

---

## ГЛАВА ВТОРАЯ ЖАНР ЭКЛОГИ В ТВОРЧЕСТВЕ А.П.СУМАРОВО

Одна из ключевых гуманитарных проблем в историко-культурном развитии – вопрос о соотношении индивидуального и родового, частного и публичного, природного и социального начал в структуре личности. Их внутренняя конфликтность, свидетельствующая о несовершенстве цивилизации, осознавалась разными эпохами, искавшими различные пути гармонизации личного и общего. Естественно, что обозначенный комплекс проблем, эстетически преломленный, отражался в искусстве. Если в жанровых контактах идиллии и оды на первый план выступало общественное начало, обуславливающее художественную разработку пасторальной традиции в высоком барочно-классицистическом регистре, то частные аспекты раскрывались в жанрах эклоги, любовной идиллии, песни, тяготевших к средней и низкой отметкам в жанрово-стилевой иерархии. Перемещение интереса в сферу личной жизни влекло за собой обращение к мировоззренческо-стилевым принципам рококо – направления, которое отражало камерно-интимные стороны человеческого существования.

Между тем внимательное изучение русского историко-культурного процесса XVIII века все острее обнаруживает недостаточную проясненность и задействованность в нем указанного понятия, репутация которого по своей сомнительности сопоставима разве что с репутацией пасторали. До сих пор дает себя знать представление о рококо как о течении, эстетически не совсем полноценном, недостаточно содержательном. Так, даже академик Д.Лихачев считает рококо фазой позднего – угасающего и деградирующего, мельчающего барокко, отказывая ему в самостоятельности<sup>1</sup>. С.Козлов в свою очередь полагает, что рококо составляет периферию классицизма<sup>2</sup>.

С другой стороны, многие литературные явления XVIII века трудно определимы как раз в силу неподключенности к их интерпретации понятия рококо во всей его содержательно-структурной полновесности.

В последние годы, правда, стали чаще появляться работы, направленные на изучение следов воздействия рококо у

отдельных поэтов; в частности, указанные тенденции отмечены в творчестве К.Батюшкова<sup>3</sup>, раннего А.Пушкина<sup>4</sup>. Но при этом получается, что рокайльная традиция в нашей поэзии оказывается сдвинутой к рубежу XVIII-XIX вв. В связи с этим возникает вопрос: какими путями и откуда приходит в их лирику данная традиция, только ли через увлечение «легкой» французской поэзией, как это обычно объясняется, или и через освоение отечественного опыта тоже?

Искусствоведы прослеживают проявления рококо в России в 50-70-е годы. Эти тенденции зафиксированы, например, в изменении моды (смена барочных костюмов рокайльными)<sup>5</sup>, в архитектуре и интерьере, в садово-парковом искусстве<sup>6</sup>. Конечно, хронологические рамки распространения того или иного стиля в разных видах искусства не вполне совпадают, тем не менее обращение к смежным сферам полезно для выявления общекультурных закономерностей и более точного понимания стиля. Думается, что и в поэзии указанного периода заметны рокайльные тенденции, причем прежде всего – в лирике пасторальной и анакреонтической. Так, по нашим наблюдениям, весьма своеобразно эта традиция преломилась в эклогах А.Сумарокова, определение принадлежности которых к тому или иному направлению всегда вызывало затруднения.

А.Сумароков традиционно признается одним из ярчайших представителей классицизма (П.Берков, А.Западов, И. Серман, Г.Макогоненко, Ю.Стенник, и др.). Однако уже в аналитических разборах его трагедий отмечались отступления от классицистских установок. Естественно, еще сложнее характеризовать стилевой облик жанра эклоги, не случайно здесь наблюдается значительный разброс мнений. Большинство исследователей склонны видеть в них классицистические произведения, подчеркивая рационалистическую ясность и точность образов. При этом сложилась традиция противопоставления «отвлеченной», нормативной сумароковской эклоги его же песням – «эмоциональным», «более разнообразным», отступающим от рационализма: «И если условный мир любовных утех, предусмотренных поэтикой классицизма, воспроизводился им в традиционных жанрах идиллии и эклоги, то мир искренних душевных переживаний раскрылся в его песенном творчестве»<sup>7</sup>.

Надо сказать, что уже современники и последователи поэта по признаку смысловой ясности, четкости, рационалистичности противопоставляли А.Сумарокова другому гению – М.Ломоносову, тяготевшему к эмоциональным, звучным и



более сложным, затемненным образом (ср. «Ода о вкусе Александру Петровичу Сумарокову» В.Майкова или «Тебе приятны боле...» М.Хераскова).

Г.Гуковский, ощутив недостаточность подобных характеристик (рациональность и ясность), далеко не в полной мере раскрывающих своеобразие художественного мира А.Сумарокова, усмотрел в его творчестве синтез классицизма, сентиментализма и предромантизма.<sup>8</sup> Очевидно, что столь тонкий и глубокий исследователь, понимая не сплошную «захваченность» эклог классицистскими нормами, затруднялся в стиливом определении черт, не укладывавшихся в канонические трактовки, отсюда и колебания, обращение не только к сентиментализму, но даже к предромантизму, что явно модернизировало творчество А.Сумарокова.

Д.Лихачев, возражая Г.Гуковскому, высказал мнение, что эклоги поэта относятся к стилю рококо, акцентировав пристрастие этого течения к буколике.<sup>9</sup> Однако трудно согласиться и с полной отлученностью данных произведений от эстетики классицизма. Думается, в этом случае перед нами пример интереснейшего и отчасти парадоксального сплава классицизма и рококо, что наложило отпечаток на всю художественную картину мира, представленную в пасторалях А.Сумарокова.

Исследователи исходят из мысли о заимствованном характере пасторали, прежде всего эклоги, неорганичности ее для культуры России. Это утверждение отчасти справедливо, но требует существенных уточнений. Изучая механизмы взаимодействия, диалога национальных литератур, специалисты убедительно доказали, что процесс восприятия не бывает пассивным, однонаправленным. Если пастораль широко внедрилась в русское искусство и быт, значит, для этого были веские причины. Однако данный тезис не раз оспаривался. Так, активно разрабатывалась теория «возрастного» несовпадения западноевропейской дворянской – стареющей, угасающей культуры и российской – молодой, полной сил и витальной мощи. При этом указывалось на то, что пастораль – жанр элитарный, порожденный дряхлеющей культурой, стремящейся эстетством, игрой, избыточностью формальных ухищрений заместить израсходованную энергию. Наиболее последовательно эта точка зрения обосновывалась в книге Э.Фукса, посвященной галантному веку. Ее автор подчеркивал, что рафинированность, эротизм, пикантность, театральность и прочие особенности культуры эпохи абсолютизма выдавали ее старческую дряблость, изношенность,

потребность в постоянном искусственном возбуждении. Повальное увлечение пасторальной модой Фукс также объяснял тем, что в ней видели очередную вариацию наслаждения, «одно представление о котором опьяняло, а отнюдь не отказ от новых ухищрений»<sup>10</sup>. Как видно, в исследовании Фукса, богатом эмпирическим материалом, преобладает критический пафос в осмыслении и интерпретации собранных фактов.

