой сирени...»
(И так далее, без конца).
(Русская литература XX века
в зеркале пародии, 1993, с. 140–141)

Как к вышепроцитированным строкам, так и к последующему материалу применимо высказывание Ю. Тынянова: «неминуемо, когда “герой-монологист” становится тематическим материалом, он приобретает условные черты, а условность эта используется стилизаторами и приводит... к гибели героя» (Тынянов, 1969, с. 125). И. Бродский в «Лесной идиллии» дискредитирует пастуха и пастушку как традиционных героев идиллии и разрушает условность прототекста. Внутренняя полемичность присуща всем выдающимся произведениям, но «явно она выступает в переходные эпохи» (Копыстьянская, 1987, с. 191). То, что воспринималось всерьез, подано в полемически заостренном сатирическом аспекте. Существующие способы изображения в отдельных жанрах перестают удовлетворять, кажутся избитыми, не проясняющими предмет, а, наоборот, затемняющими его настоящий смысл. Вот обмен репликами, составляющих большую часть стихотворения:

Она:
Ах, любезный пастушок,
у меня от жизни шок.
Он:
Ах, любезная пастушка,
у меня от жизни — юшка.
Вместе:
Руки мерзнут. Ноги зябнуть.
Не пора ли нам дерябнуть.

II

Она:
Ох, любезный мой красавчик,
у меня с собой мерзавчик.

Он:
Ах, любезная пастушка,
у меня с собой косушка.
Вместе:
Славно выпить на природе,
где не встретишь бюст Володи.

III

Она:
До свиданья, девки-козы,
возвращайтесь-ка в колхозы.
Он:
До свидания, буренки,
дайте мне побыть в сторонке.
Вместе:
Хорошо принять лекарства
от судьбы и государства.

IV

Она:
Мы уходим в глушь лесную.
Брошу книжку записную.
Он:
Удаляемся от света.
Не увижу сельсовета.
Вместе:
Что мы скажем честным людям?
Что мы с ними жить не будем!

V

Он:
*Что мы скажем как с облавой
в лес заявится легавый?*
Она:
*Что с миленком по душе
жить, как Ленин, в шалаше.*
Вместе:
*Ах, пастушка, ты — философ!
Больше нет к тебе вопросов.*

VI

Она:
*Буду голой в полнолуние
я купаться, как Колдунья.*

Он:
И на зависть партизанам
стану я твоим Тарзаном.
Вместе:
В чаще леса, гой-еси,
лучше слышно Би-Би-Си!

VII

Она:
Будем воду без закуски
мы из речки пить по-русски.
Он:
И питаюсь всухомятку
станем слушать правду-матку.
Вместе:
Сладко слушать за границу,
нам дающую пшеницу.

VIII

Она:
Соберу грибов и ягод,
чтобы нам хватило на год.
Он:
Лес, приют листов и шишек,
не оставит без дровишек.
Вместе:
Эх, топорик дровосека
крепче темени генсека!

IX

Она:
Я в субботу дроле баню
под корягою сварганю.
Он:
Серп и молот бесят милку.
Подарю ей нож и вилку.
Вместе:
Гей да брезгает шершавый
ради гладкого державой!

X

Она:
А когда зима нагрянет
милка дроле печкой станет.

*Он:
В печке той мы жар раздуем.
Ни черта. Перезимуем.
Вместе:
Говорят, чем стужа злее,
тем теплее в мавзолее.*

XI

*Она:
Глянь, стучит на елке дятел
как стукач, который спятил.
Он:
Хорошо вослед вороне
вдаль глядеть из-под ладони.
Вместе:
Елки-палки, лес густой!
Нет конца одной шестой.*

XII

*Она:
Ах, вдыхая запах хвои,
с дролей спать приятней вдвое!
Он:
Хорошо дышать березой,
пьяный ты или тверезый.
Вместе:
Если сильно пахнет тленом,
это значит где-то Пленум.*

XIII

*Она:
Я твоя, как вдох озона.
Нас разлучит только зона.
Он:
Я, пастушка, твой до гроба.
Если сядем, сядем оба.
Вместе:
Тяжелы статей скрижали.
Сядем вместе. Как лежали.*

XIV

*Она:
Что за мысли, в самом деле!
Точно гриб поганый съели.*

*Он:
Дело в нем, в грибе поганом:
В животе чекист с наганом.
Вместе:
Ну-ка вывернем нутро
на состав Политбюро!*

XV

*Она:
Славься, лес, и славься, поле!
Стало лучше нашей драле!
Он:
Славьтесь, кущи и опушки!
Полегчало враз пастушке!
Вместе:
Хорошо предаться ласке
после сильной нервной встряски.*

XVI

*Она:
Хорошо лобзать моншера
без Булата и торшера.
Он:
Славно слушать пенье пташки
лежа в чаще на милашке.
Вместе:
Слава полю! Слава лесу!
Нет — начальству и прогрессу.*

*Вместе:
С государством щей не сварись.
Если сварись — отберет.
Но чем дальше в лес, товарищ,
тем, товарищ, больше в рот.
Ни иконы, ни Бердяев,
ни журнал «За рубежом»
не спасут от негодяев,
пьющих нехотя боржом.
Глянь, стремленье к перемене
вредно даже Ильичу.
Бросить все к едрене фене —
вот, что русским по плечу.
Власти нету в чистом виде.*

Фараону без раба
и тем паче — пирамиде
неизбежная труба.
Приглядишь, товарищ, к лесу!
И особенно к листве.
Не чета КПССу,
листья вечно в большинстве!
В чем спасенье для России?
Повернуть к начальству «жэ».
Волки, мишки и косые
это сделали уже.
Мысль нагнать четвероногих
нам, имеющим лишь две,
привлекательнее многих
мыслей в русской голове.
Бросим должность, бросим званья,
лицемерить и дрожать.
Не пора ль венцу создання
лапы теплые пожать?¹⁶⁵
(Бродский, 1992, т. 2, с. 189)

В «Лесной идиллии» И. Бродского беседа между «ним» и «ней» пародирует диалогическую структуру типичной эклоги, в то же время пародируя советскую действительность и советскую эстетику. Пастух и пастушка говорят языком улицы: с помощью частушечного раешника «народ» прямо характеризует власть, свой убогий быт, свое повседневное унылое существование. Смысл этого стихотворения в его открытом призыве уйти на лоно природы от мира пленумов и Ильича. Все, что упоминают герои, беспомощно осознать идиллические ценности розовато, мрачно. Абсурд советской жизни кажется непреодолимым и способен породить только смерть. «Лесная идиллия» не дает рецептов счастья — разве только уединиться на природе и «заняться любовью на свежем воздухе»¹⁶⁶. Решение использовать слово «идиллия» в названии, высмеивание чисто «сельских»

¹⁶⁵ То, что дается курсивом, — дополнение к стихотворению, вычитанное в Интернете. В цитируемом издании Бродского этих строк нет.

¹⁶⁶ Артемьев М. Иосиф Бродский: от «Лесной идиллии» к «Представлению» // Ex libris НГ, 2007. От 18 января. Режим ввода: exlibris.ng.ru/tendenc/2007-01-18/

реалий — все это указывает на непочтительное отношение к основным чертам традиционной эклоги.

Поэты хотят нарушить автоматизм мышления и нередко открывают абсурдность там, где, казалось бы, царит привычный порядок. Вот в идиллии — размеренный быт, цикличное время, герой, наслаждающийся природой и обремененный привычными заботами. И «предмет» идиллии таков, что, отступи на шаг в сторону от поэтизации быта, получишь презрение к нему, *издевку над ограниченным миром самодовольного обывателя*, проводящего все дни и часы либо в тупом труде, либо в объедении. Приводит к разрушению установившегося понятия жанра, к его трансформации эффект подобного отчуждения, отстранения в «Кумысных виршах (I)» Саши Черного. В силу своей кардинальной направленности ирония даже агрессивна:

Благословен степной ковыль,
Сосцы кобыл и воздух пряный.
Обняв кумысную бутылъ,
По целым дням сажу, как пьяный.

Над речкой свищут соловьи,
И брекекекествуют лягушки.
В честь их восторженной любви
Тяну кумыс из липкой кружки.

Ленясь, смотрю на берега...
Душа вполне во власти тела —
В неделю правая нога
На девять фунтов пополнела.

Видали ль вы, как степь цветет?
Я не видал, скажу по чести;
Должно быть, милый божий скот
Поел цветы с травую вместе.

Здесь скот весь день среди степей
Навозит, жрет и дрыхнет праздно.
(Такою жизнь у нас, людей,
Мы называем буржуазной.)
Благословен степной ковыль!

Я тоже сплю и обжираюсь,
И на скептический костыль
Лишь по привычке опираюсь.

Бессильно голову склоняя,
Качаюсь медленно на стуле
И пью. Наверно, у меня
Хвост конский вырастет в июне.

Какой простор! Вон пара коз
Дерется с пылкостью Аяксов.
В окно влетающий навоз
Милей струи опопонакса.

А там, в углу, перед крыльцом
Сосет рябой котенок суку.
Сей факт с сияющим лицом
Вношу как ценный факт в науку.

Звенит в ушах, в глазах, в ногах,
С трудом дописываю строчку,
А муха на моих стихах
Пусть за меня поставит точку
(Черный, 1996, т. 1, с. 138–139).

Редкий, как ни странно, вид пародии, когда смеются и над описанием еды. В данном случае шутка нужна для снижения пафоса в «интимности» отношения к еде. Для сегодняшнего темпа жизни неприемлемо любование красотой фруктов, украшением стола... В смысле описания еды идиллия — очень удобный макет. Проступают две семантические системы: и идиллическая со своим набором атрибутов, но и современная авторская, с рефлексией на жанр, как в стихотворении А. Иванова «Ужин в колхозе»:

Хозяйка постаралась, стол готов,
Давай закусим, выпьем понемногу...

А стол ломился! Милосердный бог!
Как говорится: все отдай — и мало!
Цвели томаты, розовело сало,

Моченая антоновка, чеснок,
Баранья ножка, с яблоками утка,
Цыплята табака (мне стало жутко),
В сметане караси, белужий бок,
Молочный поросенок, лук зеленый,
Квашёная капуста! Груздь соленый
Подмигивал как будто! Ветчина
Была ошеломляюще нежна!
Кровавый ростбиф, колбаса салями,
Телятина, и рябчик с трюфелями,
И куропатка! Думаете, вру?
Лежали перепелки, как живые,
Копченый сиг, стерлядки паровые,
Внесли в бочонке красную икру!
Лежал осетр! А дальше — что я вижу! —
Гигант омар (намедни из Парижа!)
На блюдо свежих устриц вперил глаз...
А вальдшнепы, румяные как бабы!
Особый запах источали крабы,
Благоухал в шампанском ананас!..

