

Современные идиллии. Способы и функции обращения к идиллическому хронотопу в избранных произведениях новейшей русской литературы

Катажина Сыска

Ягеллонский университет
Краков, Польша

Идиллия – понимаемая не как жанр, но как модель мироустройства, как хронотоп и художественная модальность – обладает чрезвычайно четкими и узнаваемыми пространственно-временными характеристиками, отсылая одновременно к двум идеалам – пространственному идеалу Аркадии и шире – райского сада, и временному идеалу Золотого века. Уже Ф. Шиллер в конце XVIII в. предложил вывести такие категории как идиллия, элегия и сатира за пределы одноименных жанров и трактовать их как определенный «строй чувств» (Шиллер 1957: 421). Такой внежанровый подход к идиллии продолжили, в частности, М. Бахтин, разработавший понятие идиллического хронотопа (Бахтин 1975: 372–384), а также В. Тюпа и И. Есаулов, пользующиеся термином идиллического модуса художественности (Тюпа 2001; Есаулов 1997). Таким образом, можно определить идиллию как «строй чувств» или тип художественного сознания, который в литературном произведении порождает характерные типы времени-пространства, персонажей и сюжетов.

Идиллические локусы в известной степени гетеротопичны¹. Во-первых, они

¹ Может создаться впечатление, что идиллия ближе к утопии, чем к гетеротопии. Однако между идиллией и утопией есть ряд существенных различий. Во-первых, утопия по определению фантастична. Идиллические места по сравнению с утопическими более правдоподобны и реалистичны (разумеется, речь идет о литературных репрезентациях обоих этих типов пространств). В рамках идиллических пространств существуют вполне реалистичные типичные их воплощения: деревня, дача, родной дом, топика сельской природы (луг, поле, речка) и т. д. Во-вторых, утопия, как правило, устремлена в будущее (реже в прошедшее), в то время как идиллия существует в настоящем времени. Грег Гаррард, анализируя роль пасторали в экологическом дискурсе в американской прозе, утверждал: «утопия

моделируются не как нейтральное место, но как пространство повышенной упорядоченности, гармоничности, концентрированного счастья. В этом идилия соответствует шестому принципу гетеротопии по Фуко – это пространство столь совершенное, что выявляет несовершенство остального мира (Foucault 2006: 124). Во-вторых, идилический хронотоп предполагает своеобразное накопление времени-пространства: «смягчение всех граней времени» за счет «единства места жизни поколений» (Бахтин 1975: 373), чем отчетливо напоминает гетеротопии аккумулярованного времени или вечности (третий принцип, по Фуко) (Foucault 2006: 122). В конце концов, идилия может восприниматься как «другое место» по отношению к различным видам господствующего пространства (государства, общества, власти), так как одной из основополагающих черт идилического мира является удаленность от широко понимаемого центра, то есть мира так называемой «большой группы» (Иванов 1996: 73–78) – будь то город, столица, королевский двор (или другие локусы власти). Подчеркнуто частный, аполитичный и безразличный к событиям большой истории, близкий к жизни природы, созданный из межличностных отношений мир идилии устойчив к идеологиям, поэтому он зачастую противостоит доминирующим дискурсам своей эпохи и навязываемым ими практикам поведения.

Как ни странно, идилические места – как топосы личного, маленького счастья, гармонического существования субъекта в общении природой и с близкими Другими – в современной русской литературе встречаются довольно часто². Однако здесь необходимо сделать два замечания. Во-первых, идилические мотивы претерпели сильные изменения. Говорится в первую очередь об урбанизации идилии и ее романизации. Ренато Поджоли обращает внимание, что идилия нового времени переходит из поэзии в прозу и становится реалистичной или даже натуралистичной (Poggioli 1960: 65–66). Кроме того, идилические пространства предстают часто в виде разрушенных или находящихся под угрозой. Бахтин утверждал, что «тема разрушения идилии <...> становится одной из основных тем литературы в конце XVIII и в первой половине XIX века» (Бахтин 1975: 380). В связи с этим актуальным становится различие стилизации (которую Поджоли называл «идиллией формы») и настоящей «идилии духа» (Poggioli 1960: 74), так как современные писатели часто обращаются к идилической модальности полемически или критически. Поджоли пишет: «Современная идилия иронична и двусмысленна, так как начинается с подражания, а завершается пародией. Это как будто идилия наизнанку: показывает буколический идеал лишь для того, чтобы его разоблачить»

ожидает спасительного будущего», «идилия прославляет щедрое настоящее», а «элегия с ностальгией смотрит на ушедшее прошлое» (Garrard 2004: 42). Кроме того, утопия имеет общий охват – это идеальное государство или совершенное общество. Идилия, в свою очередь, является подчеркнуто частной, индивидуальной, камерной.

