

ПЛОВДИВСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ПАИСИЯ ХИЛЕНДАРСКОГО
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра „История литературы и сравнительное литературоведение“

Дияна Николова

ПАСТОРАЛЬ И МОДЕРНОСТЬ

Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора
филологических наук

В области 2. Гуманитарные науки, по профессиональному направлению
2.1 Филология (Античная и западноевропейская литература: сравнительное
литературоведение)

Пловдив, 2025

Диссертация была обсуждена и предложена к публичной защите на расширенном заседании кафедры Истории литературы и сравнительного литературоведения Филологического факультета Пловдивского университета имени Паисия Хилендарского, состоявшемся 2025.

Научное жюри:

проф. д. ф. н. Людмил Димитров

проф. д. ф. н. Николай Нейчев

проф. д. ф. н. Румяна Станчева

проф. д. ф. н. Жоржета Чолакова

проф. д-р Калин Михайлов

доц. д-р Огнян Ковачев

доц. д-р Соня Александрова

доц. д-р Камелия Спасова

доц. д-р Светла Черпокова

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Προλεγόμενα	5
I. ЧАСТЬ	
I.1. Первая европейская модернность и пастораль	7
I.2. Присутствие буколики в средневековой и проторенессансной литературе – эклога, реверди, пастурель	16
I.3. Пастораль в западноевропейской культуре	17
II. ЧАСТЬ: Пасторальные миры русской культуры	27
II.1. Ранний этап русского пасторализма	28
II.2. Пасторальные миры русской культуры в XIX веке	34
II.3. Пастораль в проектах модернистов	41
Песня цикады и миф о поэте. Русские цикады	50
Пасторальные зооморфные образы у модернистов и художников раннего авангарда	51
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	61
ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ.....	63
САМООЦЕНКА ВКЛАДОВ	64

ВВЕДЕНИЕ

Структура диссертации: исследование объемом в 736 страниц состоит из введения (Προλεγόμενα), двух частей, заключения и списка цитируемой литературы (873 библиографических единиц).

Объектом научного интереса автора являются особенности пасторали и её присутствие в античной, западноевропейской и русской культуре вплоть до первых десятилетий XX в. Исследование опирается на большой объем научной литературы, посвященной проблеме пасторали и разнообразной по своим трактовкам, а также на подробное изучение большого числа произведений литературы, живописи, оперы, балета. Выделена и проанализирована динамика культурных диалогов европейских авторов с античностью – как с римскими буколистами, так и с эллинистическими авторами (Филет, Феокрит, Каллимах, Симмий, Бион, Мосх). Подробно анализируются идиллии Феокрита и их рецепция.

Интенсивный диалог разных европейских литератур, проявляющийся в активной переработке жанров и образцовых произведений греко-римской литературы, как и произведений нового времени, и их „переносе“ в соответствующий национальный культурный контекст, замечен и в повсеместной моде, складывающейся в XV–XVI вв. и связанной с буколической поэзией, пасторальным романом и драмой, с музыкальными и сценическими жанрами, основанными на пасторальных либретто, а также в присутствии пасторали в живописи и парковой архитектуре. Для русской культуры, начиная с XVIII века, действует та же тенденция, связанная с формированием новой светской культуры. Пастораль – важный культурный код, через который выражали себя авторы разных эпох, искусств и художественных направлений, в том числе европейские модернисты XIX–XX в. Только на первый взгляд идиллия и другие жанры, работающие с буколической топикой, „просты“, с ясными и едиными посланиями. Взгляд на произведения Феокрита и их последующую литературную жизнь – у Биона, Мосха, римских буколистов, в античном романе, в поэтических жанрах Средневековья (эклога, пастурель, реверди, диспут) и в искусстве эпохи Ренессанса и позднее – показывает эрудированную игру с буколическим кодом, созданным в эллинизме, и расширение семантического спектра *пасторали как культурной метамодел*и.

Цель исследования – выявить вечную модерность пасторали, заложенную в новом жанре, родившемся в эллинизме и получившем позднее название „идиллия“ (εἰδύλλιον). **Актуальность** исследования связана с систематическим представлением многообразного присутствия пасторали в европейском искусстве и ее теоретическим осмыслением начиная с античности. Исследование предлагает комплексный подход к пасторали как культурной метамодели, присутствующей в разные культурно-исторические

периоды с многочисленными, но всегда актуальными для своего времени лицами, выявляющими преемственность и яркие инновации.

Προλεγόμενα очерчивает задачи исследования и логику последующих аналитических наблюдений. Выявляется специфика буколического кода, наиболее ранняя теоретическая рецепция идиллии (Донат, Сервий), понимание *simplicitate* и характерные признаки буколики (стиль, тема, персонажи, идиллическая природа, музыкальные инструменты, пасторальный агон (ἄγων), концепты *vita contemplativa*, *otium*, акустически оформленный пейзаж, в котором важную роль играют цикады). Обсуждаются и современные представления о пасторали, о пасторальном модусе, начиная с В. Грегга (Greg).

Еще Донат и Сервий определяют пастораль через „простоту“ (*simplicitate*) как жанровый маркер. И В. Эмпсон (Empson) дефинирует пастораль как процесс вмещения сложного в простое. Также рассуждает и Р. Вильямс (Williams). Эту „простоту“ не следует воспринимать буквально. Бесхитрость, естественность, тихие радости на лоне природы становятся общим местом в определении жанра, созданного Феокритом. Поэтому вступительная часть исследования посвящена этому вопросу и понятию *vita contemplativa*, связанному с образом пастуха, поэта и *otium* автора. Прослеживается также последующее понимание этих понятий творцами начиная с Ренессанса и заканчивая модернистами XIX – XX веков.

Уже у Феокрита „простота“ создаваемого буколического мира – изысканная поэтическая **игра**. Она предполагает виртуозное τέχνη поэта, позволяющее создавать чрезвычайно реалистичные условные миры, эрудированно подмигивающие как традиции, которая одновременно вписывается и транспонируется, так и реципиенту. Это связано с новым осмыслением жанра, стиля и художественного текста в эллинизме, с пониманием миметического – антимиметического, со специфической эстетизацией природного, жизни *extra urbem*, со σχολή (*otium*), с размышлением о творце, о музыкальной одаренности, любви, времени и смерти, т. е. с размышлением о культуре через культурные конструкторы.

О пасторали, о пасторальной модальности говорится как о *специфическом культурном рефлексе на реальность, связанном с новым пониманием литературы, художественного, с построением идеала, основой которого являются определенные эстетические, этические и философские концепты*. Пасторальный код еще в эллинистической культуре, находится в центре создания новых и трансформации старых жанров, он связан с обновлением художественных языков, с пониманием искусства и искусства жить. Поэтому он успешно вписывается в эстетические программы и социокультурные практики разных времен и культур – от элитарной „пастушеской“ жизни эллинистического и римского творца и гуманиста эпохи Ренессанса до Аркадии современной Европы, в которой *locus amoenus* также конструируется через новые смысловые регистры понятий *voluptas* (наслаждение), ἀπραξία (бездействие) и досуг (*otium negotiosum*). Процесс

идеализации пастуха, сельской жизни и природы, связанный с мечтой о земном блаженстве и мудрой жизни, посвященной творческим занятиям, впервые развернулся в эллинизме, в современной городской культуре мегаполисов. С новым мироощущением этого времени связан и генезис идиллии и ее философских, этических, эстетических концепций. Вместе с садом (κῆπος) философов в пасторальных произведениях появляется еще один важный элемент: философская беседа между учеными пастухами. С самого начала буколический мир – это маленький идеальный мир, помещенный в большой. Он замысловато сконструирован, в нем совмещаются разные миры, примером чему служит первая идиллия Феокрита. В этом художественном мире совмещаются качественно разные хронотопы: мир человеческий и мир божественный, реальный и мифический/литературный; современность и рустикально изваянный Золотой век. Эрудитские эксперименты Феокрита, долгое время остававшиеся без жанрового обозначения, продолжают давать свободу и возможность строить новаторские произведения на базе буколического кода, создавать новые жанры (буколический роман, пасторальная поэма, трагикомедия, элегия, ода и т. д.), „переносить“ буколику в другие искусства (театр, живопись, опера, балет). Среди примеров, приведенных во введении, обозначены только два направления, связанные с музыкально-сценическими жанрами: от средневековой пасторали до современного театра начала XX в., от первых пасторальных балетов в Европе до „Сезонов“ Дягилева.

С момента возникновения жанра идиллии пасторальное становится языком современности, экспериментов и игры с традицией, поэтому „Προλεγόμενα“ очерчивает современные лица эллинистической культуры и ее влияние на римскую культуру, т.е. античный фундамент, легший в основу последующей европейской культуры и ее новых пасторальных произведений.

Важная тема исследования связана с пасторалью в русской культуре, которая прослеживается с XVIII века и до представителей первого поколения авангардистов. Это определяет исследовательский фокус и в первой части – на явлениях, связанных с буколическим кодом в русском искусстве, рассматриваемом через его органический диалог с античной и западноевропейской пасторальной традицией, которую оно активно рецепирует. Во введении также коротко обозначены некоторые существенные содержательные изменения, связанные с пасторалью в разные культурно-исторические периоды, которые анализируются в двух последующих частях исследования. Они связаны с пониманием ἡδονή, otium, locus amoenus и locus terribilis, с театрализацией пасторального локуса, изменением темпорального кода, ролью руин и мотива смерти, появлением и разворачиванием мотива *Et in Arcadia ego*. В Προλεγόμενα также обсуждается и что в исследовании понимается под модерностью и модерностями.

Часть I состоит из трех глав и имеет следующие задачи: 1. представить идиллию как современный жанр и новаторский жест эллинистического

творца; 2. обговорить формальные и содержательные характеристики жанра, созданного Феокритом; 3. представить топос Аркадии в античности, специфику пасторального романа Лонга *Дафнис и Хлоя*, первые примеры фигурной поэзии в европейском искусстве (с акцентом на *Сиринокс* Феокрита) и фигурной нотации (у композиторов *Ars subtilior*). Вторая глава посвящена средневековой и проторенессансной поэзии – жанрам эклоги, реверди, пастурели и спора, а в третьей главе подробно анализируются произведения западноевропейской литературы, живописи, театра и оперы.

Задача II части – подробно представить различные этапы развития пасторальной жанровой системы в русской культуре в контексте уже обсужденных вопросов об эллинистической идиллии и пасторальных жанрах, сложившихся в Европе. Первая глава посвящена раннему этапу русской пасторали: творчеству Тредиаковского, Сумарокова и их современников, первому этапу развития русской оперы и балета и влиянию пасторали в этих искусствах, а также роли пасторали в формировании русского литературного языка. Вторая глава посвящена пасторальным мирам русской культуры XIX века с акцентом на концептах *Аркадии* и *народности*, на творчестве Державина, Гнедича, Дельвига, Панаева, а также на русских вариациях мотива *Et in Arcadia Ego*. Третья глава посвящена пасторали в творчестве русских модернистов (XIX – начало XX в.) и начинается с введения, представляющего культурную специфику русского Серебряного века. Затем в связи с темой исследования рассматриваются литература, театр, кабаре-культура и живопись. Специфические акценты расставлены в двух последних подглавах: „Песня цикады и миф о поэте. Русские цикады“ и „Пасторальные зооморфные образы у модернистов и художников раннего авангарда“. Они обрамляют исследование, первая часть которого посвящена важному вопросу о роли цикады в буколическом локусе („Мифологема цикада. Песня цикады и поэтическое τέχνη“), а аналитические наблюдения, связанные с зооморфным кодом пасторали, выявляют существенную специфику в русском искусстве по сравнению с произведениями западноевропейского искусства, посвященными той же тематике. С точки зрения объемной научной литературы, посвященной пасторали, эти подглавы тоже вносят свой вклад в исследование.

При решении поставленных задач в исследовании применяются следующие методы: литературно-исторический, культурологический, лингвистический, аксиологический и сравнительный. В **заключении** коротко обозначены результаты и выводы, которые могут стать основой для дальнейших системных исследований по теме.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ посвящена пасторали в античной культуре, в средневековой и проторенессансной литературе, а также в западноевропейском искусстве, начиная с эпохи Ренессанса. Она начинается с аргументации тезы о культуре эллинизма как первой европейской модерности (I. 1) на основе нового мироощущения, отличающегося от полисной культуры классического периода, активного интереса к традиции и новаторского

эрудированного обращения с ней, нетрадиционности, субъективности, профессионально-научного отношения к слову, к литературному тексту. Среди важных новаций эллинистической культуры – *игровые стратегии* творцов, связанные с отношениями коллективное – автономное, традиционное – экспериментальное, массовое – элитарное, миметизм – антимиметизм, серьезное – шуточное, пародийное; визуальное – вербальное. *Синкретизм*, характерный для искусства этого периода, привел к появлению новых жанров и к специфическому обращению с фольклором. Примером отношения литературного текста к музыкальному и песенному фольклору является идиллия, включающая амебейные пасторальные агоны в ткань поэтического текста. Антифонное пение, характерное для фольклора и ранней хоровой лирики, использовалось эллинистическими поэтами для решения новых художественных задач. Его включение в ткань идиллии отражает и агональный дух античной культуры, и эллинистическое понимание *игры*, *авторского голоса* в полифоническом поле литературы, искусства как ткани, создаваемой отдельными голосами на общую тему. У эллинистического поэта-филолога появляется новый *прототип*, развернутый в буколических жанрах – литературный пастух, поэт-пастух, созданный в диалоге с мифопоэтической традицией, которая также активно и многозначно концептуализируется. Новым является и соотношение *песенного слова* (мелика) – *записанного слова*; *музыкально оркестрованного слова*, предназначенного для слухового коллективного восприятия – *текста*, предназначенного для *уединенного чтения*.

Далее в фокусе внимания оказываются важные компоненты идиллии: *амебейный агон*, выбор „приятного места“, *темы судьи* песенного состязания, *обмен дарами*, описание *идиллических пейзажей*, *литературные пастухи* и их речь, в том числе от первого лица. Особое внимание уделяется тому, что часто игнорируется в литературных анализах – изготовлению и использованию конкретного **музыкального инструмента** (syrinx, avlos, в римской литературе – avena, fistula, tibia, calamus), поскольку в переводах эти инструменты принято называть „свирель“, „пастушья труба“, „флейта“, „reed pipe“, „shepherd’s pipe“, „flûte pastorale“, „petite flute“, и таким образом смысловая игра в оригинальных поэтических текстах исчезает, цитаты и ссылки, диалоги между буколическими становятся неуловимыми. Начиная с Феокрита и Вергилия, **имена пастухов** (Титирус/ Τίτιρος – τίτιρος/αὐλός; Corydon/ Κορύδων – κορυδός/жаворонок) и **названия музыкальных инструментов** активно обыгрываются, в том числе через мифические фабулы о Пане и Сиринге (σῦριγξ – Syrinx, Σύριγξ – Syringa), о Дафнисе, сатирах (τίτιροι, σάτιροι). Они также отсылают к „простым“ тростниковым инструментам κάλαμος, arundo, avena, к этиологическим мифам, например, мифу об юноше Каламосе (Κάλαμος) и инструменте κάλαμος (тростник, а и название вида цикад – καλαμαῖον). В римской литературе эта элитарная игра в духе Феокрита продолжается. Античные буколические строят **озвученную**

„картину“ (музыкально-изобразительный экфрасис), в игровом виде представляют пасторальные агоны и переносят читателя в „подлинную“ рустикальную ситуацию. Поэтому и музыкальный инструмент, и голос поющего пастуха (сравниваемый с песней цикады), и звуки природы, среди которой находятся персонажи, особенно важны для создания *художественного буколического мира*. Это современная мифическая/битовая сценка и эрудированная игра поэта, отсылающая к мифам об Аполлоне, Лине, Мусее, Олимпе, Орфее, Дафнисе, Пане и Сиринге, Марсии, а также к менее известным мифическим фабулам и их поэтическим обработкам. Изящно изваянный художественный мир соткан из литературных цитат и отсылок, из архаизмов и неологизмов, из игры с фабулами и лексемами, наполненными новой семантикой. Именно поэтому идиллия стала излюбленным эрудитским жанром для многих авторов эллинизма и позже до XX в. Ее определяют как *l'art pour l'art*, поэзию ради поэзии. Ее генезис неслучайно связан с модерной эллинистической культурой.

Спецификой культуры эллинизма является *поэтика литературной игры* – со словом, жанром, стилем, метрикой, поэтическим диалектом, с предыдущими авторитетными произведениями, с реципиентом, с отношениями достоверное – фикциональное, описательное – изобразительное, литературное – живописное, словесное – музыкальное. Новая динамика в искусстве связана не со слуховым, песенным, не с памятью (Мнемозина, $\mu\eta\acute{\nu}\eta\mu\eta$, $\alpha\omicron\iota\delta\acute{\eta}$), а со зрительным, с возможностью внимательного вглядывания в художественный текст (рассмотрение, чтение, перечитывание, анализ деталей). Эллинизм закладывает новые отношения *автор – произведение – аудитория*. Идиллия ориентирована на элитарного читателя, на уединенное чтение, но в то же время работает с устной песенной традицией, новаторски воссоздавая (имитируя) песни пастухов, т.е. слуховую ситуацию, предполагающую песню, $\mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$. И впредь эта эрудитская игра будет опираться на образованного читателя, на утонченный эстетический вкус, воспитанный филологической любовью к унаследованной традиции. Появляются иллюстрированные книги, а вместе с ними и эксперименты в направлении *словесное – визуальное*. Примером тому служат *фигурные стихотворения*, отличающиеся изощренностью, иносказательностью. Роль *экфрасиса* возрастает в ряде литературных жанров, среди которых идиллия.

В главе „Идиллия – современный жанр и новаторский жест творца“ идиллия представлена как пример нового понимания литературы, $\phi\alpha\upsilon\tau\alpha\sigma\acute{\iota}\alpha$, поскольку она лишь имитирует передачу реального опыта, реальные сельские сцены. Обманчиво реалистичны „простые“ сцены с поющими пастухами. Эллинистические поэты адресовали свои произведения образованной читательской аудитории, способной наслаждаться новаторским жестом, игрой ($\pi\alpha\acute{\iota}\gamma\mu\iota\omicron\nu$) с поэтическим языком, ученостью автора ($\pi\omicron\lambda\omicron\mu\alpha\theta\acute{\iota}\alpha$). Новый жанр рассчитывает на городского читателя, на новые читательские способности, на новое понимание фикционального. Эллинистический автор по-новому

работает с образцовыми мифическими образами и фабулами, он конструирует новые мифы, игриво интерпретирует прежние поэтические тексты и реальность. Произведение уже не передает сверхпослания коллективу, оно опирается на индивидуальную интерпретацию, на личное вхождение в сконструированный художественный мир, отличающийся как от реального, так и от прежних художественных миров авторитетных произведений. Идиллия предполагает разнонаправленное понимание **игры** – и бесхитростной, и серьезной, эрудированной игры филолога. Она предполагает и новые ролевые модели для автора – вхождение в пасторальный образ с пасторальным именем среди других буколических персонажей текста, в условную праздничную/обыденную ситуацию в сельском окружении, которое также условно, идеализировано. *Литературные пастухи* – воплощение музыкального дара, их песня и музыка *сладостны* как песни цикад и мед пчел. Они игриво принимают на себя мифические роли, отсылая читателя и к парадигматическим мифическим фабулам. Начиная с Феокрита, буколический пастух-певец становится символом художника, поэтической демиургии. Это делает созданный жанр актуальным и интересным как для того времени, так и для последующей культуры.

Характерный для эллинистической литературы *синкретизм* подразумевает смешение знакомых жанров и создание совершенно новых – названных по-старому или оставшихся без названия. Художественная практика расходится с теорией в осмыслении литературного жанра, поскольку античная риторика сосредоточена на „старых“ и установленных „канонических жанрах“, и поэтому большая часть жанровой панорамы остается в тени. Определение новых жанров через формальные и/или содержательные признаки, через φύσις – νόμος, часто остается неясным и далеким от теоретизируемого художественного явления. Античная риторика определяет жанры *идиллия* и *элегия* через стиль. В дальнейшем буколика также определялась через тему и тип повествования и оказалась в средней зоне между „подражательной“ поэзией и „смешанной“ поэзией. Классификация усложняется включением критерия правда – вымысел. Восприятие идиллии на протяжении веков формировалось под влиянием комментариев Сервия с его описанием элементов жанра: типа персонажей и имен, связанных с сельской деятельностью и „лесными музами“; пастушеских божеств; locus amoenus; амебейного пения; тематики песен.

В исследовании также рассматривается вопрос о **термине „идиллия“ и буколическом коде**. Новые эллинистические жанры трудно определить с помощью теоретических моделей классической риторики. Буколическая топика присутствует в жанрах эпиграммы, оды, элегии, а также в прозе, например в романе *Дафнис и Хлоя* Лонга. Еще в римской литературе употребление „идиллия“ и „эклога“ смешалось, и они стали синонимами. Римское обозначение жанра – ecloga и idyllium. Жанр называли буколика (τά βουκολικά) и пастораль (pastoral) в Средние века и в эпоху Ренессанса

(*bucolicum carmen*), а схолиасты Феокрита и византийские авторы использовали *idyllia*. И в названиях буколических сборников часто выбирали *eclogue*, *bucolicum carmen*, *pastoralia*. Говоря о разнообразии (тематическом и формальном) античных идиллий, следует отметить еще одну специфику породившей их культуры. Эллинистическая поэзия связана с пониманием **синтеза, пестроты, единства в многообразии** – разнообразии тем, поэтических форм, диалектов, метрики, стиля.

