

УДК 82-1; 82(091)

Т.А. Глебович

## Жанровая специфика «Лесной идиллии» И. Бродского

*Аннотация.* В статье анализируется жанровая природа идиллии в творчестве Иосифа Бродского на примере «Лесной идиллии». Автор вводит понятие «жанровый ярлык», которое характеризует взаимодействие поэта и жанровой формы. Анализируется трансформация жанровой формы в современном художественном пространстве.

*Ключевые слова:* идиллия, жанровый ярлык, эволюция поэтических жанров, И. Бродский.

T.A. Glebovich

## Genre specificity of «Forest idyll» by I. Brodsky

*Summary.* The article analyzes the genre nature of idyll in creative work of Joseph Brodsky on the example of «Forest idyll». The author introduces the concept of «genre label», which describes the interaction of the poet and genre form. The article examines the transformation of the genre form in the modern art space.

*Keywords:* idyll, genre label, evolution of poetry genres, I. Brodsky.

Русская идиллия начинает свою историю с XVIII века. Исследователи отмечают в высшей степени условный характер идиллических произведений этого периода. В эпоху сентиментализма идиллические образы и мотивы становятся своеобразным «общим местом» в чувствительной литературе и подвергаются осмеянию. Однако превращение в объект сатиры – лишь один из возможных вариантов бытования жанра. Наряду с ним жанр, находящийся на периферии литературной жизни, «создает свои ценности, хотя и немногочисленные» [1, 113].

В начале XIX века к идиллии обращаются В. Жуковский, Н. Гнедич, А. Дельвиг, В. Панаев. При этом в рамках направления значимым оказывается в первую очередь сам подход автора к жанру [1, 130].

Достигнув расцвета в творчестве русских поэтов начала XIX века, жанр начинает растворяться в окружающем литературном пространстве. По всей видимости, период жизни самой идиллической идеи (жанровой идеологии) обуславливается, прежде всего, внутренними закономерностями развития формы.

В. Вацуро отмечает сохранение жанровой концепции даже после «затухания» формы, говорит о способности концепции реализовываться в прозе, в элегических стихах [1, 138].

Н. Вершинина прослеживает развитие идиллических мотивов в русской прозе второй половины XIX века (как классической, так и беллетристической) и приходит к выводу об устойчивости данных мотивов в «бытийном смысле» [2, 26]. Таким образом, жанр оказывается носителем значительного семантического потенциала, способного как непосредственно, так и опосредованно влиять на самые разнообразные литературные формы, реагировать на изменения общефилософских, общечеловеческих концепций от десятилетия к десятилетию.

В литературе XX века сохраняется опыт жизни жанра на втором плане. При этом он осмысливается сатирически («Лесная идиллия» Тэффи, например) и присутствует в прозе в качестве идиллического компонента. В этой связи можно назвать повесть В. Астафьева «Пастух и пастушка», где названный компонент воплощает и обобщает вечное и неизменное в жизни человека, которое по определению должно быть разрушено смертельным хаосом реальных событий. Некоторые произведения конца XX века («Последняя пастораль» О. Адамовича, «Транссибирская пастораль» О. Ермакова) также, вероятно, продолжают традицию бытия идиллических мотивов в прозе, идущую из XIX века.

Итак, специфика содержательной основы жанра обуславливает существование за «идиллическими декорациями» множества тем от личных до общественно-политических, а также перерождение в определенные периоды условности в иносказание, направленное на реализацию той или иной тематики.

Жанр, выработавший устойчивую концепцию и переживший неоднократные уходы с литературной сцены, интересен принципами своей полнокровной жизни в творчестве И. Бродского. Остановимся на одном образце названного жанра в творчестве поэта.

Не имеющая даты «Лесная идиллия» определяется в исследованиях как пародия на жанровую форму и с точки зрения содержания (советские пастух и пастушка на фоне природы), и структуры (традиционный диалог) [3, 165]. В общих чертах эта «пастораль» может быть названа стихотворением о пространстве и времени особой исторической эпохи, пропущенной через сознание достаточно типичных ее представителей. Однако создается впечатление, что речь должна идти не столько о пародировании признаков формы, сколько о несоответствии жанрового заглавия и содержания стихотворения, т.е. о наличии жанрового ярлыка.

Сюжет произведения достаточно прост: лирические герои (пастух и пастушка) уходят от надоевшей действительности в «глушь лесную», чтобы там, на свободе, вести себя естественно и непринужденно говорить о жизни. Предмет разговора – феномен «советского» – характеризуется колхозами «До свиданья, девки-козы. / Ворочайтесь в колхозы», сельсоветом «Удаляемся от света. / Не увижу сельсовета», Лениным в шалаше «что с миленьком по душе / жить, как Ленин в шалаше», генсеком «Эх, топорик дровосека / крепче темени генсека!», серпом и молотом «Серп и молот бьют милку. / Подарю ей нож и вилку», мавзолеем «Говорят, чем стужа злее, / тем теплее в мавзолее», Пленумом «Если сильно пахнет тленом, / это значит, где-то Пленум», Политбюро «Ну-ка, вывернем нутро / на состав

Политбюро!», КПСС «Приглядишься, товарищ, к лесу! / и особенно к листве, / не чета КПССу, / листва вечно в большинстве!».