² Принятая нами дефиниция идилической модальности опирается на работы М. Бахтина (1975), В. фон Гумбольдта (1985), В. Тюпы (2006), И. Есаулова (1997), М. Иванова (1996), Р. Поджоли (Poggioli 1960) и М. Залеского (Zaleski 2007).

(Poggioli 1960: 67)³. Польский литературовед М. Залески (2007) среди таких ложных идиллий выделил коррумпированную идиллию (лубочные пропагандистские тексты); антиидиллию – когда идиллический идеал привлекается для того, чтобы подвергнуться сокрушению, разоблачению и осмеянию (например, третья часть романа В. Сорокина *Норма* или *Роман* того же автора); неидиллию – когда традиционно идиллические локусы описываются не-идиллически, выявляя несоответствие идеала действительности (например, *Карамзин. Деревенский дневник* Л. Петрушевской). Эту типологию можно расширить разрушенной или исчезнувшей идиллией (например, роман А. Чудакова *Ложится мгла на старые ступени*), где преобладает элегическое переживание, тоска по утраченному раю.

Однако существуют произведения, в которых идиллический хронотоп предстает не как разрушенный или вывернутый наизнанку, где идиллические мотивы не прием, а доминанта, где идиллия разворачивается здесь и сейчас, «прославляя щедрое настоящее» (Garrard 2004: 42). К ним можно отнести, в частности, некоторые романы и рассказы Людмилы Улицкой (например, «Путь осла»), повесть *Рождение* Алексея Варламова, повесть *Лада, или Радость* Тимура Кибирова. В настоящей статье мы сосредоточимся на романе Улицкой *Медея и ее дети* (1996) и избранных стихотворениях Кибирова.

Роман Улицкой опровергает утверждение Бахтина о том, что идиллические элементы в текстах нового времени «появляются частично или в сублимированном виде» (Бахтин 1975: 375). Это удивительно образцовое идиллическое произведение, в котором раскрываются все названные Бахтиным черты идиллии. Идиллический хронотоп предстает здесь как цельный, прочный и континуальный.

Бахтин называет три основные черты идиллического хронотопа. Первая – это «органическая прикрепленность, приращенность жизни и ее событий к месту, родной стране со всеми ее уголками, <...> где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки» (Бахтин 1975: 373). Благодаря концентрации на небольшом пространстве жизни многих поколений происходит ослабление традиционных бинарных границ: пространственной границы между внешним и внутренним (я – Другой; я – природа) и временной границы между жизнью и смертью. Вторая черта – «строгая ограниченность только основными немногочисленными реальностями жизни», такими как «любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье, возрасты» (Бахтин 1975: 373). Эти основные события частной жизни поэтизируются, приобретают сакральное значение, превращая быт в бытие. Таким образом стирается также оппозиция между сакральным и профанным. И, наконец, третья черта – «сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма» (Бахтин 1975: 374).

Дом Медеи, расположенный в сельской местности в Крыму, является местом, где рассеянные по всей Евразии члены семьи Синопли во время летних заездов общаются

³ Если не указано иначе, источники на польском и английском языках цитируются в переводе автора статьи.