Начиная с Феокрита, понятие **otium** конструируется через буколические жанры – с поэтом в роли пастуха (βοῦκόλος, βοεῦς), с идеализацией пастуха и сельской жизни, единства человека и природы. Этот концепт связан с новыми социальными практиками в эллинистических мегаполисах и с ценностью „досуга“ – связан с литературным кругом, в котором разделяют представления об искусстве и о времени, посвященном творческим занятиям. Художественный мир в произведениях Феокрита отражает современные литературные стратегии, связанные с пониманием миметического – антимиметического, специфической идеализации реальности, прошедшей через фильтр буколического. Еще в III в. до н. э. *пастораль* становится культурной метамоделью, о чем свидетельствует ее 23-вековая жизнь во всех видах искусства и в определенных социальных практиках. Она является плодом городской цивилизации, городского человека и его стремления к гармоничной жизни *extra urbem*; попыток примирить противоречия между городом и деревней, культурой и природой. Буколический *otium*, связанный с культом природы, внегородской жизни, виллы и специфических культурных занятий в этом идиллическом пространстве, на протяжении веков породил элитарные сообщества и академии, называемые „Аркадией“ или сходным образом, отсылающим к пасторали. **Сладость** также является важным концептом буколики: от сладкоречия, приятное место, сладкозвучие, сладостный роман, сладкое блеяние стад и сладкое пение (сладкое как мед и как песня цикад) до удовольствия и сладострастии; от аполонических занятий искусством до эросной страсти, от невинного до эротического, до горько-сладкого (γλυκύπικρος) Эроса. Сладость как важный мотив у Феокрита – это еще и теоретическая стратегия: она характеризует новый жанр, который создает Феокрит (подобно тому, как Каллимах говорит о *λεπτός* и о малых поэтических формах). *Сладость* пасторального мира в искусстве XVII–XVIII веков превратилась в *fête champêtre*, в фривольную игру аристократов среди декораций острова Венеры – новый *hortus deliciarum*. В XIX веке маргинализация пасторальных жанров стала лишь кажущейся, связанной с „исчезновением“ традиционных жанров, действовавших на протяжении многих веков. Пастораль стала функционировать в режиме транспозиции. Меняются смысловые и формальные регистры, по-новому осмысляются понятия, лежащие в основе буколического *otium*-а у романтиков, парнасцев, символистов и авангардистов.

В подглаве „Новые эллинистические жанры и пасторальное“ рассматривается вопрос о жанре, созданном Феокритом, как эрудитский эксперимент на многих уровнях, среди которых филологи-классики отмечают *синтез*, постигнутый с помощью малых поэтических форм – эпиллиона, энкомия, эпиграммы, мимов (мимиямбы Герондаса), монологических и диалогических буколических сценок, обрамленных вводным повествованием в форме „я“. Эта тенденция прослеживается также в западноевропейских и русских буколических произведениях. Идиллии Феокрита – продукт новой художественной программы александрийцев, в которой антимиметическое скрыто в обилии реалистических деталей. От Феокрита до Лонга прослеживается ностальгия по естественному, природному. Интерес авторов эпохи Ренессанса к буколическим жанрам был иного рода: пастораль стала культурным образом, материалом для экспериментов, где „Аркадия была идеальным прошлым и вместе с тем идеальным будущим, воспоминанием и желанием гармонии“, а и знаком принадлежности гуманиста к античности (Баткин 1995: 310)¹. В прециозной литературе игра в пастухов и пастушек в Аркадии также является сознательным культурным выбором, контрапунктом к обыденности; элитарной культурной игрой аристократической элиты среди парков и садов – декорации Аркадии, где *игра* приобретает откровенно эротический характер, лишает смысла понятие *otium*, заложенное в идиллии со времен эллинизма.

В подглаве „Жанровая природа произведений Феокрита“ рассматривается специфика идиллий, фигурного стихотворения *Сиринга* (*Σῆριγγς*) и эпиграмм в Палатинской антологии, начиная с их античной рецепции. Некоторые из идиллий определяют как сельские и городские мимы. Эта характерная для эллинизма тенденция – интерес к нарративным сценкам бытового порядка, сочетавшим изысканный поэтический язык с „натуралистическими“ тематикой и образностью, связана с жанром мима и с идиллией, которая вобрала в себя и ряд элементов из драмы, преобразовав их по-новому, превратив в буколическую сценку, в буколический емебейный агон. Важную роль играет и экфрасис. Εἰδύλλιον отражает эллинистическую идею наглядности (ἐνάρτυσις), иллюзии предельного реализма, ожившей картины. Образы, сцены и природные картины визуализируются, насыщаются деталями, а читатель становится зрителем и слушателем живописно и акустически оформленной картины. В качестве примеров этой тенденции в исследовании анализируются I идиллия и роман Лонга. *Тирсис, или Песня* подробно интерпретируется как программная идиллия для буколической литературы, пример построения метажанра: с буколическим локусом и темой – сладостной буколической песней, амебейным агонем, присутствующим на уровне содержания и структуры; с экфрасисом – описанием чаши (κίσσῶβιον) и изображенного на ней мира; с темой смерти пастуха Дафниса; с соединением

¹ Баткин, Л. М. *Итальянское Возрождение: проблемы и люди*. Москва: РГГУ, 1995.

разных фикциональных миров. В I идиллии – топос нового жанра, все его составные элементы: пастухи, песенный агон, награда/обмен дарами, приятное место, временной код – полуденный летний зной. Вергилий ведет диалог с этой идиллией в I эклоге, включая имя Титир (τίτῦριος – авлос, сатир – τίτῦρος, σάτυρος) и инструмент avena. Поскольку Вергилий связывает Титира с Галатеей в I эклоге, в исследовании прослеживается и мотив *Титир, Полифем и Галатеея* в буколической литературе.

Мотив *пастушьей песни, написанной на дереве*, также специфичен и в литературе, и в живописи – начиная с Вергилия и Кальпурния. Также интересен и лишь на первый взгляд маргинален мотив *Зефир vs. Борей*. Борей и Зефир, как показывает исследование, имеют важное значение для последующей пасторальной литературы вплоть до XIX в. Поэтическая „специализация“ ветров разворачивается со времен архаической лирики в определенном направлении: оппозиция Борей/Зефир несет в себе идею качественно разных „климатических“ сезонов, связывая их с зимой и весной, холодом и жарой, любовью и одиночеством, с человеческими временами года (старость/молодость). Такое скрепление расширяет их значение и делает использование мотива устойчивым в русской и западноевропейской буколической поэзии. Мотив *Зефир против Борей* и миф о Зефире и Флоре присутствуют в литературе и живописи, в либретто балетов, поставленных в эпоху балетного классицизма и романтизма.

В подглаве „Феокритова чаша (κίσσῶβιον) и антимиметический экфрасис в идиллиях“ *Тирсис, или Песня* представлена как метаидиллия, задающая направление развития жанра. Мир в идиллиях Феокрита уже в экфрасисе в I идиллии отражает важные аспекты концепта *игры*: как детской забавы, любовной игры (агона), игры космического Эроса в противовес старости с присущей ей серьезностью и трудовой деятельностью. Акцент делается на мотиве мальчика с вязаной клеткой (в связи с последующим использованием мотива клетка для птиц/цикад), а песня Тирсиса о Дафнисе вводит еще одну тему, которая позже разворачивается и осмысливается как *Et in Arcadia ego* у художников Ренессанса и барокко, у романтиков и символистов, у авторов Серебряного века. Феокрит поет о мифических пастухах и описывает изобразительные сцены из предметов быта, а также приукрашивает образцовую мифическую историю любви Дафниса, который умер от любви. *Песня, любовь и смерть* связаны воедино и разворачиваются на новом космическом фоне – *буколической природы*.

Идиллии Феокрита обыгрывают очень важное и устойчивое представление, звучащее уже в архаической лирике – взаимосвязь между **песней** (μέλισμα), **медом** (μέλι), **пчелой** (μέλισσα). Она становится неотъемлемой частью топики буколики. **Пчела** и **цикада** – не просто часть, locus amoenus буколической фауны. Они не просто поэтическое клише, олицетворяющее сладость песни и любви, и не просто эрудитская демонстрация виртуозного знания предшествующих литературных текстов. В

новосозданном жанре пчела несет новые смыслы, реактуализируя прежнюю мифопоэтическую традицию. Эллинистические авторы сознательно разворачивают тему любви через **мелиады**, **мед** и **сладкую песню**. Буколические поэты активизируют этот мотив, ставший устойчивым в эпоху эллинизма, связывая его с пастушескими любовными страстями.

В „Мифологема цикады. Песня цикад и поэтическое τέχνη“ анализируется образ **цикады** (τέττιξ), ставший устойчивым символом поэта, музыкального вдохновения, творческого бессмертия. Среди звонко поющих птиц и насекомых в буколке цикада занимает привилегированное место. Она связывается с locus amoenus еще у Гесиода, а затем устойчивые аналогичные описания разворачиваются в идиллиях Феокрита. Песня цикад связана не только с Геликоном и Парнасом. В архаической лирике она сопровождает любовное томление, что логично делает ее важным поэтическим образом в идиллиях Феокрита и в эллинистической поэзии в целом. Миф о цикадах представлен Платоном в *Федре* (259 b-e). Эллинистическая поэзия связывает **поэта с цикадой** в направлении, концептуализированном как римскими авторами, так и мастерами эпохи Ренессанса и до XX века, у которых otium творца и voluptas связаны с музыкальными занятиями в идиллическом природном пространстве. Цикада отсылает и к истории любви *Титона и Эос*, связанной с мотивом *бессмертия* и темами времени, старости и смерти. Есть много оснований для того, чтобы цикада стала важным поэтическим концептом для эллинистических авторов и прочно вошла в locus amoenus, в буколические жанры. Она мыслится как чистое существо, небесное, духовное, связанное с Музами; она поет звучно и сладко, а ее трели ассоциируются с любовной негой и знойным летним днем. Цикада рождается в земле, и эта хтоническая природа связывает ее со смертью и бессмертием как в мифе о Титоне, так и в рассказе Платона, где Музы обессмертили цикад за их способность ценить искусство. Цикада обитает „приятное место“, погруженное в счастливое безвременье – такое же, как вожелание поэта оказаться вдали от социальных потрясений современности, в идиллическом месте, которое также связано с пастухом во многих мифопоэтических смыслах, которыми его наделяет античная культура. Устойчивая связь цикады с божественным, с песней и музыкальным даром предполагает ее участие в создании поэтического otium-a.

В следующей подглаве представлен **топос Аркадия** в античности с учетом его рецепции в последующей буколической литературе, а также в пасторали в живописи. Далее исследование фокусируется на присутствии пасторали в античном романе – у Лонга (*Дафнис и Хлоя*), в *Левкиппе и Клитопонте* Ахилла Тация, в *Герее и Каллирое* Харитона и в *Правдивой истории* Лукиана. Акцент ставится на экфрасисе в романах и на буколическом в нем. В античных романах буколический локус несет в себе значения не только Острова блаженных, сада Афродиты, сада Адониса, но и философского locus amoenus, описанного у Платона (*Федр* 230 b-c), и *Сада* Эпикура. В

„Κῆπος, λειμών, locus amoenus“ анализируются луг и сад как κοινός τόπος в идиллии и в античных романах, повествующих о власти Эроса и Афродиты. Затем в центре внимания исследования оказывается роман Лонга *Дафнис и Хлоя* как диалог с буколической традицией и в свете последующих творческих диалогов с этим романом в европейском искусстве.

Подглава „Театральное, ролевое, „маска“ в жанре идиллии“ анализирует современные игровые стратегии автора (литературного пастуха), присутствующие и в концептуализации мифологических существ, населяющих буколический локус – сатиров и божеств, связанных с природой и ее репродуктивной мощью (Пан, Приап, Фаун). Анализ обращен к VII идиллии (*Θαλύσια*) с ее сознательным переходом от реального к игровому, условному, художественному. Важен также вопрос о *двойной номинации* в буколических жанрах как в античности, так и у художников Каролингского Возрождения и поэтов и писателей последующих культурно-исторических периодов (Карл Великий – Палемон, Данте – Титир, Саннадзаро – Синчеро и т. д.). Образ играющего поэта и представление об искусстве как παίγνιον характерны еще для первой европейской модерности – эллинизма, для александрийской лирики. Они присутствуют у Каллимаха и Феокрита, у эллинистических эпиграмматистов, в фигурных стихотворениях, определяемых как τεχνοπαίγνιον, как и в позднеримской литературе – в spolia.

В „Carmina figurata“ анализируются первые фигурные стихотворения, созданные в эллинизме (и произведения последователей этого жанра), а также первые фигурные нотации, созданные композиторами Ars subtilior, как еще один и весьма оригинальный пример синтеза словесного – визуального, слухового – изобразительного. Из шести дошедших до нас античных фигурных стихотворений сделан тщательный анализ стихотворения *Сиринга* (AP XV. 21), автором которого, по античным сведениям, является Феокрит. После „поэзии для глаз“ родилась „музыка для глаз“ – у композиторов Ars subtilior. Многозначность их новаторских композиций связана с повышенной авторефлексивностью и мультисенсорными возможностями нотации – с природой знака (словесного, музыкального, изобразительного), с пониманием чувственной природы искусства, которая в позднем Средневековье и преренессансе также была осмыслена теоретически и развернута в светских музыкальных жанрах. Подобные эрудитские произведения не являются частным и ограниченным во времени явлением. Это время „переходного периода“ для европейской культуры, полное трансформаций идеологического и эстетического характера – время, отмеченное появлением новых стилей, новаций, оглашенных и в названиях (также демонстрирующих самосознание художников-новаторов): *Новая жизнь* (*Vita Nuova*) Данте, трактат Филиппа де Витри *Ars nova*, давший начало новому музыкальному стилю и название периоду европейской музыкальной культуры. Употребление словосочетаний „новое искусство“, „новая школа“, „новое пение“, „новая биография“, „новая практика“ (*seconda pratica*, названная *stile moderno* у Каччини в сборнике „Le

nuove musiche“) стало более частотным. Наступает время интенсивного новаторства, обновления унаследованной традиции; время музыкантов, которые являются и поэтами, и учеными (Филипп де Витри, Гийом де Машо, Филиппо да Казерта). Этих мастеров в определении их современников XIV века называют *moderni*. Новаторство развернулось и в творчестве композиторов эпохи Ренессанса и барокко. В контексте этой многовековой традиции провокативные жесты модернистов XIX и XX веков (таких поэтов, как Аполлинер, композиторов, как Эрик Сати, Джон Кейдж) не случайны.

Вторая глава (I. 2.) посвящена буколическому в средневековой литературе – эклога, реверди, пастурелла, прение. В центре исследования – *Эклога Феодула* и некоторые искусные подражания Вергилию и Феокриту, эклога Алкуина *Словопрение Весны с Зимой* – новая версия мотива Зефир vs. Борей. Эклога претерпела изменения в средневековой культуре: из светского жанра, связанного с римскими буколиками, после IX века она стала аллегорическим жанром в церковной литературе. Примером изменений может служить эклога Седулия Скота *Словопрение Розы и Лилии*. В светской средневековой лирике традиционным способом говорить о любви и юности является темпоральный код буколики, присутствующий в формульных описаниях весны. Они являются устойчивым топосом в провансальской лирике XII–XIII веков, составляя основу жанра **reverdie**. Смена сезонов и торжество новой жизни представлены через весну, любовь и женщину. Одно из логических объяснений интереса к античной буколической поэзии и появлению новых литературных форм в лирике вагантов, трубадуров и труверов – влияние Вергилия и Овидия и, более дискретно, эллинистических поэтов (на типологическом уровне). Также активно рецепируется Немезиан, а комментарии Сервия являются основой для понимания эклоги в этот период. Среди средневековых жанров, наиболее непосредственно связанных с античной буколикой, выделяется пастурель *Игра о Робене и Марион* Адама де ла Аля, *Однажды у изгороди* Маркабрюна, *Однажды рано утром* Гаводана и др. Аристократическая культура позднего Средневековья говорила о любви и через буколику, следуя образцовым античным авторам, которых изучали в школах и университетах. Это *imitatio* – не любование природой, не восхищение сельской жизнью и пастухами, а опять-таки **игра**. Роль пастуха присутствует и в социальных практиках (отражена в *Le pas d'armes de la bergère* Луи де Бово, в произведениях Жоржа Шателена).

Среди авторов проторенессанса **Данте** выделяется своим интересом к эклоге (*Eclogues*, ок. 1319/20). В данном исследовании анализируются две его эклоги (в духе и стилистике „Буколик“ Вергилия), написанные в форме переписки с Джованни дель Вирджилио, который принял участие в этом поэтическом диалоге также двумя эклогами. В результате этой оригинальной эпистолярной переписки в итальянской литературе зародилась ориентация на буколическую поэзию, сложившаяся у гуманистов XIV–XV в. Другие диалоги, следующие буколической традиции, заметны в проторенессансе у

стильновистов, напр. у Кавальканти в жанрах балаты и пастуреллы. С ними в определенной степени связан и жанр прения (*contrasto*). В процессе трансформации этих жанров рождаются новые жанры. Лирика стильновистов связана с темами, характерными для античной буколической и светской средневековой любовной лирики – **любовь** и **песня**. В позднесредневековой культуре существует специфическое соотношение между новаторством и традицией, в данном случае – преемственность между античными и новыми жанрами, рожденными в эпоху Высокого и Позднего Средневековья и проторенессанса. Каким бы слабым ни был интерес к античной буколке, он стал фактором развития светской лирики начиная с VIII века (в основном под авторитетным влиянием Вергилия).

Третья глава (I. 3) посвящена пасторали в западноевропейском искусстве и начинается с обширного анализа литературы итальянского Ренессанса. Начиная с XIV века пасторальный модус был важной культурной доминантой, сначала в литературе, а в XV–XVII веках также во всех видах искусства и в социальных практиках того времени – десятках Академий и салонов, где разворачивалась разнонаправленная игра в Аркадию. В XIV веке хорошо были известны в основном эклоги римских буколистов, средневековые эклоги и комментарии к ним. Средневековым эклогам свойственен аллегоризм – принцип жанра, сформулированный еще Сервием. Эта тенденция прослеживается и у Данте, и в пасторальных произведениях Петрарки и Боккаччо. Продолжают появляться новые теоретические комментарии к эклоге, в которых вновь отмечается, что буколика связана со *сладостью* песен, *ученостью* поэтов и что три типа произведений соответствуют трем типам „жизни“: *vita contemplativa* – *Буколики*, *vita voluptuosa* – *Георгики*, *vita activa* – *Энеида*. Эклоги Петрарки отражают его взгляды на искусство и современность, а также содержат много автобиографических элементов. В них он выступает от имени различных пастухов (Сильвий, Тиррен, Амикл, Сильван). Эклоги он написал во время работы над трактатом *Об уединенной жизни*, в котором излагает свое понимание *otium*-а гуманистов. Эклоги (*Bucolicum carmen*) создавал и Боккаччо, следуя заложенной Феокритом, Вергилием, Данте и Петраркой традиции. Его эклоги – философско-аллегорические картины, в которых присутствуют автобиографические моменты. В 1342 г. был опубликован *Амето*, первый ренессансный пасторальный роман в прозе и стихах, положивший начало долгой традиции, связанной с пасторальным романом, который стал одним из ведущих жанров эпохи Ренессанса. В 1344 году вышла пасторальная поэма *Фьезоланские нимфы*, представляющая собой литературный миф, пересказанный в форме пасторали. Боккаччо поэтизировал природу близ Флоренции, превратив город и его окрестности в новую ренессансную Аркадию.

Еще с XIV века буколика осмысливается через концепт ***vita contemplativa***. Это связано с активной рецепцией античных авторов ранними

флорентийскими гуманистами, а также с ренессансной концепцией идей созерцательной и активной жизни – без антиномии *vita contemplativa / vita activa*. Она также прослеживается у комментатора Вергилия, Кристофоро Ландино (*Диспуты в Камальдоли*), и у Лоренцо Медичи (поэма *О высшем благе*). В XV веке в Италии уже создавались буколические произведения на вольтаре. Первый сборник таких эклог был составлен Дж. Бенивьени, Дж. де Буонинсени, Б. Пульчи, Фр. Арзокки, а за ним последовал сборник „*Bucoliche Elegantissime*“ (1482). В эклогах снова много аллегорий, современные социально-политические, философские и этические проблемы осмысливаются в буколической форме, а влюбленные пастухи предаются амебейным агонам/песням. И Маттео Боярдо опубликовал цикл пасторальных эклог на вольтаре (1483), а в переводе Бернардо Пульчи вышли эклоги Вергилия на итальянском языке (1481). В эти десятилетия отчетливо прослеживается тенденция к созданию эклог на родном языке. Происходит эмансипация итальянской поэзии от высоких образцов латинской поэзии римских мастеров. Есть и другая тенденция – хорошее владение образованной элитой древнегреческим языком. Идиллии Феокрита были изданы на древнегреческом в Милане, Риме и Венеции; во Флоренции Полициано читал лекции о Феокрите, Гомере, Гесиоде и римских буколических авторах. В качестве вступления к ним он сочинил поэтические тексты на латыни (*Silvae*), в которых присутствует толика античной идиллии. Мартино Филетико комментирует идиллии Феокрита и переводит семь его идиллий (1454/55), а в *Жизни Феокрита* представляет биографию поэта. Он употребляет „*simplicitate*“ как жанровый маркер буколики, следуя за Сервием, но наполняя это понятие ренессансным пониманием „естественности“, связанным с искусностью, изяществом и непринужденностью.