«Ну, наконец-то! — думал я. — Чичас!..
Закусим, выпьем, эх, святое дело!»
(В графинчике проклятая белела (!)
Лафитник выпить требовал тотчас!
(Иванов, 1983, с. 146–147)

Отдельно следует остановиться на пародиях, которые имеют в виду не столько сам жанр, сколько *личность, облик автора*. Известно, что для Ю. Н. Тынянова термины «пародический» и «пародийный» имели принципиальное функциональное различие. Под «пародийностью» («пародийной функцией») ученый понимал «направленность какого-либо произведения на какое-либо другое (тем более против другого)» (Тынянов, 1977, с. 380). В то время как «пародичность» («пародическая форма») представляет собой, по мнению Тынянова, «явление самое широкое и неопределенное в отношении произведений, служащих материалом... Пародичность есть средство и признак комических жанров» (там же). Таким образом, дифференцирующим признаком,

разводящим эти понятия, очевидно, выступает та функция, которую призвана выполнять пародия.

Пародийная функция заключается, как правило, в дискредитации того, что пародируется и в этом случае прослеживается четкая направленность против объекта пародии. Автор пародии, как следует из рассуждений Тынянова, здесь критикует не столько произведение, сколько эстетическую позицию пародируемого писателя (поэта) в целом, либо литературное направление, приверженцем которого выступает объект пародии. Иная функция у пародичности. В этом случае при довольно прозрачной направленности на оригинал, отсутствует направленность против него. Как правило, пародическое использование характерно для тех произведений, чьи структурные особенности позволяют оперировать ими, исходя из поставленной цели.

В стихотворении С. Шервинского героем стал поэт М. Волошин. Автор пародии использует имя поэта, но сам М. Волошин при этом не становится предметом пародийной дискредитации. Как Ронсар создавал литературные идиллии, так М. Волошин не условно, а буквально создавал идиллическое жительство для своих друзей в Коктебеле:

Макс, ты роза. Или, нет,
Ты — букет.
С роем радужных букашек
Ты — морской скалы уступ,
Или — дуб,
Где приют для вешних пташек.

Любят все в тени твоей
Летних дней
Проводить сухие знои,
Осеняешь всех шатром,
А потом
Их, глядишь, уж стало вдвое.
Здесь и нимфы наших стран,
Здесь и Ланн,
И Шервинский, и Шенгели
Пишут, пишут без конца,
Чтоб бумагу мыши съели.

Для поэтов колыбель
Коктебель.
Навсегда хранимы небом,
Где построил ты свой дом,
Что знаком
Век и с музами и Фебом.

Будь же, Макс, всегда здоров,
Пусть твой кров
Собирает всю плеяду,
Муסיкийский весь народ,
И не год,
А годов полсотни кряду!¹⁶⁷
(Русская литература XX века
в зеркале пародии, 1993, с. 244–245)

Порой отдельно взятая цитата обыгрывается как пародия. Так, В. Буренин написал пародию на Ахматову (так и значится в подзаголовке) под названием «Дуда»:

Ах, Маковский-пастушок, —
Я пишу, пишу в бреду:
В «Аполлоне» мой стишок
Поместишь ты на виду?

От восторга заведу
На дуде мотив: ду-ду.

Мне Маковский — милый он —
Молвит: «Пусть сгорю в аду,
Но тебя я в “Аполлон”
Рядом с Брюсовым введу.

Заиграй скорей — я жду —
Заиграй в дуду ду-ду».

¹⁶⁷ Возможно, это еще не пародия, но и не «серьезная стилизация». О. Б. Кушлина в одном из разделов к книге «Русская литература XX века в зеркале пародии» писала, что С. Шервинский создавал пародии с такими стиховыми формами, которые не имели аналога в русской переводческой практике, но нашли свое адекватное выражение только в шуточных экзерсисах (Русская литература XX века в зеркале пародии, 1993, с. 219).

И Маковский-пастушок
И себе, и мне к стыду
В «Аполлоне» мой стишок
Напечатал на виду.

От восторга я пойду —
Утоплюсь с дудой в пруду
(Русская литература XX века
в зеркале пародии, 1993, с. 148).

Ранее мы рассматривали стихотворение «Над водой» Ахматовой, цитата из которого дала повод для создания пародии. И все же пародия здесь не исчерпываются функцией цитирования. Становится понятным, что отправная точка для буренинского «глумления» — образ поэтессы и редактора «Аполлона» Маковского. У одной «ду-ду» восторженное — сразу намекает и на чрезмерную эмоциональность и выставление напоказ интимных чувств, и на особенность женского письма («плетение кружев», по меткому замечанию В. Кожина), и на желание быть всюду первой. Другой играет вечное редакторское «ду-ду», в котором соединяются нудные нравоучения, «политика» журнала с редакторским произволом. Известно, что литературный отдел «Аполлона», намеренно многопланый и весьма пестрый, запечатлел последний этап символистской эстетики и творчества и оформление нового течения — акмеизма. Вот почему Ахматову Маковский «вводит рядом с Брюсовым». Кроме того, С. Маковский считал, что именно он «открыл» А. Ахматову, считал, что впервые она напечаталась в «Аполлоне». На самом деле дебют Ахматовой состоялся в журнале «Сириус», издаваемом Гумилёвым (1907)¹⁶⁸. Однако нельзя оспорить факт, что «Аполлон» стал первым печатным изданием, планомерно позиционирующим Ахматову как поэта. Именно в «Аполлоне» в 1911 г. (№ 4) было напечатано четыре стихотворения Ахматовой: «Сероглазый король», «В лесу», «Мне больше ног моих не надо» и упоминаемое «Над водой».

¹⁶⁸ Библиографический указатель дает сведения, что Ахматова к 1913 г. напечатала свои стихи, по крайней мере, в трех журналах (Русские советские писатели, 1978, т. 2, с. 153).

Также для «Аполлона» Гумилёв написал большую рецензию о второй книге Ахматовой «Четки».

Благодаря этому примеру становится понятно, насколько пародия представляет собой своеобразный акт «повторной переработки», благодаря которому пародист, отдавая дань прошлому, «хоронит» его, но при этом может и оживлять это актуальное для него прошлое и заново его использовать. Пародия — это то, что связывает нас с традицией и обеспечивает возможность рождения новой литературной жизни.

Идиллия часто становится объектом пародии не из-за своей «ограниченности» частными интересами, потому как автор пародии живет «широко». Скорее наблюдается обратное: пародия злая может появиться только у ограниченных людей, у тех, у кого не хватает великодушия принять и такую возможную правду. И авторы как будто нарочно отыскивают неприглядные жизненные примеры. Название («Идиллия» или «Пастораль») в таком случае звучит как издевка. Приведем несколько примеров подобных опусов: «Пастораль» Элен Долиной:

Под забором, где в июне сочном
Девки спят, гульнув свой выпускной,
Конопля, чиста и беспорочна,
Поселилась раннею весной...¹⁶⁹

Другое — «Орловская пастораль (орловские частушки)»
Е. Ухватова:

1. Оргия

Зайдем со мной в сосновый лес...
Сольемся с праздничной толпой...

Е. Шамарина «Я из Полесья»

Как на праздничный денек
Мы поехали в лесок,
И сливались с толпой
На полянке мы с тобой!

¹⁶⁹ Режим ввода: <http://www.stihi.ru/2007/07/19-91>

Тили-тили, трали-вали...
Круто нас оштрафовали!¹⁷⁰

Под пародированием скрывается сознательное переименование, как бы неправильное употребление формы, возможное далеко не только с целью литературного снижения. Переименованная форма становилась способом серьезного по смыслу, утвердительно высказывания, облегчая проникновение нового под комической маской. Над пародией Бориса Бурды «Сельская идиллия» скорее хочется заплакать:

Чертежник Лопотухин был доволен:
Работать — что в колхозе, что в КБ,
А тут — природа, воздух, речка, поле,
Запалишь норму — и гуляй себе!
Наловишь на ушицу пару щучек,
Потом — костер, танцулька и бай-бай...
Вот будет жаль, когда колхоз получит
Картофелеуборочный комбайн!

Был бригадир Басюк весьма не в духе.
Зачем сюда пригнали эту рать?
Что делать — на селе одни старухи,
А уродило... Только бы собрать!
Стараются, конечно... Да куда вам?
На сельский труд у вас кишка слаба!
Эх, мне б на часик вместо всей оравы —
Картофелеуборочный комбайн!

Завсектором Прошьян бурчал с опаской:
«Я главному твердил, что уйма дел,
В ответ он рявкнул: “Бросьте ваши сказки,
Звонили, чтоб поехал весь отдел!”
Ну, если так — я человек казенный,
Тогда плевать с высокого столба...
Опять не испытаем мы к сезону
Картофелеуборочный комбайн!»¹⁷¹

С одной стороны, автор осознает истинные ценности жизни, а с другой стороны, понимает невозможность их

¹⁷⁰ Режим ввода: http://samlib.ru/e/emelxjan_a_u/

¹⁷¹ Режим ввода: <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=1885>

реализации. Это «выступление» автора нельзя назвать шуткой, ведь целью было не вызвать смех, а выразить отношение к объекту пародии. Безалаберность власти вызывают раздражение, возмущение, горечь, неприязнь и другие чувства, весьма далекие от желания шутить.

В монографии, посвященной выявлению функции иронии, О. П. Ермакова дает классификацию «масок» иронизирующего¹⁷². Некоторые различия — увидим параллель к сказанному и в отношении к пародии — есть и у пародирующего. Скажем, пародия Брайнина «Печальная пастораль» не требует предтекста, оно «разоблачается» самим обликом говорящего. «Жертвой» пародии становится глупо восторженный человек. А вот насмехается и даже издевается над ним автор в маске скептика:

...Что-то печальное есть в этом часе...
...На том печальном рубеже...
...Кукует поздняя кукушка...
...Скажи, кукушка...

Анатолий Жигулин

В лесу кукушки куковали,
Июль печально миновал,
А я лежал на сеновале
И сочинял стихи в журнал.

Про то, как на лесной опушке,
Расставив лапки на суку,
Печально плакали кукушки:
— Ку-ку, ку-ку, ку-ка-реку...

Про то, что был июль — и нету,
Что, значит, август на носу,
Что, очевидно, ближе к лету
Стихи в журналы понесу.

¹⁷² «Наиболее часто встречаются такие маски: 1. маска невежды. 2. Маска дурака. 3. Маска наивного, доверчивого человека. 4. Маска подлого и злобного человека. 5. маска глупо восторженного человека. 6. Маска скептика. 7. Маска глубокомысленного человека и многие другие» (Ермакова, 2005, с. 56).

О том, как птички куковали,
Как я печально написал —
Про то, как я на сеновале
Стихи в журналы сочинял
(Брайнин, 1990, с. 17).