Более взвешенная, сбалансированная позиция отличает Й.Хейзингу, который, рассматривая игру и игровое начало как сущность культуры, подчеркивал философски значимый аспект в пасторальных маскарадах рококо. «В элегантно витиеватости, богатстве форм орнамента рококо, скрывающего, как в музыкальных украшениях, прямую линию», по мнению исследователя, таились не только слабость и неестественность, но и сознательные поиски «пути назад, к природе»<sup>11</sup>.

Как видно, различные интерпретации не исключают близости выводов. По мнению многих исследователей, расцвет пасторали, тяготение к естественности дают себя знать тогда, когда все больше и больше увеличивается дистанция между человеком и природой. Это утверждение давно стало общим местом. Однако в России XVIII века дворянская культура не обнаруживала еще ни старческой ностальгии по уходящей юности, ни эстетской пресыщенности. На этом основании пасторалиям вообще, и эклогам А.Сумарокова в частности, отказывали в органичности и национальном своеобразии. Так, один из авторов сборника «А.П.Сумароков. Его жизнь и сочинения» (1911г.) Н.Булич писал: «Пасторальная поэзия была в большой моде в искусственной литературе 18 в. <...> Общество прошлого века, которое <...> было развито до чрезвычайности, которое все знало и ничему не верило, казалось, хотело забыть свою агонию в этих первоначальных, свежих звуках природы. <...> В этом возврате к детству старого общества был смысл и правда, как в детской радости слишком много жившего старика. Общество как будто забывалось перед смертью и над гробом его, вместо печальной похоронной песни, раздавались веселые звуки свирели идеального пастуха. Так было в Европе, и такой смысл имеет там пасторальная поэзия 18 в. Но не то было в России, и эклоги и идиллии Сумарокова не имеют исторического смысла у нас, а по содержанию своему суть только пересадка чужой формы в нашу литературу. <...> Справедливость требует упрекнуть Сумарокова в некоторой сладострастности рисуемых им картин, которая

иногда доходит до излишества и может не понравиться читательницам нашего времени»<sup>12</sup>.

«Некоторая сладострастность» и откровенность любовных сцен в эклогах Сумарокова коробила уже юного Пушкина, назвавшего свирель, казалось, безнадежно устаревшего поэта «цинической». Поклоннику Парни, воспитанному на тонкой иносказательности, - уже не могла нравиться неуклюжая прямолинейность первооткрывателей любовной темы в России<sup>13</sup>, не богатой куртуазными и галантными традициями<sup>14</sup>. Обвинения в однообразии, монотонности, легковесности содержания тяготеют над пасторальями Сумарокова до сих пор, так что в большинстве диссертаций, посвященных его поэзии, рассматриваются переложения псалмов, оды, элегии, песни, а эклоги по-прежнему остаются в тени<sup>15</sup>. Между тем это весьма значительная часть творчества крупного поэта своего времени (Сумароковым создано около 70 эклог на протяжении 1740-1770-х годов); кроме того, они репрезентативны в качестве своеобразной модификации русской пасторали, и в силу этого должны быть детально изучены. Их исследование может пролить свет на вопрос о том, был ли данный жанр пересажен на российскую почву искусственно и его бытование ограничивалось лишь поверхностными пластами культуры, или все же в нем действительно ощущалась реальная, насущная потребность.

Конечно, эклога относится к числу тех жанров, которые, получив развитие в западноевропейской культуре, имея там богатейшие традиции, осваиваются наконец и русской литературой в XVIII веке. Естественно, что, прививая новую поэтическую ветвь к древу российской словесности, А.Сумароков учитывал и использовал предшествующий опыт, вводя в свои произведения мотивы, образы, формулы, почерпнутые и из античной, и из новоевропейской поэзии. Специфичность ситуации как раз и заключается в двойной рецепции. Причем, если в западноевропейской литературе шли острые дискуссии по поводу того, следует ли строго держаться канонов, заданных греко-римской буколиккой, или необходимо учитывать требования времени, разумно приравливая традицию к современности, сочетая невинность и простоту античной идиллии с галантностью прециозной культуры (споры «древних» и «новых»), то А.Сумароков свободно контаминировал обе традиции, не ощущая их проблематичности, поскольку обе указанные ветви были для него авторитетны и достойны внимания.

Воссозданная в эклогах картина мира носит откровенно мифопоэтический характер. Как отметил сам поэт в посвящении к изданию эклог, последние обращены к незапамятным дням Златого века, легендарность которого обуславливала известную творческую свободу. Герои и героини носят условные пасторальные имена. В изображении пространственно-временных координат нет конкретности, ландшафтные описания, вне точных топографических привязок, являют собой образцы симультанного пейзажа, в котором причудливо сочетаются и родные среднерусские реалии, и «книжные» детали, почерпнутые к тому же из текстов разных культур. Так, наряду с овечками и волками, привычными жителям России, в сумароковских описаниях встречаются экзотичные для нашего региона львы, тигры и даже киты («Лев в лес бежал густой, а кит во глубину, / Орел под хворостом во страхе укрывался» - «Дориза»). Леса и доли орошают реки, ручейки, но тут же перекатывает валы морская пучина; березы и вишни перемежаются миртами, лаврами, пальмами («Ослу ли финики на пальме созревают, / И вишни сочные румянься поспевают!» - «Виргиния»; «И миртныя листки, с лавровыми листьями, / К убору рвет она еженедельно стами» - «Енона»). Из цветов чаще всего упоминаются не лесные или луговые - розы и белые лилии, а также «ясины», тюльпаны, нарциссы. Тяготение к условно-возвышенным флоральным образам связано не только с воздействием книжной традиции, но и с актуализацией «садового» мотива, соотнесенного с «райскими», «эдемскими» ассоциациями. Любопытно, что в эклогах А.Сумарокова, подобно тому, как это было в западноевропейском Ренессансе, мифологические реминисценции из античного и библейского фондов стоят рядом, употребляются в качестве синонимов («Не во едеме ли тогда был сей пастух; / Лесок сей Титиру олимпом быть являлся» - «Агнеса»).

Сравнение с раем возникает при описании любовных утех, нежных наслаждений. Описывая ухаживания пастухов за пастушками, А.Сумароков опять-таки контаминирует разновременные традиции, сочетая простодушно-незатейливые знаки внимания, характерные для «детей природы» (дарение цветов, ягод, птичьих перышек, украшение венками и проч.), со светскими изысками, относящимися к галантной культуре (целование рук, преклонение колен, комплименты, любезности: «...И Феламирину сто крат целует руку» - «Феламира»; «Дамон отвечивал на нежные те пени, / Перед любезной став своею на

колени, / Целуя руку ей, прияв тишайший глас...» – «Дориза»; «С ноги ея башмак сняв черпает им воду: // Пиет из башмака и чая как лиет, // Что Нектар во уста из башмака лиет» – «Емилия»).