В XV веке начинается активная и по-филологически углубленная рецепция античных буколических произведений, приносящая плоды как в научной, так и в художественной сферах, что объясняет повсеместный интерес к пасторали во всех искусствах в Италии. Об этом свидетельствует живопись (Боттичелли, Джорджоне, Тициан). Почти все флорентийские гуманисты создавали эклоги. Пасторально-мифологическая поэма и эклога соперничают с сонетом как излюбленное средство философско-поэтического осмысления мира. Они представляют собой способ изящной артикуляции культурного опыта через пасторальный код и осмысление эпизодов из личной жизни художников. Новыми являются и направления переводной рецепции античных авторов, а также пути, по которым пошла поэзия на итальянском языке в XV–XVI веках, в частности эклога – жанр, в котором поэты умело „скрывают“ подражание, создавая нечто *новое, свое, современное*. Это было время обновления (*renovatio*), вдохновленного среди прочих одним из самых ярких экспериментаторов эллинизма, Феокритом. Примером этой тенденции может служить **Орфей** Полициано, органично сочетающий пасторальную эклогу, элегию, мадригал, карнавальную песню, оду, *sacra rappresentazione*.

Примером систематического интереса к пасторали может служить и новая жизнь фабулы об *Ацисе, Галатее и Полифеме*, обработанной ранее Феокритом, Вергилием, Овидием. Она столетиями жила на сцене и в живописных изображениях (Рафаэль, Себастьяно дель Пьомбо, Н. Пуссен, К. Лоррен, Мишель Корнель Младший). Среди оперных произведений: *Любовь Ациса и Галатеи* Орланди, *Галатея* Виттори, а в балете – пастораль *Ацис и Галатея* Люлли, сарсуэла *Ацис и Галатея* Литтреса, произведения Генделя и Гайдна. Тема жила и в балете, начало чему положили *Амур и Галатея* Фр. Манфредини и пасторальные балеты *Ацис и Галатея* Новера и Дидло.

Итальянская литература XV века была под влиянием вкусов, заданных Л. Медичи, Л. Пульчи, А. Полициано. Лоренцо Медичи писал эклоги (*Аполлон и Пан, Коринто*), Полициано создал первую ренессансную пасторальную драму *Сказание об Орфее* (одно из первых сценических произведений, задавших тенденцию к созданию пасторальных пьес на мифологические сюжеты). Это привело к появлению *первых музыкальных пасторалей* флорентийских композиторов Я. Пери, Дж. Каччини, Марко да Гальяно. Буколическая манера интерпретации античных фабул связана с новыми ценностями, которые в нее заложили гуманисты. Любовь к пасторали перекочевала из литературы и живописи на сцену – в драматические и музыкальные пасторали. В основе систематического интереса продолжают лежать произведения Феокрита и Вергилия, как и уже созданные пасторали итальянского Ренессанса, а „литературный пастух“ ассоциируется с гуманистом и его образом жизни, с *vita contemplativa*. Выходят эклоги М. Боярдо, создавшего *Pastoralia* (10 эклог в духе Вергилия). В то же время Якопо Саннадзаро пишет роман *Аркадия*.

После анализа *Аркадии* Саннадзаро исследование переходит к **пасторали в живописи эпохи Ренессанса** и последующих культурных периодов. В итальянской живописи XV в. топос *Аркадия* стал культурным ландшафтом, породившим идилический пейзаж, условный идеальный пейзаж, присутствующий в лирике с XIV века и в сотнях картин с XV по XIX в. Важную роль в распространении пасторали сыграла венецианская школа (Джорджоне, Тициан). Пасторальное связано также с большой живописной темой в XVI и XVII в. – **концерт**. Аркадский топос вводится в интерпретацию известных мифологических фабул и через него строятся новые художественные идеи. Примером может служить миф о Парисе (Парис и Ойнона) – у Лоррена, Ластмана, Бликера, Де Лереса, Я. де Витта. Мотив имени, вырезанного на дереве, появляется и в *Парисе и Ойноне* Жерара де Лереса; тот же мотив присутствует в *Парисе и Ойноне* Рейера-Якобсона ван Бломендаля. Художники Утрехтской школы также писали мотивы из пасторальной драмы Питера Хофта *Гранида*, одной из первых нидерландских пасторалей, похожей на пасторальные трагикомедии Тассо и Гварини.

В результате активных контактов с культурой итальянского Ренессанса и в Испании, и в Португалии отчетливо проявляется аффиinitет к пасторали, главным образом в жанрах идиллии, элегии и эклоги. Развивалась и мода на

пасторальные романы по образцу *Аркадии* Саннадзаро. Настоящий расцвет пасторальной литературы в Западной Европе пришелся на XVI век, когда влияние Феокрита, Биона, Мосха, Вергилия, Овидия и Лонга было повсеместным, когда они были хорошо известны гуманистам, наряду с Немезианом и Кальпурнием. Роман Саннадзаро стал важным импульсом для развития французской пасторальной литературы, пасторальных жанров в испанской и португальской литературе, а также жанра сарсуэлы (*zarzuela*), который до XIX века в основном строился на пасторальных сюжетах.

Исследование прослеживает и присутствие **пасторали в театре и опере** эпохи Ренессанса: *Аминта* Тассо, *Верный пастух* Гварини, *Дафна* и *Эвридика* Пери и Каччини, *Сатир* Эмилио де Кавальери и *Отчаяние Филена*, *Дафна* Марко да Гальяно. Новый жанр, характерный для XVII века – *пасторальная трагикомедия* – прочно вошел в искусство, несмотря на бурные споры вокруг него, начавшиеся еще до *Верного пастуха*. Именно это произведение Гварини оказалось одним из самых известных и любимых для постановки на сцене, а композиторы создали сотни мадригалов на его основе. В XV веке театрализованные пасторали с пышными декорациями, музыкой и танцами ставились во Флоренции, Ферраре, Мантуе, Милане, Неаполе. Сценическая жизнь Италии была связана с пасторальными произведениями. Эклоги, интерлюдии, мадригалы и мадригальные комедии, поставленные на карнавалах и придворных празднествах, демонстрируют сценические возможности пасторали. Пастух вновь становится альтер-эго поэта и композитора. Новые ренессансные и барочные повествования о творце и его музическом даре, о силе искусства и любви, одолевающей время и смерть, разворачиваются в аркадской среде. Буколический топос утверждает ценности, лежащие в основе идеологической программы гуманистов. Популярность сценических пасторалей привела и к созданию типовых театральных декораций, приспособленных к жанровой специфике спектаклей, к *dramma pastorale* (с архитектором Себастьяно Серлио). Ренессансная пастораль как аристократическое музыкально-сценическое произведение утвердилась в Европе в XVI в., откуда перешла в оперу и балет в XVII – XIX в. Пастораль шествовала по сценам Европы и доминировала в социальной жизни элиты вплоть до XVIII века, когда буколический идеал был переосмыслен в духе идеологии Просвещения и связан с понятиями „естественного человека“, жизни, близкой к природе, и соответственно, с третьим сословием и его идеологией. Это придает новые смысловые регистры вергилиевской „похвале сельской жизни“. Пастораль трансформирует также типичные для комедийного жанра злободневные социальные и моральные проблемы, выдвигая на первый план любовную интригу на фоне буколической природы. Те же тенденции прослеживаются в исследовании и на примере присутствия пасторали на французской сцене, в Испании с жанром сарсуэлы и в немецкой опере XVII – XVIII веков.

Далее исследование фокусируется на **трансформации пасторали в культуре барокко**, поскольку XVII век стал временем расцвета пасторали в прозе и поэзии, опере и драматургии. **Пасторальная меланхолия** прочно вошла в произведения; идиллический топос все больше наполнялся **руинами**. В контексте социальных, политических и религиозных кризисов XVII века пастораль интерпретируется и через тему мимолетности и смерти, не только через любовь, молодость и искусство, через гармоничные отношения между человеком, природой и обществом. Пасторальная меланхолия отличается от той, что была в XV в., когда М. Фичино определял *furore melancholicus* через *furore divinus*. В позднем Ренессансе и в искусстве барокко **любовь, печаль и меланхолия** связаны как в литературных образцах пасторали, так и в живописи, где тема **vanitas** также представлена через топос Аркадии. Появляются *Et in Arcadia ego* Гверчино, аркадские пастухи Пуссена. Меланхолическое состояние – это не просто склонность к уединению и размышлениям (по аналогии с ренессансным *otium*), не плод безответной любви, не ностальгическое опьянение воспоминаниями об ушедшем идиллическом состоянии, а новое мироощущение. Тень смерти прокрадывается в Аркадию как в литературных произведениях, так и в живописи. Могила, наряду с руинами, появляется в пасторальных локусах XVIII в. Они часто являются осколками Аркадии, тенью утраченного Золотого века, а также знаком победы природы над культурой. Таковы десятки работ Пьера Пателя с руинами, в которые он вписал пастухов. Пасторальная система жанров имеет в основном два направления выведения идейно-философского заряда: к теме *vanitas* и к теме любви – идеальной и разделенной, или же с трагическим финалом, где Амур побеждает смерть, и союз влюбленных происходит после смерти. Концепт Аркадия терпит важные смысловые изменения. Это уже не идиллическое место, населенное благородными пастухами и нимфами, а почти реальное место, где правит судьба. После *Аминты* и *Верного пастуха* появился пасторальный роман Оноре д'Юрфе *Астрейя*, который считается последним великим барочным пасторальным романом, и на котором сосредоточено внимание в данном исследовании.

В центре внимания „Академии и игра в Аркадии“ стоит вопрос о социально-нормированных ценностях, характерны еще для культуры Ренессанса. Игра в Аркадских пастухов и пастушек и в XVII веке была стилем и образом жизни, что обуславливает специфическую интерпретацию аркадского топоса. Все это можно проследить в академии „Аркадия“, немецком литературном обществе „Пегницкие пастухи“, „Accademia dei Filomusi“ и т.д. Прежде чем интерес к пасторали в ее „классической“ форме угас на закате аристократической культуры, он пошел в нескольких направлениях, которые наметили путь романа и драмы в XVIII веке: к реально-бытовому, к комическому, к авантюрному. *Экстравагантный пастух* Сореля – ответ на пасторальные романы эпохи Ренессанса, на *Верного пастуха*, *Астрейю* и другие менее известные французские пасторали XVII в. Пародийная

стратегия реализуется так же, как в *Дон Кихоте* Сервантеса. Литературный пастух лишается серьезного философско-эстетического и этического заряда, характерного для ренессансных пасторалей, и становится галантным мужчиной, не осознающим границы между игрой и серьезностью, вымышленным и реальным. В XVII веке литературное двухголосие особенно сильно: наряду с галантно-аристократической игрой в пастораль идет сатирическое осмысление буколического мира с его ценностями; наряду с голосами Д'Юрфе и Талльмана – голос Сореля. В это время в живописи, балете и опере пастораль продолжает свою активную жизнь без особых трансформаций. В названных искусствах, ориентированных на аристократическую аудиторию, он не маргинализировался и не претерпел существенных изменений.

Исследование концентрируется и на романе Поля Таллемана *Voyage de l'île d'amour* с учетом его специфики, а также активной ранней рецепции в русской культуре. В произведениях либертинского периода пасторальная конвенция меняется формально и содержательно. Остров любви, эта своеобразная Аркадия, населена не верными пастухами, а неверными галантными любовниками, возводящими в культ утонченную телесную чувственность, кокетливую игру. Подобно куртуазной моде Высокого и Позднего Средневековья, создававшей свои ролевые модели в пасторальных жанрах, культура рококо создавала свои правила искусства любви, развивающейся среди идиллических ландшафтов (парк, сад), где аристократы выступали в роли пастухов и пастушек.

В XVII веке пастораль находилась на перекрестке разных идеологических систем и художественных стилей – маньеризма, барокко, классицизма. Социокультурный и политический контекст того времени также был новым; менялись представления о природном, естественном, культурном, искусственном, театральном, игре, любви, *otium*, лежащих в основе пасторали. Границы между театральным и реальным, празднично-игровым и обыденным сильно размыты и идут в основном в сторону условного, театрального. Социальные практики включают в себя галантные игры пастухов среди парков и дворцовых садов, которые в искусстве XVIII века разворачивались в сюжетах *fête galante*, *fête champêtre*, были театрально представлены в сотнях картин художников. В представлениях о Венере и Амуре актуализируются коварные и вероломные сети, которые они забрасывают в мир людей. Не случайно анакреонтическая лирика достигла своего апогея в XVIII в. Тогда же были переизданы *Дафнис и Хлоя* Лонга, *Метаморфозы* Овидия, идиллии Феокрита. С гравюрами по французскому изданию *Метаморфоз* произведение Овидия вышло и в России в 1794/95 г. Именно в XVIII веке в России были опубликованы первые переводы идиллий Феокрита, Биона и Мосха.

В живописи XVIII века тема Аркадии звучит как **пастух в садах любви**. Аркадия – это сад Вакха, Цереры и Афродиты на картинах Ланкре, Ватто,

Патера, Фрагонара. Остров Афродиты и Аркадия становятся универсальной эротической утопией, рококо-версией Острова блаженных. Культ **игры** и **наслаждения** заменяет повествование о добродетели и возвышенной любви; на смену пастухам, музицирующим в парке, приходят музыканты, играющие для влюбленных в парке. Страдания, зрелость, старость и пастушеские могилы отсутствуют в этих произведениях. Наряду с любовью доминирует **музыка** – изображаются музыканты, инструменты, концерт, танцы. И одна из фигур в кадрили – танце, популярном во второй половине XVIII века, – это *la pastourelle*. Преобладание гедонистического начала идейно сужает буколические сюжеты Ренессанса и барокко, превращая их в беззаботный праздник среди садов любви. Античный буколический мотив *клетки для птиц*, очень распространенный в живописи, трансформируется в повествование о чувственной любви среди идиллических пейзажей. Таковы были его интерпретации в XVII в. и во фламандской живописи. В музыке рококо, а также в балете и опере, прослеживается та же тенденция. Как повествовательная тональность, как идеологический заряд пасторальная группа жанров далеко отошла от идиллии в ее античном и ренессансном виде. Логическим ответом на этот тип пасторали становятся последующие произведения сентиментализма эпохи Просвещения и искусства XIX века, в которых происходит переосмысление унаследованных культурных и идеологических клише. В балетном искусстве аффиinitет к пасторали в форме рококо и к любовно-мифологическим сюжетам останется почти неизменным и в XIX в.

В XVI – начале XVII века начинает интенсивно осмысляться мотив ***Et in Arcadia ego***. В живописи это заметно уже у Тициана с *Тремя возрастaми человека* и с мотивом могилы в Аркадии, который присутствует в *Аркадии* Саннадзаро. Исследование сосредоточено на произведениях, раскрывающих этот мотив – у Тициана, Гверчино, Пуссена и др. Мотив представлен и во второй части исследования – с его использованием у русских буколических авторов. Уже в начале XVI века руины появляются в пасторальном локусе у итальянских живописцев, а в живописи XVII века обретают новое значение – как ощутимо драматический утопический локус. В то же время они органично вписываются в природный ландшафт вместе с пастухами и их повседневной деятельностью и погружают этот эстетизированный мир в спокойное и блаженное безвременье. Идеологический смысл, который вкладывали в образ руин в эпоху Просвещения, а также расширенное этическое послание, внесли значительные изменения по сравнению с тем, как их использовали в эпоху Ренессанса, барокко и классицизма. В романтическом XIX веке тоже произошли изменения, связанные с новой концептуализацией отношений между человеком и мирозданием, природой и культурой, временем и вечностью, настоящим и прошлым. Это проявилось в литературе и живописи, в парковом искусстве. Поэтому в подглаве „Пастораль и парковое искусство“ анализируются идиллические локусы, активно присутствующие в парковом

искусстве как в поздней античности, так и в эпохе Ренессанса вплоть до английского пейзажного сада, „деревни“ Марии-Антуанетты, „Молочной фермы“ русской императрицы в Павловске, когда парк заменил луг и лес, а античная вилла и дворец с парком – загородные дома и дикую природу. В XVII–XVIII веках появляются десятки эстетических трактатов, осмысляющих сад (теории пейзажного стиля), подготовивших понимание взаимосвязи природы и культуры в романтическом XIX в. В эти споры включились и поэты, и писатели.

В „Делиль, Фонтенель и споры о природе пасторали“ анализируются различные подходы к пасторали у Делиля (*Сады*), Фонтенеля (эклоги, *О природе эклоги*), Мармонтеля, Флориана и Поупа – авторов, оказавших влияние и на русскую рецепцию пасторали в XVIII в. Дискуссии связаны с пониманием *imitatio* в риторическом и содержательном плане. На них повлияли идеи Руссо об „естественном человеке“, отношении природа – цивилизация, деревня – город. По-новому обсуждаются термины идиллия, эклога, синонимичные на протяжении веков. Понятие *реалистичности* в изображении пасторальной жизни подвергнуто сомнению – условная поэтическая игра или реалистическое изображение мира пастухов и есть пасторальная поэзия. Представления о реалистичности радикально меняют представления о пасторали, заложенные еще Феокритом, в идиллиях которого любовь и рассуждения „литературных пастухов“ помещены на лоне идеализированной природы. Это также обострило в XVII веке споры о поэтической форме, стихотворном размере и стиле пасторальной поэзии, поскольку понятия „идиллия“, „эклога“ и „элегия“ были связаны с понятиями грации, изящества, простоты и наивности, нежности и безыскусности. Поднимается и вопрос о различии между идиллией и эклогой, которые до XVII в. использовались как синонимические названия. Это предполагает обсуждение содержательных и формальных характеристик жанров: допускает ли идиллия более серьезные и возвышенные темы, чем эклога; на каком языке говорят пастухи, с каким из жанров связан песенный агон. Споры о буколических жанрах были активными и разнонаправленными именно в XVIII в., новая идеологическая программа которого была связана с человеком третьего сословия; во времена разных стилей – классицизма, рококо, просветительского реализма, просветительского сентиментализма, предромантизма. Это подразумевает многоголосие пасторальных произведений, различные теоретические видения и переводные рецепции произведений, созданных до и в течение XVIII в. Это также открывает путь для развития системы пасторальных жанров в романтизме – как в направлении так называемой „hard pastoral“ Вордсворта, так и в другом направлении, связанном с рецепцией идиллий Андре Шенье в XIX в.

В подглаве „Лафонтен и диалог с прециозной литературой“ рассматривается диалог с установленным сценическим и музыкальным вкусом, с прециозным романом и его концепцией любви и счастья среди

идиллических ландшафтов, реализованной в произведениях Лафонтена (поэмы, эклоги, басни, сценические пасторали *Дафна* и *Галатhea*, пасторальная трагедия *Астрея*). Далее в центре внимания – Бернарден де Сен-Пьер с его романом *Поль и Виржини* и незаконченной поэмой в прозе *Аркадия*, созданной под влиянием *Астреи* Д'Юрфе. Затем анализ переходит к **романтическому XIX веку и его пасторальным мирам**. Элегичность, устойчивый элемент пасторали, уже в XVIII в. была связана с руинами, могилой, с фигурой меланхолического путешественника и одиночки, с экзистенциальными размышлениями о жизни и смерти, о соотношении настоящего и прошлого, а в XIX веке – с образом поэта-меланхолика. Примирение двух тенденций (идеализирующей и реалистической) и усиление присутствия последней привело к разрушению „классической пасторали“ и созданию Вордсвортом т. наз. „hard pastoral“ (Patterson 1988: 269 – 284²). Она несет в себе тему смерти, драматических перемен и потерь, ностальгию по прошлому и естественным добродетелям. И мотив *смерти в Аркадии* приобретает в поэзии Вордсворта новые смысловые измерения, вписанные в социально-политический контекст того времени. Примеры этого представлены в таких произведениях, как *Экскурсия*, *Майкл*, *Ленивые пастушата*, *Последний из стада* и др. В англоязычном литературоведении выдвигается тезис о том, что пастораль XVII и XVIII в. создала идеологию, которая укрепляла статуса аристократии, бывшей аудиторией этих произведений вплоть до XIX в. Такой тезис содержится в определении пасторали в работе Р. Сейлса³. На основе английских пасторальных произведений Р. Уильямс (*Деревня и город/ The Village and the City*, 1973) считает, что каждый ушедший период несет в себе пасторальную ценность и воспринимается как идиллическое близкое или далекое прошлое, в котором все было проще, понятнее и гармоничнее, чем в настоящем. Это процесс идеализации конкретной прошлой реальности, порожденный тоской по стабильности, устойчивости и удаленности от несовершенной современности. Эти наблюдения имеют отношение к пасторальным жанрам эпохи Нового времени, а не к пасторали в античности, в Средние века и в эпоху Ренессанса, в литературе барокко. Каждая культурная эпоха по-своему интерпретирует пасторальные конвенции, преломляя их через определенные идеологические ценности. Жанровая природа пасторали меняется в разные культурные эпохи. В романтизме пастораль присутствует в элегии, поэме, балладе, но жанры пасторальной драмы и пасторального романа, характерные для искусства Ренессанса и барокко, не находятся в апогее своего развития.

Последняя подглава I. части посвящена пасторали у модернистов XIX и начала XX в. Многие авторы, от поздних романтиков и парнасцев до представителей раннего авангарда, новаторски транскрибировали

² Patterson, A. *Pastoral and ideology: Virgil to Valéry*. Berkeley: Uni. of California Press, 1988.