Говорящий в следующем стихотворении скрыт под маской человека одновременно и доверчивого, немного наивного, верящего в то, что «с другом» можно умереть в один день, принимающего жизнь и в материальном неблагополучии, и тут же скептически настроенного (обращающегося к цензору-критику), здраво рассуждающего о том, что идиллическую жизнь надо бы защищать («*маленькая пушка для повергания в мандраж*»). И лексика («мандраж», «мой зверек», «пузырек»), и возможная дистанцированность от идиллической жизни («а если одолеет скука») позволяют данным строкам звучать приближенно к пародии. Сам автор фиксирует это как иронию. См. название стихотворения Г. Горбовского — «Из иронической хроники». Также отмечена возможная отстраненность от идиллического времяпрепровождения в строках, упоминающих «чернила». Это намек на то, что между читателем и изолированным счастьем есть рефлексирующий посредник. Присущая автору самоирония позволяет обрести собственное «я» в себе:

Иметь избу. Или — избушку...
Иль — на худой конец — шалаш.
У входа — маленькую пушку
для повергания в мандраж.

В углу — бутылка вина! Бутылку...
Или хотя бы — пузырек.
(Прибереги свою ухмылку,
мой трезвый критик, мой зверек.)

А на полу избы... избенки,
или на травке шалаша —
пускай лежит в своей пеленке
новорожденная душа!

...И долго жить. До смерти друга,
что будет рядом, возле, здесь.

А если одолеет скука,
то про запас — чернила есть
(Горбовский, 1979, с. 45–46).

Как видели из предыдущих примеров, чаще всего пародия направлена на «предметные», тематические штампы идиллии, однако есть интерпретируемые тексты с несоответствием пафоса их жанровым прототипам. Действительно, пастораль как символ Золотого века выступала своего рода бесконфликтной утопией. И у автора пародии мог подвергнуться переосмыслению тот факт, что идиллия бессобытийна. Так, в пародии Н. Агнивцева идиллия выступает как диалогический жанр, подразумевающий скрытую конфликтность! Однако ожидаемое «окончанище» (*«Что станет с пастушечкой / Страстей его игрушечкой? / Ни черта с ней не станется! / Вот вам и окончанище!»*) возвращает нас к исходной позиции жанра — события так и не будет. См. его стихотворение «Пастушок и пастушка»:

Изящна, как игрушечка,
Прелестная пастушечка
Плела себе венки.
И с нею рядом туточки
Наигрывал на дудочке
Прелестный пастушок.
И пели в тэт-а-тэтике
Любовные дуэтики...

Что с ними дальше станется —
Вам скажет окончанище!

Но некая маркизочка
По имени Алисочка
Вдруг вышла на лужок!
И вот без промедленьица
Ее воображеньице
Пленил сей пастушок.
«Вот мне б для адьютерчика
Такого кавалерчика!».

Что с ними дальше станется —
Вам скажет окончанище!

Тогда на эпиложичек
Взяла пастушка ножичек
И стала им махать!..
При виде этих сценочек,
Встал пастушок с коленочек
И удалился вспять!..

Что станется с пастушечкой
Страстей его игрушечкой?
Ни черта с ней не станется!
Вот вам и окончаньице!
(Агнивцев, 2006, с. 32)

Простейшим и сильнейшим методом стихотворной пародии будет пародия интонационная или мелодическая. У Н. Агнивцева пародируется гладкость идиллического стиха. Он пользуется старыми стиховыми макетами, когда опора делается на рефрен, на слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами, на «песенную гладкость». Обнажается условность идиллии и в окказионализмах («тэт-атэтик», «эпиложичек» и проч.). Так вместо речевой позиции появляется авторская поза.

Пародия — это всегда взгляд со стороны, она двупланова по своей природе. Происходит «отказ от события смыслового этико-онтологического обмена между внутренним мироощущением человека и тем, как его видят другие» (Баршт, 2010, с. 70). В этом и состоит цель пародии — разделить на «своих» и «чужих». Можно сказать, что пародия проповедует отказ от каких-либо предварительных, раз и навсегда данных идеалов, не желает налаживания связей между кругозором и окружением, фактически пытается сформировать разрыв между ними. Против банальных стереотипов массового вкуса не раз выступает в своей поэзии Т. Кибиров.

Так уж сложилось исторически в нашей русской культуре середины XX века, что замкнутость в личном мирке, на собственных интересах связывалось с человеком примитивным, бездуховным и объявлялось мещанством. Потом и это становится штампом, готовым клише, пародией, которая перемещалась в массовую культуру и начинала

оцениваться как пошлость. Приведем отрывки из стихотворения Т. Кибирова «Послание Ленке»:

Канарейкам свернувши головки,
здесь развитой романтизм воцарился, быть может, навеки.
Соколы здесь, буревестники все, в лучшем случае — чайки.
Будем с тобой голубками с виньетки.

...Здесь, где каждая вшивая шавка
хрипло поет под Высоцкого: «Ноги и челюсти быстры,
мчимся на выстрел!» И, Господи, вот уже мчатся на выстрел,
сами стреляют и режут... А мы будем квасить капусту...

Только б хватило нам сил удержаться на этом плацдарме,
на пятачке этом крохотном твердом средь хлябей дурацких,
среди стихии бушующей, среди девятого вала
канализации гордой, мятежной, прорвавшей препоны
и колобродящей 70 лет на великом просторе,
нагло взметая зловонные брызги в брезгливое небо,
злобно кружась... О, не для того даже, не для того лишь,
чтоб спастись, а хотя б для того, чтобы в зеркало глядя,
не испугались мы, не ужаснулись, Лenuля.

Здесь, где царит романтизм развитой, и реальный, и зрелый,
здесь, где штамповщик любой, пэтэушник, шофер и нефтяник,
и инженер, и инструктор ГУНО, и научный сотрудник,
каждый буквально позировать Врубелю может, ведь каждый
здесь клеветой искушал Провиденье, фигнею, мечтою
каждый прекрасное звал, презирал Вдохновение, не верил
здесь ни один ни любви, ни свободе, и с глупой усмешкой
каждый глядел, и хоть кол ты теши им — никто не хотел здесь
благословить ну хоть что-нибудь в бедной природе.

Будем, Лenuлька, мещанами — просто из гигиенических
соображений, чтоб эту паршу, и коросту, и триппер
не подхватить, не поплыть по волнам этим, женка...
(Кибиров, 1994, с. 317–320)

Обыденность, живая жизнь в этом случае, напротив,
одухотворяется. Пародия нужна, *чтобы открыть истинное*.
Тут и происходит «реабилитация мещанства, и оно выдвигается
в качестве антонима пошлости» (Левонтина, 2004,

с. 236–237). Все, что автором называет мещанством, приобретает положительный смысл. По Кибирову, это есть романтизм. Понятие мещанства для Кибирова достойный выбор — это выбор в пользу как бы маленького человека, мещанина в его понимании, отказавшегося, может быть, от каких-то необычностей и находящегося на этой срединной территории. В одной из лекций О. Седакова назвала Т. Кибирова «одним из лучших гражданских поэтов». Его лирическая программа жизни — «Будем мещанами, Леночка». Но его «мещанство» — это пушкинская традиция умиления скромной и опрятной жизнью («Я, братцы, мещанин»¹⁷³). Ничего общего с «посредственностью» этот «мещанин» не имеет:

...Ведь не много и надо
тем, кто умеет глядеть, кто очнулся и понял навеки,
как драгоценно все, как ничтожно, и хрупко, и нежно,
кто понимает сквозь слезы, что весь этот мир несурзанный
бережно надо хранить, как игрушку, как елочный шарик,
кто осознал метафизику влажной уборки.
(Кибиров, 1994, с. 321).

О. Седакова продолжает: «Кибиров играет с пародийными употреблениями “мещанства” и “романтизма”: эпигонского ницшеанства, эпигонского демонизма и т. п. Стихи Кибирова восстанавливают нормальное восприятие вещей. И, заметьте, когда он описывает мещанскую, то есть человеческую жизнь, его мещане занимаются чтением прекрасной словесности. Они не говорят, что это не для них»¹⁷⁴:

¹⁷³ Слово «мещанин» имеет ту же внутреннюю форму, что и немецкое Bürger (старое значение слова *место* — «город»; оно сохранилось в польском, ср. также *местечко*), и ту же структуру многозначности. Надо, впрочем, отметить, что часто цитируемая фраза Пушкина «Я, слава Богу, мещанин», не имеет к делу отношения. Он не восклицал, подобно героям Горького: «Да, я мещанин, я хочу сытно есть!» и не протестовал против сословных привилегий. Напротив, речь в стихотворении «Моя родословная» идет о недостаточной родовитости находящихся у власти выскочек-дворян («Не торговал мой дед блинами, / Не ваксил царских сапогов, / Не пел на клиросе с дьячками...»). Это если и антидворянский протест, то протест скорее с «боярской» стороны (Левонтина, 2004, с. 249).

¹⁷⁴ Седакова О. А. Посредственность как социальная опасность. Режим ввода: intelros.org/lib/statyi/sedakova2.htm

Сюда, сюда, мой друг! Ты знаешь край, где никнет
клубника в чернозем на радость муравьям,
где сохнет на столе подмоченная книга
Эжена де Кюсти, и за забором там

соседа-фавна смех, и рожки, и гармошка,
и Хлои поясок, дриады локоток,
и некуда идти. И за грядой картошки
заросший ручеек, расшатанный мосток (из «Эклоги 1»)
(Кибиров, 1994, с. 211).

Таким образом, пародия как языковая мистификация дает возможность замены открытого возмущения (иногда даже обругивания объекта) тонким издевательством, что часто поражает сильнее. Но иногда встречаются тексты, которые пародией назвать трудно, однако в них могут вкрапываться пародийное описание, намек, комментарий, как у Саши Черного. Поначалу стихотворение радуется пейзажем, который как будто бы призывает активно себя исследовать («*Айда, без помехи...!*»):

Почти перед домом
Тропинка в зеленые горы
Кружится изломом,
Смущает и радует взоры.
Айда, без помехи,
К покатою и тихой вершине,
Где ясны, как вежи,
Деревья в укрытой низине!..

Далее эта картина природы становится совсем тихой и спокойной. Узнаваем сентиментальный идиллический пейзаж с «укрытой низиной», «покатою тихой вершиной», с «тропинкой перед домом», который в дальнейшем наполнится цветами и лениво плывущими облаками:

Дорогой — крапива,
Фиалки и белые кашки,
А в небе лениво
Плывут золотые барашки.

И, наконец, идиллический «ленивый» пейзаж дополнился соответствующим героем:

Добрался с одышкой,
Уселся на высшую точку.
Газета под мышкой —
Не знаю, — прочту ли хоть строчку.
Дома, как игрушки,
Румяное солнце играет,
Сижу на макушке,
И ветер меня продувает...
(Черный, 1996, т. 1, с. 282–283)

Здесь нет отрицания или сарказма, подвергающих глумлению идиллические ценности. Но автор не отказывает себе в желании посмеяться над человеком, который не вписывается в пейзаж со своей «одышкой» (зачем было взбираться на «высшую точку»? чтобы лучше «обдувало»?), а далее портит картину с «румяным солнцем» и «игрушечными домами»... газетой!