В то же время, в отличие от значительной части маньеристичных, барочных, а также классицистических европейских пасторалей, у А.П.Сумарокова отсутствуют мотивы маскарадности: его пастухи и пастушки – не переодетые принцы и принцессы, удалившиеся в леса или помещенные в условно-декоративные интерьеры. У русского поэта в эклогах речь идет о незапамятных, неопределенных временах, «Астреином веке» (отсюда условность, идеализирующая приподнятость, отсутствующая в пасторальных песнях), но персонажи его не отличаются высокородностью, вследствие чего художественный мир эклог включает в себя наряду с возвышенными образами, мифологическими реминисценциями, патетикой простонародные детали и разговорную лексику («Сатиры - по горам не бегали лесами, / А нимфы спали все, храпя под древесами» – «Дориза»).

Сатиры, нимфы, грации – не столько действующие лица, сколько своего рода «стаффажные» фигуры, составляющие фон мифологизированной картины мира, дань традиции; условные клишированно-формульные образы. Включенные в нее пастухи и пастушки молоды и прекрасны. Это своего рода эстетизированная утопия.

Эклоги Сумарокова посвящены любовной теме, и сам писатель видел высокую гуманистическую значимость своей пасторальной музыки в утверждении нового отношения к женщине (не случайно все эклоги, за исключением нескольких вариантов, названы женскими именами), к чувствам, к любви. В этой связи уместно напомнить, что именно направление рококо (предваряя в данном случае сентиментализм) отличалось пристальным вниманием к женщине, отмечая определенную «феминизацию» общества, признающего за прекрасной половиной человечества особую способность к сохранению драгоценной естественности<sup>16</sup>. Перед поэтом стояла задача поэтизации любви светской, чувственной. Отсюда и обращение к жанру пасторали, предполагающему слитность любовной и природной стихий, апелляцию к естественным началам, одухотворенным и просветленным культурными усилиями, отлившимися в жанровую форму.

Философской основой в художественном претворении особой, частной сферы человеческой жизни и связанной с ней психологии стал не только рационализм, но и сенсуализм,

составлявший философское основание мировосприятия рококо. Поэт здесь воссоздает чувственный, природный мир, материальную реальность, видимую и осязаемую. Не случайно ведущую роль в эклогах играет - образно-семантический зрительный ряд: очи, взгляды, видели, зрели, зраки, глядели и т.д. - в разных лексико-морфологических формах повторяются словесные единицы, воспроизводящие «очевидную» модель мира, наполненного звуками, запахами, физически ощутимыми приметам и признаками. И все-таки на первом месте среди всех органов чувств в описываемом восприятии оказывается зрение. В связи с этим большое место в пейзажных зарисовках отводится солнцу (освещенности, наглядности) и луне - свидетельнице ночных интимных сцен. Оба светила выступают в качестве небесного ока - зрящего и проливающего свет, делающего видимыми внешние контуры мира. «Солнечный» мотив к тому же наполнен любовными символично-метафорическими смыслами, соотношенными с пылом страсти, огнем в крови, сжигающим вожделенным желанием.

Поскольку предметом изображения в эклогах стала любовь на фоне природы, в центр выдвинулась «психология соблазнения». Труд, согласно традиционной пасторальной эстетике, мало интересует и поэта, и самих пастухов. Он не обременителен, почти не заметен и в значительной мере условен («Играют на лугу мои младья козы://А я во праздности щиплю нарциссы, розы» - «Сильвия»); быт «приглушен», эстетизирован, незатейлив, но привлекателен. Главное - это переживания, страсти, которые заполняют жизнь юных и прекрасных детей природы. Они существуют в собственном микромире, поглощены своими любовными волнениями, чувственными страстями, что и обусловило вхождение в художественный мир эклог традиции рококо, поскольку откровенный эротизм не характерен ни для классицизма, ни для сентиментализма.

Любовь зарождается прежде всего под воздействием внешней, телесной красоты: «Белиза красотой Аркаса распаяла, // И ласкою к нему сей огонь усугубляла» («Белиза»<sup>17</sup>); «Ничто увеселить его не возмогло; // Прельстившее лицо нещадно кровь зажгло» («Калиста», с. 144); «О время! О часы! Куда от грусти деться? // Приди, дражайшая, дай оку наглядеться!» («Цефиза», с.9). Телесная красота зажигает кровь и рождает чувственную страсть, удовлетворить которую могут только сладкие утехи. Интересно, что и саморефлексия, самопознание героев эклог связаны прежде всего с оценкой собственной внешности, с

рассматриванием лица, телесных форм, а не проникновением внутрь себя. Так, Амаранта вглядывается в свое отражение, чтобы понять, насколько она хороша, насколько достойна прельстившего ее пастуха, и сомневается в неотразимости данных ей природой чар:

Чтоб долго зрение и страсть твою питало,  
Пригожства моего к тому еще не стало:  
Я часто на себя в источники гляжу:  
Великой красоты в себе не нахожу.

(«Амаранта», с.30)

В связи с мотивом отражения любопытно проследить соотношение реальности материальной и идеальной, воображаемой в эклогах А.Сумарокова. Первенство здесь безусловно отдается первой, чувственно проявленной, над второй, представляющей лишь тень, образом, ущербным своей несущественностью. Это вносит в пасторальную любовь изрядную долю натурализма:

- Владей моим, любовь, и сердцем ты и духом,  
Увеселяй меня и зрением и слухом,  
И осязанием! - Пастушки слыша глас  
И видя пред собой любезну в оный час,  
Ко осязанию пастух уже стремится:  
Пастушка нежною приятностью томится,  
И, утомленна, с ним отходит во кусты...

(«Целестина», с.158)

- Довольствуйся, пастух, моею ты судьбою!-  
Зефиры дули ей в растрепанны влася  
И умножали тем сей девушки красы.  
Ему лицо ея давно уже приятно;  
Но в действии таком приятней многократно.