³ Sales, R. *English Literature in History 1780 – 1830: Pastoral and Politics*. London: Hutchinson, 1983.

пасторальные конвенции. Поскольку этот культурно-исторический период с точки зрения использования пасторали был предметом систематического анализа в другом моем исследовании⁴, здесь мы рассматриваем лишь некоторые работы, не обсуждавшиеся в цитируемой монографии. Они также анализируются с точки зрения их активного диалога с русскими модернистами, о чем идет речь во второй части исследования. С середины XIX века европейское искусство активно, неоднозначно и по-новому осмысляет буколический *modus vivendi*, пасторальный мир античных и ренессансных художников, французских поэтов и художников „галантного века“. В творчестве Готье, Нерваля, Бодлера, Верлена, Ренье, Малларме появляются интеллектуальные, иронически-ностальгические отклики на темы Аркадии, Острова блаженных, о. Киферы, „галантных праздников“ (Верлен – *Галантные празднества*, Малларме – *Послеполуденный отдых фавна*). На *Галантные празднества* Верлена, вероятно, также вдохновил *Венецианский карнавал* из сборника „Эмали и камеи“ Т. Готье – реплика также на картину А. Ватто *Венецианский праздник* (1717). Это живописный цикл, в котором картины изваяны через поэтическое слово. Диалог Верлена с Ватто ощутим и в названии сборника, и в таких стихотворениях, как *На прогулке*, *Среди природы*, *Фавн*. Это театрализованный мир, ставший тенью, мечтой, светлым призраком, духовным пейзажем, несущим тонкие эмоции поэта. Как и в пасторальных рококо, в этом поэтическом мире присутствует и *игра* – игра пастухов в парке; игра галантных влюбленных, счастья и любви; красочный карнавал. Верлен не забывает о Пьеро, Арлекине и Коломбине, характерных для живописного мира Ватто. Поэтические картины Верлена создают воображаемый мир, отражение отражений – картин, игривых живописных видений мира, интерпретирующих пасторальную тему. На основе этого произведения Верлена Клод Дебюсси создал цикл *Fêtes galantes*. Его сборник вдохновил и русских художников, у которых тема галантных праздников и персонажи *commedia dell'arte* присутствуют в широком диапазоне смыслов – от изысканной игры любви среди декоров Аркадии до темы шута перед лицом смерти (*Веселая смерть* Евреинова, *Балаганчик* Блока, *Венецианские безумцы* Кузмина, картины К. Сомова). Пасторальный топос, связанный с идиллическими садами и парками, созданный как визуальный образ буколического пейзажа в литературе, отчетливо присутствует у многих авторов этого периода, принадлежащих к разным художественным течениям и разным искусствам. По-новому топика пасторали оживает в живописи: в бретонских сельских сценах Гогена и Серюзье, пейзажах Дерена, картинах Сезанна, Дени, Матисса, пасторальных Пикабиа и Миро. Буколические образы часто встречаются и у Арнольда Бёклина. От узнаваемых пасторальных локусов реалистов в жанровой живописи и в анималистике до абстрактных

⁴ Николова, Д. *Транспозиции на пасторальното в Бел епок*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2018.

полотен Миро и других представителей авангарда начала XX в., за короткое время был пройден большой путь.

Во **второй части** исследования анализируется присутствие пасторального в русской культуре с 1730-х годов до первых двух десятилетий XX века.

Интерес к пасторальной системе жанров начинается с *De arte poetica* Ф. Прокоповича (1705), с романа П. Тальмана *Путешествие на остров любви* в переводе В. Тредиаковского (*Езда в остров любви*, 1730), с буколических произведений, переводов античных идиллий и теоретических текстов о буколической поэзии последнего; с идиллий, эклог и элегий Александра Сумарокова, с идиллий Ипполита Богдановича и других поэтов конца XVIII в. Рассматривая пасторальные миры русской культуры первой половины XVIII в. и теоретические представления о буколических жанрах, мы видим, каким образом интерес к эллинистической литературе и пасторальным произведениям римской и западноевропейской литературы связан с конструированием новых лиц русского искусства, с созданием новой светской культуры, модерности. С 1740-х годов в России начинается усвоение античного и западноевропейского буколического корпуса произведений, в том числе они активно читались и в оригинале. Русская литература начала вырабатывать свой собственный поэтический язык, в котором органично использовались буколические образы и лексика. С этих десятилетий XVIII в. создаются и руководства по переводу, осваиваются ритмические и метрические размеры, характерные для античной лирики. Переводная рецепция Феокрита, Биона, Мосха, римских элегистов Катулла, Тибулла, Проперция, Вергилия и Горация носит систематический характер. Она начинается с Тредиаковского, Мерзлякова, Гнедича, Батюшкова.

Во второй половине XVIII века художники также размышляли над концептами **Аркадия, досуг**. *Otium* – античный концепт, характерный для культур аристократического типа, в которых время оценивается иначе, чем это было принято в Европе, начиная с эпохи Просвещения. Поэтому *досуг* изначально нес в русской культуре своеобразный семантический фонд, колеблясь между различными смысловыми регистрами. Во второй половине XVIII в. активно говорилось о „свободном времени“, „праздном времени“, „безделье“, „скуке“, „лени“, „празднолюбии“. В употреблении этих терминов заложен дидактический элемент, характерный для культуры Просвещения, поэтому чаще всего встречаются советы против безделья и рекомендации заниматься интеллектуальными занятиями в свободное время. В процессе создания *нового типа светской культуры* в русском обществе вырабатывалось понятие *otium* – досуг (дворянский досуг) и в его значении *σχολή* (гуманистическое понимание *vita contemplativa*). *Досуг* со значением *otium* впервые появился и был развернут у Н. Карамзина (1792), который описывает его таким же образом, как это было в античности и у итальянских гуманистов. Карамзин в числе первых русских авторов, которым принадлежат важные

теоретические концептуализации буколических жанров. В *Нечто о науках, искусствах и просвещении* (1793) он определяет через „счастливую Аркадию“ вечную мечту о Золотом веке, гармонии и социальной справедливости. Это лишь литературный образ, приятный сон, мечта воображения, а не реальное место, поясняет автор. Карамзин размышляет и над вопросом о древних и современных авторах и снова говорит об идиллии.

Активная рецепция буколической литературы продолжается и в XIX в., когда теоретическое осмысление концепта *Аркадия* и пасторальных жанров находит свое отражение в словарях Н. Остолопова, А. Михельсона, М. Михельсона, Фр. Любкера. И художники Серебряного века мыслили эллинскими мифологемами и поэтическими образами, игриво транскрибируя пасторальные тексты и живописные образы. Это означает интеграцию, ассимиляцию и транспонирование многовековой пасторальной традиции. Новые художественные языки русской литературы создавались с 1730-40-х годов путем активного усвоения античных и западноевропейских произведений, прежде всего французских и немецких. Очевидно тяготение к малым жанровым формам (идиллия, эклога, пасторальное стихотворение, элегия, ода), а не к пасторальному роману и пасторальной драме. Русская рецепция пасторали в целом была схожа с западноевропейской, в основном в период XVII–XIX веков. Она имеет и свою специфику, являющуюся плодом как культурного диалога с западноевропейским искусством, так и собственного пути, пройденного русской культурой – в отношении жанровой системы, содержательного потенциала буколических жанров, осмысления многовековой культурной метамоделю в собственном культурном поле, связанного также с пониманием „народного“, „русского“.

Первая глава второй части (II. 1.) посвящена раннему этапу русского пасторализма. В эпоху русского классицизма ведущим было понимание жанровой природы текста, выраженное в *De arte poetica* Ф. Прокоповича с его размышлениями о буколической поэзии. Трактат отражает все то, что писали об идиллиях Феокрита и эклогах Вергилия античные и средневековые схолиасты. Переводная рецепция античных буколик в этот период характерна и для западноевропейской литературы, которая, активно усваиваясь в России, участвовала в создании русских пасторальных жанров. В XVIII веке опубликованы первые русские переводы идиллий Феокрита, Биона и Мосха. И малоизвестные авторы, такие как Тибулл и Проперций, переводились уже во второй половине века, хотя повышенный интерес к ним возник в XIX в. Переводы античных идиллий начали появляться в эпоху сентиментализма в русской литературе. Идиллический пейзаж прочно вошел в роман, лирику и живопись. Звучит и тема Горация из II эпода – об уединенной сельской жизни („*Beatus ille qui procul negotiis...*“). Идиллия стала выражением нового мироощущения, новой идейно-эстетической программы сентиментализма в искусстве и в социальных практиках дворянства. Буколический топос присутствует и в пейзажной и жанровой живописи второй половины века.

Сельские пейзажи, созданные во фламандской живописи и коллекционируемые русскими аристократами, а также итальянская и французская пейзажная живопись повлияли на развитие русской живописи в этом направлении. Обучение многих художников за границей и созданные ими там произведения также стали фактором развития русской жанровой живописи с середины XVIII века и развития буколической пейзажной живописи.

В русской литературе и живописи появляется мотив *надписи на дереве* (в эклоге *Флориза* А. Сумарокова, в переводной идиллии *Лидора* В. Левшина по идиллии С. Геснера *Ликас и Милон*, вдохновленной Феокритом и эклогами Кальпурния). По-новому мотив надписи, сделанной пастухами в Аркадии, развернётся через мотив *Et in Arcadia ego* в русской поэзии у К. Батюшкова в *Надписи на гробе пастушки*. Эта надпись уже не связана с любовными песнями пастухов, а имеет характер эпитафии.

Через переводы, стилизации и авторские произведения (идиллии, буколические элегии, эклоги, оды, поэмы, эпиграммы) в русской литературе XVIII в. формируются новые эстетические представления, новый светский поэтический язык, задаются новые роли в обществе, по-новому говорится о любви и эмоциональном мире человека. Это трансплантация культурных пластов, привнесение важных античных топосов, а через них – ценностей, осмысленных через буколический топос. Русская литература изобилует пасторальными произведениями разных жанров. Процесс, начавшийся в середине XVIII века, продолжался и в XIX в. Путь русской рецепции пасторальной системы жанров долог и многогранен, на него наложили отпечаток классицизм, просветительский классицизм и просветительский сентиментализм XVIII в., романтизм XIX в. и символизм последних десятилетий века. Это отражается и в теоретических дискуссиях, которые велись в разные десятилетия по поводу природы идиллии: является ли она фикциональным или реалистическим отражением деревни и пастухов; в какой степени современная идиллия должна быть создана в духе древних; каковы ее эстетические, философские и этические доминанты; как идиллия связана с фольклором, с песенными агонами пастухов; как она эстетизирует определенный образ жизни (*otium*); как осмысляются такие понятия, как Аркадия, время, любовь, смерть, искусство, природа и культура. Академия и литературный салон, которые еще Тредиаковский мечтал ввести как культурную практику, следуя французским традициям, сыграли важную роль в социальных практиках, связанных с построением новой светской русской культуры. Придворная музыкально-театральная культура Западной Европы в это время также усваивалась в России, а вместе с ней – и музыкально-театральные жанры, связанные с пасторалью.

В подглаве „Русская опера и балет и пастораль“ анализируется ранний этап развития русской оперы и балета с учетом пасторали, которая была основой либретто первых оперных постановок в России, как до этого было и в

Западной Европе. Русский балетный театр возник в активном диалоге с западноевропейским искусством. Первые балетные постановки были преимущественно анакреонтическими и пасторальными. Опера и балет в России второй половины XVIII в. мало чем отличались от западноевропейских, они создавались интернациональными коллективами, которые ставили эти произведения на многих европейских сценах (*Зефир и Флора* балетмейстера Ш. Дидло, *Пробуждение Флоры* М. Петипы). Аналогичные тенденции прослеживаются и в литературе этих десятилетий, в творчестве В. Тредиаковского и А. Сумарокова.

В следующей подглаве анализируется роль **Василия Тредиаковского** в формировании отношения к пасторали. Некоторые из его произведений – идиллия *Нисса и Тирс*, поэма *Пастушок довольный*, статья *О беспорочности и приятности деревенской жизни*, а также *Строфы похвальные поселянскому житию* (по Горацию). Перевод романа Поля Таллемана, опубликованный на русском языке под названием *Езда в остров любви* (первый светский роман в русской культуре), также сыграл важную роль в развитии русской светской литературы, испытавшей в то время влияние французской прециозной литературы и практики аристократического салона. Он был особенно важен ввиду выбора нового художественного языка выражения определенной языковой программы и сыграл активную роль в создании русской буколической поэзии. Примерами могут служить произведения М. Н. Муравьева, Н. Н. Поповского, самого Тредиаковского, И. Ф. Богдановича, А. Н. Майкова, А. П. Сумарокова.

Следующая подглава сосредоточена на творчестве **Александра Сумарокова**, его идиллиях, элегиях и эклогах, и на теоретическом осмыслении им буколических жанров. Понимание любовной элегии в это время было достаточно широким и часто совпадало с идиллией, эклогой – по тип, персонажей, часто названных традиционными буколическими именами, по тематике, по использованию *locus amoenus*. Это характерно и для французской прециозной литературы, оказавшей влияние на поэтические жанры русской литературы XVIII в. Исследователи русской элегии XVIII века считают, что уже на этом раннем этапе элегия „растворяется“ в других жанрах. Эта тенденция прослеживается и в понимании пасторали у Карамзина, и в появлении пасторального пейзажа в лирике (пейзажная идиллия) и живописи последних десятилетий века. Русская классическая элегия еще при Сумарокове стремится отграничиться от идиллии, эклоги (таких, какими их понимали в середине века) главным образом по содержательным критериям: отсутствие мифологических персонажей, нюансы любовного чувства, определенный тип эмоций. Тем не менее любовная тема доминирует во всех трех жанрах, и в целом их можно разделить по следующей классификации: элегические любовные песни, пасторальные песни и песни, близкие к

народной традиции (Федотова 2018: 64⁵). Идиллия и эклога связаны с античной лирикой, они повествовательны, действие разворачивается на фоне идиллической природы, а любовь представлена в самых разных вариациях – от счастливой до мучительно-тоскливой и безответной. В эклогах Сумарокова подчеркивается чувственная сторона любви, разделенность страсти. Персонажи носят буколические имена, в центре внимания – телесное, нюансы эротического. В теоретическом понимании идиллии Сумароковым, нашедшем отражение в его *Эпистоле о стихотворстве*, а также в его буколических произведениях, тема любви и „пастушьей простоты“, радостей и тревог сельской жизни на фоне идиллических пейзажей является ведущим, неотъемлемым мотивом, а центральные герои в этих произведениях – пастух и пастушка. По мнению русских литературоведов, идиллии Сумарокова отражают две тенденции, характерные для поэзии этого периода: в них сочетаются классическая образность с близостью к эмоциональному миру человека, свойственной сентиментализму эпохи Просвещения, и „простота“ античной идиллии с французскими образцами литературы рококо. Интересна его эклога *Дафна*, которая в исследовании интерпретируется как диалог с XIX идиллией Феокрита (с мотивом *Эрос – жало – пчела*). В 1756 году Сумароков перевел пятую эклогу Бернара де Фонтенеля – этот перевод принято называть основой русской пасторальной лирики классического периода. Многие буколические произведения Сумарокова входили и в сборники кантов. Песенная лирика Попова, Богдановича и Карабанова (напр. *Искренность пастушки*) является примером этой тенденции. В последние десятилетия XVIII века уже существовала светская мода на пастораль, нашедшая отражение в литературе, в дворцовых интерьерах, наполненных пасторальными сценами из живописи рококо, и в парковой архитектуре. По образцу „деревни“ Марии-Антуанетты были созданы для Марии Федоровны „сельская ферма“ и пастуший домик (Молочный домик) в Павловске. Художники последних десятилетий века изображали парки Петергофа, Павловска, Гатчины, Кусково и Надеждино, полными буколических цитат. В России в это время также активно развивалась переводная рецепция античных буколических произведений: Сумароков опубликовал прозаические переводы Биона и Мосха (1759), появились два прозаических перевода Феокрита (1760), а также русский перевод (1770) первой эклоги из *Буколик* Вергилия. Первый перевод *Георгик* датируется 1777 годом. В это же время началась переводная рецепция произведений Геснера, к которому русская литература имела особое пристрастие.

В следующей подглаве представлена русская рецепция буколических произведений **Саломона Геснера**. Среди его первых переводчиков – Н. Карамзин, В. Левшин, А. Шишков. Русская ориентация на Геснера была

⁵ Федотова, А. *Русская любовная элегия 1730–1770-х годов* (диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук), Санкт-Петербург, 2018.

обусловлена не только интересом к немецкоязычной культуре или к активной переводной французской рецепции Геснера, но и к **прозаической идиллии** – новому для русской культуры пасторальному жанру. В 1772 году вышло пять идиллий Геснера, а в последующее десятилетие повсеместное увлечение его творчеством стало ощутимым (*Дафнис, Деревянная нога*). Идиллии Геснера задают новые пути развития русских пасторальных жанров. Они написаны ритмической прозой, галантная тема не доминирует, зато присутствует ярко выраженный дидактический элемент, очень характерно изображение буколического пейзажа и тех чувств, которые он вызывает у героев. Влияние Геснера идет и в другом направлении. В идиллию начинают включаться национальные, исторические реалии и события недавнего или более отдаленного прошлого, что привносит местный колорит (как в *Деревянная нога*). В 1789 году Карамзин перевел и опубликовал пасторальную драму в прозе и стихах *Аркадский памятник* немецкого поэта и либреттиста **Христиана Феликса Вейса**. Таким образом, он вновь активизировал в русской культуре буколический локус, созданный Вергилием. Вдохновением для работы Х. Ф. Вейса послужили две картины Пуссена *Аркадские пастухи*. Карамзин был хорошо знаком с работами Пуссена на мотив *Et in Arcadia ego*, который будет активно использоваться русскими поэтами и художниками в XIX веке наряду с темой Золотого века. Этот мотив звучит и в стихотворениях Карамзина (напр. *Отставка*, 1796).

В русской литературе **топос Аркадия** активно концептуализируется со времен Карамзина. Появляется ощущение невозвратимости былого счастья и иллюзорности идиллической гармонии. Отход от классицистической конструкции Аркадии как *locus amoenus* и от представлений рококо о ней в сторону предромантического понимания, что это только воображаемый хронотоп, присутствует уже в творчестве Карамзина, в его статье *Нечто о науках, искусствах и просвещении* (1794). Та же концепция развернута **И. А. Крыловым** в повести *Каиб* (1792), где остроумно и с изысканной иронией рассматриваются буколический топос, мотив героя, заблудившегося от чтения пасторальных произведений, несоответствие вымышленного/реального, идиллии/реального мира. Заметное изменение отношения к счастливой Аркадии и ее пастухам оказывается одним из главных синдромов, предвещающих переход к новому концептуальному этапу пасторали в русском культурном сознании. Примером может служить идиллия Дельвига *Конец золотого века*. Прежде чем поэты, современники А. Дельвига, создали новый образ жанра, русская пасторальная лирика прошла долгий путь, связанный с важными реформами и в поэтической сфере, с формированием нового литературного языка.

На пасторальных жанрах России XVIII века разворачивалась и **дискуссия о литературном языке** и его обновлении. Начало процесса было положено Тредиаковским, Сумароковым и Ломоносовым в 50-е годы, а в начале XIX века – Карамзиным. В центре внимания оказались представители классицизма

и литературы Просвещения, то есть тех направлений и стилей, которые были характерны прежде всего для русской литературы того времени, а не более ранние пасторальные произведения авторов эпохи Возрождения и барокко. Дискуссии разворачивались и по поводу выбора перевода – должны ли переводимые произведения быть поэтическими или прозаическими. Не обошлось и без полемики по поводу меры подражания, а также вопроса о степени самостоятельности русского поэта по отношению к античным и западноевропейским авторам. Знание специфики жанра также является необходимым условием. Наряду с четкими классическими правилами происходит процесс „смещения“ буколики с элегией, а также с песенной лирикой XVIII века.

Через пасторальные жанры русская культура усваивает культурные пласты, строит собственную культурную программу, связанную в том числе с созданием нового поэтического языка, стиля, метрики, образности, с помощью которых создаются условные и изящные художественные миры, заявляются ценности. Через оппозиции грубый/приятный; жесткий/нежный, изящный; сладкий/горький концептуализируются и социальные изменения в обществе, поскольку это идеологическая, а не только языковая и литературная программа. Новая поэзия выражает язык сердца, язык женщины; нежный звук пастушьей свирели предпочитается грубому звуку трубы. Женщина играет новую роль в социальной и культурной сфере, становится центром светских салонов и артистических кружков. Женщины также являются читателями новой литературы, написанной на новом языке. Не случайно в предисловии к сборнику *Эклоги* (1774) А. Сумароков обращается к „Прекрасному российского народа женскому полу“. Во второй половине XVIII века многие авторы, а также и читатели усваивали западноевропейскую буколическую традицию через переводы, носящие характер подражания, то есть вольного перевода, напр. переводы Н. Карамзина и М. Хераскова (*Палемон и Дафнис* по идиллии Геснера *Буря/ Der Sturm* в переводе Карамзина; *Пастуший век, Идиллия/ Le siècle pastoral* Жана-Батиста-Луи Грессе в переводе Хераскова).