Общеизвестные реалии (идеологические, эстетические, государственные) не имеют, как кажется, в рамках «Лесной идиллии» никакого (даже отрицательного, пародирующего) отношения к содержанию идиллической формы. Они осмеиваются и являются скорее фактом политического протеста автора. Сюда же следует отнести и картину внутренней и внешней уродливости, ущербности жизни современных селян. Лесная жизнь сельских «диссидентов» преподносится через их псевдопростое сознание<sup>1</sup>. В результате воссоздается ужасающая смесь из полуинтеллигентских, полукрестьянских понятий и представлений, в которой не только советская действительность, но и традиция неповиновения превращается в абсурд. Примечательно, что именно ярлык жанра уравнивает в процессе осмеяния и существующую в обществе систему, и факт неповиновения. Конфликт пусть даже минимального горизонта ожидания и художественной реальности стихотворения достигает своего пика, и победа воплощенной в произведении яви отменяет последний шанс на воссоздание простой жизни.

Невозможность существования идиллии (или даже идиллического начала) и в жизни, и в литературе подтверждается любой репликой героев, любой ситуацией их жизни. Примерами подобного рода будут открывающая произведение сцена распятия: «Вместе: Руки мерзнуть. Ноги зябнуть. / Не пора ли нам дерябнуть? / 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!» – и завершающие высказывания – своеобразное шоу плакатов, лозунгов, речевок: «Славься лес и славься поле! / Стало лучше нашей дроле!», «Славьтесь кущи и опушки! / Полегчало враз пастушке!». В результате и художественная, и действительная реальности объединяются в грандиозную

<sup>1</sup> Специфика псевдопростого сознания наглядно характеризуется лексикой, используемой героями. Синонимический ряд общепотребительного алкоголя (мерзавчик, косушка, лекарство) сочетается с обозначениями социальной действительности и социальных ролей (легалый, стукач, чекист с наганом) и с обиходными обращениями героев друг к другу (миленьком, милка, дроля, моншер, милашка). Соответственно именно лексический строй речи героев проявляет практически нулевой уровень их сознательной жизни.

карикатуру, несвойственная И. Бродскому нетерпимость берет верх и становится сутью художественного мира.

В этом деструктивном художественном пространстве раскрываются личностные качества героев: «Она: Ах, любезный пастушок, / у меня от жизни шок. / Он: Ах, любезная пастушка, / у меня от жизни – юшка». Казалось бы, им не чужда способность рассуждать, у них есть представления о «хорошо» и «плохо»: «Вместе: Хорошо принять лекарства / от судьбы и государства!». При этом естественное в случае «принятия лекарства» желание обсудить множество тем выстраивает перед читателем своеобразную систему ценностей современного пастуха и пастушки. В нее входит и желание частной жизни: «Что мы скажем честным людям? / Что мы с ними жить не будем?» –, и желание свободы: «В чаще леса, гой-еси, / лучшие слышно Би-би-си» –, и свобода не принимать одиозные ценности, противопоставить себя, если надо, системе, и, конечно же, любовь: «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».

Тем не менее, складывается впечатление, что герои никоим образом не реализуют свое человеческое предназначение, скорее они подобны движущимся картинкам – результату работы мультипликатора.

Реплики действующих лиц снабжены ремарками «он» и «она». Местоимения, играющие роль имен, окончательно нивелируют в персонажах личностное начало и определяют размер дистанции<sup>2</sup> между ними и незримо присутствующим образом автора, неким надменным «я», которое и вызывает к жизни движение марионеток. И чем конкретнее, зримее становится пустота героев, отсутствие в них одушевленности, тем явственнее проступает образ незримого автора, который преподносит их именно такими – представляющими собой пародию на человека.

Кроме того, в рассуждениях новых пастухов, в их действиях можно найти своеобразные правила поведения, предлагаемые ближнему для приобретения опыта. Многие реплики героев – своеобразные наставления, основанные на умении приспособиться к развращенности. Да и само ироническое отношение к окружающему миру (ведь многие «его» и «ее» сентенции воспринимаются именно как иронические под маской наивности и простоты) подчеркивает их опытность и искусственность.