(«Константия», с.150)

Вопрос: «Довольно ли в любви единых лишь речей?» («Пантениса», с.152) оказывается риторическим. Ни слова, ни взоры не утолят любовный жар. Эти истины вновь и вновь звучат в эклогах, выраженные то патетически:

К чему же солнца свет, коль град с небес валится,  
К чему и ласка мне, коль жар не утолится?  
Не сносно время то, мучительны часы,  
В которых я зрю прелестныя красы,  
Когда они меня лишь только истощают  
И мне спокойствия ничем не возвращают:  
И если от того мне только умереть,

Так я от сих часов тебя не буду зреть.  
(«Зелонида», с.137)

то более приземленно:

Могу ли тем плодом я очи утешать,  
Который зрю всяк день и не могу вкушать?  
Зря пищу и питье, и алчу я и жажду;  
К чему любим, люблю, когда любовью стражду!  
(«Кариклея», с.131)

На что ж, прекрасная, друг друга нам любить?  
Чтоб быть довольными невинным обхождением.  
На улей зрение не читится услаждением:  
На улей глядя я, терплю я только боль,  
А патоки не есть не ведомо доколь:  
Чем буду больше я на патоку взирати  
И сладости сотов глазами разбирати,  
Тем буду более грудь жалом устрашать:  
А в страхе патоки мне, видно, не вкушать.  
(«Альцидалия», с.143)

Сравнения любовных желаний с голодом, жаждой, вкушением сладостей усугубляют, подчеркивают их физиологическую природу. («Любовь моя не цвет и вечно не увянет: // Так пища никогда противною не станет» – «Целестина», с.141). Неожиданное уподобление чувства не цветку, а пище приземляет его, лишает поэтического ореола, материализуя, овеществляя любовную страсть. Тяжеловесный натурализм сказывается и на самом характере образности: в сочетании со словами, обозначающими чувства, состояния, употребляются глагольные формы активного, действительного свойства, оплотняющие, делающие весомыми, материально осязаемыми человеческие эмоции: «И сопряженные сердца грызу и ем» – «Флориза»; с.48; «Филисино лицо, став быть ему прелестно, // Гонялося за ним повсюду день и ночь» – «Филиса», с.19; «Пастух сей к ней пришел, таская грусти люты» – (Андромира, с.125); «Твой зрак из глаз моих не отступает прочь» – «Целестина», с.142; «И лишь едину тень руками я хватаю» («Цефиза», с.10).

Приоритет физической, сенсорно воспринимаемой реальности над воображаемой заявлен прямо и однозначно:

Не ясны все слова: ясные мы горим;  
Так станем ощущать: мы тщетно говорим;  
Не будет наша страсть сыта воображеньем.  
(«Целимена», 119)



Стихийная материалистичность в эклогах носит несколько вульгарный оттенок, и не только в силу своей эротической откровенности (ведь предметом изображения здесь стали дети природы, для которых, по мысли автора, органична непосредственность, подверженность естественным страстям). Воображаемая, идеальная реальность в пасторальном художественном мире А.Сумарокова оказывается своего рода слепком, тенью, прямым отражением реальности действительной, она по сути лишена творческих, преобразующих потенциалов. Во сне герои видят то, о чем мечтают, чего желают, исполнившимся. Это все те же эротические наслаждения:

Во сне я в сей ночи зрел щастливым себя,  
И видел я с собой лежащую тебя:  
Не чувствовал любви твоей себе я муки,  
И были в сей мечте мои свободны руки:  
Тебя-милуя, я всей кровью запылал  
И все исполнил то, чего давно желал.

(«Кариклея», 132)

Сны, мечты, воображенья лишены самостоятельности, они лишь повторяют – в бледном, ослабленном виде реальные ощущения.

Огорчевает сон, томит и услаждает,  
А действием никогда он нас не награждает.

.....  
На что во алче нам и в жажде болей быти,  
Когда имеем корм и можем быти сыти:  
Почто томимся мы в дни наша весны?  
Исполним на яву, что нам мечтали сны:  
Противоборствовать пастушке было трудно;  
И если б не сдалась она; так было б чудно.

(«Кариклея», с.133)

Все мысли, воспоминания наполнены чувственными впечатлениями («Воображаются твои везде мне члены», с.118; «Воображал себе прелестны наготы», с.148). Оттого разлука нестерпима, память не утешает, а только обостряет страдания, поскольку воспроизводит лишь сладострастные картины, наслаждения, которые признаются величайшим благом и ценностью:

Природа таковых плодов не извела,  
Которы б превзошли любовныя дела:  
И что бы быть могло во самом лучшем цвете

Любовной нежности прелестнее на свете!

(«Целимена», с.119)

Откровенная натуралистичность, рискующая сорваться в примитивизм, искупается накалом пылких страстей. Их всепоглощающий характер, аффектация, далекая от мечтательной томности сентиментализма, но не характерная и для снисходительного понимания двойственности человеческой природы, подверженной слабостям при искренней любви к идеалу, - именно эта сила переживаний, делающая из пастухов страстотерпцев, мучеников, своего рода «палладинов» страсти, приносит особого рода героизацию в интимный микромир пасторальной идиллии, сплавляя воедино фривольные порывы с патетикой и пафосностью классической трагедии:

Когда тебя я где, дражайшая, не вижду,  
Потоки и луга и рощи ненавижу;  
Но к муке иногда узреть тебя хочу:  
Узрев, бесчувствую, не движусь и молчу:  
В очах моих туман, на сердце тяжкий камень,  
И жжет мою всю кровь тончайший самый пламень,  
Бледнею и дрожу и холодный пот лию,  
И кажется, что я кончаю жизнь мою.

(«Феламира», с.62)

Трудно представить себе, что столь высокое описание «лютых» мук, несносных терзаний, идущее от театрального опыта А.Сумарокова-трагика, может легко, просто, мгновенно разрешиться, как только тронутая мольбами или угрозами кончить жизнь пастушка согласится остудить жар и утолить страсть несчастного страдальца:

И к утолению жестокия напасти  
Он хочет перед ней, ножом пронзенный, пасти.  
Пастушка вскрикнула, всю память погубя:  
- Отчаянный Леяандр! Люблю, люблю тебя.  
Он бросил нож и с ним свою отбросил муку... (с.63)

Это причудливое сочетание, взаимопроникновение эротики и величия, высоты, гиперболичности переживаний, рожденных не общезначимыми, гражданскими, масштабными импульсами, а интимными порывами, чувственной жаждой вожделеющего героя, побежденного желанием, приводит к диковатому, на взгляд современного читателя, сопряжению разноуровневых макро- и микромиров. Подчас в эклогах А.Сумарокова терзаниям сгорающего от страсти пастуха придается прямо-таки космический размах:

В нем сердце смертною отравой огорчилось:  
Тряслась под ним земля, и небо помрачилось.  
Он громко возопил: «Ступай из тела, дух!  
Умри на месте сем, несчастливый пастух!  
Не чаешь ты, змея, как я тобою стражду;  
Прийди и утоли ты варварскую жажду;  
За все усердие, за искренню любовь,  
Пролей своей рукой пылающую кровь.  
Не надобна была к погибели сей сила,  
Как мягкую траву, ты жизнь мою скосила».  
Но кое зрелище пред очи предстает!  
Пастушка близится и к липе той идет,  
Лицид из пропасти до неба восхищенный,  
Успокают дух, любовью возмущенный.  
За темная леса тоска его бежит;  
А он от радостей одних уже дрожит,  
Которые его в то время побеждают,  
Как нимфу Грации к нему препровождают.