Специфическим является и жанровая регламентация, связанная с пасторалью на раннем этапе развития русской буколической литературы. Жанры, которые, начиная с эллинизма, были связаны с использованием буколического кода (буколическая эпиграмма, элегия, ода, послание), в России изначально мыслились как отличные от идиллии, от эклоги – особенно в плане содержания. В элегии преобладает чувство любви, а буколическая поэзия ассоциируется с „приятной природой“, с *locus amoenus*, с Аркадией и ее счастливыми обитателями. Позже **Николай Остолопов** расширил понятие буколического в сторону элегии, говоря о тренодической и анакреонтической элегии, об идиллии и эклоге (*Словарь древней и новой поэзии*). И далее пасторальная модальность оказывается универсальной для различных в отношении жанра и стиля произведений во всех видах искусства. В ней отразились изменения в политическом и культурном ландшафте России и

Западной Европы XIX века, прозвучали новые эстетические, философские и литературные идеи.

В следующей главе (II. 2) очерчиваются **пасторальные миры русской культуры XIX века**. Интерес к пасторали заложил основы для развития многих жанров в литературе XIX в., для развертывания аполлонической темы в искусстве (после Тредиаковского), для построения условного идеального пейзажа, близкого к эллинистической модели идиллии, для постоянного размещения буколического пейзажа в живописи (Щедрин, Лебедев, Венецианов, Мартынов, Матвеев, Саврасов).

С конца XVIII века в русской культуре сложилось представление об *Аркадии* как об идеальном ландшафте, *locus amoenus*. В литературе этот топос концептуализируется начиная с Н. Карамзина. До этого статья „Аркадия“ отсутствует в словарях русского языка, а там, где понятие встречается в нехудожественных текстах, оно имеет значение географической реалии. В словаре Владимира Даля *Толковый словарь живого великорусского языка* понятие Аркадия как культурологема не уточняется. Оно появляется у А. Михельсона (1861) и в словарях М. Михельсона (1892–1908). У Фридриха Любкера (*Реальный словарь классических древностей*, 1885) имеются обширные словарные статьи на эту тему, в том числе статья „Феокрит“. Уже в первые десятилетия века переводы эклог Вергилия вводят литературную Аркадию, а их системная переводческая рецепция начинается с рубежа веков и совпадает с теоретической рецепцией понятия „Аркадия“, а также с первыми переводами теоретических исследований, посвященных Вергилию и его эклогам (1876 и 1895 гг.). „Аркадия“ активно бытовала в искусстве и приобрела массовый характер на рубеже веков в том числе благодаря появлению развлекательных локусов с названием Аркадия (напр. увеселительный сад „Аркадия“ в Петербурге с 1881 г.).

В следующей подглаве представлена **русская рецепция идиллии, эклоги, буколической элегии и оды в XIX веке**. В 1805 и 1807 годах вышла в свет большая переводная статья с французского (М. Каченовский „Взгляд на историю пастушеской поэзии новейших времен“), в которой представлена история пасторальной поэзии от эллинизма до конца XVIII в. без упущения какого-либо важного автора или этапа в истории европейской культуры, за исключением Средневековья. Она рассчитывает на подготовленную аудиторию – читателей пасторальной литературы с их собственными предпочтениями, сформировавшимися в результате использования оригинала и перевода. В последующее десятилетие теоретических текстов о пасторали было много: литературные словари, статья Владимира Панаева *О пастушеской, или Сельской поэзии* (1818), которая стала предисловием к изданию его сборника *Идиллии* (1820). И в первом в России специализированном литературном словаре, посвященном истории и теории поэзии, созданным Н. Остолоповым (1821), есть словарные статьи „буколика“, „идиллия“, „эклога“, „элегия“, свидетельствующие о серьезных изменениях,

произошедших с активной рецепцией буколической литературы, становящейся все более интенсивной в теоретическом плане в начале XIX века. В словаре Остолопова есть статья „амебейский“ с примерами из Вергилия. Эти статьи представляют собой важную попытку внести ясность в термины элегия, идиллия, эклога и буколика, которые с античных времен употреблялись как синонимы, а у русских писателей XVIII века были разграничены. Н. Остолопов – филолог, поэт и переводчик, литературовед, чьи поэтические произведения были опубликованы в сборнике (1816). По большей части характеризующиеся буколической образностью, они перекликаются с античными концептами идиллии и смежных жанров. В 1804 году Остолопов перевел XIX идиллию Феокрита *Воришка меда* (*Уязвленный Купидон. Феокритова идиллия*), а в 1807 г. опубликовал отрывок из *Аминты* Тассо под названием *Дафна и Сильвия. Воришка меда* (*Κηριοκλέπτης*) Феокрита не раз переводился в западноевропейской и русской культуре – в России произведение известно в переводах Н. А. Львова, Н. Эмина и Г. Державина. Эта идиллия стала „общим местом“ в русской поэзии начала XIX века благодаря тому, что в ней связываются жало и любовь.

В фокусе исследования находятся и **концепт „народности“ и идиллия**. Этот вопрос связан с социокультурными и политическими факторами в России, а в более узком смысле – с аудиторией, к которой обращались буколические произведения – многочисленной и неоднородной. Лексема „народность“ появилась после 1804 г. и активно вошла в употребление после 1818/20 г. Понимание народного духа, отраженного в литературе, предполагает также использование поэтической лексики, близкой к народным песням; введение нового образа России, а также таких персонажей, как пастухи, рыбаки, земледельцы. В 30-е годы понятие народности активно присутствует и в русском политическом дискурсе (триада Православие – Самодержавие – Народность). Концепт был осмыслен в духе идеологии Просвещения, когда в Европе вырабатывались идеи нации и народности. В 1820–1830-е годы появились „русские идиллии“ Гнедича и Аксакова, а в 1832 году Гнедич определил *Рыбаки* как „первую русскую народную идиллию“.

Идеологический характер поэтических нововведений, реализованных через пасторальные жанры, прослеживается и в таких произведениях, как *Обитель Добрады* (1808) Г. Державина. Своей диалогической формой и чередованием песен Палемона, Дафниса и Дафны *Обитель Добрады* повторяет общую схему античной идиллии. Интересно и другое использование буколики в русской литературе, примером которого является это произведение. Оно работает на конструирование политических мифов и социальных утопий через использование архетипических образов, таких как дворец, сад, мудрый царь-пастух/царица-пастушка. Примером может служить стихотворение Державина *Развалины*, прославляющее Царское Село и мудрое правление Екатерины Великой. Тяготение Державина к пасторали проявляется и в *Похвале сельской жизни*, где он использует традиционные

топосы буколической литературы, знакомые по *Георгикам* и *Буколикам* Вергилия, *Посланиям* Горация и особенно по второму эподу. Именно этот эпод Горация имеет множество русских переводов и подражаний, начиная с середины XVIII в. Эти философские и литературные концепты были усвоены русскими лирическими поэтами через жанры идиллии, эклоги, философского диалога, элегии, эпистолы. Буколический код активно участвует в построении многих жанров – оды, эпистолы, элегии, поэмы, повести. Такие ценности, как скромная пастушеская жизнь на лоне природы, находят отклик и в литературных журналах рубежа веков.

Следующая подглава посвящена творчеству **Антон Дельвига и дебатам о русской идиллии**. В идиллиях Дельвига буколические ценности концептуализируются в духе элитарных содержательных регистров, которые они несли в античности и Ренессансе. Его идиллии определяются как звучащие в духе древних. Пушкин представляет его как почитателя Феокрита, эллинской поэзии. В 1829 году литературный критик Ксенофонт Полевой определил Дельвига как художника с двумя лицами, как поэта, в творчестве которого в основном видна античная форма, но не дух. Вокруг сборника Дельвига разгорается полемика, которую продолжает М. Н. Лихонин. Рецепция идет в направлении „античных“ идиллий и элегий (подражание древним, нечто „чуждое“ русской культуре) в сравнении с русскими песнями (в народном духе). На рубеже веков народное и античное в русской поэзии осмыслялись как художественная программа, направленная на преодоление влияния французского классицизма и „легкой поэзии“ – в переводах античных произведений, адаптациях и переложениях. К дебатам об „античном“ и „народном“ присоединяется и Иван Киреевский (1830), утверждающий, что муза Дельвига находится в Греции, но ее нежная красота не смогла выдержать холода мрачного Севера. Возникла новая рецепция античной буколической литературы – сдержанная, даже негативная. И одновременно наивная, поскольку она ищет в том, что изображают буколики, реалистичность и даже инструктивность, то есть ощутимую конкретику, отсылающую к русской современности. Буквальное прочтение античных произведений присутствует в выводах Полевого о том, что древние пастухи были похожи на детей в счастливом веке, в отличие от реальностей российской современности. Таким образом снимается условность идиллии, построенной через оппозиции фикциональное/реальное, золотой век/настоящее, а также функции „литературного пастуха“, сконструированного у Феокрита, отличного от реальных пастухов. Полемический заряд порождается и негативным осмыслением классицистического искусства, рассматриваемого преимущественно в социально-политическом плане – как аристократическое искусство с элитарными ценностями. В дискуссию о природе идиллии включается и Павел Катенин – и теоретически, и своими художественными произведениями (*Идиллия*, *Дура*). Его понимание современной идиллии и неприятие стилизаций под античные идиллии не является следствием

незнания эллинской поэзии, ведь он переводит Биона, Вергилия, Геснера, а Феокрита называет гениальным поэтом. Катенин сдержанно отзывается о Вергилии, и его аргументы относятся к области идеологического, не касаясь поэтического мастерства римского поэта. Взгляды на современную русскую буколическую поэзию излагает и **Н. Гнедич** уже в 1821 г. в предисловии к своему переводу идиллии Феокрита *Сиракузянки*. В нем он излагает свое понимание „народности“ применительно к жанру идиллии и дистанцируется от „искусственной“, „утонченной“ буколической литературы, созданной в эпоху позднего Ренессанса и в культуре рококо и осмысленной как придворное искусство. Гнедич критикует Вергилия и Кальпурния, но не Феокрита, чьи идиллии он также помещает в определенный социокультурный контекст. Эти взгляды отражены в его авторской идиллии *Рыбаки*, которая вступает в диалог с идиллией Феокрита (XXI), а также в агон с идиллиями Панаева (1820). В сборнике „Стихотворения Н. И. Гнедича“ (1832) появляется рыбацкая идиллия с предисловием, в котором автор заявляет о своем понимании современной русской идиллии – без мифологических образов и сюжетов, античных персонажей, „чужой земли, чужого неба“. В это десятилетие появляется тематический цикл идиллий, посвященных рыбакам: *Рыбачье горе* Сергея Аксакова, *Вот как это было* Владимира Бенедиктова (первое название *Рыбаки*), *Рыбная ловля* Аполлона Майкова.

В первые десятилетия XIX века, параллельно со спорами о тематике, персонажах и „народности“ в авторских идиллиях русских поэтов разворачиваются дебаты и о выборе античных идиллий для **перевода**. Это связано с пониманием жанра идиллии и с вопросом о близости перевода к античному первоисточнику. Выходят новые переводы идиллий Феокрита и антология „Цветы греческой поэзии“, в которой составитель Н. Кошанский комментирует способ создания идиллий Биона и Мосха. В это время Мерзляков переводил греческих и римских поэтов (в том числе эклоги Вергилия, идиллии *Рыбаки* и *Циклоп* Феокрита), или же создавал подражания им.

Далее в исследовании рассматриваются идиллии **Николая Гнедича** *Рыбаки* и *Циклоп* (1813), созданные в диалоге с Феокритом и в полемике с переводом феокритовской идиллии *Циклоп*, выполненным А. Мерзляковым (1807). Гнедич понимает жанр идиллии филологически, эрудированно. Для него идиллия не просто стихотворение на сельскую тему с героями пастухами. Он говорит о жанре с точки зрения его генезиса. Такое понимание ближе всего к тем литературным и эстетическим импульсам, которые породили идиллию в эллинизме. После выхода „Идиллии“ Панаева жанр вновь активно обсуждался в русской литературе. Поэты с разным его пониманием также публикуют теоретические тексты и пишут собственные идиллии. Одно направление связано с отсутствием национальной и исторической конкретики в идиллии. Другое намечается Н. Гнедичем – понимание идиллии, связанной с современностью, с городом, с русской жизнью и бытом, русскими

характерами, с гомеровской образностью и стилем. Одно из наиболее представительных русских произведений этого десятилетия – *Рыбаки* Гнедича (1821, опубл. 1822), гордо названное автором „первый опыт русской народной идиллии“, которая ориентирована на сердце русского читателя, на широкую аудиторию. Это предполагает новаторство в тематике, характерах, обстановке и способе общения персонажей. Персонажи не удалены непременно во времени и пространстве, не перенесены в безмятежную античность; мир идиллии не обязательно полон мифологических образов и обработок мифических фабул в песнях и речах пастухов. По мнению Гнедича русская жизнь и русские крестьяне позволяют писать самобытные идиллии, в которых нет амебейных агоний, нет дарения кубков и т.п., но есть русские сердца и страсти, которые поэт может воссоздать, если обладает поэтическим чутьем и даром Феокрита.

С конца XVIII века переводились и немецкие идиллии со сходным смысловым зарядом, ставшие популярными в XIX веке (Эвальд Кристиан фон Клейст – *Ирин* и *Цефиз*, Иоганн Фосс – *Луиза*). Полемика насчет рыбаков и пастухов, засвидетельствованная в выборе Панаева и Гнедича, по сути, не была связана с принципиально иным пониманием жанра идиллии. Морализаторский аспект в трактовке персонажей – ленивых пастухов и трудолюбивых рыбаков – вроде бы предполагает сознательное „отступление“ от понимания жанрового канона, чего далеко нет ни у Панаева, ни у Гнедича. Пастораль с античных времен имела разные облики – и в средневековых эклогах, и в пастурелле, и в эклогах проторенессанса и Ренессанса, барокко, рококо, у представителей просветительского классицизма и просветительского сентиментализма. В XVIII веке усилились тенденции, носителями которых стали идеологические утверждения в пасторали – благородство и благословенный труд крестьянина на природе, вдали от города. Эстетика сентиментализма добавила к этому повышенный интерес к внутреннему миру героев. Это отразилось в русском понимании жанра, как в теоретических текстах, так и в художественных произведениях XVIII и начала XIX века, и, соответственно, в переводной рецепции пасторальных произведений. Поэтому пастораль следует рассматривать в ее историческом контексте, читать в собственных культурных рамках, то есть как исторически сложившуюся идеологию. Она может быть выражением господствующей идеологии времени, социально-политической критикой современности, драматическим диалогом, порожденным напряжением в обществе, осознанной эстетической, философской и жизненной позицией художника – уход от активной социальной жизни в прекрасное место, свободное от конфликтов и мирской суеты, идеализация простого трудового человека и т.д. Пасторальные жанры активно участвуют и в дебатах о развитии литературы и о том, по какому пути должна идти та или иная национальная культура. Именно поэтому в русском культурном пространстве начала XIX века так активны были дебаты, связанные с представлением о *современной* идиллии,

народной идиллии и народности, а также с переводческой рецепцией буколических произведений (особенно переводов античных буколических произведений).

Тенденция, схожая с взглядами, прозвучавшими в первые десятилетия XIX века у Гнедича, наметилась и в русской живописи и разворачивалась в последующие десятилетия – вплоть до конца XIX в. Это можно проследить в „школе Венецианова“, в произведениях самого **Алексея Венецианова** – *Спящий пастушок, На пашне. Весна, Крестьянка с бабочками, Жатва, Лето, Жнецы*. И в последующие десятилетия буколический тип пейзажа все чаще присутствует в жанровой и пейзажной живописи (в работах Н. Крылова, Г. Сорока, А. Саврасова, И. Шишкина, М. Эрасси и особенно буколические пейзажи М. К. Клодта). Животные (коровы, овцы) также постоянно находятся рядом с пастухами на картинах Эрасси и Клодта последних десятилетий века – тенденция, характерная и для западноевропейской живописи того времени.

Еще в начале XIX в. русская культура по-разному осмысляла античность, по-разному понимала идиллию и элегию, их связь с русской жизнью, с современностью, с важными посланиями к публике. Вопрос о временном и вечном, о переживании мира через дух и искусство античных авторов и их последователей в западноевропейской культуре, останется открытым для новых творческих решений у художников Серебряного века. В первые десятилетия XIX века русские поэты активно осмысляют идиллию в более широких понятиях, чем те, что были у жанра и его создателей. Выбор античных образцов, с которыми ведут диалог русские буколические поэты – это еще и выражение тоски по утраченной гармонии, по Золотому веку, по тем ценностям, которые несут топоним Аркадия и образ „пастуха“. Идиллия ведет в Элизиум человека, для которого нет возврата в Аркадию, который безвозвратно отделился от природы. Двойственная концептуализация топонима *Аркадия* в русской буколической поэзии первых десятилетий XIX века – это не только результат смены культурных кодов, семантических регистров и поэтических ролей. Она связана с социокультурными изменениями в России, с эстетическими взглядами художников и предполагает новый тип переработки античных жанров. Дистанция между идиллическим миром и современностью ощутима в идиллиях Панаева. Тема безвозвратно ушедшего золотого века звучит у Дельвига (*Идиллия, Элегия, Конец золотого века*). В русской буколической литературе окончательно закрепился топоним *Et in Arcadia Ego*.

В следующей подглаве представлены **русские вариации на тему Et in Arcadia Ego** – *Две гробницы* Дмитриева, *Аркадский памятник* Вайса в переводе Карамзина, *Надпись на гробе пастушки* Батюшкова. Романтическая концептуализация оппозиций идиллический пасторальный мир/смерть, счастье/сладкая меланхолия, радость/скорбь, тоска нередко происходит осуществляется через локус **луга, сада, парка**. Сад становится пространством перехода от счастья к печали, скорби (концепт „тоска“), к тому состоянию,

которое в искусстве сентиментализма и романтизма интенсивно концептуализируется как меланхолия. Пейзажные парки – это образ Аркадии, *locus amoenus*, сады любви, несущие в себе тему смерти. Они содержат *руины*, обломки мира Аркадии. **Идиллический пейзаж** прочно вошел в русскую живопись и стал особенно характерен для так называемой „усадебной культуры“ конца XVIII – первой половины XIX в. Он содержит все символические элементы, ранее заложенные в литературных произведениях. Сходным образом изображали топос и иллюстраторы русских сборников элегий и идиллий первых десятилетий XIX века (напр., сб. *Идиллии* Панаева).

В следующей подглаве исследование анализирует сборник ***Идиллии* Владимира Панаева** с его предисловием „О пастушеской, или Сельской поэзии“, в котором очень подробно и профессионально представлена история жанра начиная с Стесихора и Феокрита, говорится о Бионе и Мосхе, Саннадзаро, Тассо, Гварини, Фигероа, Сервантесе, Ракане, Фонтенеле, Ла Мотте и Флориане, а также об идиллиях Геснера, о которых автор заявляет, что следует им. Панаев поясняет, что „Пасторальная муза“ одна для идиллии и эклоги, а также для жанров, родившихся позже – пасторальной поэмы, романа, драмы – и что грамматисты поздней античности ввели два названия для одного и того же поэтического жанра. В русской литературе буколисты идут по пути своих предшественников – от Феокрита до Геснера. Этот путь не однороден и не избит, как и рецепция буколики. Общим местом является рассуждение о „простоте“ и „невинности“, через которые со времен первых схолиастов Феокрита и Вергилия определяется идиллия.

Идея „простоты“ (*simplicitate*) по-разному концептуализируется как в творчестве авторов, так и в их теоретических представлениях о жанре. Полемика активизировалась с 1820-х годов, когда особенно заметными стали споры о русской идиллии и элегии, о специфике жанра идиллии, прочитанной *в духе древних*, а также через *русское, народное, современное*. Образцы для подражания связаны с авторами разных культурно-исторических периодов и национальных литератур. В последующие десятилетия в дебаты включились новые поэты, чьи сборники были по обе стороны „баррикады“ и служили аргументами в пользу *русской идиллии* или изысканной литературной стилизации „в духе древних“ и европейской буколической традиции. Спор идет о содержании, форме, поэтическом языке и метрике. Среди поэтов, выбравших идиллию в качестве основного жанра своего творчества, ярко выделяется Владимир Панаев. Неслучайно он стал одним из поводов для разгорания русской дискуссии вокруг этого жанра. Его сб. *Идиллии* – блестящий образец поэтического технэ, эрудиции, какой задавались древние буколисты. *Идиллии* переносят читателя в далекое и неопределенное время-пространство, напоминающее античную идиллию, хотя в творчестве Панаева меньше мифологических отсылок за счет темы любви и дружбы. Его произведения обладают изысканной поэтической образностью и философской глубиной, в них звучат первозданные этические ценности.

Не только в литературных дебатах авторы используют буколические сюжеты и уподобляют поэта боговдохновенному пастуху, но и соловью, цикаде, сверчку. Многие формальные и содержательные эксперименты в России в это время проходили через идиллию и родственные ей жанры. Создавались и небольшие художественные кружки по модели, знакомой по римской академии „Аркадия“. В начале XIX века А. Панаев, И. Панаев и С. Аксаков издавали рукописный журнал „Аркадские пастушки“, в котором писали под псевдонимами, используя имена из буколической литературы. Пасторальные миры в русской культуре XIX в. разворачивались в эпоху романтизма и в последующей активной и разнонаправленной рецепции античности и пасторали творцами Серебряного века. Это открыло новые миры пасторали, отраженные в зеркалах культуры модернизма – от символистов и акмеистов до представителей русского авангарда первых десятилетий XX в.