Ранее мы писали о таких случаях употребления термина «идиллия», когда, казалось бы, он (термин) был совсем неуместен. Разумеется, подобную тенденцию следовало ожидать и в пародии на идиллию. Мистифицированный поэт Эдуард Суровый («Идиллия в зоопарке. Пародия»¹⁷⁵) может себе позволить не только стихи, не требующие тонкого литературного вкуса, но и воспроизведение совсем неидиллической ситуации, которая обращена якобы в смешную сторону. Такую меру глумления над жанровым обозначением можно объяснить разве что бытующим расхожим термином, означающим как «идиллию» любое согласие, даже такое:

Солнце светит, нас не согрев,
Ветер холодный все свищет.
Я — Тигр из Африки, а это друг Лев
Пожрать себе что-нибудь ищет.

¹⁷⁵ Заявлено, что данный текст — «пародия на стих “Идиллия” Валерия Шувалова» (с сохранением авторской грамматики. — Е. Б.). Возможно, оригинал смог бы прояснить происхождение и «разворачивание» пародии, но текст В. Шувалова нам недоступен.

Львенок, дружище, ищи-не ищи...
широко пасть разеваю
и, растворяясь в блаженстве почти,
Африку я вспоминаю....

Чувствую вдруг, мой котяра притих,
Будто бы весь подобрался.
В клетку, качаясь, вошел на двоих
Сторож, бухой дядя Вася.

Ребята, все кризис, мяса нема
молвит, — «скажите-ка лучше,
кто хочет из вас отрубей, кто пшена,
и каждый, что хочет, получит».

Мы оба срываемся с места легко,
в порыве, без всяких усилий.
Лев отруби съел, а я съел пшено,
А сторожем мы закусили...¹⁷⁶

Пародирование — это феномен, имманентно присущий человеческой природе, поскольку «человеческая жизнь протекает в системе пародийно отражающих друг друга зеркал: отовсюду к человеку возвращаются его собственные мечты, иллюзии, претензии, надежды, но возвращаются в пародийно искаженном утрированном, часто до неузнаваемости, виде» (Бондаренко, 1996, с. 19). Пародия создает новую художественную условность¹⁷⁷, которую читатель невольно принимает. Одна условность, таким образом, оказывается подмененной другой.

Ю. Н. Тынянов в статье «О пародии» писал, что «средство пародии будет не перемена тем грандиозных на малые

¹⁷⁶ Режим ввода: <http://stihi.ru/2009/04/01/433>

¹⁷⁷ «Как показала О. М. Фрейденберг, “происхождение пародии связано с идеей удвоения: рядом с трагическим и серьезным аспектом возникает второй аспект — смеховой; создавая смеховых двойников пародируемых явлений, пародия раскрывает их подлинную сущность”. М. М. Бахтин также рассматривал пародирование как создание развенчивающего двойника (в результате чего возникает тот же “мир наизнанку”), подчеркивая, что пародия никогда не была голым отрицанием пародируемого. Пародия выполняет таким образом функцию “изнанки” пародируемого стиля» (Кривонос, 2008, с. 158).

или замещение соответствующих стилистических элементов. Так как каждое произведение представляет собою системное взаимодействие, корреляцию элементов, то нет неокрашенных элементов; если какой-нибудь элемент заменяется другим, это значит, что в систему включен знак другой системы; в итоге этого включения системность разрушается» (Русская литература XX века в зеркале пародии, 1993, с. 378–379).

Зачастую пародийный образ-стереотип переживает создавшую его эпоху, и лишь когда новая картина мира наследует старую и приходит время смены стереотипов, появляются тексты, позволяющие в рамках новой литературной и культурной ситуации воскресить истинный облик. На наш взгляд, с идиллией так и происходит. Серьезное отношение к жанру сменилось его пародированием, и, возможно, для того чтобы вновь осознать идиллические ценности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Жанр идиллии — один из древнейших в литературе, сохранившийся до сегодняшнего дня. Не секрет, что идиллия в России не была ведущим, доминирующим жанром: многим поэтам она казалась «слащавой» или «тошной». В русской поэзии в чистом виде идиллия встречается не часто. Между тем традиции жанрообразования, идущие от идиллических произведений прошлого, оказались крайне плодотворны, что сказалось и на проблематике, и на формальной стороне произведений.

Действительно, продуктивность идиллии отмечена современными литературоведами (правда, по отношению к поэзии XIX века: прежде всего это касается поэзии «золотого века» — «Рыбак» Н. И. Гнедича, стихотворные идиллии А. А. Дельвига, стихотворение А. С. Пушкина «Домовому» и т. п.). Однако по-прежнему крайне актуальной оказывается проблема выявления соотношения между понятиями «идиллия» (как собственно жанр) и «идиллическое» (как специфический художественный модус). Надеемся, что в данной книге мы сумели показать: в поэзии XX века (и в начале XXI в.) идиллия оказывается крайне продуктивной жанровой моделью.

Кроме того, мы попытались определить причины продуктивности жанра идиллии в современных литературных произведениях, рассмотрев варианты идиллических произведений в их взаимосвязи с инвариантом — жанром идиллии.

Но самое главное — это не формальные показатели, а «искренность» данного жанра. Идиллия обращает читателя внутрь себя. И теперь мы, вобрав в себя идиллический опыт уже не далеких поколений, а современников, можем научиться ценить каждодневный труд, маленькие радости, как это делает герой идиллии, а можем остаться безучастны, как герой стихотворения И. Коневского: *«И, внемя свирели, / Внятной и прямой, / Беззаветно к цели / Ты идешь, немой».*

БИБЛИОГРАФИЯ

Тексты:

1. Абдуллаев Ш. Неподвижная поверхность. — М.: НЛО, 2003.
2. Агнивцев Н. Я. В галантном стиле о любви и жизни. — М.: Захаров, 2006.
3. Адамович А. Последняя пастораль // Адамович А. Три повести. — М.: Худ. лит., 1988.
4. Адамович Г. Полн. собр. стихотворений. — СПб.: Академический проект, Эльм, 2005.
5. Алейников В. Д. Звезда островитян. Стихи. — М.: Объединение «Всесоюзный молодежный книжный центр». Книжная редакция «Стиль», 1990.
6. Алейников В. Д. Отзвуки праздников. Из книг 1969–1973 гг. — М.: Объединение «Всесоюзный молодежный книжный центр». Книжная редакция «Стиль», 1990.
7. Антокольский П. Г. Избранное в 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1915–1940. Т. 2. Стихотворения и поэмы 1941–1965. — М.: Художественная литература, 1966.
8. Антология русского верлибра. 360 авторов. — М.: Прометей, 1991.
9. Антология современной русской прозы и поэзии в 2-х т. Т. 2. Пламень. Поэзия. — М.: Союз российских писателей, 2009.
10. Апухтин А. Н. Полное собрание стихотворений. — Л.: Советский писатель, 1991.
11. Асеев Н. Н. Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1910–1927. Т. 2. Стихотворения и поэмы 1927–1930. — М.: Худ. лит., 1963.
12. Астафьев В. Пастух и пастушка. — М., 1989.
13. Ахматова А. А. Собр. соч.: в 2 т. — М.: Правда, 1990.
14. Багрицкий Э. Г. Стихотворения и поэмы. — М.: Правда, 1987.
15. Баркова А. А. ...Вечно не та. — М.: Фонд Сергея Дубова, 2002.
16. Башлачев А. Как по лезвию. — М.: Время, 2005.
17. Белый Андрей. Солнце: Избранные стихотворения. — М.: Дет. лит., 1992.
18. Берггольц О. Ф. Сочинения: в 2 т. — М.: Худ. лит., 1958.
19. Берггольц О. Ф. Сочинения: в 2 т. — М.: Гослитиздат, 1958. — 448 с.
20. Благов А. Н. Стихи. — М.: Худ. лит., 1977.
21. Бобышев Д. В. Ода воздухоплаванию. Стихи последних лет. — М.: Время, 2007.
22. Брайнин Б. Н. Слово предоставляется: Лит. пародии и миниатюры. — М.: Сов. писатель, 1990.

23. Бродский И. А. Сочинения: в 4-х т. — СПб., 1992.
24. Бунин И. А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. Стихотворения 1888–1952; переводы. — М.: Худ. лит., 1987.
25. Ваншенкин К. Я. Жизнь человека. Лирика. Баллады. Поэма. — М.: Советский писатель, 1983.
26. Ваншенкин К. Я. Стихотворения. — М.: Худ. лит., 1966.
27. Ваншенкин К. Я. Характер. — М.: Сов. писатель, 1973.
28. Васильев П. (Павел Васильев). Стихотворения и поэмы. — СПб.: Изд-во ДНК, 2007.
29. Винокуров Е. М. Метафоры. — М.: Советский писатель, 1972
30. Винокуров Е. М. Она. Стихи о любви. — М.: Молодая гвардия, 1977.
31. Винокуров Е. М. Сережка с малой Бронной. Стихотворения. — М.: Военное изд-во Министерства обороны, 1974.
32. Власов Г. Лучшие стихи 2010 года. Антология. — М.: ОГИ, 2012.
33. Вознесенский А. А. Безотчетное. Новая книга. — М.: Советский писатель, 1981.
34. Вознесенский А. А. Прорабы духа. — М.: Советский писатель, 1984.
35. Волошин М. Стихи. — М.: Прометей, 1989.
36. Воум. Новый поэтический журнал, 1991. № 0.
37. Высоцкий В. С. Сочинения: в 2-х т. — М.: Худ. лит., 1993.
38. Гаврюшин М. Р. Узы. Стихи и поэма. — М.: Современник, 1988.
39. Галич А. А. Стихотворения и поэмы. — СПб.: Академический проект, Изд-во ДНК, 2006.
40. Герцык А. К. Из круга женского: Стихотворения, эссе. — М.: Аграф, 2004.
41. Гнедич Н. И. Полн. собр. соч. и переводов. Т. 1. Стихотворения. — СПб., 1905.
42. Гнедич Н. И. Стихотворения и поэмы. — М., 1984.
43. Глазков Н. И. Хихимора. — М.: Время, 2007.
44. Гоголев В. И. Ранимое зренье. — М.: Прометей МГПИ, 1990.
45. Голохвастов Г. В. Гибель Атлантиды: Стихотворения. Поэма. — М.: Водолей Publishers, 2008.
46. Горбовский Г. Я. Крепость. Новые стихи. — Л.: Лениздат, 1979.
47. Горбовский Г. Я. Падший ангел. — М., 2001. С. 345.
48. Грибачёв Н. М. Секунды, дни, годы. Стихотворения и поэмы. — М.: Советский писатель, 1982.
49. Губанов Л. Г. «Я сослан к Музе на галеры...» — М.: Время, 2003.
50. Гумилев Н. Собр. соч.: в 4 т. — М.: Терра, 1991.
51. Дельвиг А. А. Избранные произведения. — М., 1983.
52. 10/30, стихи тридцатилетних. — М.: ЗАО МК-Периодика, 2002.
53. Дидуров А. А. Райские песни. — М.: Время, 2008.