(«Статира», с.69)

Подобное совмещение разных масштабов: предельно раздвинутого – космического, величественного – и предельно суженного, сосредоточенного вокруг личных тревог и волнений влюбленной пары, встречается во многих произведениях. Так, в эклоге «Дориза» наблюдается любопытное противоположение внешнего (большого) и внутреннего (малого) миров. Ночью разыгралась буря, застигнувшая пастуха врасплох. «Злой ветер» свирепствовал, «гром страшно возгремел», «молнии сверкали»; в «ужасный час» разгула всех стихий Дамону, герою эклоги, хотелось спрятаться, обрести укромный приют. Ближайшим оказался шалаш любезной ему пастушки, сердце которой казалось так же «злобно», как буря на пастбище. Однако Дамону некуда деться, и в глубине души он рад стечению обстоятельств, позволившему ему нарушить уединение Доризы, забраться к ней в шалаш, скрывший в вихрях непогоды двух юных жаждущих любви и наслаждений молодых людей. Космическая беспредельность, грандиозность и крохотный островок, хрупкий, но милый, теплый, защищенный, ставший приютом неги и пылкой страсти, соединены в пределах единого художественного мира, сопрягающего миниатюрность, интимность «шалашных» радостей с безмерностью и великостью небесных судорог и сотрясений.

Вообще, в эклогах А.Сумарокова часто звучит мотив «счастливых случайностей», «счастливых возможностей» любви,

чрезвычайно характерный для искусства рококо. Невзначай подсматривает пастух, как пастушка моет нежные ноги, обнажая их и погружая в чистый источник; или – еще большая удача – пастух становится невольным свидетелем купания обнаженной пастушки (восходящий к мифосюжетам пасторальный топос):

Разделась девушка, купается она;  
Прохладная вода ей тело охлаждает;  
Но жаркая любви вода не побеждает.  
Андроник в этот час на берег сей пришел:  
Сокровище свое незапно тут нашел.

.....  
Пастушки на берегу он видит наготу,  
Взирает на ея прелестну красоту,  
И распаляется...

(«Доримена», с.147-148)

Не менее пикантные возможности предоставляет пастуху случайный укус пчелы в губу пастушки («Дафна»). Здесь все построено на двойственности, на контрасте, на обратимости боли в негу, трогательной невинности в страстность. Пастушка, страдая от укуса, кричит, на помощь приходит Ераст, высасывает пчелиный яд из укушенной губы:

Он губы ко губам пастушки прилагает,  
И Дафне страждущей в минуту помогает,  
Но Дафне та цельба пустила жар во кровь:  
И в сердце девушке цельбой вошла любовь.

(«Дафна», с.54)

Эти случайные возможности необходимы для того, чтобы преодолеть сопротивление пастушки, ее борьбу с собой, поскольку натура человека двойственна, и девушка одновременно переживает разные, противоположные чувства, в равной мере естественные, согласные с человеческой природой, – это исконная тяга к наслаждению, любовный магнетизм и в то же время стыдливость, страх, так что в итоге нередко возникает интересный сплав невинности и эротики, застенчивой скромности и страстной пылкости. А поскольку герои эклог юны, для них естественны игривость, любовь к развлечениям – песням, хороводам, пляскам. Однако неискушенность ставит подчас этих детей природы в ситуации, когда игривые забавы провоцируют пробуждение страсти. Так, игра в мяч, сопровождающаяся невинными поцелуями, будит в пастушке неясные томления, она то краснеет, то бледнеет, оказываясь еще милее и очаровательнее, а пастух, разгорячась, осмеливается на дерзкие уговоры:

«- Так буди ты, душа моя, в надежде!»  
«- В какой?» «- Что сделаешь ты то, чего хочу:  
Прещастлив буду я, коль ето получу».  
«- А что такое то, иль ты тово не скажешь?»  
«- Со мной ты в лес пойдешь, со мной в лужайке ляжешь».  
«- Послушай, Тиридат! Странна твоя мне речь;  
Коль Брадаманту ты с собою нудишь лечь».  
(«Брадаманта», с.138)

Фривольность, прятая эротика, понимание и изображение двойственности человеческой природы, связанное с этим усложнение психологического рисунка, преодоление однозначности, сосредоточенность на борении стыда и страсти, невинности и неги, - все это приметы рокайльного художественного мира. Любопытно, что - характерный для классицизма конфликт между разумом и чувством решается в эклогах не в пользу первого. Рассудочность побеждается неодолимостью любовного вожделения, в пылкие минуты разум помрачается, затмевается («жестокий пламень весь - рассудок поядал», - «Сильванира»). Так уже у А.Сумарокова проскальзывает мотив опасной иррациональности страсти, которому в дальнейшем суждено было большое будущее в русской литературе:

Уединение, и мрак, и тишина  
И девке рытвина иль паче глубина,  
И быстро озеро шумяще в бурю злобно,  
Отколе иногда и выплыть не удобно.  
Нещастна лодка та, которая плывет,  
Куда ее мчит ветер, куда не путь зовет.  
(«Парфения», с.129)

Мной дерзко овладев, как лодкой бурный ток,  
Мне буря был Тимант, а я была челнок.  
(«Сильванира», с.103)

Не действует уж руль, мчат лодку паруса,  
И нанеслась на мель пастушкина краса.  
(«Пантениса», с.138)

Уподобление страсти, помрачающей разум, буре, пучине, бездне осложняет представление о природе любовного чувства, вмещающего контрастные эмоциональные тона («Сей час ей кажется всех паче мер ужасен; // Но паче же всех мер приятен и прекрасен» - «Константия», с.132).

Страсть неуправляема (лодка без руля) и одновременно рационалистична, ибо тот же разум приходит на помощь,

оправдывая гедонистические «цитерские забавы» действием универсального природного закона: так устроен мир, так существует все живое. И вновь прорывается всеобъемлющий космизм в описаниях масштабности любовной силы:

На все животныя ты очи возведи:  
И так, как и они, ты дни распоряди:  
И звери, и скоты, и птицы жар сугубят;  
Не все ли дышащи, горя, друг друга любят?  
Горячностию сей вся тварь распложена;  
Твоя ль едина кровь беспрочно зажжена?  
Беспрочно ль сей костер курится пред тобою?  
Едина ль будешь ты беспрочности рабою?

(«Маргарита», с.117)

По этой логике неподчинение гласу собственной природы означает чуть ли не выпадение из вселенского универсума. Вновь сопрягаются разномасштабные миры – интимный, миниатюризированный, рокайльный (любовные перипетии пастушеской пары, ищущей одиночества, укромных, скрытых уголков, зарослей, заботящейся о сохранении тайны, и проч.) и космический, всеобщий, распахнутый в беспредельность. Стремление подвести свой частный случай под некую универсалию идет от классицизма. Причем иногда обобщения носят характер морального урока с налетом дидактизма, в чем сказывается творческий опыт Сумарокова-баснописца:

А впредь таким пустым химерам ты не верь:  
Сердиться на людей всегда потребно с толком:  
Не редко кажется вдали собака волком,  
Сокол вороною, ворона соколом,  
И малая овца коровой иль волком.