Третья глава (II. 3) посвящена **пасторали в искусстве модернистов** (XIX – начало XX в.). Многовековая буколическая традиция была в свою очередь транспонирована творцами Серебряного века. По-разному и с разными целями это происходило у символистов, постсимволистов и авангардистов, но с одинаковой интенсивностью во всех видах искусства. Пасторальный код продолжает работать в создании новых жанров и участвовать в трансформации старых; он связан с обновлением художественного языка, с пониманием *μίμησις*, репрезентации, игры, в том числе как эллинистическая технопайгния (*τεχνοπαιγνιον*). Поэтому пастораль является культурной доминантой и в модернистских экспериментах всех „-измов“ Belle Époque, соответственно и у художников Серебряного века. Идиллия продолжает задавать и *условное, фикциональное*, маркирующее модерный художественный эксперимент, и дистанцирование художника от реальности, и элитарное удаление от традиции, и диалог с ней, а также удачно вписывается в культурную индустрию, рожденную в ее современном виде во второй половине века. Интеллектуальная игра с буколическим продолжает создавать новые художественные миры, в которых располагается *locus amoenus*, конструировать новые пространства и измерения „я“/„литературного пастуха“ и новые послания, потому что провокационная игра автора с аудиторией – новая, и его собственное переживание мира новое. Интенсивные изменения в представлениях об искусстве, о *τέχνη*, об отношениях реальное – фикциональное, миметическое – антимиметическое, серьезное – игровое вновь аккумулируют интерес к пасторали. Специфическая театральность пасторали, ее связь уже в эллинизме с жанром мима, с песенным агонем и с музыкой, делает ее важным культурным кодом искусства второй половины XIX – начала XX в. Именно через нее была реализована идея *синтеза искусств* и последующие инновации во всех видах искусства. Такова была и ее история в предшествующие века, начиная с эллинизма, когда появился новый и модный для своего времени жанр идиллии.

В XX веке в литературе и живописи произошли радикальные изменения. После картин академических художников XIX века, изображавших буколические пейзажи и сцены сельской жизни, буколический пейзаж в живописи авангардистов радикально изменился. Это уже не образ видимого, а лишь серия знаков/символов природного, элементов культурного кода пасторали и цитат из предыдущих значимых пасторальных произведений. В первые десятилетия XX века пасторальные миры художников становятся энигматичными, полисемантическими, трудно распознаваемыми и декодируемыми (Кандинский, Шагал, Малевич). Изменился и образ *идеального мира-в-мире*, построенный еще Феоокритом и его последователями, превратившись в новые „пейзажи души“, в элитарную игру, в ребус из алогично связанных буколических элементов.

Модерные транскрипции пасторали имеют долгую историю. Часть из них „писалась“ русским **Серебряным веком**. Говоря об этой культуре и этом времени используя и термины *fin de siècle*, *Belle Époque*, следует уточнить, что речь идет о культурно-исторических понятиях, связанных с относительно четкими темпоральными границами, которые в той или иной степени совпадают. Культура Серебряного века – это еще и отражение специфических процессов в социально-политической сфере, событий 1905–1907, 1914 и 1917 годов, Гражданской войны (1918–1921) и последующего режима. В культурном отношении это время родственно *Belle Époque*, и можно говорить о генотипной однородности явлений, связанных с модернизмом, но в то же время по некоторым основным характеристикам *Belle Époque* в Западной Европе отличается от России тех же десятилетий. Среди специфик культуры Серебряного века (в подглаве „**Наброски к портрету Серебряного века**“) – понимание *modernité*; эпатазирующие жесты художников; идея *синтеза* – разных искусств, науки и искусства, времен и культур, жизни и искусства; синтеза аполлонического и дионисийского, рационального и экстатического, интеллектуального и иррационального – как постижения тотальности, как трансцендентирование. Синтетизм как важный концептуальный код современности, определяющий новые пути в искусстве, связан с идеей радикального обновления „мертвой“ традиции, что предполагает и новаторские способы обращения с пасторальным кодом. Это осуществлено в новом балете (труппа Дягилева), в живописи, в музыке и литературе. Новым стало осмысление отношений материальный мир – видение – внутренний образ – изображение – смысл. Идеи формы, пространства, движения, линии, ритма, звука, цвета и света увлекли всех художников европейского авангарда. Очевидна также и повышенная театральность и автореферентность. Ищутся новые связи между современным сценическим искусством и искусством прошлого – балаганом, средневековым театром (пастурелла, мистерия, миракль), *commedia dell'arte*; между серьезным и игровым, условным, эрудированным и по-детски бесхитростным. Переосмысливаются такие понятия, как персона (прóσωπον), лицедей, новым становится синтез музыки и

танца в хореографической мимодраме, в балетном театре. Это предполагает и **новое присутствие пасторали** – в новых „местах“ (новые буколические локусы), в новых жанрах, в „высокой“ и массовой культуре, которые уже находятся в динамичном взаимодействии. По-разному это происходит у представителей первого и второго поколения символистов, у авангардистов первых двух десятилетий XX века.

В „**Сценические новаторства камерных театров и кабаре: „Нарцисс и Эхо“, „Дафнис и Хлоя“, „Козлоногие“**“ представлена сценическая жизнь пасторали в камерных театрах, арт-кабаре и кафе-шантанах. Интерес к античным произведениям и мифическим фабулам не ограничивается остроумными сценическими обработками романа Лонга и фабулы „Нарцисс и Эхо“. Русская культура начала XX века характеризуется и сильным пристрастием к французскому искусству XVIII века. В поэзии, живописи и театре изящные рококо-видения мира, любви, *locus amoenus*, острова Афродиты/Киферы волновали художников. Сцена стала местом разнонаправленных инноваций, синтеза танца, пантомимы, поэзии, музыки, живописи; возвышенного и пародии, эстрады и классической драматургии. **Танец** (пляска) – *locus communis* в модернистских проектах синтеза искусств. Как элемент буколического кода он придает новый облик пасторальным произведениям, интерпретациям известных буколических сюжетов. Слова и буквы в футуристических книгах тоже „пляшут“ – вокруг рисунков и графических изображений. Этот футуристический жест интерпретируется по-разному – и как знак современной звукописи, и как урбанистическая динамика современной жизни.

Творцы Серебряного века активно переосмысливают отношения *Эроса и Танатоса*, антиномию *locus amoenus / locus terribilis*. Оба эти локуса и важная для культуры современности тема смерти осмысляются сознательно. Новая концептуализация *locus terribilis* заметна и в парижских кабаре 1890-х годов, и в русских арт-кабаре начала XX века, в которых активно проявляется тенденция к артистической демонизации искусства. Это связано с новым литературным образом города (начиная с Бодлера), с активным присутствием в русской культуре таких локусов как „подвал“, „кабак“, места для балов, в которых присутствует карнавальность, а также является следствием политических потрясений после 1905 года. Тема смерти доминирует в „Литейном театре“, созданном как русский вариант „Grand Guignol“; в пьесе Евреинова *Веселая смерть*. Хронотоп буколического еще в идиллиях Панаева включает *сумерки, полумрак, ночь, печальную осень, зиму*. Позже в „теле“ города активно будут появляться камерные пространства на смену традиционных буколических локусов – *кабак, кабаре, подвал*. Ностальгически представит ритм (времена года) человеческой жизни и М. Кузмин в музыкальной пасторали *Куранты любви*. Русская культура осмысляет многозначно тему аркадского счастья, „галантного праздника“ из буколических сцен рококо Буше, Ватто, Фрагонара, из изысканных

музыкальных миниатюр Куперена и Рамо. Эти процессы заметны у Готье, Нерваля, Бодлера, у Верлена в *Галантных празднествах*, у Дебюсси и Ж. Форе (*Лунный свет*). У мастеров Серебряного века буколическое все чаще и неоднозначнее соединяется с *мотивом смерти*. Эти тенденции характерны для культуры конца XIX и начала XX в. – для представителей объединения „Мир искусств“, для художественных миров А. Бенуа (вдохновленного Ватто), Н. Феофилактова, Л. Бакста, К. Сомова, пасторали М. Кузмина. И в заглавиях произведений этого десятилетия встречается лексема „смерть“. Аналогичен и буколический мир в картинах К. Сомова, в которых ведущей темой является светлая печаль, меланхолия. Соединение пасторального мира со смертью – не просто игровая демонизация *locus amoenus*, а выражение мироощущения художников, погруженных в вакхический танец политических бурь России. И смысловой регистр в сюжете *Арлекин и Коломбина* у А. Ватто и Ж.-Б. Патера отличается от того у С. Сомова и Н. Милиоти. Изменения очевидны и в использовании буколического кода русскими художниками после 1905 года (в том числе в интерпретациях романа Лонга, среди иллюстраторов которого – К. Сомов). Пасторальный мир французской живописи рококо был по-новому осмыслен и С. Судейкиным с его яркими театральными картинами, некоторые из которых напоминают декорации. Локус *сада, парка* также весьма частотен, устойчиво связан с поэтикой пасторали, а в русском контексте – с т. н. „усадебным мифом“ и его разнонаправленным переосмыслением в начале XX в. Место пастуха в этом теперь уже откровенно театральном (карнавальном) локусе часто занимают Арлекин и/или Пьеро – alter ego творца, отражение мировоззрения того времени. Арлекин – не только веселый слуга, дерзкий и остроумный галантный любовник, но и божественно-инфернальное существо, шут, колдун – как это определено Мейерхольдом в статье *Балаган*. За маской Арлекина скрываются полярные образы и многочисленные смысловые нюансы, а зритель сквозь маску видит всех Арлекинов, которых несет в своем сознании, все карнавальное многообразие и драматизм жизни. Русские модернисты создали новые версии сюжета *Et in Arcadia Ego* – вместо пастухов в буколическом локусе перед лицом смерти (череп, кенотаф) стоят также персонажи комедии дель арте. Новый этап использования пасторального кода в искусстве наступил у авангардистов. Его можно определить как „исчезновение“ пасторали как в ее классической форме, так и в той, которая присутствует в творчестве художников второй половины XIX в. Это связано с пониманием „беспредметности“ и „абстракции“, породившим в первые два десятилетия XX века разнообразные „-измы“, пестрое обилие художественных языков и концепций, заявленных в манифестах и продемонстрированных в творчестве великих демиургов авангарда. Мир, каким мы его „знаем“ и „видим“, исчезает, проблематизируется. Слово, предметы и пространство, форма, цвет, фактура, свет, звук интерпретируются по-новому. Идея синтеза связана с постижением глубинного смысла бытия, скрывающегося за видимостями; того универсального, находящегося за пределами обычных

представлений о пространство-времени, о видимом, о материи, о реальности, об отношении образ – смысл. Модернисты выражают себя посредством архетипических символов и культурных знаков с многовековой историей, но их художественные языки, подчиненные новой логике, имеют и новую „грамматику“. Мифические и литературные топосы, такие как *Аркадия*, вновь являются структурными элементами в вос-создании мироздания, осуществляют синтез культурных эпох и пространств, по-новому говорят об общечеловеческих ценностях. Диалоги в русском искусстве, связанные с пасторальным кодом, были особенно интенсивны в конце „долгого XIX века“. Это не цитаты и не эрудированная игра с аудиторией, а новые способы выражения художника, артикулирования мировоззрения. Пасторальный код по-разному участвовал в создании нового искусства у Мережковского, Гумилева, Бородаевского, Верховского, Иванова, Евреинова, Северянина, Борисова-Мусатова, Сомова, Судейкина, Кандинского, Малевича, Шагала, Ларионова, Д. Бурлюка, у балетмейстеров Фокина, Нижинского, Мясина. Важное значение имеет не только переписывание пасторали до неузнаваемости первоисточника, хотя одно направление как раз таково, напр., в живописи, освобождающей изобразительное искусство от изобразительности; в заумной поэзии „лирического ироника“ Игоря Северянина.

Первые два десятилетия века отличаются разнообразием творческих голосов (авторов, вступающих друг с другом в эстетические агоны) и стилей, зачастую совершенно несводимых друг к другу. Однако их критическая рецепция схожа. И авангардные произведения, и работы неоклассицистов подвергаются разноречивой и даже негативной оценке. Понимание синтеза, стилизации и новаторства также различно. Примером тому может служить рецепция Юрия Верховского, в основном негативно воспринятого современниками с его сб. *Идиллии и элегии* (1910). Во времена сильных модернистских голосов, изначально работавших с пасторалью, второй сборник Владислава Ходасевича (*Счастливый домик*, 1914) также определил его как традиционалиста, реставратора. Георгий Чулков называет его „пасеистом“, что справедливо только в отношении эстетических взглядов Ходасевича, в то время критически настроенного к футуризму. Во втором десятилетии века четко выделяются настроения к неоклассицизму и авангардизму. В это время и другие поэты возвращаются к более классическим решениям, обращаясь к пасторали, например, в первом сборнике Георгия Иванова *Отплытие на остров Цитеру*, 1911. Он вступает в диалог с пасторальными мирами Ватто, с культурой Франции XVIII века, которая стала привлекательной в России для молодых поэтов модернистов и балетмейстеров труппы Дягилева. Для русских художников художественные миры картин Ватто часто становились театральными декорациями, среди которых бродили современные люди, ищущие счастья, погруженные в мимолетные радости. Некоторые художники с ностальгией и светлой печалью воскрешают свою

Аркадию, играют в Дафниса и Хлою (Мережковский, Кузмин, Иванов), находят пристанище на острове Киферы. Примером может служить цикл пасторальных стихотворений Ф. Сологуба „Свирель: Русские бергереты“⁶.

Отчетливые транспозиции пасторали связаны с **театром**. Современные исследования русской театральной традиции этого периода утверждают, что пастораль наиболее активно работает на сцене. Это логично, ведь она дает возможность для синтеза искусств, для экспериментов в разных направлениях: с пространством, с монтажом, с коллажем, с синтезом музыки, живописи, театра, балета, оперы, пантомимы, балагана, цирковой клоунады, кино. Кубистические фигуры, марионетки и маски двигаются по сцене; музыка, свет, цвета, декорации, ритм движений играют ведущую роль; актерская игра изменяется. Сценическая пастораль имеет многовековую историю, связанную с аристократической культурой. Именно поэтому модернисты атаковали „антикварные“ дворцовые искусства и представленные в них эстетические и социальные нормы и ценности. Буколический мир оживает с новыми задачами и в новом облике, с заметной игровой дистанцией к „золотому веку“ абсолютистской культуры. В России до начала XX века „старое“ искусство балета стало прочно ассоциироваться с эстетикой рококо. В первом десятилетии века Судейкин и другие художники создали картины, вступившие в диалог с этой живописью. Пути обновления были намечены в современных транскрипциях известных пасторальных произведений разных искусств, эпох, жанров и стилей. Они также реализуются на сценах российских кабаре и театров. Доминирует ощущение буффонады, серьезно-ироническое, соединение театрального с танцем жизни и танцем смерти (Судейкин, Сомов, Кузмин, Бенуа). Театральное, карнавальное и человек, скрытый за масками, доминируют в этом десятилетии. Русские реплики французского рококо в видении *joie de vivre* и карнавальная игра пастухов и нимф, Арлекинов и Коломбин среди садов и парков становятся драматическим повествованием о безумии и иллюзорности мира, о жизненном маскараде. Повышенный интерес к пасторали с ее условностью, театральностью и музыкальностью в эти десятилетия отчетливо виден в театрах и арт-кабаре, в балете, опере и симфонических произведениях (Рубинштейн, Чайковский, Глазунов, Черепнин, Стравинский). Эти тенденции, наметившиеся с 90-х годов, достигли кульминации в „Русских сезонах“ с балетами *Павильон Армиды* и *Нарцисс* Черепнина, *Послеполуденный отдых фавна* и *Игры* Дебюсси, *Дафнис и Хлоя* Равеля. Транспозиции пасторали осуществляются эрудированно, аналитически, часто через ироническое отношение к популярным буколическим произведениям и клишированным литературным и живописным видениям. Именно через утвердившиеся и четко узнаваемые жанровые и содержательные модели происходит взрыв „старого“, поэтому

⁶ Bergerette – французская танцевальная песня с пасторальным характером. Свирель – общее название деревянных духовых инструментов.

художественные манифесты также находят отклик в пасторали, философские концепции переосмысляются через буколический код.

Кроме произведения Лонга *Дафнис и Хлоя* в переводе Дм. Мережковского к этой фабуле возвращается и С. Соловьев (цикл „Лиры веков“ из сборника „Апрель“; „Цветник царевны“). По мнению Валерия Брюсова С. Соловьев воскрешает эклогу в том виде, в каком ее восприняли французские поэты XVIII века и русские художники XIX века, поэтому он определяет Соловьева как талантливого ученика и утверждает, что самые сильные его произведения – это идиллии и эклоги, в которых по-новому оживают Шенье, Парни, Мильвуа, Батюшков. Эти произведения доказывают жизнеспособность многовековых литературных форм, которые могут быть современными, захватывающими и актуальными в наше время.

В первом десятилетии века Россию покорила буколическая мода. Михаил Кузмин был в числе авторов, кто вел поиски в этом направлении: сб. „Александрийские песни“, *Тень Филлиды*, *Флейта Бафила* (реплика на *Флейту Бафила* С. Ауслендера), сценические пасторали *Два пастуха и нимфа в хижине*, *Голландка Лиза*, *Куранты любви*. В это же время С. Судейкин создает свои театральные-карнавальные пасторальные миры в картинах, определенных как иронический символизм, связанных с темами и стилистикой театра и балета, русского лубка, а также как реплики на тему *Fêtes galantes*.

Что касается сценических воплощений пасторали в первые десятилетия века, то можно сказать, что балет, живопись и музыка осмыслили и перевели на язык новой ментальности и чувственности *fin de siècle* и романа Лонга, и популярные пасторальные мотивы, появившиеся еще у Стесихора, Филоксена, Феокрита и римских поэтов. Буколические луга, дриады, фавны, пастухи и пастушки (в античных и/или рококо-образах), Эхо и Нарцисс, Дафнис и Хлоя, Ацид, Галатея и Полифем, Пан и Сиринга шествуют на сцене, в литературе, в живописи. Пасторальный модус присутствует в этих работах по-разному, отражая эстетические искания, доминирующие в то время – интерес к мифу и фольклору, к языческим мотивам, к архаической Элладе. У пасторали столько же новых лиц, сколько ярких художников и художественных направлений появляются в это время. Унаследованная традиция была переосмыслена по-разному, но не совсем деструктивно. Наряду с увлечением античными буколическими произведениями и средневековыми жанрами, такими как пастурель, искусство рококо переосмыслило доминирующую в этой культуре пасторальность – теперь уже в совершенно новом смысле. Это видно и в архитектурных и парковых решениях, и в живописи К. Сомова, Н. Милиоти, Н. Феофилактова, С. Судейкина, М. Сарьяна и М. Чюрлёниса.

Русская рецепция романа Лонга была особенно активной, начиная с перевода Мережковского. Затем появились произведения Ауслендера, *Идиллия* Верховского, поэтические произведения Гумилева и Соловьева, проект балета Фокина по роману Лонга, проект *Дафниса и Хлои* Кандинского, картины Шагала (после 1911 года), а также работа Равеля и Бакста над балетом

Дафнис и Хлоя. *Дафнис и Хлоя* Кандинского – это „композиция для сцены“ в 7 картинах, включающая также поэтические тексты Кандинского. Перевод не опубликован, спектакль не осуществлен. В это время Кандинский создает картину *Пастораль* (1911), определенную как „импровизация“. В ней топика пасторали выводится образно и цветом, отсылая к античной буколке и к современным живописным решениям (к фовистам Матиссу, Мореру, Дерену, Меродаку-Жанно). В 1911 году Шагал также создает свои пасторальные работы *Дафнис и Хлоя*, *Я и деревня*. Возникает авангардное направление в работе с пасторалью: привычные живописные образы и традиционный буколический хронотоп „исчезают“, на смену им приходят образы-знаки, цветовые ассоциации, новые сценические миры авангардного театра и современного балета. Пространство-время лишается конкретности. И в живописи авангардистов, и в новом балете пасторальный мир теряет четкие контуры, меняется до неузнаваемости не только из-за „расчарованием мира“ и кризиса романтической балетной пасторали. Интерпретации отмечены индивидуальным авторским прочтением каждого произведения, включая работы, поставленные в одно и то же время.

В исследовании анализируется современная интерпретация Евреиновым пастурели Адама де ла Аля *Игра о Робене и Марион* – яркий проект обновления русского театра, новаторский синтез прошлого и настоящего, фикционального и реалистического, поэтического и театрально-маскарадного, серьезного и провокационного; синтез песни – музыки – актерской игры. Через буколический локус раскрывается двуединство Средневековья и современности, „коллективности“ и „индивидуальности“, возвышенного и бутафорного, вербальных и невербальных сценических средств. Эксперименты Евреинова идут в том направлении, которое позже прослеживается в *Петрушке* и *Пульчинелле* Стравинского, в *Параде Сати* – с куклами, марионетками, декорациями. В это время в России современная театральная культура создавалась в десятках арт-кабаре („театров миниатюр“), в которых происходили подобные эксперименты. Многие поэты и писатели – Сологуб, Кузмин, Брюсов, Садовский, Ходасевич – связаны со сценами кабаре. Свои новые направления развития русская сцена нашла и в средневековых произведениях, таких как пастурель Адама де ла Аля – современное для своего времени произведение, стоящее в центре светской средневековой драматургии, предшествующее появлению *dramma per musica*.