54. Доризо Н. К. Меч победы. Стихи, поэмы, песни. — М: Воениздат, 1975.
55. Дудин М. А. Книга лирики. — Л.: Художественная литература, 1986.
56. Егоров А. А. Буколики // Лучшие стихи 2010 года. Антология / сост. М. Амелин. — М.: ОГИ, 2012.
57. Жигулин А. В. Избранное. — М.: Худ. лит., 1981.
58. Жуковский В. А. Собр. соч.: в 4 т. — Л.: 1959–1960.
59. Зеленцов И. А., Шведов А. Письмо на салфетке. — М.: Арфа, 2007.
60. Земских В. Кажется не равно. — М.: Центр современной литературы, 2009.
61. Иванов А. А. Плоды вдохновения: литературные пародии. — М.: Советский писатель, 1983.
62. Иванов Вяч. Лирика. — Минск: Харвест, 2000.
63. Иванов В. Стихотворения и поэмы. — Л.: Сов. писатель. Ленингр. отделение, 1976. — 559 с.
64. Иванов Г. В. Что-то сбудется. — М.: Эксмо, 2011.
65. Ивнев Рюрик (Ковалев М. А.). Избранное. Стихотворения и поэмы. 1907–1981. — М.: Худ. лит., 1985.
66. Кабыш И. А. Невеста без места. — М.: Время, 2008.
67. Калугин И. А. Стихотворения. — М.: Прометей, 1990.
68. Катенин П. А. Стихотворения. — Л., 1951.
69. Катенин П. А. Избранные произведения. — М.; Л., 1965.
70. Квитко Л. М. Избранное. — М.: Художественная литература, 1978.
71. Кедрин Д. Б. Избранные произведения. — Л.: Ленинградское отделение издательства «Советский писатель», 1974.
72. Кибиров Т. Ю. Сантименты. Восемь книг. — Белгород: Риск, 1994.
73. Кирсанов С. И. Стихотворения и поэмы. — СПб.: Академический проект, Гуманитарная академия, 2006.
74. Клычков С. А. Стихотворения. — М.: Художественная литература, 1985.
75. Клюев Н. А. Песнослов. Стихотворения и поэмы. — Петрозаводск: Карелия, 1990.
76. Козовой В. М. Из трех книг: Грозовая отсрочка; Прочь от холма; Поименное. — М.: Прогресс, 1994.
77. Комаров П. С. Лирика. — М.: Советская Россия, 1968.
78. Корнилов Б. П. Продолжение жизни. Стихотворения и поэмы. — М.: Худ. лит., 1972.
79. К. Р. (Константин Романов). Избранное: Стихотворения, переводы, драма. — М.: Сов. Россия, 1991.

80. Кружков Г. Двойная флейта: избранные и новые стихотворения. — М.: Воймега; Арт Хаус медиа, 2012. 224 с.
81. Кубанев В. М., Чекмарев С. И. Стихи, дневники, письма. — М.: Молодая гвардия, 1981.
82. Кузмин М. А. Стихотворения. — Л.: Худ. лит., 1990.
83. Кузмин М. А. Стихотворения. — СПб., 2000.
84. Кузнецов Ю. П. Ожидая небесного знака. Стихотворения и поэмы. — М.: Воениздат, 1992.
85. Кузнецов Ю. П. Стихотворения и поэмы. Предположительно в 10 т. Т. 1. 1953–1964. — М.: Литературная Россия, 2011.
86. Куняев С. Избранное. Стихотворения и поэмы. — М.: Худ. лит, 1979.
87. Кушнер А. С. В новом веке. Стихотворения. — М.: Прогресс-Плеяда, 2006.
88. Кушнер А. С. Стихотворения. — М.: Прогресс-Плеяда, 2000.
89. Кушнер А. Земное притяжение. Книга новых стихов. — М.: Время, 2009.
90. Левитанский Ю. Д. Черно-белое кино. — М.: Время, 2005.
91. Лимонов Э. В. Стихотворения. — Екатеринбург: Ультра. Культура, 2004.
92. Липкин С. И. Письмена: Стихотворения; Поэмы. — М.: Худож. лит., 1991.
93. Лиснянская И. Л. Сны старой Евы. — М.: ОГИ, 2007.
94. Лиснянская И. Л. Ступени. Находка отдыхающего. — М.: Прометей, 1990.
95. Лихарев Б. М. Стихотворения. — Л.: Художественная литература, 1972.
96. Львова С. М. Elle s'appelle... Ее имя... Книга стихов. — Калуга: Полиграф-Информ, 2001.
97. Мандельштам О. Э. «И ты, Москва, сестра моя, легка...»: стихи, проза, воспоминания, материалы к биографии; венок Мандельштаму. — М.: Московский рабочий, 1990.
98. Мартынов Л. Н. Стихотворения и поэмы. — М.: Современник, 1985.
99. Маяковский В. Собрание сочинений: в 12 т. — М.: Правда, 1978.
100. Межиров А. П. Стихотворения. — М.: Худ. лит., 1973.
101. Межиров А. Избранное. — М., 1989
102. Мозгалов К. Б. Избранное. — М.: Фонд Сергея Дубова, 2005.
103. Мрыхин Н. П. Припадаю к истокам. — Ижевск: «Книгоград», 2009.
104. «Мы жили тогда на планете другой...»: Антология поэзии русского зарубежья: в 4-х книгах. Кн. 1. Первая и вторая волна. 1920–1990 гг. — М.: Изд-во «Московский рабочий», 1995.

105. «Мы жили тогда на планете другой...» Антология поэзии русского зарубежья. 1920–1990: в 4 книгах. — Кн. 2. — М.: Московский рабочий, 1995.
106. Нарбут В. Избранные стихи. — Paris: La presse libre, 1983.
107. Наровчатов С. С. Ширь. Стихи и поэма. — М.: Сов. писатель, 1979.
108. Оболдуев Г. Н. Устойчивое неравновесие. Стихи. — М.: Сов. писатель, 1991.
109. Орлов С. С. Избранное: в двух книгах. — Л.: Художественная литература, 1971.
110. Орлов С. С. Лирика. — М.: Советская Россия, 1982.
111. От символистов до обэриутов. Поэзия русского модернизма. Антология: в 2 книгах. — М.: Эллис Лак, 2001–2002.
112. Ошанин Л. И. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. — М.: Худ. лит., 1971.
113. Панаев В. Идиллии. — СПб., 1820.
114. Пеленягрэ В. И. Малое собрание сочинений. — М.: Время, 2006.
115. Песни и романсы русских поэтов. — М.-Л., 1965.
116. Платонов А. П. Усомнившийся Макар: Рассказы 1920-х годов; Стихотворения. — М.: Время, 2009 (Собрание).
117. Поженян Г. М. Избранное. — М.: Худ. лит., 1978.
118. Полонская Е. Стихотворения и поэмы. — СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, Изд-во ООО «Первый ИПХ», 2010.
119. Поэзия российских деревень. — М.: Сов. Россия, 1982.
120. Поэты русского рока: Шевчук Ю., Башлачев А., Чернецкий А., Рыженко С., Машнин А. — СПб.: Азбука-классика, 2004.
121. Поэты 1820–1830-х годов: в 2-х т. — Л.: Советский писатель, 1972.
122. Пригов Д. А. Книга книг: Избранные. — М.: Зебра Е, Эксмо, 2002.
123. Пригов Д. А. Написанное с 1975 по 1989. — М.: Новое литературное обозрение, 1997.
124. Прокофьев А. А. Избранное: в 2-х т. — Л.: Художественная литература, 1972.
125. Птицын А. А. Поэзия ЗаЗемелья: сборник стихов. — Киев: Открытая коллекция, 1999.
126. Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. — М., 1974–1978. Т. 10. — 471 с.
127. Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. — М., 1974–1978. Т. 1. — 744 с.
128. Радищев А. Н. Стихотворения. — Л., 1975.

129. Родионов А. Игрушки для окраин. — М.: Новое литературное обозрение, 2007.
130. Рождественский Р. И. Не просто спорт. Стихотворения. — М.: Физкультура и спорт, 1976.
131. Рубцов Н. М. Избранное. — М., 1982.
132. Рубцов Н. М. Посвящение другу: Стихотворения. — Л.: Лениздат, 1984.
133. Русаков Е. Е. «Живу я в маленькой деревне...» Стихи. — Л.: Лениздат, 1979.
134. Русская литература XX века в зеркале пародии. — М.: Высшая школа, 1993.
135. Русская поэзия. XXI век. Антология. — М.: Вече, 2010.
136. Русские стихи. 1950–2000. Антология: в 2 т. — М.: Летний сад, 2010.
137. Рыжий Б. Б. Оправдание жизни. — Екатеринбург: У-Фактория, 2004.
138. Самойлов Д. С. Залив. Стихи. — М.: Советский писатель, 1981.
139. Самойлов Д. С. «Мне выпало все...» — М.: Время, 2000.
140. Самойлов Д. С. Обычные слова. Стихотворения. — М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс; изд-во ЭКСМО-МАРКЕТ, 2000.
141. Светлов М. А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. Эпиграммы. Переводы. — М.: Художественная литература, 1974.
142. Северянин И. Стихотворения. — М.: Советская Россия, 1988.
143. Сельвинский И. Л. Избранная лирика. — М.: Дет лит., 1980.
144. Семёнов Г. Стихотворения. — СПб.: Академический проект, 2004.
145. Сидерос Д. Шутки кончились: Сборник стихотворений. — М.: БастианBooks, 2011. 212 с.
146. Слуцкий Б. А. Собр. соч.: в 3 т. — М.: Худож. лит., 1991.
147. Случевский К. К. Стихотворения и поэмы. — СПб.: Академический проект, 2004.
148. Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне. Стихотворения и поэмы. — СПб., Академический проект, 2005.
149. Соколов В. Стихотворения; поэмы. — М.: Худ. лит., 1987.
150. Соколов В. П. (Валентин З/К). Тени на закате. Стихотворения и поэмы. 1945–1982. — М.: Лира, 1999.
151. Соловьев В. С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. — М.: Книга, 1990.
152. Сологуб Ф. Собр. соч.: в 6 т. Т. 7–8 (дополнительные). — М.: НПК «Интелвак», 2003.
153. Солоухин В. А. Стихотворения. — М.: Советская Россия, 1990.