не только друг с другом, но также с историей рода, сохранившейся в элементах пейзажа (кладбище, вид на бухту, где плавали корабли прадеда Харлампия), в семейных святынях, хранимых Медеей в таинственном сундучке (трубка деда, фотографии, пряди волос от первой стрижки детей). Индивидуальная память беззаботных крымских каникул соединяется с коллективной памятью рода посредством самых простых предметов. Взрослые привозят с собой детей и внуков, которые, знакомясь, вселяют надежду на поддержание семейных связей в будущем. Во время описанного в романе лета в Поселке одновременно пребывают представители четырех поколений, принося в эту общину опыт своей генерации, страны (Россия, Литва, Грузия, Армения, Узбекистан), культуры. Таким образом стены небольшого четырехкомнатного дома значительно расширяются, создавая модель микрокосмоса. Дом Медеи – волшебный центр, который противодействует центробежным силам истории и воссоединяет семью, своеобразный метадом, который воспринимается как родное место многочисленными родственниками, у каждого из которых есть свой собственный дом.

Верхний Поселок, расположенный близ моря, полуокруженный горами, обладает всеми чертами *locus amoenus*. Стоит однако отметить, что идиллическое пространство не существует само по себе – оно обусловлено присутствием людей, которые им наслаждаются и обретают в нем счастье. Поэтому О. Мандельштам описывал элементы идиллического мира эллинизма исключительно в категориях причастности: «<...> это тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку, <...> это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло, как родственное его внутреннему теплу» (Мандельштам 1987: 63–64). В романе элементы пейзажа воспринимаются обитателями идиллии как что-то совершенно знакомые и родное, любимое и активно любящее. Приведем несколько характеристик взаимоотношений героев с пространством: «Медея знала свою малую родину, как содержимое собственного буфета» (Улицкая 2008: 12)⁴; «Крымская земля всегда была щедра к Медее, дарила ей свои редкости. Зато и Медея благодарно помнила каждую из своих находок» (13); «Своими подошвами она чувствовала благосклонность здешних мест, ни на какие другие края не променяла бы этой приходящей в упадок земли и выезжала из Крыма за всю свою жизнь дважды, в общей сложности на шесть недель» (14); «Георгий любил их <горы – К. С.>, как можно любить лицо матери или тело жены» (40). Синкретизм существования людей и природы отражается в топонимии. Наричательные имена становятся собственными (место, где находится дом Медеи, – это просто Поселок), безымянные места получают частные названия (Бухточки Медеи), а мифологические названия благодаря уменьшительной форме приобретают оттенок камерной теплоты (мыс возле дома героини именуют Пупком земли).

В доме Медеи совмещается несколько временных пластов – СССР 1970-х гг. (время действия), то, что охвачено памятью героев (дореволюционная и постсоветская

⁴ Далее в скобках указываются только страницы романа Улицкой.

Россия) и пейзажем (греческая древность). Время здесь измеряется не протяженностью индивидуальных существований, но своеобразным континуумом рода Синопли. В такой временной действительности смерть теряет статус экзистенциальной окончательности. Медея общается со своими усопшими родителями, которые являются ей в таком виде, как будто после смерти в них происходят жизненные процессы – мать поменяла прическу, отец отпустил бороду (64–65). Умершие отчасти продолжают существование в телах живых благодаря характерным наследственным чертам: у Сандрочки и Ники огненно-рыжие волосы прабабки Матильды и ее сексуальная энергия, Маша, как большинство женщин Синопли, видит в темноте, у мужчин – укороченный мизинец (от деда). Генетическая преемственность неоднократно подчеркивается в романе (325; 409–410). Весьма интересен на первый взгляд незначительный эпизод – воспоминание младшего брата Медеи Дмитрия о похоронах родителей. Малыш запомнил, что траурная процессия должна была уступить дорогу машине молодоженов, так как перед панихидой в этой же церкви было венчание. Это детское воспоминание выявляет сугубо идиллическую структуру времени – соседство новой жизни (свадьба, будущий ребенок) со смертью (Бахтин 1975: 373). Даже завершающее действие самоубийство молодой женщины Маши смягчается путем придания ему осмысленности – на похоронах Маши враждующие много лет сестры Медея и Сандрочка (у которой был роман с мужем Медеи) впервые встречаются и прощают друг друга. Единство рода восстанавливается. М. Иванов отмечал, что в идиллическом хронотопе смерть «преодолевается переживанием единства с вечной и щедрой на добро природой (созерцание), с открытыми и отзывчивыми людьми (сочувствие, сострадание)» (Иванов 1996: 136). Действительно, на похоронах «семья Синопли была представлена всеми своими ветвями» (564), а реконструкция событий показывает, что Маша совершила самоубийство в день весеннего равноденствия, обещающего возобновление жизни. В романе доминирует циклическое время, обусловленное ритмом природы (весенне-летние визиты родственников, зимнее одиночество Медеи) и аграрным календарем (сбор трав, фруктов на вино и заготовки). Вечное бытие природы поглощает даже человеческую смерть: муж Медеи Самуил умирает в разгар весны, а его кончина описана как воссоединение с природой: «Он смотрел в сторону столовых гор, а они смотрели на него – дружелюбно, как равные на равного» (365).