Творцы европейского авангарда продолжают смелое обновление искусства. Живопись внесла свой вклад в оригинальные сценические видения (Бакст, Бенуа, Рерих, Ларионов, Гончарова, Добужинский, Пикассо, Матисс, Дерен, Брак, Утрилло, Грис). На сцене представлены идеи авангардистов – антимиметизм, абстракция, стилизация, декоративизм, примитивизм, игра с двух/трехмерностью, с цветом и светом. Античная культура, отраженная в живописи, литературе, в современных балетах труппы Дягилева, переосмысливается. Абстрактные идеи облекаются в новые визуальные,

словесные и музыкальные формы, в новый тип движения на сцене; меняется и балетный костюм. Происходит синтез балетного театра с балаганом, цирком, клоунадой, пантомимой, музыкальным театром.

Авангард появился в то время, когда появилась **новая научная парадигма**. Идеи пространства-времени, суперпозиции, реальностей и возможных интерпретаций этих реальностей, реалистичности/нереалистичности и объектно-субъектных отношений очевидны у представителей раннего авангардизма. Исчезла „реальность“, которую отражало „старое искусство“, а вместе с ней и легко узнаваемый мир буколических произведений; исчезли „старые“ представления о человеке – природе – обществе. Персонажи идиллии, как и луга, парки, сады и природные ландшафты не исчезают полностью с полотен кубистов, футуристов, фовистов, абстракционистов, но на место природы (такой, какой ее видит глаз) приходят знаки естественного (интеллектуально достижимое представление о природе). Пастораль представлена через знаковые элементы буколического кода, которые зритель должен обнаружить и осмыслить. Когда „классический“ пасторальный мир попадает в неевклидово пространство, в супрематическую беспредметность, в триумф освобожденного Ничто, в творчество неопримитивистов, кубофутуристов, супрематистов – он меняется до неузнаваемости. Начался новый этап в реинтерпретации пасторали. Диалоги идут в направлении переосмысления образности, жанровых и стилевых конвенций, идеологических посланий. Не случайно в первые десятилетия XX века новаторские идеи в искусстве отражались на сцене, в живописи и в музыке как в зеркале, а некоторые из авторов обратились к буколическому коду, представив свои идеи.

Если посмотреть на современные тенденции, характерные как для культуры эллинизма, так и для Серебряного века, можно провести любопытные аналогии. Среди них – изысканная эрудированная игра авторов (с традицией, с публикой, с произведением искусства, с игрой как артистический акт); ориентация на элитарную аудиторию, способную оценить новаторство и эксперименты; эстетизация быта; современное обращение с фольклором; антимиметизм; синтез слова – образа – звука, аффинитет к фигурной поэзии. Появляются и новые жанры, некоторые из них – плод эрудированной трансформации старых жанровых форм. Литература создает новые, откровенно фикциональные миры, ярким примером которых является идиллия. Еще в эллинизме новое представление о книге превратило книжное тело в искусство, предлагающее читателю вызовы, которые затем были реализованы и в XX веке – в *Танго с коровами* Каменского, в рукописных оформлениях книг, таких как *Зангези* Хлебникова, *Взорваль* Крученыха и т.д. Визуальная поэзия футуристов была близка к современным экспериментам, рожденным в эллинизме, к фигурным стихотворениям, называемым „технопайгния“, плодам характерного для эллинизма *синтеза визуального и вербального* и возросшей в этой культуре роли экфрасиса. Плодом синтетизма,

характерного для модернистской эстетики, стали книги нового типа в XX веке, в которых авторы часто сами иллюстрировали свои произведения, заботясь об их графическом оформлении. Эта тенденция прослеживается и в сборниках, как *Поросята* А. Кручёных (1913).

В произведениях раннего авангардизма буколический тоpos как обособленный мир-в-мире едва различим. Он „исчезает“ к 1911/15 годам, когда появляются программные авангардные произведения во всех видах искусства. На смену ему приходят провокационно и зачастую нелогично связанные символы, образы-знаки (у Кандинского, Малевича, Шагала, в книгах футуристов, в картинах Д. Бурлюка). Среди современных реплик и на античную культуру – картина *Корова и скрипка* Малевича (1913), представляющая художника/„пастуха“ через литературные и живописные коды, неизменно идущие от античности к авангарду. Русские модернисты активизировали также образ поющей *цикады* и другие буколические образы, как *бык* и *корова*. Они присутствуют в картинах Шагала, Гончаровой (*Синяя корова*, 1911), Ларионова (*Лучистая корова*, 1913), Каменского (*Танго с коровами*, 1914), в эпатирующих жестах футуристов, в картинах Давида Бурлюка и Михаила Ларионова.

Интересен мотив *песни цикады* (русских цикад), участвующий в создании мифа о поэте. Образ цикады – это κοινός τόπος в античной литературе. Русские художники XVIII и XIX веков возродили миф о поэте, связанный с песней цикады (*Εἰς τέττιγα* Анакреонта в переводах Кантемира, Ломоносова, Державина, Гнедича). Замена *цикады* на *кузнечика* и другие родственные лексемы раскрывает разные семантические поля, поэтому при их прочтении необходимо учитывать оригинал и национальный культурно-исторический контекст, в котором существует этот мифопоэтический образ и объясняется выбор переводчиков. Потому что регистр смысла, который несут басни от Эзопа до Лафонтена и баснописцев XIX века, отличается от употреблений слова „цикада“ (τέττιξ) в античных поэтических и философских текстах, а также у русских авторов Серебряного века. Концепт otium (цикада – досуг – недосуг) разнонаправленно концептуализируется в разных по жанру произведениях, как переводных, так и авторских, и при помощи разных лексем, обозначающих *цикаду* (сверчок, коник, кузнечик, стрекоза). К середине XIX века лексема „цикада“ уже присутствует в русской литературе – как элемент вожделенного образа Эллады, в построении фикционального пейзажа – отсылая читателя к античным текстам, говорящим о цикаде. В то же время русская литература создала свой уникальный образ „стрекозы“ и „кузнечика“ – вымышленного, фикционального существа, похожего на античную цикаду (напр., в аллегорической поэме Якова Полонского *Кузнечик-музыкант*, 1859). Модерная трактовка цикады у Вяч. Иванова отражает новый этап в том, как мыслятся поэт и поэзия. Эта трактовка системно разворачивается у Кузмина, Сологуба, Блока, Анненского, Хлебникова, Мандельштама. В стихотворении *Цикады* из цикла „Песни Дафниса“ Вяч.

Иванов использует „кузнечик“ и в смысле „кузнец“, расширяя диапазон значений до поэтической демиургии – выковывания поэтического слова. Таким же образом работает этот образ и в лирике М. Волошина – в *Подмастерье* (1917). В *Поэзии о соловье* (1916) Каменского образ поэта-кузнеца строится при помощи образов соловья, цикады и пастушьей песни. Этот образ разворачивается и в направлении часов (куранты, часы-кузнечик). Поэтический образ „цикады-часы“ включает в себя тему времени, сезонов человеческой жизни, смерти, творческого кризиса, одиночества (О. Мандельштам, *Tristia*). Он появляется у Аполлона Майкова (*Звуки ночи*, 1859). *Цикады* (1895) Вяч. Иванова эрудированно следует за античными текстами, говорящими о цикаде – у Гомера, Алкея, Платона, Феокрита, Климента Александрийского. Его цикады расположены в буколическом локусе. Они – музыкальные существа, поэты, „кузнецы слов“. В 1895 году Мережковский перевел роман Лонга, а цикл Вячеслава Иванова, созданный в том же году, соотносится с мифическими фабулами о Дафнисе и с сюжетом этого знаменитого античного буколического романа, в котором любовь часто описывается при помощи цикад. Образ цикады-поэта был очень частотным в Серебряном веке. Примером может служить поэтический диалог Вяч. Иванова (стихотворение *Цикада*) и Сергея Городецкого (сонет *Цикады*). В *Кузнечике* Велемира Хлебникова происходит очередная трансформация мифопоэтического образа цикады, ранее развернутого романтиками и символистами. Она связана с модерным формированием совершенно нового поэтического языка у будетлян. Модерные прочтения цикады от эллинизма до Серебряного века разворачиваются в направлении смерти – поэтического бессмертия, музыкального дара, поэтического τέχνη, времени – вечности – искусства и otium художника, поскольку цикады постоянно находятся в буколическом локусе, связаны с Музами и Аполлоном, Аркадией, Аркадом, Паном, Дафнисом, Титоном, Евномом. В определенные культурные периоды эти интерпретации участвуют в конструировании мифа о поэте, о художнике, как в серьезном, так и в игровом режиме.

В „Пасторальные зооморфные образы у модернистов и художников раннего авангарда“ исследование сфокусировано на вопросе о том, насколько и как художники используют буколический зооморфный код. Традиция изобразительных решений восходит к римской культуре, к рукописи *Vergilius Romanus*, среди иллюстраций которой есть буколические сцены, изображающие пастухов со стадами животных, или сцены только с животными (Титир с тремя коровами, Мелибей с козами, пастухи с лошадьми, два быка в борьбе за корову). Позднесредневековые иллюстрации к эклогам Вергилия продолжают эту изобразительную традицию. Подобным образом иллюстрированы и идиллии Феокрита. Среди наиболее ярких решений – гравюры А. Дюрера (1496) и Джованни Кастильоне (ок. 1645). Изображение пастухов, отдыхающих и играющих на музыкальных инструментах возле своих стад, постоянно встречается в средневековых миниатюрах. Художники

эпохи Ренессанса и барокко аналогичным образом изображали буколические сцены из идиллий Феокрита и эклог Вергилия. Аркадия тоже представлена, как в античных буколиках, с медитативным состоянием пастуха с музыкальным инструментом в руках, который стоит возле стада. В живописи рококо аристократы, играющие в аркадских пастухов, не изображаются со стадами. Пастушеская роль в этой культуре подразумевает эротику, пиршества и танцы недалеко от музыкантов в парке, а не реалистичные пасторальные сцены. В редких исключениях рядом с персонажами находится собака и/или овцы и козы, что указывает на буколическое начало в сюжете (Буше – *Пастораль, Летняя пастораль*). Иное видение у Клода Лоррена с его аркадскими пейзажами с пастухами и стадами, у Яна ван де Вельде II, Адриана ван де Вельде. Романтики не стали существенно изменять этот тип изображений, когда иллюстрировали произведения Вергилия и Феокрита и создавали свои аркадские миры, помещая пастухов и стада в романтический пейзаж. Тенденция меняется во второй половине XIX века у академических художников – пейзажистов, анималистов, мастеров жанровой живописи. По их работам можно проследить изменение представлений о пасторали, связанное с социальными, экономическими и эстетическими факторами, предполагающее определенный тип идеализации сельской жизни и быта в направлении, совершенно отличном от прежних изображений пасторальных сцен. Показательны в этом отношении картины западноевропейских реалистов и натуралистов, а также русских художников второй половины XIX века (К. Тройон, Эмиль ван Марк, Роза Боннер, Ж. Курбе, Жан-Франсуа Милле, Жюльен Дюпре, анималисты мюнхенской школы Иоганн Фольц и Антон Брайт, русские художники, такие как М. К. Клодт). На их картинах нет ни отдыхающих пастухов, музицирующих возле своих стад в идиллических пейзажах, ни песенных агонов, а изображена трудовая деятельность, которой заняты крестьяне. Тем не менее, идиллическая природа и единение человека с ней идеализируют деревню и пастуха. Этот тип живописи по-новому эстетизировал неурбанизированный мир, ставший для городского зрителя далеким, экзотическим и интересным не меньше, чем жанровая живопись ориенталистов, расцветшая в те же десятилетия. Авторы этих работ были популярны и получали призы в парижских Салонах в основном в период после революции (1848), когда более нейтральная сельская тематика интерпретировалась как призыв к возвращению к порядку, спокойствию и первоначальным ценностям, воплощенным в сельской жизни и быте, а художниками-реалистами – как социально ангажированный взгляд на современность и деревню. Этим объясняется успех Антона Брайта, чьи картины вызывают ностальгию по доиндустриальному сельскому миру, исчезнувшему в Германии на рубеже веков. Учитывая эту тенденцию, можно утверждать, что пастораль конца XVIII и в XIX веке легко переходит в социальное, а также в поле экзотики. Оно переступает границы созданного со времен эллинизма (и в живописи с эпохи Возрождения) метажанра – изящного

условного мира, контрапункта реальности – и превращается в приукрашенное реалистическое повествование о деревне, современности и социальной напряженности в обществе. В этом мире нет ни песенных агоний пастухов возле своих стад, ни любовных нег и философских бесед среди лугов, оглашаемых пением цикад, ни характерного для пасторали темпорального кода – послеполуденного летнего зноя. Музыкальные инструменты также отсутствуют, в отличие от повседневных бытовых предметов жизни рабочего человека – прялки, плуги, лопаты, серпы, кобылы, ведра для молока, вязальные спицы. Другие художники, например Милле, изображают деревню поэтично и вдали от социальных бурь. Его пастушки одинаковы: молодые, красивые, погруженные в идиллическое безвременье, поглощенные своими занятиями и мыслями. С такими художниками, как Г. Курбе, социальный рассказ более реалистичен. В литературе эта тенденция (ориентация пасторали на социально-политические и экономические проблемы современности и напряженность между городом и деревней) прослеживается уже в пасторальных поэмах и стихотворениях Вордсворта. В живописи примером может служить картина Курбе *Деревенские барышни* (*Les Demoiselles de village*, 1852).

Большинство художников-академистов второй половины века сохранили образы и темы, характерные для расцвета анималистики в западноевропейской живописи, у голландских художников Золотого века. Названия многих пейзажных и анималистических картин включают в себя слова „идиллия“, „пастораль“, „пасторальная сцена“, „пасторальный пейзаж“, но некоторые из них изображают коров на водопое посреди поля, т.е. единственным признаком пасторали теперь являются деревенская природа и домашние животные. Пасторальные сцены освобождаются от литературного и библейского содержания, которое несли в себе на протяжении веков, и превращаются в реалистичные пейзажи с крестьянами и животными, или только с животными. Представление о пасторали сильно изменилось в XIX веке, если сравнивать картины этого периода с произведениями, характерными для жанра пасторали от эпохи Ренессанса до XVIII в. Интерес к этому виду жанровой живописи в XIX в. также можно искать через влияния на контактологическом уровне – у Паулюса Поттера, Яна ван Бейлerta, Абрахама Блумарта, Франса Франкена II.

В России передвижники идеализировали деревню и русскую природу как образец и как нечто исконно русское, воплощая идеал в пасторальных сценах. Картины сельской темы на протяжении веков имеют однотипные названия – *Пастух*, *Пасторальная сцена*, *Пасторальный пейзаж с коровами*, *Пасторальная сцена с пастухами*, *Отдыхающее стадо*. И пейзажисты XIX века создавали произведения с аналогичными названиями. Это идиллические природные картины, в которых можно обнаружить влияние романтизма. Нередко аркадские пейзажи включают руины и готические замки – как у живописцев XVII века и романтиков после этого. Эти руины также создают ощущение идиллической вневременности, часто изображая пастухов со

стадами перед ними или среди них. В аркадских пейзажах присутствуют характерные элементы пейзажа итальянского Ренессанса. От пасторальной топики сохранились лишь идиллическая природа, домашние животные и пастухи, но не „литературный пастух“ Феокрита и Вергилия. Отсутствуют песни, буколическое отношение человека к миру и любовная тема, развитая в философском плане или в более игровом режиме. А тема смерти, звучащая в *Аркадии* Саннадзаро и в мотиве *Et in Arcadia ego* в живописи, отсутствует в пасторальных видениях живописцев XIX века.

Во второй половине века усилился интерес к буколической теме, получившей развитие в знаковых произведениях античной литературы. Среди предпочитаемых сюжетов в музыке и живописи — роман Лонга *Дафнис и Хлоя*, вызывающий интерес от эпохи Ренессанса до XX века, а в живописи — от пасторальных сцен Буше и его современников до таких художников, как Милле, Кабанель, Пьер О. Котт, Вильям-Адольф Бугро. В картинах, вдохновленных романом Лонга, часто присутствует зооморфный буколический код, подсказывающий сюжет — стада животных рядом с пастухами (напр. *The Wooing of Daphnis* А. Леммона). Академические художники и ориенталисты в XIX веке, направив свой взгляд на Лонга, интерпретируют произведение преимущественно через эротику, экзотизм, примером чего являются одноименные картины *Дафнис и Хлоя* — Ж.-Л. Жерома (1852), Августа фон Риделя (1850), Гастона Рено (1881), а также иллюстрации к роману Лонга Луи-Жозефа-Рафаэля Коллина (1890). В первые десятилетия XX века эта тенденция заметна и в русской живописи у иллюстраторов романа Лонга — В. Борисова-Мусатова и К. Сомова. Более нейтральна по отношению к изображениям ориенталистов картина *Дафнис и Хлоя* (1865) Жана Жоржа Вибера, в которую он „ввел“ и сюжет из басни Лафонтена *La Cigale et la Fourmi* (в картине *Troubadour La cigale et la Fourmi*, 1875). Многие академические художники и ориенталисты, в том числе Ф. Бриджмен и Ж. Ж. Лефевр обращаются к сюжету „Стрекоза и муравей“ (Μύρμηξ καὶ τέττιξ) Эзопа, известного по басне Лафонтена, в редакциях которого чаще встречается образ сверчка или кузнечика, хотя некоторые выбирают и цикаду. Традиционная для буколики поющая цикада изображается также в виде красивой полуобнаженной или обнаженной молодой женщины в осенне-зимнем пейзаже (Лефевр, Бриджмен, Биссон, Шантрон, Генриетта Рэй, Леон Перро). Авторитетное влияние на визуальные решения оказали и иллюстрации Гюстава Доре. Антропоморфизация цикады и ее стереотипное изображение не случайны. В последние десятилетия XIX века кузнечик/цикада из басен спровоцировал ориенталистов и реалистов интерпретировать сюжет в соответствии со спросом на живописные произведения — через эротику, отодвигая на второй план оппозицию музыкальный/физический труд, *otium/negotium* (напр. у Леона Перро в *La Cigale*, 1893). Басней Лафонтена заинтересовались также композиторы и

драматурги (балет Э. Одрана *Стрекоза и муравей/ La Cigale et la fourmi*, 1886; *Стрекоза/ Cigale* Жюль Массне, 1904).

На фоне произведений реалистов, натуралистов и ориенталистов интерес **модернистов** к изображению подобных сцен, отмеченных многовековыми традициями, связанными с идеализацией пастушеской жизни, с „выбором“ пастуха/певца, а также с эротизмом у ориенталистов и академических художников, на первый взгляд кажется слабым. Когда модернисты создают сцены сельских пейзажей и пастухов у своих стад, их новаторство чаще всего носит формальный характер – *новые стили живописи* представляются через традиционные сюжеты и образы. Часто речь идет также об эстетизации „дикого“, сельского, об открытии собственного земного рая – в провинции или за пределами Европы. И если у Анри Руссо доминирует экзотическая флора и фауна, то у М. Ларионова, Д. Бурлюка, Н. Гончаровой, присутствуют „грубые“ бытовые сцены и ряд зооморфных образов, связанных с деревней и пастухом. Образы выдержаны в духе иконы, лубочной живописи, „сельского искусства“ – в отличие от реалистической живописи того времени (И. Шишкин, М. К. Клодт, В. Маковский, В. Серов). Идентичные сюжеты, изображающие деревню, пастуха и домашних животных, присутствуют у многих русских художников и у их коллег из Западной Европы, представителей разных стилей живописи (Писсарро, Гоген, Сёра, Серюзье, Бернар, Ван Гог). Несмотря на разную стилистику, идеальный пейзаж, в который вписаны фигуры, присутствует в картинах, связанных с пасторалью. Картины оригинальных новаторов Д. Бурлюка и М. Ларионова являются репликой на эту уже сложившуюся традицию, они также созвучны новым концепциям поэзии первых десятилетий XX века, озвученным у А. Крученыха через идею о том, что поэтическое слово должно подчеркивать диссонансы и чисто примитивную грубость. Возрождение интереса к сюжетам с буколическими зооморфными образами связано с представлением переосмысленного понятия идиллии, ее переносом в искусство авангарда, интерпретацией ее через „грубое“, прозу жизни в контрапункте с поэтической грезой пастуха, песенными агонами и любовью. Речь идет об антиидиллическом пафосе произведений, изображающих пастухов и их стада в мире, противоположном Аркадии и далеком от концепта *otium*. Здесь также присутствует эпатажный жест, творческий агон с романтиками и символистами, с их видением буколического жанра, Аркадии и ее обитателей. Среди западноевропейских модернистов, в картинах которых очевиден зооморфный код пасторали – Писсарро, Гоген, Сёра, Серюзье, Бернар, Ван Гог. Они представили идиллические видения гармоничного доиндустриального рая, решенные через новые стили в живописи – импрессионизм, постимпрессионизм, синтетизм, пуантилизм, фовизм. Среди интересных работ – *Титир и Мелибей* и *Пастух Коридон* Серюзье (по мотивам эклог Вергилия). Модернисты последующих десятилетий вступили в диалог с эмблематическими работами Ван Гога, Гогена, Бернара и Серюзье. Появляются пастухи, коровы и синие лошади

Франца Марка, *Синяя корова* Н. Гончаровой, зеленые и голубые лошади и коровы и сельские сцены с пастушками Д. Бурлюка, сельские сцены М. Ларионова. Авангардисты России и Западной Европы использовали буколический зооморфный код, новаторски интерпретируя мотивы, образы и известные сюжеты в живописи, а также мифический образ космической коровы. После миметической жанровой живописи авангардное искусство также обращалось к буколическому, но уже с новыми целями, представляя новые художественные „языки“ через произведения, ненавязчиво отсылающие к композициям и образным лейтмотивам старой жанровой живописи. Некоторые из этих работ – откровенно эпатазирующие жесты в адрес многовековой пасторальной традиции, жанровой живописи и современного буржуазного эстетического отношения к искусству – как, например, картины М. Ларионова и Д. Бурлюка.