154. Соснора В. А. Песнь лунная. Стихи. — Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1982.
155. Старшинов Н. Мое время. — М.: Советский писатель, 1984.
156. Сухарев Д. А. Читая жизнь: Стихи. — М.: Советский писатель, 1984.
157. Сухов Ф. Г. Красный Осёлок. Стихотворения и поэма. — М.: Советская Россия, 1984.
158. Таганов Л. Н. Книга без конца. Из дневников 1970–2000 гг. — Иваново: ООО ИИТ «А-Гриф», 2003.
159. Тарковский А. А. Стихи разных лет. — М., 1983.
160. Тарковский А. А. Вот и лето прошло: Стихотворения. — М.: Изд-во Эксмо, 2005.
161. Тарковский М. Замороженное время. — М., 2003.
162. Твардовский А. Т. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. Стихотворения (1940–1945). — М.: Художественная литература, 1977.
163. Трунин А. В. Отава августа. — М.: Вест-Консалтинг, 2012.
164. Тряпкин Н. И. Стихотворения. — М.: Дет лит., 1983.
165. Тушнова В. М. Избранное. Стихотворения и поэмы. — М.: Худ. лит., 1988.
166. Уйти. Остаться. Жить. Антология литературных чтений «Они ушли. Они остались» (2012–2016) / сост. Б. О. Кутенков, Е. В. Семенова, И. Б. Медведева, В. В. Коркунов. — М.: ЛитГОСТ, 2016. 460 с.
167. Уткин И. П. Стихотворения и поэмы. — М.-Л.: Советский писатель, 1966.
168. Филатов Л. А., Гафт В. И. Жизнь — Театр. Сб. стихотворений. — М.: ЭКСМО-Пресс, 1999.
169. Фокина О. А. Колесница: Стихи и поэма. — М.: Современник, 1983.
170. Фофанов К. М. Стихотворения и поэмы. — СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2010.
171. Хвостенко А. Верпа. Стихотворения, поэмы, рисунки, коллажи. Тверь: Kolonna Publications — Митин журнал, 2005.
172. Хлебников В. Творения. — М.: Советский писатель, 1987.
173. Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник. Избранное. — М.: Советский писатель, 1991.
174. Цветаева М. И. Собрание стихотворений, поэм и драматических произведений: в 3 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1910–1920. — М.: Прометей, 1990.
175. Чепурных Е. П. Письма. Стихи. — Куйбышев: Куйбышевское книжное издательство, 1980.
176. Черный Саша. Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. Сатиры и лирики. Стихотворения. 1905–1916. — М.: Изд-во «Эллис Лак», 1996.

177. Чиннов И. В. Собр. соч.: в 2 т. Т. 1. Стихотворения. — М.: Согласие, 2000; Т. 2. Стихотворения 1985–1995. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. — М.: Согласие, 2002.
178. Чуев Ф. И. Правое дело. — М., 1980.
179. Чухонцев О. Г. Из сих пределов. — М.: ОГИ, 2008.
180. Шаламов В. Т. Стихотворения. — М., Советский писатель, 1988.
181. Шестинский О. Н. Помню и люблю: Стихи и поэмы. — М.: Современник, 1981.
182. Шефнер В. С. Избранные произведения. В двух томах. Т. 1. Стихи. — Л.: Худож. лит., 1975.
183. Шукшин В. М. Алеша Бесконвойный // В. М. Шукшин Жил человек... — М., 1991. — Л., 1970.
184. Щербина Н. Избранные произведения. — Л., 1970.
185. Юдахин А. В. Зимние бега. Стихотворения и поэмы. — М.: Советский писатель, 1984.
186. Эренбург И. Г. Стихотворения. — М.: Советская Россия, 1982.
187. «Я помню чудное мгновенье...» Стихи русских и советских поэтов о любви. — Тула: Приокское книжное издательство, 1978.
188. Яшин А. Я. Избранные произведения: в 2-х т. Т. 1. Стихотворения. — М.: Художественная литература, 1972.
189. Яшин А. Я. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. Стихотворения, поэмы. — М.: Худ. лит., 1984.

Литературно-критические работы:

1. Абрамовская И. С. Русская идиллия: эволюция жанра в прозе к. XVIII — первой половины XIX в. Автореф. канд. дис. — Великий Новгород, 2000.
2. Абрамовская И. С. Содержание понятия «идиллия» в эстетике первой половины XIX века // Вестник Новгородского государственного университета, 2000. № 15.
3. Аверинцев С. С. [и др.]. Категории поэтики в смене эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М., 1994.
4. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. — М., 1986.
5. Андреев М. Л. Итальянское Возрождение: От стиля к жанру // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М., 1994.

6. Андреев М. У истоков драмы: Драматическая пастораль // Стих, язык, поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. — М.: РГГУ, 2006.
7. Архангельский А. Н. Стихотворная повесть А. С. Пушкина «Медный всадник». — М.: Высшая школа, 1990.
8. Астафьев В. Как начиналась книга // В. Астафьев. Всему свой час. — М., 1986.
9. Баак Й. ван. Событие и событийность: наблюдения и казусы // Событие и событийность: Сборник статей. — М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2010.
10. Баранов С. Ю. Идиллия в творчестве К. Н. Батюшкова // Развитие жанров в русской литературе конца XVIII — XIX в.: Межвуз. сб. науч. тр. — Куйбышев, 1990.
11. Баршт К. А. Русское литературоведение XX века: в 2 ч. Ч. 1. — СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена. — 336 с.
12. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.
13. Бахтин М. М. Проблема сентиментализма // Бахтин М. Собр. Соч.: в 7-и т. Т. 5. — М., 1996.
14. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Ф. М. Достоевского. — М., 1972.
15. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979.
16. Белинский В. Собр. соч.: в 9 т. Т. 3. — М., 1978.
17. Белов В. И. Лад: Очерки о народной эстетике. — М.: Молодая гвардия, 1982.
18. Бердяев Н. Кризис искусства. — М., 1918 (репринт 1990).
19. Большакова А. Ю. Образ читателя как литературоведческая категория // Изв. РАН. Серия литературы и языка, 2003. Т. 62 (№ 2).
20. Бондаренко В. В. Пародирование как феномен человеческого // Проблемы изучения литературного пародирования. Межвузовский сборник научных трудов. Самара, 1996.
21. Боров Ю. Б. Эстетика. — М.: Политиздат, 1988.
22. Борн И. К. Краткое руководство к Российской словесности. — СПб., 1808.
23. Боровская А. А. Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века. Автореф. докт. дис. — Астрахань, 2009.
24. Бройтман С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы: в 2 т. Т. 2. — М.: Издательский центр «Академия», 2004.
25. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. Учебное пособие. — М.: РГГУ, 2001.
26. Быченкова С. В. Жанр идиллии в русской романтической поэзии первой трети XIX века. Автореф. канд. дис. — Владимир, 2006.

27. Быченкова С. В. К проблеме сближения жанра идиллии и народной песни в русской романтической поэзии первой трети XIX века // Мир романтизма. XII Гуляевские чтения. Т. 10 (34). — Тверь, 2004.
28. Быченкова С. В. Русская идиллия в культурном контексте романтизма // Мир романтизма. X Гуляевские чтения. Т. 6 (30). — Тверь, 2002.
29. Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка. — М., 1993.
30. Вайскопф М. «Вот эвхаристия другая...» // НЛО, 1999. № 3 (37).
31. Вацуρο В. Русская идиллия в эпоху Романтизма // Русский романтизм. — Л., 1978.
32. Вацуро В., Панаев В. И. Биографическая справка // Поэты 1820–1830-х годов. — Л.: Советский писатель, 1972.
33. Вершинина Н. Л. Жанровая и стилевая структура русской беллетристики 1830–1840-х годов. Автореферат на соискание уч. ст. докт. филол. наук. — Псков, 1997.
34. Вершинина Н. Л. Идиллические мотивы в русской прозе 1830–1850-х годов // Русская словесность, 1998. № 5.
35. Вершинина Н. Л. О функции идиллической образности в романе «Евгений Онегин» // Проблемы современного пушкиноведения. — Псков, 1996.
36. Вершинина Н. Л. Русская беллетристика 1830–1840-х гг. (Проблемы жанра и стиля). — Псков, 1997.
37. Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // Историческая поэтика. — Л., 1940.
38. Виндт Л., Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. — М., 1978.
39. Волков И. Ф. Теория литературы. — М.: Просвещение, 1995.
40. Волков С. М. Диалоги с Бродским. — М.: Эксмо, 2007.
41. Галич А. И. Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2-х т. Т. 2. — М., 1974.
42. Ганин В. Н. Поэтика пасторали. Эволюция английской пасторальной поэзии XVI–XVII веков. — Oxford, 1998.
43. Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. — М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1999.
44. Гаспаров М. Л. Пародия // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. — М., 2001.
45. Гаспаров М. Л. Пастораль // Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987. С. 270–271.

46. Гаспаров М. Л. Поэзия и проза — поэтика и риторика // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М., 1994.
47. Гегель Георг. Эстетика: в 4-х т. Т. 1. — М., 1968; Т. 3. М., 1971.
48. Георгиевский П. Е. Руководство к изучению русской словесности, содержащее общие понятия об Изящных Искусствах, теории Красноречия, Пиитику и краткую Историю Литературы: в 4 ч. — СПб., 1836.
49. Гинзбург Л. Я. О лирике. — М., 1997.
50. Гинзбург Л. Я. Русская поэзия 1820–1830-х гг. // Поэты 1820–1830-х годов: в 2 т. Т. 1. — Л.: Советский писатель, 1972.
51. Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. — М., 1991.
52. Глазунова О. И. Мотивы оледенения и конца жизненного пути в поэзии И. Бродского 80-х годов // Русская литература, 2005. № 1.
53. Глассэ А. «О мужичке, двух бабах, ребеночке...» // НЛО, 1999. № 3 (37).
54. Гоголь Н. В. Учебная книга словесности для русского юношества // Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч. Т. 8. — М.; Л., 1952.
55. Грабарь-Пассек М. Е. Буколическая поэзия эллинистической эпохи // Феокрит. Мосх. Бион. Идиллии и эпиграммы. — М., 1958.
56. Грехнёв В. А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. — Горький, 1985.
57. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. — М., 1985.
58. Гурвич И. Мандельштам: проблема чтения и понимания. — Нью-Йорк: GNOSIS PRESS, 1994.
59. Давыдов И. И. Чтения о словесности. Курс третий. — М., 1838.
60. Давыдова О. Человек в искусстве. Антропология визуальности. — М., 2007.
61. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 4. — М.: Русский язык, 1991.
62. Данилевский Р. Ю. Россия и Швейцария: Литературные связи XVIII–XIX вв. — Л., 1984.
63. Ермакова О. П. Ирония и ее роль в жизни языка. — Калуга: КГПУ, 2005.
64. Ермоленко С. Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы. — Екатеринбург, 1996.
65. Ермолин Е. Слабое сердце // Знамя, 2001. № 8.
66. Есаулов И. Идиллическое у Мандельштама // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. — Кемерово, 1990.