(«Мелицера», с.52)

Достаточно четко выраженные в эклогах афористичность, притчевость, основаны на постоянной апелляции к естественным законам. Физическая и психическая реальности соотнесены очень тесно, так что основным средством раскрытия внутреннего мира (зависимого, отраженного, вторичного) становится параллелизм, построенный на ассоциациях природных явлений с эмоциональными переживаниями:

Переменялся в ней ежемгновенно вид:  
Присутствует любовь, присутствует и стыд.  
Открыти таинство стремится, унывает,  
Отваживается, безмолвна пребывает,  
Пременна пред весной погода такова,

Освобождается когда от уз трава,  
Когда на вышках гор еще снега не тают  
И в рощах жавронки единыя летают.

(«Юния», с.85)

Тождественность природных явлений и психологических переживаний концептуальна, поскольку любовь трактуется в эклогах как чувство, включенное в общий мировой круговорот, подверженное всеобщим естественным законам. В то же время слияние субъекта и объекта здесь не абсолютно: все зависит от внутреннего состояния героев. Их эмоции могут гармонировать с окружающей красотой и блеском, вовлекаться в единый торжествующий ритм ликования и апофеоза природы:

Казалось ему, и свет тогда стал нов,  
И больше зелени в долине и цветов:  
Прозрачные струи светляй еще сияли,  
И овцы, бегая, приятнее блеяли.  
О мати всех утех, дражайшая любовь,  
Воспламеняй ея, еще кипящу кровь...

(«Евгения», с.121)

Однако, если сердце в печали, если гложет тоска, то свет меркнет, и внешнее сияние прекрасного лика земли помрачается для страдающих молодых людей, угнетенных несносными муками, резко контрастирующими с пиршеством и роскошью цветущей природы:

Ей кажется, и жизнь без пастуха противна:  
Когда где нет его, пастушка там унывна:  
Волынка и свирель не трогают ушей,  
Ни сам на дереве поющий соловей:  
И песни зяблицы ушам ея не-внятны,  
Не зелены луга, и рощи не приятны.  
А если с нею он, ясна ночная тень  
И светел пасмурный в очах пастушки день...

(«Туллия», с.89)

Лишилась радостей и всех любовных нег,  
Как рощи красоты, когда их кроет снег.  
И как под крышкой льда ток водный не крутится,  
И без журчания под бременем катится,  
Катятся так их дни под бременем тоски;  
Где был зеленый луг, им сохлы тут пески.  
Всяк день она и он во ревности тоскуют:  
И зяблицы, поя, кукушкою кукуют:  
Щегленка и чижа ни с коих нет сторон,

И видят лишь они толпы сорок, ворон:  
Кричит на древе грач, сова с сычем летает,  
Мегера на лугах прекрасных обитает...

(«Мартезия», с.140)

Правда, в таком дистанцировании, в различении объекта и субъекта, в перенесении личных эмоций на внешний мир пока нет индивидуализации. Поэт исходит из парадигматического деления всех явлений природы на благие и неблагие, соотнося с первыми любовные радости, а со вторыми – горе и страдания. Причем в основе указанного разграничения лежат традиционные представления, восходящие к фольклору и дальше – к мифу, воспринимавшему природные сезоны в соответствии с оппозицией жизнь/смерть. Положительно окрашенными оказываются все признаки весенне-летнего цветения, принадлежащие к классической пасторальной топике (солнце, легкие зephyры, прозрачные воды, чистые струи, пение соловья, малиновки, цветы, зелень и т.д.); негативный ряд включает морозы, бури, ненастье, мрак, а также птиц, по народным представлениям, связанных с несчастьями, наделенных зловещей символикой (вороны, совы, сычи, сороки), и растения с «вредоносными» качествами (жгучая крапива, колючий репейник, горькая полынь).

Отмеченные образные ряды передают не только эмоциональные состояния героев, но и морально-этические представления, образуя символично-смысловые поля, тяготеющие к обозначению контрастных категорий добра и зла. В этом отношении, помимо всех указанных природных реалий, воплощающих оппозиции светлого/темного, счастья/несчастья, благого/неблагого, большую роль играет противопоставление безобидных, нежных овец и вероломных, опасных хищников. На этическом уровне и обнаруживается некий зазор между внешним и внутренним, их неполная тождественность. Это связано прежде всего с понятиями искренности/фальши, правды/обмана, непосредственности/лицемерия. Поскольку чувственность реабилитирована, естественна, и злобные нападки на любовь свойственны лишь старости, утратившей красоту и прелесть, а вместе с ними - возможность предаваться неге и страсти (стыдом и мерзостью зовут любовь старухи, «которые без любви неволею живут» - «Альцидалия»), поскольку аскетизм отринут, но моральные ограничения, отделяющие человека от животного, необходимы, возникает проблема этического контроля, выработки критериев, лимитирующих зону эпикурейской свободы. В эклогах А.Сумарокова подобный водораздел обозначен предельно четко,



рационалистически жестко. Главным показателем оказывается искренность чувства, а отсюда разделение страсти по любви и страсти безлюбивой – «воровской», хищнической, губительной. Самый животрепещущий вопрос, которым задаются юные красавицы-пастушки, рискующие утратой невинности, – это подлинность и глубина переживаний домогающегося любви пастуха. Отсюда – мотивы видимости/сущности, вносящие философскую окрашенность в эротическую сферу:

Не буду я склонна, доколь не извещусь,  
Не тщетною ли я в любви надеждой льщусь,  
Не суетну ли мысль имею я весельем,  
Не горькую ль полынь приемлю сладким зельем,  
Не для обмана ли в любви Адраста труд,  
Не те ль беру грибы, от коих мухи мрут,  
У коих в пестроте негодства утаенны:  
Прелестны зрению, но ядом напоенны?

(«Олимпия», с.99)

Сопоставление любовных переживаний с грибами, привлекающими яркой пестротой, но таящими внутри опасный яд, при всем бытовизме («мухи мрут») выводит частные переживания на уровень философского осмысления соотносительности внешнего и внутреннего. Возникает проблема игры, подделки, своего рода психологической мимикрии:

У чистых реки Емилия сидела,  
И на Валерия сидящая глядела.  
Прозрачна, говорит она, сия вода,  
А сквозь твою я грудь не вижу никогда.  
Любовь ко мне твою мне твой язык вещает;  
Но то ль твое ко мне и сердце ощущает?

(«Емилия», с.97)

Не кончились игры и пляска на лугу.  
Пастушка на крутом потока берегу:  
В уединении в унынии сидела  
И пристально в струи прозрачных глядела,  
Вещаючи: «Сквозь вас, прозрачные струи,  
Проникнули до дна глаза теперь мои:  
Ах, если бы они проникнули подобно  
Сквозь твердую в сердце грудь и видели подробно,  
В любезном сердце мне тончайший самый сон,  
Как мелкой вижу я сквозь вас на дне песок!  
В блаженстве б я себя с богинями равну зрела,

Или бы более в любви не горела.