В 1911/12 годах были опубликованы программные статьи „*Дикие*“ *Германии* Франца Марка и „*Дикие*“ *России* Давида Бурлюка, в которых говорилось о новаторах как о диких, стоящих у истоков духовного обновления искусства. В ряде работ, созданных в этот период, проявляются новаторские первоначальные ценности, воплощенные в пасторальном идеале. Некоторые из них носят характер ностальгического воспоминания о детстве и юности, об идиллическом родном крае – о деревне у Ларионова, Гончаровой, Малевича, о Витебске Шагала. Представители разных художественных направлений и стилей активно используют буколический зооморфный код и вступают в интересный диалог друг с другом. Некоторые из этих работ были созданы в одно и то же время: *Купальщицы с голубой козой* (1910/11) Ларионова, *Синяя корова* (1911) Гончаровой, *Желтая корова* (1911) Марка, зелено-голубые коровы и лошади рядом с крестьянами Д. Бурлюка, коровы и синие лошади Марка, *Корова* (1910) Кандинского, *Корова и скрипка* (1913) Малевича и *Вселенская корова* (1913) Франца Марка.

Интересны и своеобразны картины **М. Ларионова** с пастухами, козопасами и свинопасами на пасторальном фоне (1900–1912). Свинья – доминирующий зооморфный образ в живописном мире Ларионова. В буколической литературе, начиная с Феокрита, как и в пасторальной живописи свинопасы и свиньи отсутствуют, в отличие от постоянного присутствия этого образа в художественном мире Ларионова. В западноевропейской живописи образ свиньи появляется редко – бретанских в сценах Гогена и Серюзе, а затем у немецкого экспрессиониста Ф. Марка. В мире Ларионова это не случайный живописный объект, особенно если рассматривать его работы в контексте политических событий в России после 1905 года. И у Игоря Северянина в это же время появляется образ свиньи – как контрапункт высокому поэтическому искусству, художнику. В то же время **М. Шагал** создал еще один образ деревни в *Я и деревня*, а также своих скрипачей, летающих людей и коров, а также *Автопортрет с семьей пальцами* – *mise en abyme*, где на мольберте в мастерской художника стоит картина *О России*,

ослах и других (1911/12). Искусствоведы интерпретируют картину *Я и деревня* не только как ностальгическое воспоминание о детстве и России, но и как символ Вселенной. Подобные композиции Шагал создает и в 1925/26 годах (*Воздушный змей, Деревенская жизнь*). Особенно отчетливо на фоне западноевропейского искусства первых десятилетий XX века проявляется активная и провокационная импликация пасторального зооморфного кода у русских авангардистов – Кандинского, Шагала, Малевича, Д. Бурлюка, Ларионова, Гончаровой, в литературе – у Каменского, Крученых, Есенина, Мандельштама, Бурлюка, Северянина, Хлебникова, Матюшина. Активно используется новаторский буколический топос в литературе и живописи, буколический экфрасис в лирике, а теоретические запросы на синтез искусств органично перерастают в совместные проекты композиторов, художников, поэтов, хореографов и актеров, создающих *Gesamtkunstwerk*. Заметен систематический интерес авангардистов к образам коровы, быка, козы, лошади, присутствующим во всех мифологиях. Неслучайно в живописи Д. Бурлюка картины часто связаны с этими солярными символами – подсолнух, бык, корова, конь. В литературе эта тенденция заметна у В. Хлебникова в *Вы помните о городе, обиженном в чуде*, в стихотворении *Сельская дружба* из сб. „Молоко кобылиц“, в *Вила и Леший*, а затем в *Лесная тоска*. Активное использование зооморфного кода русскими авангардистами первых десятилетий XX века демонстрирует единство поисков художников, поэтов и писателей. Традиционные представления о буколическом отношении к миру, природе и цивилизации были разрушены. В то же время через буколический код проявляются в новаторском виде общечеловеческие ценности, говорится о художнике и искусстве. В 1910 году Кандинский создал картину *Корова*. В том же году он написал *О духовном в искусстве*, где размышлял о природе цветов и их воздействии. Известно его высказывание, связывающее корову и зеленый цвет. Одним из направлений концептуализации образа коровы у русских художников является аналогия с мещанством, с самодовольным и ограниченным миром обывателя, с застоем, неподвижностью, которые в шкале ценностей модернизма являются символами однообразия и смерти (т.е. корова уже не обязательно рустикальный образ и символ русского). Другое направление связано с многовековой жизнью пасторали и ее активным транспонированием в творчестве авангардистов. В русской культуре, преимущественно патриархальной и доиндустриальной и в начале XX века, образы деревни, русской жизни, связанной с землей и животными, являются доминирующими темами – через них думают и говорят о „родном“. Образ „старой“ Руси устойчиво ассоциируется с *коровой* (в т.ч. фольклорно-мифологические образы коровы как матери), напр. у Сергея Есенина, утверждающего, что *без коровы нет России*. До того, как авангардисты переосмыслили эти традиционные образы и представления о русском, идиллические сцены сельской жизни доминировали в десятках живописных и литературных произведений, в которых активно присутствовал образ коровы.

Поэтому эпатажные жесты русских авангардистов связаны с провокационным присутствием коровы – в поэзии, театре, живописи, в манифестах, провозглашающих новые художественные стили. Другое направление осмысления доминирующей зооморфной образности у авангардистов – мифологическое. Научный дискурс соединяется с мифологическим: через конкретное, превращенное в знаки, говорится об универсальном, первоизданном. Соляные символы, такие как бык и корова, участвуют в построении нового пространства-времени, становятся визуальной репрезентацией идей времени и вечности, вечных сущностей в мире (Кандинский – *Корова*, Ларионов – *Лучистая корова*). Новаторской и оригинальной является и картина Малевича *Корова и скрипка* (1913), с которой начинается серия его „алогичных“ работ, интерпретируемых через тему художника, пастуха (βοιμήρς, βουκόλος) – через литературные и живописные коды, идущие от античности до модернизма, в т.ч. через рассказанную Страбоном историю о музыкальном состязании между кифаредами Аристоном и Евномом, которая потом иллюстрировалась в сборниках эмблем. Примерно в то же время (1913) Малевич иллюстрировал и сборник „Трое“, и футуристический сборник „Поросята“, провокационный как своим названием, так и изображениями свиньи, России, представленных в совершенно неидеалистическом режиме (*Русь, Я жрец я разленился*). Корней Чуковский в статье 1913 г. говорит о „свинофильстве“, в котором обвиняют А. Кручёных – о новой эстетике, далекой от понимания изящества и красоты, о пристрастии к диссонансам, хаотической грубости и безобразности – как борьбе с официальным искусством и его слащавостью, демонстративностью, манерностью. В это же время Давид Бурлюк создал картины с изображением сельских пасторальных сцен в стиле примитивизма, а позже и портрет Есенина, на котором изображена деревенская сцена (поэт на фоне ветряной мельницы, деревенских домов и зеленой коровы, возможно, из-за знаменитой фразы Есенина из *Ключей Марии*: „хотим поставить памятник не Марксу, а корове“).

Авангардисты в России часто использовали образ коровы, когда заявляли о своих новаторских представлениях об искусстве, поэтическом слове и его новых функциях. В качестве примера можно привести статью *Аполлон в перепалке (живопись в поэзии)* А. Кручёных (1919). Еще в 1909 году в стихотворении *Вы помните о городе, обиженном в чуде* Хлебников сопоставляет два мира – недавнее прошлое и современный индустриальный мир, бывшую и современную Москву. Он описывает два пейзажа – пасторальный, со стадами и пастухами, играющими на своих простых духовых инструментах, и пейзаж современного города, окутанного черным промышленным дымом, где стада коров уже не переходят реку, через которую перекинуты железные мосты. Соединяя слова „корова“, „пастух“, „свирель“, „берёзовая кора“, поэт создает буколический образ, да еще и с берёзами, знаковыми для русской культуры. В это же время у Хлебникова возникает еще

один образ, связанный с буколичкой. Он пишет свое знаменитое футуристическое стихотворение *Кузнечик* в диалоге с Ломоносовым, Державиным, с *Цикадами* Вяч. Иванова. И хотя лексема здесь „кузнечик“, это именно античная цикада, символ поэтического τέχνη, поэта, любимца Аполлона и муз. Наряду с новаторством Хлебникова и других поэтов-заумников, а также художников-авангардистов, появляются футуристические книги, воздействующие на все органы чувств через синтез визуального и поэтического в формировании общего семантического пространства. Среди современных футуристических провокаций – *Танго с коровами* Каменского, где само название демонстрирует алогизм, объединяя танго и корову, и вообще сельское с современным, с актуальным (корова – железобетонные здания, аэроплан). А в *Поэзии о соловье* Каменского появляются поющие пастухи, небесная трель, буколические пейзажи, образ поэта-соловья, описанного в манере, характерной для цикад в русской поэзии. В творческой вселенной Вл. Маяковского тоже присутствует образ коровы (*Про Феклу, Акулину, корову и бога*, 1923).

Когда поэты и литературные критики говорят о себе и творчестве своих современников, они также используют образ цикады – как символ поэтического τέχνη, мусически вдохновенного художника (О. Мандельштам, И. Северянин, Д. Бурлюк). Анатолий Мариенгоф (*Корова и оранжерея*, 1922, *Поэма четырех глав*, 1925) также включился в дебаты о путях искусства и его сущности, развернувшиеся между представителями разных художественных направлений в первые десятилетия XX века.

Оригинальным образом образ *лягушки* также присутствует у русских авангардистов. Давид Бурлюк известен как „доитель изнуренных жаб“ – так называется и его поэтический цикл в сб. „Рыкающий Парнас“. Некоторые иллюстрации Бурлюка напоминают сельскую тему в картинах Малевича, Ларионова и самого Бурлюка. А. Кручёных определяет Бурлюка как „одноглазого сатира“, цитируя самого Бурлюка, который озаглавил доклад, представленный на поэтическом вечере „Гилей“ в 1913 г., „Доители изнуренных жаб“. Речь идет о традиционной антиномии, встречающейся еще в эллинистической литературе (*лебедь – лягушка, цикада – жаба*), когда александрийцы говорят о творце и о бездушных личностях. Ф. Успенский отмечает, что в русской литературе устойчивы образные пары стрекоза – кузнечик, стрекоза – мотылек, стрекоза – пчела, а также стрекоза – лягушка. В 1913/14 г. Хлебников и Кручёных создали поэму *Бунт лягушек*, которая осталась незаконченной (опубл. в 1929 г.). В ней лягушка постоянно ассоциируется с болотом, топью, а антагонистом лягушек выступает чудовище-локомотив. Образ квакающих лягушек, похожих на музыкантов с рожками, появляется позднее и у Хлебникова (*Э-э! Ы-ым!*, 1921). Если мы вкратце обратимся к западноевропейским художникам начала XX века в связи с использованием буколического зооморфного кода, то отметим *Бестиарий*, или *кортеж Орфея* (1913) Аполлинера. Дадаисты и сюрреалисты также

использовали этот зооморфный код. В своем манифесте Тристан Тцара (1918) определяет лексему „дада“ и как хвост священной коровы на языке племени кру. Среди ранних работ С. Дали – *Призрачная корова* и *Баран* (1928), последняя из которых находится в диалоге с сюрреалистическими пейзажами Макса Эрнста (*Прекрасный сезон/ Beautiful Season*, 1925) и Пикассо (*Голова барана/ The Ram's Head*, 1925), а также с коровами и лошадьми на картинах Франца Марка.

Активное и провокативное употребление зооморфных образов, среди которых доминируют корова и свинья, свидетельствует не только об эпатажных стратегиях ярких и самобытных художников, но и об эстетических, социальных и политических позициях в сложные и многоликие первые десятилетия XX в., отмеченные социальными бурями, революциями, войнами, политическими погромами и очень насыщенной художественной жизнью, в которой агонально существовали различные художественные направления, школы и авторские голоса. Буколический код, веками участвовавший в конструировании новых жанров и стилей, в презентации властных иерархий, ценностных шкал и эстетических вкусов, и в культуре Серебряного века, и в последующие десятилетия XX века у авангардистов всей Европы был частью мощных подрывных энергий современности, модерности. Жесты этой культуры дерзкие, шутовские, бунтарские: с эпатажем, радикальным разрушением традиции, утверждением молодости, свободы, независимости от установленных норм, верой в бессмертие – через собственный и радикальный художественный жест, эксплицированный у Матушина и Крученыха в последней строфе *Победы над Солнцем*: „мир погибнет а нам нет конца!“.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование выявляет долгую жизнь пасторальной системы жанров в европейском искусстве, многочисленные и часто необычные образы буколического, а также оригинальное использование элементов буколического кода в современной европейской культуре: из зооморфного кода – цикада, бык, корова, свинья; мотив надписи на дереве (записанная пастушеская песня); концепты *сладость*, *otium* (досуг), *vita contemplativa*, *счастье*, *удовольствие* (*voluptas*); буколический экфрасис; мотив *Зефир vs. Борей* в построении буколического локуса и тема любви и „человеческих времен года“. Основываясь на подробных наблюдениях над идиллиями Феокрита и его последователей в античности, исследование представляет рецепцию (теоретическую и художественную) античных буколических произведений, сохраняющийся интерес к ним вплоть до XX века и специфику использования буколического кода в европейской культуре. Оно представляет культуру эллинизма как первую европейскую модерность, прослеживая последующие новаторства и схожие современные жесты творцов разных эпох. Среди них – диалоги по линии *carmina figurata*, роль средневековой пастуреллы в развитии современного типа театра в начале XX века, конструирование образа поэта и поэтического *tέχνη* через мифологему цикады, осмысление понятия *otium* и топос *Аркадии* от античных значений и употреблений через *Fête galante* и *Et in Arcadia ego* к новым семантическим регистрам в XIX и XX веках. В центре внимания – рецепция эллинистической идиллии и через латинские переводы, и в оригинале (начиная с эпохи Ренессанса), что в свою очередь также привело к развитию системы пасторальных жанров, к созданию эклог в волгаре. Аналитические наблюдения позволяют также выделить теоретические рецепции жанра идиллии, начиная с Сервия, как в западноевропейской, так и в русской культуре. В первой части исследования отмечаются значительные расхождения переводов с оригиналами – лексемы „цикада“ (*τέττιξ*, *cicada*), а также музыкальных инструментов *syrix* (*σῦριγξ*) и *avlos* (*αὐλός*), а в случае с римскими буколиками – *avena*, *tibia*, *calamus*, *fistula*, *harundo*, поскольку подчеркивание цитат в художественных текстах также связано с распознаванием предыдущих буколических текстов, с которыми диалогизируют произведения, которые говорят о „скрытых“ диалогах между авторами. Пастораль в русской культуре прослеживается от первых десятилетий XVIII века в литературе, балете, опере, живописи и ландшафтной архитектуре до представителей раннего авангарда в первые десятилетия XX в. Построение буколических миров в русской культуре связано не только с активными влияниями (от античных буколистов, от западноевропейских мастеров), но и с самобытным путем русской культуры, которая в 1820-е годы поставила в центр интереса и вопросы „народности“, „русской идиллии“ и способов обращения с пасторальным

кодом в разговоре о русском, современном. Наблюдения показывают, что интерес к эллинистической литературе, к пасторальным произведениям римской и западноевропейской литературы в России был связан и с *созданием новой светской культуры, модерности*. Это была комплексная социальная и культурная программа, проявившаяся в литературе, живописи, опере и балете. У авангардистов идея „простого“, „естественного“ по-новому используется для осмысления концепции пасторали, определенной уже у Сервия через *simplicitate*. „Дикость“, деревенская „простота“, естественность вновь становятся *знаками* простоты и естественности, *знаками* культуры. Эта сознательно осуществляемая непринужденность, безыскусность (αφέλεια) также является одним из признаков модерности – как эллинизма, так и модернистов XIX и XX веков.

Исследование имеет свои рамки, фокусируется на определенных вопросах и диалогах между авторами и произведениями из разных национальных литератур и культурно-исторических периодов. Выделенная в первой части специфика буколического кода и идиллического жанра рассматривается в свете диалогов с последующей западноевропейской и русской культурой (в I. 3. и в II.). Заключительная глава проводит параллели между тенденциями, характерными для западноевропейского и русского искусства, сознательно рассматривая это культурное поле как единое, но одновременно с тем обладающее своей спецификой, обусловленной национальным культурным контекстом и социально-политическими процессами. Темпоральные рамки исследования неизбежно обуславливают выбор, предполагают сосредоточение внимания на одних явлениях, авторах и произведениях и отказ от обстоятельного обсуждения других – особенно тех, которым посвящены исследования и монографии европейских литературоведов и искусствоведов и которые получили широкую научную известность. В данном случае мы не ставим перед собой задачу повторить наблюдения, уже сделанные в фундаментальных исследованиях, посвященных отдельным вопросам, связанным со пасторализмом в европейской культуре (W. Gregg, W. Empson, P. Alpers, A. Paterson, И. Клейн, Л. М. Баткин, Вл. Ганин и др.), а также исследования Н. Пасхаряна, И. Шайтанова, Т. Саськовой, А. Кросса, В. Вацуро, И. Клейна по русской литературе XVIII–XIX веков, а открыть новые исследовательские „ниши“, через которые можно говорить о пасторальном коде и его использовании на протяжении веков. Не претендуя на исчерпывающую полноту, текст надеется вызвать интерес читателя и дать импульс для дальнейших исследований по теме – в области русской и западноевропейской культуры.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

СТУДИИ:

1. Николова, Д. Песня цикад и миф о поэте. // *Славянски диалози*, т. 14, 2013, 47–72.
2. Николова, Д. Пастораль в зеркалах русской культуры (XVIII–XIX вв.) // *Славянски диалози*, № 19, 2017, 74–98.
3. Николова, Д. Пастораль в зеркалах русской культуры (XIX в.) // *Славянски диалози*, т. 20, 2017, 97–129.
4. Николова, Д. Пасторальные миры в культуре Серебряного века. // *В безкрая вечен и незрим*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2020, 71–101.
5. Николова, Д. Злосчастная доля пасторали в болгарской культуре. // *Време и приемственост*. П.: УИ „Паисий Хилендарски“, 2021, 348–369.
6. Николова, Д. Joie de vivre – вариации на тему. // *Литературна мисъл*, 2, 2021, 42–62.
7. Николова, Д. Художественная сцена Серебряного века. // *Славянски диалози*, № 33, 2024, 122–153.

СТАТЬИ:

1. Николова, Д. Первая идиллия Феокрита (*Тирсис, или песня*) и конструирование метажанра. // Научни трудове на ПУ „Паисий Хилендарски“, Филология, т. 60, № 1, Б, 2022, 153–166.
2. Николова, Д. Модерность пастурели – Адам де ла Аль и проекты обновления русского театра. // *STUDIA PHILOLOGICA*, 2023, vol. 42, no. 2, 85–96.
3. Николова, Д. Пасторальные зооморфные образы у модернистов и творцов раннего авангарда. // Научни трудове на ПУ „Паисий Хилендарски“, т. 61, № 1, Б, 2023 – Филология, 113–128.

САМООЦЕНКА ВКЛАДОВ

1. В исследовании выявлена и проанализирована динамика культурных диалогов с античностью, осуществленная европейскими творцами – диалогов не только с римскими буколиками, но и с авторами эллинизма (Филет, Феокрит, Каллимах, Симмий Родосский, Бион, Мосх). Особое внимание уделяется идиллиям Феокрита и их рецепции, начиная с Доната и Сервия.
2. Диссертация, в соответствии с ведущими литературоведческими исследованиями, связанными с пасторальной литературой в России, является первым систематическим болгарским исследованием пасторали в русской культуре. Она анализирует русский пасторализм в гораздо более широком контексте, включая культуру кабаре, а также живопись, театр, оперу и балет.
3. Исследование по-новому интерпретирует картину *Корова и скрипка* К. Малевича в свете пасторального кода, как и эклогу Сумарокова *Дафна* в контексте XIX идиллии Феокрита (*Κηριοκλέπτης/ Воришка мёда*).
4. В исследовании выделены мотивы *Титир, Полифем и Галатея, Зефир vs. Борей*, как и *Дафнис и Хлоя* (в основном на основе романа Лонга) и развитие этих мотивов и в живописи, а также русская рецепция романа Лонга, реализованная в различных видах искусства.
5. В исследовании анализируется как важный для буколического кода образ *цикады*, переводная рецепция лексемы *τέττιξ* и то, как она участвует в конструировании мифа о творце, о творческой демиургии и бессмертии. Акцент ставится и на концепте *сладость*, развернутом через любовь, песню, мед, пчелу и мелиады (*Μελιάδες*).
6. Подробно проанализирован буколический зооморфный код в искусстве (литература, живопись) от античности до начала XX века, до произведений авангардистов.
7. В силу своей комплексности проблема пасторализма в европейском искусстве вызывает ряд вопросов, которые могут послужить импульсом для дальнейших научных исследований.