Идиллия – это хронотоп маленькой частной жизни, в определенной степени альтернативной по отношению к историческому времени. Хотя сюжет охватывает больше ста лет, даты появляются крайне редко, и они всегда связаны с событиями частной жизни (даты рождения Медеи и смерти ее родителей, указанные на надгробии годы жизни Самуила, роковой 1946 год – роман Самуила с Сандрой). Единственная историческая дата – год смерти Сталина (1953) – в романе упоминается как год личной трагедии – раскрытия правды об измене мужа. Оба события предвещал пророческий сон героини. Ее реакция на столь важное для страны и мира событие отчетливо выявляет идиллическую иерархию ценностей, согласно которой

личная, духовная и семейная жизнь несравнимо важнее и реальнее исторических и политических событий:

Медeya наблюдала живое горе и искренние слезы, бессловесные проклятия тех, кто не мог это горе разделить, но оставалась вполне равнодушной к этому событию <смерти Сталина. – К. С.>. Гораздо больше она была озабочена второй половиной сна... Что делала в нем Сандрочка, что предвещает ее присутствие? (368).

В день похорон вождя Медeya «постояла положенное, а потом пошла на свой виноградник и до вечера чистила его. Все это было для нее отдаленным гулом чуждой жизни» (391–392). Любопытно, что некоторые действия обитателей идиллии оспаривают политические решения власти. Медeya неоднократно выражает сожаление о том, что в Крыму не стало татар и их культуры (речь идет о массовых депортациях татар в 1944 г.), поэтому завещает дом внуку соседа-татарина, таким образом символически противодействуя сталинским выселениям.

Определенная дистанция к событиям большого мира, большой истории (или, по определению Иванова, *большой группы*) освобождает место для культивирования частной жизни. Входя в дом Медeya, ее родственники отказываются от своих привычных идентификаций – профессиональных, имущественных, социальных, становясь преимущественно носителями «межличностных, а не конвенциональных ролей, сформулированных как бы самой жизнью» (Иванов 1996: 136): родителями, детьми, друзьями, любовниками. Активность персонажей ограничивается самыми основными природными действиями: приготовлением пищи, едой, отдыхом, любовью, несложной физической работой, общением, которые приобретают статус повседневных священных ритуалов. *Locus communis* идиллической действительности – общая трапеза – описывается в типично идиллическом ключе: там и виноградная лоза, и домашнее вино, и очаг с горящим огнем, и музыка, и счастье пирующих, которые «радуются друг другу» (44–46; 240–241). Прослеживаются также «дополнительные» идиллические сюжеты, такие как возвращение скитальца из мира «большой группы» в идиллический уголок (это судьба несостоявшегося ученого – племянника Медeya Георгия, который бросает Москву, науку, поселяется в Крыму и становится преемником тетки) и счастливая супружеская любовь пожилой пары – явная отсылка к Филемону и Бавкиде: «Они тихо сидели, наслаждаясь взаимным присутствием, покоем и любовью, в которой не было теперь никакого изъяна» (349). Удивляет обилие образов детей, которые, по Бахтину, «еще окутанные атмосферой идиллии, именно оттуда первоначально <...> проникли в роман» (Бахтин 1975: 375). Это запуганная сирота Маша, больной ДПЦ Виталис, подростки Катя и Артем, милые малыши Лизочка и Алик. Сюда же можно отнести и многочисленные раздумья бездетной Медeya о детской психологии.