(«Амарилла», с.56)

Весьма показательна проявившаяся в последних строчках жесткая альтернативность: либо участь богинь, либо никакой любви. Причем речь ведь не идет о земных сокровищах, о богатстве - это в мире сумароковских эклог суета, тлен, нечто совершенно незначительное. Вопрос заострен в плоскости совпадения видимости и сущности, слов и чувств, языка и сердца. Поэт исходит из убеждения, что истинная любовь неизменна, дается раз и навсегда, она божественна в своем постоянстве. Отсюда исключительная роль мотивов проверки (вольной или невольной), испытания чувства. Тут возможны и экстраординарные (знакомые, правда, западноевропейским романским пасторалям) ходы: попытки соблазнения подругой возлюбленного по просьбе самой пастушки, желавшей убедиться в искренности чувства («Калиста»); но чаще любовь удостоверяется невольным подслушиванием и подсматриванием: когда человек наедине изливает душу, ему ни к чему лицемерить («Имена меж кустов внимала те слова, // И мя: почто ему в пустыне лицемерить? // Что любит он меня, конечно, должно верить» – «Имена», с.35). Весьма красноречивы бывают клятвы или угрозы лишить себя жизни, не нужной без любви. В любом случае главное – убедить в искренности, в подлинности чувства, отличающегося от подделки неизменностью, вечной преданностью.

Обращая предисловие своих эклог и идиллий к читательницам, А.Сумароков, видимо, привыкший к обвинениям в шокирующей откровенности его любовной поэзии, настаивал на ее воспитательной, нравственной роли. Воспевая чувственную любовь, он должен был отделить ее от «скотского» сладострастия, то есть одухотворить. В высшей степени любопытно, как эта задача решалась поэтом в условиях переходного характера культуры. По сути дела, утверждая земные чувства, он возвышает их, наделяя атрибутами небесной божественной духовности, прежде всего – постоянством. Предваряя издание эклог, он писал: «Презренна любовь имущая едино сластолюбие во основании: презренны любовники устремляющиеся обманывати слабых женщин: подверженны некоторому поношению и женщины в обман давшиеся: презренно неблагоприятное сластолюбие; но любовныя нежность и верность от начала мира были почтенны и до скончания мира почтенны будут. Любовь источник и основание всякаго дыхания: а в добавок

сему источник и основание поэзии; так можно ли сочинять эклоги, если пиит ужаснется глупых предварений и невкусных кривотолкований. А вы прекрасная помните только то, что неблагопристойная любовь и непостоянство стыдны, поносны, вредны и пагубны, а не любовь, и что любовью наполненные эклоги и основанные на нежности подпертой честностию и верностию читательницам соблазна, точною чертою, принести не могут; хотя и нет ни какова блага, из котораго-бы не могло быти злоупотребления» (с.3-4).

Итак, центральными в художественном мире сумароковских эклог становятся оппозиции материального/идеального, чувственного/духовного. В предшествующей средневековой традиции идеальной духовной любовью была любовь божественная. Чувственная, материально-телесная природа человека признавалась порочной, греховной, пагубной, подверженной дьявольским соблазнам. Теперь возникла необходимость одухотворения земной любви в рамках светской культуры. Поэт десакрализует духовность, снимая с нее религиозность, опуская на землю, но сохраняя при этом ее важнейшие характеристики – вечность, неизменность, абсолютность, неподвижность и чистоту, которая теперь видится не в невинности и аскетизме, а в верности, постоянстве.

Художественные поиски А.Сумарокова, его понимание антиномичности, дуалистичности мира - (телесного/духовного, чувственного/сверхчувственного), приведшие к исключительной роли в его поэзии парных, бинарных структур (антитеза, контрастов, сравнений, аналогий и т.п.), были созвучны философским исканиям столетия, склонного к любознательности, признававшего «двойственность истины», определенную самостоятельность реальностей - физической и метафизической<sup>18</sup>. Оставаясь сыном своего времени, поэт несколько механистически разделяет и соединяет обе бытийственные сферы, утверждая права эмпирической реальности, но привнося в нее идеальные представления трансцендентного мира; так, чувственная страсть у него не подвержена изменчивости, ей не грозит пресыщенность, одухотворена она специфически - посредством опрокидывания на экран вечности и наделения атрибутами неземной, экзальтированной, сублимированной, любви. Физическое влечение «склеивается» с высокой духовностью, и художественное исследование природы страстей как таковых подменяется рациональной нормативностью. Это приводит к

тому, что в условном мире сумароковских эклог нет ни одного случая реальной измены, есть только подозрения и страхи, иногда химерические (приснился дурной сон). Удивительным образом ревнивые мучения, на поверку оказывающиеся мнимыми, лишают пасторальное существование идиллической монотонности, создают впечатление хрупкости этого мира и в то же время приносят оттенок утопичности. Можно сказать, что поэтические грезы об «Астреином» веке, описывая неустойчивые колебания разрушающейся и восстанавливаемой гармонии, балансируют в зыбком промежуточном пространстве между мифом и утопией, отражая еще и таким образом переходность породившего их времени и типа культуры. Эклоги полны драматизма, далекого от идиллической бесконфликтности, и в то же время направлены к благополучному финалу, обнаруживающему иллюзорность ревнивых терзаний: ложные вести, неправильно истолкованное поведение, соперник, оказавшийся на самом деле братом, неоправданные подозрения и т.д. – все препятствия устраняются, обнаруживая свой эфемерный характер.

Любовь, испепеляющая героев А.Сумарокова, вырывает их из простодушно-невинного «ребяческого», «младенческого» состояния, пробуждает от неосмысленной беспечности, от мифопоэтических сновидений, ввергая в омут лютых мук, сомнений, ставя перед необходимостью непростого выбора, заставляя «рвать» сердца то ревностью, то сожалениями. В итоге жанр эклоги под пером А.Сумарокова подвергается известной трансформации, превращаясь в своеобразный сплав идиллии и элегии, восходящей к плачам. Любовные переживания вызывают лирические излияния, пасторали наполняются монологами и диалогами, в которых выговаривается рефлектирующее, дистанцированное от природы сознание (чувство знаменует личностное становление). Все это способствует драматизации эклог, в которых огромную роль играет интрига: поэт нагнетает напряжение до крайней степени, разряжая его лишь в финальной точке. Обращаясь к вопросам художественного синтеза в рассматриваемых пасторалях, можно отметить наибольшее воздействие самых зрелищных видов искусства – театра (многие эпизоды решены как мизансцены, роль-интриги, драматизация) и живописи (картинность описаний).