Итак, существование персонажей вне этических норм окончательно разъединяет авторское «я» и героев, но вряд ли служит пользе первого. Подчеркивание примитивности презираемых пастухов, акцентирование недостойности их мыслей и поведения: «Она: Хорошо лобзать моншера / без Булата и торшера. / Он: Славно слушать пенье птички / лежа в чаще на милашке. / Вместе: Слава полю! Слава лесу! / Нет начальству и прогрессу!» – не обуславливает нравственного превосходства лирического автора, но уравнивает осуждаемых и осуждающего и усиливает невыигрышность его надменной барственной роли.

Если учесть, что в жанровой памяти идиллии приоритет этической составляющей неоспорим, а в усредненных представлениях об этом жанре присутствует прежде всего гармония нравственного чувства, то проблематизация существования этических норм приобретает катастрофический характер. При этом использование именно буколического ярлыка для называния подобного рода разрушений определяет масштабы художественной катастрофы: невосполнимость утраты человеком внутреннего стержня оборачивается исчезновением со сцены самого образа человека.

Вместе с тем сами идиллические имена (пастух, пастушка), которыми наделяют друг друга герои в своих разговорах, становятся индивидуальными ярлыками для «него» и для «нее». Немаловажно, что подобное изобилие знаков проявляется чересчур настойчиво: соединение подчеркнутой чувствительности

<sup>2</sup> Примечательно, что для традиционной «литературной» позиции И. Бродского характерно дистанцирование от «политической перебранки» [4, 94]. Вероятно, дистанцирование от людей, имеющее место в «Лесной идиллии», свидетельствует об отходе поэта от своих «базовых» принципов, о «перебранке» поэтическими средствами.

(даже приторности) литературных примет («Ах, любезный пастушок»..., «Ах, любезная пастушка») и скудости содержательного начала создает некий налет пошлости и потерянного чувства меры, буквально преследующий стихотворение.

Последние восемь строф – совместный монолог героев – ернический поиск ответа на вопросы «что делать?» и «как жить дальше?» подытоживает содержание предыдущих диалогов: «В чем спасенье для России? / Повернуть к начальству «же» / Волки, мишки и косые / это сделали уже». По-человечески понятный, сложный, многоплановый вопрос, на который следует незамедлительный простой и конкретный ответ, становится как издевательством над определенной интеллектуальной традицией, так и отрицанием человеческого развития, духовного поиска и прогресса: «Мысль нагнать четвероногих / нам, имеющим лишь две, / привлекательнее многих / мыслей в русской голове». Этот своеобразный призыв к инволюции, к возвращению в первобытное состояние венчает исчезновение личностного начала из образов людей (пастуха и пастушки) и возвышение на их фоне незримого автора.

Складывается впечатление, что в стихотворении присутствует конфликт авторского начала и поэтического мира. В результате «сверхконцепция» авторского «я» остается в бесплодной, непригодной для жизни и творчества, столь не свойственной поэту пустоте.

Возможно, здесь играют свою роль те особенности биографии поэта, которые проецируются на образ стоящего за марионетками автора. Это и попытки противостояния системе, и безрезультатные поиски выхода из тупиковых ситуаций, и, вероятно, простая злость на уродливый мир, помноженная на раздраженное представление о собственной сверхзначимости. В этом случае ярлык жанра подчеркивает масштабы драмы внелитературной, масштабы несогласия поэта и мира.

Однако проблема, по-видимому, носит еще более глубокий характер. Она заключается в том, что в данном случае нехудожественная реальность заставляет поэта играть по своим правилам. Эти правила – правила силы. Подчинившись им, поэт теряет свое спасительное отчуждение и порождаемую им тонкую иронию. Никуда не девшееся мастерство начинает служить неподобающей цели – выпле-

скиванию злобы и отвращения в незащитной поэтической речи. Результатом движения к подобной цели становится безысходное, неразрешимое военное противостояние человеческого сознания и художественной формы.

Отдельно следует коснуться возникающего в разрушенной художественной реальности произведения призрака существовавших до «Лесной идиллии» традиций. Лексика, речевые обороты, интонации героев должны создать иллюзию народной речи, но являются, по сути, набором определенных штампов, имеющих мало общего с живой речью обычных людей.

Возможно, пастух и пастушка соответствовали бы в чем-то молчащим героям Тэффи из одноименного произведения, но по воле своей литературной судьбы они ассоциируются с последними лишь с большой долей условности. Под натиском снобизма своего кукловода персонажи И. Бродского производят потоки слов, но лишаются права даже на одну человеческую по смыслу и сути реплику. В отличие от героев начала XX века образы пастуха и пастушки не позволяют читателю просто посмеяться над ними и над собой, но вызывают у последнего чувство жалости и неудобства видом своей нравственной, эмоциональной, сознательной убогости. Ассоциации с героями стихотворения А. Галича «Красный треугольник», воссоздающими в своих речах зарисовку быта и нравов эпохи, и с героями («Вань» и «Зин») В. Высоцкого скорее подчеркивают различия в способах бытописания, чем преемственность. В конечном итоге в «Лесной идиллии» происходит полный отказ и от традиций сатиры (от соединения автора, героев, читателя в моменте смеха), и от попыток разрешения нравственного кризиса. Этот отказ подтверждает то, что ярлык жанра является лакмусовой бумажкой, позволяющей определить нарушения норм, традиций, представлений.