Вначале мы определили идиллический хронотоп в романе *Медeya и ее дети* как цельный, прочный и континуальный. Он целен за счет наличия черт идиллического локуса. Что дает основание назвать его прочным? Идиллия не заполняет всего

романного времени-пространства. В нем присутствуют угрожающие идиллии чужеродные явления и события, которые, однако, преодолеваются на уровне сюжета и поэтики. Имеются в виду, с одной стороны, различные низовые аспекты жизни (например, длительная кишечная болезнь Самуила, довольно прямые описания сексуальной сферы и т. д.), которые не устраниваются за рамки идиллии, наоборот – демонстрируются как естественная часть гармонической действительности. К примеру, натуралистично представленное физическое разложение Самуила сопровождается описанием его духовного роста, углубления в тонкости иудаистского богословия. Вторая серьезная угроза прочности семейной идиллии – предательская измена мужа Медеи (его роман с младшей сестрой жены, Сандрой) и последующая многолетняя вражда сестер – также в итоге решается положительно: смерть и похороны Маши (своеобразная живая жертва) вновь их объединяют. Идиллия спасена. В романе Улицкой идиллический мир динамичен – он, как персонаж, подвергается испытаниям и выдерживает их. Поэтому в изображенном мире прослеживается отчетливая динамика преодоления Хаоса Космосом, гармонизирования потенциально непримиримых начал. В этом идиллический хронотоп родственен мифу, мифопоэтическому нарративу, призванному противодействовать энтропии. Владимир Топоров утверждал: «мифопоэтическое являет себя как творческое начало эктропической направленности, как противовес угрозе энтропического погружения в <...> хаос» (Топоров 1995: 5). Здесь заложенный в заглавии трагический античный миф о Мееде переосмысливается и получает счастливую развязку, соответствующую правилам идиллического мира.

Идиллия в «семейной хронике» Улицкой выдерживает испытания благодаря традиционно не свойственной этому хронотопу открытости, эластичности, способности не отгораживаться от чужого, но включать его в свои пределы и преобразовывать, как в, казалось бы, вскользь упомянутой игре детей Синопли – парализованного Виталиса и Алика, которая, по сути, является микромоделью всего романа: «Алик построил в куче песка дворец, предназначенный Виталису на слом, – это была их постоянная игра: Алик строил, Виталис ломал, и оба радовались» (427–428). И, наконец, – это идиллия континуальная, так как она не распадается вместе со смертью ее центрального обитателя – Медеи. Из *Эпилога* мы узнаем, что Георгий переехал в Поселок и стал новым главой рода, а повествователь сама является дальней родственницей Медеи и последний раз была в ее доме в 1995 г. (то есть за год до опубликования романа).

Говоря о достаточно устойчивой идиллической модальности в поэзии Тимура Кибирова, необходимо помнить о концептуалистском, а затем постконцептуалистском контексте его творчества, в котором стилизация и цитатная игра порой неотделимы от искреннего лирического высказывания⁵. У поэта идиллический хронотоп возникает, с одной стороны, в связи с автобиографическим опытом семейной жизни (супружеством, рождением дочери) и ее локусами – квартирой в московском

⁵ Эту черту постконцептуальной поэзии – неуловимость позиции лирического «я», переменчивость тональности и смыслов – Д. А. Пригов назвал «поэтикой мерцания» (Пригов 1998). Подробнее о постконцептуалистской поэзии см.: Эпштейн 2005; Курицын 2001.

районе Коньково и подмосковной дачей в Шилково. С другой, – он явно направлен против устойчивых идеологических врагов поэта, а именно романтизма и постмодернизма. Поэтому кибиловская идиллия своеобразна – она предстает как декларативный жест лирического «я» и творческий манифест поэта. Это – как парадоксально бы это ни звучало – *воинственная идиллия*.