Как известно, эклога зародилась в античности и уже поэтому была авторитетным жанром, имевшим нетленные образцы в почитаемой древности. В представлении Сумарокова (и этот взгляд сохранялся вплоть до первой трети XIX в.) эклога

была жанром не чисто лирическим, а лиро-эпическим, что подтягивало ее в жанровой иерархии ближе к высоким, а не к низким жанрам. Действие в сумароковских бӯколиках отнесено к Золотому веку, то есть отделено от современности эпической дистанцией. А поскольку это далекое прошлое мыслилось утраченным раем, оно стало некоей идеальной моделью, допускающей возможность совмещения первозданной естественной любви, чувственной по своей природе, и нравственной чистоты, искренности, постоянства.

Приуроченность к далекому Золотому веку, с которым соотносились античные бӯколики, делала для Сумарокова органичным употребление мифологических параллелей, сравнение его пастухов с грациями, нимфами, Дианой, Авророй, Флорой – факт, еще раз подтверждающий, что в художественном сознании поэта эклога была жанром скорее высоким, поскольку в споре о жанрово-стилевой принадлежности мифологических образов Сумароков отстаивал их закрепленность именно за высокими жанрами<sup>19</sup>. Отсюда и использование александрийского стиха, употреблявшегося в трагедиях, отсюда же нравственная цельность и безупречная верность пастухов и пастушек: высокие чувства обязательны в соответствующих жанрах.

Отнесенный к далекому мифопоэтическому прошлому пасторальный мир эклог наполнен переживаниями и чувствами, характерными скорее для современников Сумарокова, нежели для пребывавших в естественном состоянии людей. Это тоже примета классицизма, исходившего из признания вневременности, общечеловеческой значимости характеров и страстей (именно поэтому думается, что определение «мифопоэтическая» пастораль предпочтительнее, чем «антологическая», которым пользуется Ю. Стенник<sup>20</sup>).

Зато в этом мире практически не ощутимо воздействие денежных отношений, собственных политических поползновений. Тема денег появляется всего несколько раз, причем на периферии, не выдвигаясь в центр художественного изображения. Она настолько ослаблена, что легко преодолевается, поскольку главным здесь остается искреннее чувство. Так еще раз дает себя знать утопичность, идущая от мифа о Золотом веке. В искусстве XVIII столетия «Астреин» век ассоциировался с блаженным незнанием собственности, а потому мыслился свободным от ненависти, злобы, распри. И именно приуроченность к младенческой заре человечества, не порвавшего связей с природой, позволяла поэту,

пренебрегая некоторыми условностями, поэтизировать естественные страсти и наслаждения.

Воспевание радостей чувственной любви в сочетании с настойчиво, последовательно проведенным мотивом верности, постоянства, переходящим в тему индивидуального выбора, знаменовали первые проблески утверждения личностных приоритетов. Как раз в 50-70-е годы в России трансформировались аксиологические представления, складывались ценности частной жизни, постепенно пробуждалось и укреплялось личностное начало, что и обусловило прорыв рокайльных тенденций в недра классицистической системы. Эти первые шаги, сделанные в поэзии А.Сумароковым, оказались во многом неуклюжими, грубоватыми, напоминающими отчасти медвежью поступь, а не галантную легкость и изысканность. Однако за прямолинейной откровенностью, граничащей иногда с цинизмом, ощущалась мощная витальная сила, стихийный напор, полновесное биение пульса молодой, неистраченной культуры. Думается, что в этом проявилась одна из специфических черт русского рококо. Другая его особенность связана с практическим отсутствием в прошлом индивидуалистических ценностей, освоенных, идеологически выверенных и введенных в культурное русло. История индивидуализма<sup>21</sup> в России лишь начиналась. Освобождение от родовых пут несло не только осознание личностной независимости, суверенности внутреннего мира, чувство собственного достоинства, но и некоторую растерянность, тревожность, зыбкость, стремление найти опору в твердых этических императивах – отсюда сплав рокайльной фривольности с классицистической высокой нормативностью в эклогах А.Сумарокова.

Его пасторальные песни в стилевом отношении заметно отличаются от эклог. Здесь практически не употребляются античные образы (за исключением редкого упоминания зефира), они меньше по объему, написаны не александрийским стихом, а как правило, «на голос» какой-нибудь песни или «менувета». Большая свобода «средних» жанров, к которым относится основной корпус сумароковских песен, их демократичность, приближенность к «периферии» классицизма<sup>22</sup> обусловили заметную живость и разнообразие, заставлявшие исследователей отдавать им предпочтение перед более отвлеченными, условными эклогами. Однако не стоит забывать, что художественное произведение должно «прочитываться» на языке своей эпохи, а в эстетике классицизма жанр тем почтеннее, чем

выше мера его нормативности. Песни же занимали промежуточное положение между литературой и бытом, что определило их широчайшую популярность, но в то же время – и эстетическую маргинальность.

Идиллии в пасторалистике А.Сумарокова располагались между эклогами и песнями: в них разрабатывается близкая к первым элегическо-идиллическая тематика, но по форме, по метрико-интонационной структуре и стиховому решению они свободнее, писались не александрийским стихом, а с применением и ямбов, и хореев, что сигнализировало об их расположении в жанрово-стилевой иерархии на более низкой ступени, нежели эклоги. В то же время в сумароковских идиллиях нет простонародной грубоватости, встречавшейся иногда в песнях: на уровне сниженного быта традиционно возможны были бурлескные, шуточно-опрошенные решения любовной темы, как, например, в широко известной песне А.Сумарокова «Негде в маленьком леску»:

Там пастушка с пастухом  
На берегу была крутом,  
И в струях мелких вод с ним она плескалась.

х х х

Зацепила за траву,  
Я не знаю точно,  
Как упала в мураву,  
В правду иль нарочно.  
Пастух ее поднимал,  
Да и сам туда ж упал,  
И в траве он щекотал девку без разбору.

(с.253-254)

Увязка этико-эстетического идеала эклог с мифопоэтической реальностью, их удаленность от современности свидетельствовали о неявной оппозиционности поэта по отношению к окружающей действительности. Это дистанцированное противостояние сохранится и в дальнейшем, обуславливая элементы дидактизма, высокую нравственную планку или разные формы «ухода».

Тема верности оставалась ведущей на протяжении всего столетия. Отклонения от этого этического императива наблюдались в двух крайних противоположных рядах: в приближенных к простонародным песням маргинальных формах мещанского романа (испорченная книжно-городским влиянием народная песня по версии А.Вёселовского<sup>23</sup>). Другой полюс –

сатирические или полемические выпады против аристократических модниц и петиметров, против светской легковесности, ветрености, релятивизма, пустоты. В таком контексте эклоги А.П.Сумарокова носили воспитательный характер, становясь школой галантности и проповедью нежной, пылкой, но верной любви. Их вынесенность за «идеальный горизонт» говорила о несовпадении утверждаемой нормы и реальности, что придавало оттенок учительности «циническим» трелям, пронизанным нравственным максимализмом.