Еще один немаловажный аспект бытования жанрового ярлыка – его взаимодействие с метроритмическими особенностями стиха. «Частушечный» четырехстопный хорей не только противопоставляет «Лесную идиллию» всему и вся, но теперь уже на уровне подсознания, к которому обращена метроритмическая специфика, усиливает начало всеобщего разрушения [5, 167]. Кроме того, невольно напрашивается аналогия между данным стихотворением и «Представлением» И. Бродского со сходной

метроритмической структурой – еще одной зарисовкой разрушения и абсурда. Подобная аналогия, как кажется, наталкивает на мысль о печальной судьбе сатирических опытов поэта, в которых главным действующим лицом становится возведенное в абсолют низменное начало в человеке. В нашем случае именно жанровое обозначение определяет характер антисатиры – картины человеческого падения, сцементированной метром и ритмом.

Отдельно надо сказать о пафосе стихотворения. Пошлость, убогость внутренней жизни героев вряд ли несет в себе какую-либо идею, кроме породившей ее злости и стоящей за ней раздраженности. Но в то же время произведение прочитано, выводы о всеобщем разрушении и хаосе сделаны, но не они, вероятно, призваны поставить точку. Лирическая ситуация отказа от правил и условностей, от малейших попыток воплощения человеческого начала, от этических норм и общечеловеческих ценностей ведет к обезчеловечивающей человека натурализации. Вследствие этого человек не догоняет четвероногих в своей естественности, но оставляет их далеко позади от собственного уровня падения<sup>3</sup>. При том не внешний мир и

система, но внутренняя закрытость в мирке нечеловеческого безнравственного существования героев и снобизм, соответствующий невидимому образу автора, изначально предопределяют подобный финал.

Итак, специфика художественной реальности данного стихотворения обуславливается характером авторского смеха, нетипичного для поэта, жестко презрительного. Следствием этого надменного смеха становится фатальное разделение образа автора и героев. Это разделение устанавливает невозможность существования этического и, соответственно, идиллического начал в художественном мире. В этой ситуации возникает взаимодействие человеческой закрытости и нетерпимости с художественной формой, лишенной права быть не только жанром, но и пародией на последний. Наличие ярлыка высвечивает ключевой смысл существования разрушенного стихотворения: по сути, в «Лесной идиллии» развивается пафос стихотворной антиутопии – идея недопустимости противостояния «я» и мира (включающего других людей) и опустошающих последствий этого противостояния.

### Литература

1. Вацуру В.Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978. С. 118-138.
2. Вершинина Н.Л. Идиллические мотивы в русской прозе 1830-1850-х годов // Русская словесность. 1998. № 5.
3. Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. М., 1999. 453 с.
4. Прохорова Э. «Политический текст» Иосифа Бродского: Метафизика политики // Иосиф Бродский и мир: метафизика, античность, современность. СПб., 2000. С. 89-95.
5. Шерр Б. «Эклога IV (зимняя)» (1977), «Эклога V (летняя)» (1981) // Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе. М., 2002. С. 162-165.

### References

1. Vacuro V. Je. Russkaja idillija v jepohu romantizma // Russkij romantizm. L., 1978. S. 118-138.
2. Vershinina N. L. Idillicheskie motivy v russkoj proze 1830-1850-h godov // Russkaja slovesnost'. 1998. № 5.
3. Gukovskij G. A. Russkaja literatura XVIII veka. M., 1999. 453 s.
4. Prohorova Je. «Politicheskij tekst» Iosifa Brodskogo: Metafizika politiki // Iosif Brodskij i mir: metafizika, antichnost', sovremennost'. SPb., 2000. S. 89-95.
5. Sherr B. «Jekloga IV (zimnjaja)» (1977), «Jekloga V (letnjaja)» (1981) // Kak rabotaet stihotvorenije Brodskogo. Iz issledovanij slavistov na Zapade. M., 2002. S. 162-165.

<sup>3</sup> Возможно, что смыслы нечеловеческой жизни героев Бродского в какой-то мере пересекаются с идеями антиутопий Е. Замятина или Дж. Оруэлла, с идеей превращения человека в биосущество. Создается впечатление, что образ презирующего героев автора в чем-то коррелируется с антиутопическим сверхразумом, которому по определению необходимо существование «человекоподобных». Устрашающая перспектива преобразования презрения в сверхсознание становится еще одним смысловым итогом взаимоотношений ярлыка жанра, предназначенного по своей природе для этических поисков, и целенаправленного разрушения нравственных приоритетов.