67. Есаулов И. Эстетический анализ литературного произведения. — Кемерово, 1991.
68. Есин А. Б. Время и пространство // Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины. — М.: Высшая школа; Изд. Центр «Академия», 1999.
69. Жан-Поль (Иоганн Пауль Фридрих Рихтер). Приготовительная школа эстетики. — М.: Искусство, 1981.
70. Жаткин Д. Н. Идиллии А. А. Дельвига в контексте русско-немецких литературных связей // Известия РАН. Серия литературы и языка, 2007. Т. 66, № 6.
71. Жолковский А. К. Новая и новейшая русская поэзия. — М.: РГГУ, 2009.
72. Забабурова Н. В. Соотношение понятий «буколика», «пастораль», «идиллия» в эстетике и художественной практике А. С. Пушкина // Пастораль в системе культуры: Метаморфозы жанра в диалоге со временем. — М., 1999.
73. Завьялова Е. Е. Соотношение канонического и неканонического в системе лирических жанров 1880–1890-х гг. Автореф. докт. дис. — Астрахань, 2006.
74. Зацепина К. Д. Теория и история жанра идиллии в русской поэзии 1750–1770-х гг. Автореф. канд. дис. — М., 2007.
75. Звонова С. А. Творчество Верховского в историко-культурном контексте первой трети XX века. Автореф. канд. дис. — Пермь, 2006.
76. Зунделович Я. Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: в 2 т. Т. 1. — М.-Л., 1925.
77. Зыкова Е. П. Пастораль в английской литературе XVIII века. — М., 1999.
78. Зыкова Е. П. Поэма о сельской усадьбе в русской идиллической традиции // Миф. Пастораль. Утопия. Литература в системе культуры. — М., 1998.
79. Зырянов О. В. Проблема эволюции литературных жанров в феноменологическом аспекте // Дергачевские чтения — 2002. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. — Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2004. С. 88–94.
80. Ипполитова А. Ю. Случевский: философия, поэтика, интерпретация. — СПб.: Филологический факультет Санкт-Петербургского университета, 2006.
81. Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. — М., 1986.
82. История всемирной литературы: в 9 т. Т. 6. — М.: Наука, 1989.

83. История идей в жанровой истории. XXII Пуришевские чтения. — М.: МПГУ, 2010.
84. История русской литературы: в 4 т. Т. 2. От сентиментализма к романтизму и реализму. — Л.: Наука, 1981.
85. Каргашин И. А. Стихотворный сказ: Поэтика. История развития. — Калуга: КГПУ, 2005.
86. Касаткина Т. А. Характерология Достоевского. — М., 1996.
87. Катенин П. А. Размышления и разборы. — М., 1981.
88. Квятковский А. Поэтический словарь. — М., 1966.
89. Клейн И. Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века. — М., 2005.
90. Клементьева Н. В. Пасторальная традиция в русской художественной культуре начала XX века. Автореф. дисс. на соиск. уч. степ. канд. культурологии. — Киров, 2006.
91. Кнабе Г. С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного мира. — М., 1993.
92. Кожин В. В. Жанр литературный // КЛЭ. Т. 2. — М., 1964.
93. Корман Б. О. Литературоведческие термины по проблеме автора. — Ижевск, 1982.
94. Кормилов С. И. Металингвистическая классификация типов прозаического слова М. Бахтина и состав литературно-художественного произведения // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. К 100-летию рождения М. М. Бахтина. — СПб.: Алетей, 1995.
95. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра. Автореф. дисс. на соиск. уч. степ. д-ра искусствоведения. — М., 2008.
96. Копыстьянская Н. Ф. Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчивости // Контекст 1986: Литературно-теоретические исследования. — М., 1987.
97. Краткая литературная энциклопедия. — М., 1964.
98. Краткий словарь по эстетике. — М., 1983.
99. Кривонос В. Ш. Пародия // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. — М., 2008.
100. Кукулевич А. М. Русская идиллия Н. И. Гнедича «Рыбаки» // Учен. зап. Ленингр. гос. ун-та. — Л., 1939. № 46. С. 284–320;
101. Курилов А. С. Литературоведение в России XVIII века. — М., 1981.
102. Курилов Д. Н. Авторская песня как жанр русской поэзии советской эпохи (60–70-е гг.). Автореф. канд. дис. — М., 1999.
103. Левонтина И. Б. Осторожно, пошлость! // Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного. — М.: Индрик, 2004.

104. Лейдерман Н. Траектории «экспериментирующей эпохи» // ВЛ, 2002. № 4.
105. Лесничева О. К. Категория литературного жанра // Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков. — СПб.: Полярная академия, 2010.
106. Лесничева О. К. Эволюция и поэтика «малых» жанров в литературе Сибири конца XIX — начала XX в. Автореф. канд. дисс. — Красноярск, 2004.
107. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — Л., 1971.
108. Лосев А. Ф. Вергилий. Гораций // Лосев А. Ф., Сонкина Г. А., Тахо-Годи А. А. Античная литература. — М., 1980.
109. Лосев А. Ф. Ирония античная и романтическая // Эстетика и искусство. — М., 1966.
110. Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — М., 1973.
111. Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. — М.: Искусство, 1965.
112. Лосев Л. В. Упорная жизнь Джемса Клиффорда: возвращение одной мистификации // Солженицын и Бродский как соседи. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. С. 246–266.
113. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970.
114. Лотман Ю. М. Руссо и русская культура XVIII века // Эпоха Просвещения: Из истории международных связей русской литературы. — Л., 1967.
115. Львов А. Александрийский многочлен // Лехаим, 2008, № 2. С. 57–68.
116. Магомедова Д. М. Жанровый анализ лирического стихотворения. Классические вопросы лирики // Магомедова Д. М. Филологический анализ лирического стихотворения. — М.: Академия, 2004. С. 114–122 (то же: Тмарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Идиллия и другие жанры // Тмарченко Н. Д. [и др.]. Теория литературы: в 2-х т. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М.: Academia, 2004).
117. Мамардашвили М. К. Лекции о Прусте. — М., 1995.
118. Маркевич Г. Литературные роды и жанры // Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. — М.: Прогресс, 1980.
119. Медведева И. Н. Н. И. Гнедич // Гнедич Н. И. Стихотворения. — Л., 1956.
120. Мерзляков А. Ф. Краткое начертание теории изящной словесности в двух частях. — М., 1822.

121. Мерзляков А. Ф. Нечто об эклоге // Эклоги П. Виргилия Марона, переведенные А. Мерзляковым. — М., 1807.
122. Миловидов В. А. Парадокс лирического хронотопа // Искусство поэтики — искусство поэзии. К 70-летию И. В. Фоменко: Сб. науч. тр. — Тверь: Лилия Принт, 2007.
123. Милютин Д. А. Опыт литературного словаря. — М., 1831.
124. Минин Н. Г. Учебная теория словесности. — СПб., 1861.
125. Мирон Н. С. Идиллия // Краткая литературная энциклопедия. Т. 1–9. Т. 3. — М., 1962–1978.
126. Миф — Пастораль — Утопия. — М., 1998.
127. Михайлов А. В. Гоголь в своей литературной эпохе // Гоголь: история и современность. — М., 1985.
128. Михайлов А. М. Диалектика литературной эпохи. Переход от романтизма к реализму в литературах Европы (автореф. д-ра филол. наук). — М., 1989.
129. Михайлов А. В. Искусство и истина поэтического в австрийской культуре сер. XIX в. // Советское искусствознание, 1976. № 1.
130. Михайлов А. Если звезды зажигают // Михайлов А. Ритмы времени. — М., 1973.
131. Мокульский С. С. Пастораль // Литературная энциклопедия. Т. 8. — М., 1934.
132. Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. — М., 1972.
133. Нейхардт А. А. Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима. — М., 1988.
134. Николина Н. А. Жанр и жанровая форма литературного произведения // Николина Н. А. Филологический анализ текста. — М.: Академия, 2003.
135. Орлицкий Ю. Античные метры и их имитация в русской поэзии конца XX века // Стих, язык, поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. — М.: РГГУ, 2006.
136. Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым: в 2 ч. — СПб., 1821.
137. Павлович М. Г. Учебник теории словесности. — СПб., 1874.
138. Панаев В. И. Идиллии. — СПб., 1820.
139. Пастораль в системе культуры: метаморфозы жанра в диалоге со временем. — М., 1999.
140. Пасторали над бездной. — М., 2004.
141. Пастораль как текст культуры: теория, топика, синтез искусств. — М., 2005.
142. Пахсарьян Н. Т. Миф, пастораль, утопия: к вопросу о дефиниции и взаимодействии литературоведческих понятий // Миф — Пастораль — Утопия. — М., 1998

143. Песков А. Идиллия // Литературная учеба, 1985. № 2.
144. Песков А. Идиллия // Поэтический словарь. — М.: Луч, 2008.
145. Плечова Н. П. Идиллия в русской прозе 1840–1850-х гг. Автореф. канд. дисс. — Псков, 2007.
146. Плечова Н. П. Забытые значения терминов «идиллия», «эклога», «буколика», «пастораль» в риторических теориях 1820–1870-х годов // Забытые и «второстепенные» критики и филологи XIX–XX вв. — Псков, 2005.
147. Плечова Н. П. К проблеме беллетризации пушкинских идиллических мотивов в романе Ф. М. Достоевского «Бедные люди» // Беллетристическая пушкиниана XIX–XXI вв. — Псков, 2004.
148. Попова Т. В. Буколика в системе греческой поэзии // Поэтика древнегреческой литературы. — М.: Наука, 1981.
149. Поспелов Г. Н. К вопросу о поэтических жанрах // Доклады и сообщения филологического факультета МГУ. Вып. 5. — М., 1948.
150. Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. — М., 1972.
151. Поспелов Г. Н. Типология литературных родов и жанров // Вестник Московского университета. Серия «Филология», 1978. № 4.
152. Поэзия российских деревень. — М.: Сов. Россия, 1982.
153. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. — М., 2008.
154. Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. — М.: Новое литературное обозрение, 1999.
155. Рижский И. Наука стихотворства. — СПб., 1811.
156. Рогачева Н. А. Поэтика «Вариаций» Тимура Кибирова // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания. — Пермь: ПГПУ, 2005.
157. Рудакова С. В. «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы...» // Литература: Приложение к газете «Первое сентября», 1996. № 31.
158. Руднева Е. Г. Пафос художественного произведения. — М.: МГУ, 1977.
159. Русская критика XVIII–XIX веков. — М., 1978.
160. Русские советские писатели. Поэты. Библиографический указатель: в 2 т. — М.: Книга, 1978.
161. Саводник В. Ф. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. — М., 1911.
162. Саськова Т. Идиллии П. Катенина в свете романтического мифа. Четвертые Майминские чтения. Забытые и «второстепенные» писатели пушкинской поры». — Псков, 2003.