Стихотворение «Послание Ленке» (1990) является апофеозом мещанской жизни в «идиллии собственной квартиры» (Zaleski 2007: 83–114). Подчеркнуто заурядная жизнь в панельном доме описывается согласно всем правилам идиллического хронотопа. Квартира – это отделенное от большого враждебного мира маленькое частное пространство, «пяточок этот крохотный твердый средь хлябей дурацких, // среди стихии бушующей, среди девятого вала» («Послание Ленке», Кибилов 2009: 114). Течение времени обусловлено связанными с ритмом природы хозяйственными делами: «А мы будем квасить капусту, // будем варенье варить из крыжовника в тазике медном». Жизнь лирических героев заполнена самыми простыми действиями:

Жить-поживать будем, есть да похваливать, спать-почивать будем,
будем герани растить и бегонию, будем котлетки
кушать, а в праздники гусика <...> (116),

которые, однако, приобретают статус высшего смысла жизни: «Ведь не много и надо тем <...>, кто осознал метафизику влажной уборки» (117). Отношение лирического субъекта к идиллическому пространству и его обитателям исполнено любви и нежности, что выражается в постоянном употреблении уменьшительно-ласкательных форм («хлебушек», «сахарничек», «женка»), а трагизм неуклонной смерти смягчается упоминанием в последней строфе о будущих детях – продолжении рода. В качестве эстетического эталона приводится самая банальная сентиментальная атрибутика (воркующие голубки с виньетки), пошлая мещанская эстетика (герани, канарейки, заставленные банками антресоли), упоминаются Диккенс, *Старосветские помещики*, диалоги мужа с женой стилизованы под умильные споры Афанасия Ивановича с Пульхерией Ивановной. Стилизация и цитатность здесь налицо, однако эти приемы, за счет очевидности и утрированности, теряют первоначальную пародийно-ироническую функцию, приобретая оттенок серьезности и искренности⁶. Таким же образом происходит переосмысление банальности: она настолько непосредственна и утрирована, что становится приемом для обновления восприятия банального, клишированного. Осознанная банальность – есть залог искренности (Эпштейн 2005: 440)⁷.

⁶ М. Эпштейн назвал этот прием «поэтикой раскавычивания», увидев в нем механизм превращения концептуализма в постконцептуализм (новую сентиментальность) (Эпштейн 2005: 444).

⁷ В своих творческих манифестах Кибилов неоднократно высказывался о банальности как о приеме, способном обновить словесность эпохи позднего постмодерна. Во вступительном слове к сборнику *Обице места* поэт писал: «Шарлатанская многозначительность и незатейливая ирония не менее архаичны, чем тяжеловесная декларативность. <...> самое важное, отсутствие “банальной боязни банального” (выражение Набокова), реанимация пафоса и сентиментальности» (Кибилов 1990: 3).

Воспевание простого супружеского счастья продолжается в стихотворении «Колыбельная для Лены Борисовой» (1993). Страстная эротика в финале превращается в дифирамб в честь домашних будней, где залогом счастья является то, «чтоб яичница шкворчала, // чайник ворковал» (260). Текст, открывающий сборник *Парафразис* (1992–1996), – это парафраз-контаминация псалтырного Псалма 1 «Блажен муж» и восьми заповедей блаженства. Кибиров возвращается к поэтике перечисления (известной по его ностальгическим стихотворным циклам о СССР), но на этот раз перечисляет проявления чуда обыкновенной жизни, охватывая своим благословением «дядек после пьянки», «пацана, везущего санки», «стекляшки старого буфета» и «малосольный огурчик» (195–199). Поощрения заслуживают самые незамысловатые действия, относящиеся к естественному ходу домашнего быта («блажен закончивший прополку», 197), критикуются официальные роли, выполняемые в пространстве «большой группы»:

И блажен стократ
муж, не входящий ни в советы,
ни в ССП, ни в комитеты,
не вызываемый при этом
в нарсуд или военкомат (196–197).

Характерно, что предостережение от жизни «большого мира» сопровождается апофеозом природных ролей – отца, брата, мужа:

Блажен, кто сонного ребенка
укрыв, целует потихоньку,
полощет, вешает пеленки
и вскакивает в темноте,
дыханья детского не слыша (196).

Очередной всплеск идилличности связан с появлением на свет единственной дочери. *Двадцать сонетов к Саше Запоевой* (1995) – гимн в честь младенца, который освободил стареющего поэта от отвлеченных духовно-философских исканий:

И с той январской ночи началось!
С младых ногтей алкавший Абсолюта
<...>
я, полусонный, понял в ту минуту,
что вот оно, что все-таки нашлось

хоть что-то, неподвластное ухмылкам
релятивизма <...> (262–263).

Жизнь неразрывно связана с любимым родным пространством («Ну вот твоё Коньково, вот твой дом // родной, вот лесопарк», 266), время измеряется этапами развития ребенка («вот ты застыла пред снеговиком, // мной вылепленным. Но уже пушком // покрылись вербы», 267), а старая квартира – это настоящая Аркадия, райский уголок:

И для тебя вот эта вот жишплощадь,
и мебель дээспэшная, и лошадь
пластмассовая, <...>
– предстанут раем.
И будет светел и недосягаем
убогий, бестолковый этот быт (269).

Однако, при всей очаровательности идиллического семейного бытия, идиллия у Кибирова остается напряженной и в некоторой степени утилитарной, так как она направлена на идеологических внешних врагов – романтический и постмодернистский дискурсы.

В «Послании Ленке» соперник, которого лирический субъект стремится «победить» идиллией, – это романтизм⁸. Это понятие у Кибирова обозначает не только романтизм как литературное направление, но и определенную парадигму сознания – все идеи и типы поведения, которые опираются на неприятие действительности или претендуют на тотальность, в том числе бунтарство, революционизм, нищенство, культ гениев, героев и сверхлюдей, но и презрение к простому «филистерскому» быту и др. По Кибирову, они нечеловечны, жестоки, деструктивны. Композиция этого стихотворения опирается на противопоставление двух модусов существования – романтического и идиллического (сентиментального). Первый представлен революционными текстами различных поэтов (в том числе А. Пушкина и А. Блока), антимещанским пафосом А. Чехова (не случайно муж и жена делают варенье из крыжовника), М. Горького и В. Маяковского, внутренне расколотым сознанием героев Ф. Достоевского и даже надрывными песнями В. Высоцкого. Лирический субъект представляет историю России как печальный результат ориентированности русской культуры на романтические идеалы, а октябрьскую революцию – как непосредственный результат этой парадигмы мышления («Канарейкам свернувши головки, // здесь развитой романтизм воцарился, быть может, навеки», 113; «И каждый студентик Литинститута здесь знает – искусство превыше морали», 115; «<...> где каждая вшивая шавка // хрипло поет под Высоцкого: “Ноги и челюсти быстры, // мчимся на выстрел!”», 113). Итак, хрупкая мещанская идиллия пытается продержаться в условиях войны («под завыванье за окнами блоковской выюги», 113, где «царит романтизм развитой, и реальный, и зрелый», 114) и становится пространством, позволяющим практиковать альтернативный по отношению к мейнстриму образ жизни, быть не «соколами» и «буревестниками», но сентиментальными «голубками»:

⁸ Важным антиромантическим произведением Кибирова является также стихотворение 1989 г. «К вопросу о романтизме». Лирический герой – молодой бунтарь, романтик и ненавистник пошлой обывательщины, попытавшийся наложить на себя руки, в итоге признает превосходство мещанского образа жизни со всеми его стереотипными признаками (горшок с геранью, запах картошки с луком в квартире, собрание сочинений Диккенса и т.д.).

Соколы здесь, буревестники все, в лучшем случае – чайки.
 Будем с тобой голубками с виньетки. Средь клекота этого
 Будем с тобой ворковать <...>
 Не эпатаж это – просто желание выжить.

Идиллический цикл *Двадцать сонетов к Саше Запоевой* завершается своеобразным нравственно-творческим кредо:

Я лиру посвятил сюсюканью. Оно
 мне кажется единственно возможной
 и адекватной (хоть безумно сложной)
 методой творческой. И пусть Хайям вино,
 пускай Сорокин сперму и говно
 поют себе усердно и истошно,
 я буду петь в гордыне безнадежной
 лишь слезы умиления все равно (269).

Декларация о том, чтобы сделать поэтическим материалом нежные, положительные, банальные эмоции («сюсюкание»), направлена против двух оппонентов. Первый из них – пафосный патриотизм. Начальная строка – скрытая цитата из стихотворения Н. Некрасова «Элегия» («Я лиру посвятил народу своему») – выражает отрицание идеала общественной или государственной службы, взамен утверждая идеал частной семейной жизни. Второй – эпатажная эстетика постмодернизма 1990-х гг., завоевавшего коммерческий успех, ставшего мейнстримом и претендующего на роль лидера в интеллектуальном пространстве (знаковые фигуры В. Сорокина и любимого постмодернистами средневекового персидского поэта Хайяма)⁹.

В поэзии Тимура Кибирова семейная мещанская идилия двойственна: с одной стороны, она является пространством гармоничной жизни, духовного очищения от суеты «большого мира», однако с другой стороны – это орудие активной борьбы с тем же миром, а «нежный муж и мещанин» едко и злобно разоблачает враждебные идеи и их носителей. Поэтому идилия здесь приобретает характер провокационного манифеста.

Улицкая и Кибиров – писатели, радикально отличающиеся друг от друга по творческим и мировоззренческим установкам. Тем не менее, они примерно в одно время создали и опубликовали произведения, в которых идиллическое пространство становится альтернативным по отношению к основному потоку общественно-интеллектуальной жизни, к пространству власти, господствующих дискурсов и идеологий.

⁹ В 1990-е гг. Кибиров создал целый ряд антипостмодернистских стихотворений, в которых, однако, идиллический мещанский идеал не указывается в качестве альтернативной парадигмы существования столь непосредственно. Это, в частности: «Мы говорим не дискурс, а дискурс...», «Творческая лаборатория», «Что “симулякр”? От симулякра слышу...», «Постмодернистское».

ЛИТЕРАТУРА

- БАХТИН, М., 1975. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва: Художественная литература.
- ГУМБОЛЬДТ, В. фон, 1985. Эстетические опыты. Первая часть. О «Германе и Доротее» Гёте. Пер. А. В. Михайлова. *Ип: ГУМБОЛЬДТ, В. фон. Язык и философия культуры*. Москва: Прогресс (Языковеды мира), 160–278.
- ЕСАУЛОВ, И., 1997. *Спектр адекватности в истолковании литературного произведения*. Москва: РГГУ.
- ИВАНОВ, М., 1996. *Судьба русского сентиментализма*. Санкт-Петербург: ФКИЦ Эйдос.
- КИБИРОВ, Т., 1990. *Обице места*. Москва: Молодая гвардия.
- КИБИРОВ, Т., 2009. *Стихи о любви*. Москва: Время.
- КУРИЦЫН, В., 2001. *Русский литературный постмодернизм*. Москва: ОГИ.
- МАНДЕЛЬШТАМ, О., 1987. *Слово и культура*. Москва: Сов. писатель.
- ПРИГОВ, Д. А., 1998. Что надо знать о концептуализме [запись публичной лекции, 1998 г.]. *Gif. Ri*. Режим доступа: [http:// azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm/](http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm/) [см. 21 11 2013].
- ТОПОРОВ, В. Н., 1995. *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. Москва: Прогресс – Культура.
- ТЮПА, В. И., 2001. *Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ*. Москва: Лабиринт; РГГУ.
- ТЮПА, В. И., 2006. *Анализ художественного текста*. Москва: Академия.
- УЛИЦКАЯ, Л., 2008. *Медя и ее дети*. Москва: Эксмо.
- ШИЛЛЕР, Ф., 1957. О наивной и сентиментальной поэзии. *Ип: ШИЛЛЕР, Ф. Собр. соч. в 7 т. Т. 6: Статьи по эстетике*. Москва: Государственное изд-во художественной литературы, 385–477.
- ЭПШТЕЙН, М., 2005. *Постмодерн в русской литературе*. Москва: Высшая школа.
- FOUCAULT, M., 2005. *Inne przestrzenie. Teksty Drugie*, 6, 117–125.
- GARRARD, G., 2004. *Ecocriticism (The New Critical Idiom)*. London: Routledge.
- ROGGIOLI, R., 1960. *Wierzbowa fujarka. Zagadnienia Rodzajów Literackich*, t. 3, zesz. 1 (4), 39–77.
- ZALESKI, M., 2007. *Echa idylli*. Kraków: Universitas.