163. Саськова Т. В. Идиллическое в системе художественного мирозерцания романтизма (П. Катенин) // Пастораль — Идиллия — Утопия. — М., 2002.
164. Саськова Т. В. Пастораль в русской литературе XVIII — первой трети XIX века. Автореф. докт. дисс. — М., 2000.
165. Саськова Т. В. Пастораль в русской поэзии XVIII века. — М., 1999.
166. Своими словами. Альманах. — Вып. 2. — Калуга: КГУ им. К. Э. Циолковского, 2020. — 362 с.
167. Силантьев И. В. Сюжетологические исследования. — М.: Языки славянской культуры, 2009.
168. Сквозников, 1975: Сквозников В. Реализм лирической поэзии: становление реализма в русской лирике. — М., 1975.
169. Словарь современного русского литературного языка в 20 т. Т. 4. — М., 1993.
170. Событие и событийность. Сб. статей. — М., 2010.
171. Соколов М. Н. Пастух, пастырь в мифопоэтической традиции... // Мифы народов мира: в 2 т. Т. 2. — М.: Советская Энциклопедия, 1992.
172. Старкина С. В. Велимир Хлебников. ЖЗЛ. — М., 2007.
173. Старостина Н. А. «Буколика» Феокрита и действительность жанровой формы // Вопросы классической филологии. Вып. 3–4. — М., 1971.
174. Стенник Ю. В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. — Л., 1974.
175. Степанов А. Г. Идиллия // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. — М., 2008.
176. Сурков Е. А. Идиллия и идиллическое в русской литературной традиции // Вестник молодых ученых. Серия: Филологические науки. — Кемерово, 2004. № 1.
177. Сурков Е. А. Русская повесть в историко-литературном процессе XVIII — первой трети XIX в.: становление, художественная система, поэтика. Автореф. докт. дисс. — СПб., 2007.
178. Тахо-Годи А. А. Феокрит из Сиракуз // Лосев А. Ф., Сонкина Г. А., Тахо-Годи А. А. Античная литература. — М., 1980.
179. Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: Введение в курс. — М.: РГГУ, 2006.
180. Тамарченко Н. Д. Типология реалистического романа. — Красноярск, 1989.
181. Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы: в 2-х т. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М.: Academia, 2004.

182. Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Образ. Метод. Характер. — М., 1962.
183. Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. — М., 1964.
184. Теория литературы: учебное пособие для студ. филол. фак.: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. — Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. — 368 с.
185. Тимофеев Л. И. Идиллия // Словарь литературоведческих терминов. — М., 1974.
186. Толмачёв Я. Правила словесности, руководствующая от первых начал до высших совершенств красноречия: в 4-х частях. — СПб., 1818.
187. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М.-Л., 1931.
188. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избр. — М., 1995.
189. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. — М., 1983.
190. Тронский И. М. История античной литературы. — М.: Высшая школа, 1988.
191. Троцкий И., Шор Р., Тимофеев Л. Идиллия // Литературная энцикл. Т. 4. — М., 1930.
192. Тураев С. В. Патриархальные иллюзии швейцарских романтиков // Незученные страницы европейского романтизма. — М., 1975. С. 219–236.
193. Турбин В. Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении литературных жанров. — М.: Просвещение, 1978.
194. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977.
195. Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. — М., 1969.
196. Тырыгина В. А. Проблема жанра в массово-информационном дискурсе. Автореф. дисс. докт. фил. н. — М., 2007.
197. Тюпа // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. — М., 2008.
198. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. — М., 1978.
199. Фаликова Н. Э. Хронотоп как категория исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики. Вып. 2. Художественные и научные категории. Сб. научных трудов. — Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 1992. С. 45–57.
200. Философия наивности. — М.: Изд-во МГУ, 2001.
201. Философский энциклопедический словарь. — М.: Советская Энциклопедия, 1983. — 840 с.

202. Фрайзе М. Событийность в художественной прозе // Событие и событийность: Сборник статей. — М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2010.
203. Фрейденберг О. М. Образ и понятие // О. М. Фрейденберг. Миф и литература древности. — М., 1978.
204. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М.: Лабиринт, 1997.
205. Хадынская А. А. Экфразис как способ выражения пасторальности в ранней лирике Георгия Иванова. Автореф. ... канд. дисс. — Тюмень, 2004.
206. Хаев Е. С. Идиллические мотивы в произведениях А. С. Пушкина рубежа 20–30-х гг. // Болдинские чтения. — Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1984.
207. Хаев Е. С. О стиле поэмы «Домик в Коломне» // Проблемы современного пушкиноведения. — Псков, 1996.
208. Хализев В. Е. Теория литературы. — М.: Высшая школа, 2004.
209. Хализев В. Е. Ценностные ориентации русской классики. — М., 2005.
210. Ходанен Л. А., Черняева Т. Г. Идиллическое начало в повести И. С. Тургенева «Ася» // Историческое развитие форм художественного целого в классической русской и зарубежной литературе. — Кемерово, 1991. С. 59–67.
211. Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. — М., 1978. С. 207–315.
212. Чередниченко В. И. Типология временных отношений в лирике. — Тбилиси: Мецниереба, 1986.
213. Чернец Л. В. Литературные жанры: Проблемы типологии и поэтики. — М.: Изд-во Московского университета, 1982.
214. Шабалин И. А. Место идиллии в творческой эволюции В. А. Жуковского // Проблемы метода и жанра. — Томск, 1990. Вып. 16.
215. Шайтанов И. О. Жанровая поэтика // ВЛ, 1996. № 3.
216. Шайтанов И. О. Мыслящая муза. «Открытие природы» в поэзии XVIII века. — М.: Прометей, МГПИ, 1989.
217. Шеллинг Ф. Философия искусства. — СПб., 1996.
218. Шерр Б. «Эклога 4-я (зимняя)» (1977), «Эклога 5-я (летняя)» (1981) // Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе. — М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 304 с. С. 159–172.
219. Шефнер В. Собрание сочинений: в 4 т. — Т. 1. Стихотворения. — Л., 1985.
220. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Ф. Шиллер. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. — М., 1957.

221. Шиллер Ф. Собрания: в 3 т. — Л., 1967.
222. Шмид В. Событийность, субъект и контекст // Событие и событийность: Сборник статей. — М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2010.
223. Шталь И. В. Пастораль // Словарь литературоведческих терминов. — М., 1974.
224. Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной. Система пейзажных образов в русской поэзии. — М.: Высшая школа, 1990.
225. Юрченко Т. Г. Идиллия // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001. Стб. 287–290.
226. Языческие божества западной Европы / под ред. К. М. Королева. — М., 2005.
227. Nemoianu V. The taming of romanticism: European literature and the age of Biedermeier. — Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984.

Интернет-источники:

1. Артемьев М. Иосиф Бродский: от «Лесной идиллии» к «Представлению» // Ex libris НГ, 2007. От 18 января. Режим ввода: [exlibris.ng.ru>tendenc/2007-01-18/](http://exlibris.ng.ru/tendenc/2007-01-18/)
2. Белаш Ю. С. «Солдатские строки». Режим ввода: <http://alpha.sinp.msu.ru/~ptr/dozor/koi/writers/soldat.html>
3. Бунимович Е. А. Чертановские терцины. Режим ввода: <http://www.vavilon.ru/texts/bunimovich1-1.html>
4. Седакова О. А. Посредственность как социальная опасность. Режим ввода: [intelros.org>lib/statyi/sedakova2.htm](http://intelros.org/lib/statyi/sedakova2.htm)
5. Чехихин Вс. Идиллия // Энциклопедический словарь / изд.: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. Т. 24. — СПб., 1894. Режим ввода: <http://www.brosgaus.ru/text/042/857.htm>

Научное издание

Балашова Елена Анатольевна

ИДИЛЛИЯ КАК ОНА ЕСТЬ И ГДЕ ЕЕ НЕТ

В 2 ч.

**Ч. 1. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЖАНРА ИДИЛЛИИ
В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX–XXI ВЕКОВ**

Монография

Текст печатается в авторской редакции

Ответственный редактор *Ю. Барабанщикова*
Верстальщик *Т. Руднева*

Издательство «Директ-Медиа»
117342, Москва, ул. Обручева, 34/63, стр. 1
Тел./факс: +7 (495) 334-72-11
E-mail: manager@directmedia.ru
www.biblioclub.ru
www.directmedia.ru



Издайте свою книгу у нас!

Издательство «Директ-Медиа» публикует учебники, монографии, литературу NON-FICTION, аудиокниги, новые издания и те, что с годами не утратили своей актуальности, коллективные научные сборники.

Наше издательство берет свои корни в книгоиздательских традициях и технологиях Германии. Мы – лидеры современного книгоиздательского процесса, охватывающего цифровые образовательные платформы для школ и вузов, издание электронных и печатных книг. Нашу продукцию отличает высокое полиграфическое качество и высокотехнологичный процесс продвижения книги.

Наши авторы – ведущие ученые и преподаватели страны. За 20 лет работы в России нами издано более 10 000 изданий учебной, академической и научно-популярной литературы.

Приобрести наши книги можно в интернет-магазине DIRECTMEDIA.RU и в ЭБС «Университетская библиотека онлайн» (BIBLIOTHECA.RU), в книжных и в интернет-магазинах страны.

***Хотите приобрести книгу издательства «Директ-Медиа»
или издать свое произведение?***

Мы ждем Вас!

www.directmedia.ru

Email: manager@directmedia.ru

Tel.: 8-800-333-6845 (звонок бесплатный)



Наши проекты

www.biblioclub.ru – Университетская библиотека онлайн, электронная библиотека для вузов и ссузов

www.lib.biblioclub.ru – Библиотека NON-FICTION, онлайн-библиотека научной и познавательной литературы

www.art.biblioclub.ru – Арт-портал «Мировая художественная культура» и Арт-библиотека, интерактивная галерея произведений мирового искусства

www.biblioschool.ru – «Библиошкола» и «Читающая школа», онлайн-библиотека школьной образовательной литературы и книг для внеклассного чтения

www.read-analytic.ru – «Аналитик чтения», программа для оценки сложности текстов и читательских компетенций учащихся

www.new-gi.ru – «Новое поколение», интеллектуальный центр дистанционных технологий

www.english-direct.ru – Ресурсный центр изучения иностранных языков и курсы иностранного языка онлайн

www.enc.biblioclub.ru – «Энциклопедиум», сайт классических, академических и авторских энциклопедий и онлайн-справочников

www.directacademia.ru – «Директ-Академия», учебно-методический центр обучения цифровым технологиям в образовании

www.lms.biblioclub.ru – Центр профессионального онлайн-обучения «Электронные курсы». Платформа дистанционного обучения





Direct-media — полный цикл издательских услуг

- Редактура, корректура
- Присвоение ISBN
- Передача в Российскую книжную палату
- Присвоение DOI
- Печатный тираж
- Верстка
- Дизайн обложки
- Продвижение
- Поддержка
- Кратчайшие сроки подготовки издания

www.directmedia.ru — магазин электронных и аудиокниг. В нашем каталоге вы найдете тысячи нон-фикшн-книг, которые помогут в учебе и жизни: мировые бестселлеры по саморазвитию, учебники, научную и научно-популярную литературу, обучающие курсы для взрослых и детей. Мы сотрудничаем с ведущими издательствами, а также выпускаем собственные электронные и печатные книги, которые ставим на полки ведущих магазинов и маркетплейсов – OZON, Wildberries, Лабиринт и других.



Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru