

Перевалова, С. Повесть В.П.Астафьева «Пастух и пастушка» как «современная пастораль» [Текст] / С. Перевалова // Рус. словесность. – 2005. - № 3. – С. 2-8.

*Мы уже дошли до буколик
Ибо путь наш был слишком горек...
Д. Самойлов*

То «сердечное высветление», которое дает читателям знакомство с прозой В.П. Астафьева, характеризует и «Пастуха и пастушку» — «повесть не о войне, но о любви на войне» [4] (в данной работе рассматривается последняя, пятая, «выровненная» самим писателем редакция 1989 года).

Как отмечают исследователи, «авторские жанровые обозначения, «представляя» читателю произведения, предполагают взаимопонимание между писателем и читателем, обоюдное признание определенной жанровой традиции» [27, с. 9].

Называя свою повесть «современной пасторалью», Астафьев поддерживает «жанровое ожидание» читателей, настроенных на элегическую волну, эпиграфом из Т.Готье.

Предпосланные тексту повести поэтические строки, продолжая заданную названием и жанровым обозначением автора «пасторальную» тему, в то же время напоминают читателям о том, что идиллия — достояние «мира давнего»:

*Любовь моя, в том мире давнем,
Где бездны, кущи, купола, —
Я птицей был, цветком и камнем.
И перлом — всем, чем ты была!*

За выделенным курсивом «чужим словом» — эпиграфом — в «Пастухе и пастушке» следует собственно авторский текст: «И брела она по тихому полю, непаханому, нехоженому, косы не знавшему» [3, т. 1, с. 290]. Начальное «и» в этой фразе вводит повествование в интонационный ряд, заданный напевными строками мадригала: «и камнем», «и перлом»... «Астафьев не скрывает: камертоном для него, прозаика, всегда служит поэзия» [23].

Эпиграф определяет то, что М.М. Бахтин называл «сложной тональностью нашего сознания, служащей эмоционально-ценностным контекстом при понимании <...> нами читаемого (или слышимого) текста» [6, с. 387], поскольку всякое «произведение как бы окутано музыкой интонационно-ценностного контекста, в котором оно понимается и оценивается» [там же, с. 390]. Между тем практически не востребовавшейся остается «замечательная бахтинская теория интонации как первичного экзистенциального момента высказывания, определяющего всю его «музыку», выводящего слово за его - словесные пределы: «В интонации слово непосредственно соприкасается с жизнью» [8, с. 219].

Соприкосновение «чужого слова», принадлежащего Т. Готье, с

«жизнью» новой художественной реальности, воссоздаваемой в повести «Пастух и пастушка», неизбежно обнаруживает диалогические отношения между ними. По мысли М.М. Бахтина, вообще «каждое высказывание прежде всего нужно рассматривать как *ответ* на предшествующие высказывания данной сферы речевого общения» [6, с. 286].

В «ответе» автора «Пастуха и пастушки» на высказывание-эпиграф намеренно подчеркивается отсутствие каких бы то ни было внешних примет прекрасного «мира давнего». Если у Готье: «Я птицей был, цветком и камнем», то в прологе к повести все краски и звуки приглушены, стерты: «Людей не было. Птиц не слышно» [3, т. 1, с. 290]. Цветы? Их нет. Могилу, к которой приближается героиня, «затянуло травую провололочником и полынью» [там же, с. 290]. Камни? Здесь не на чем задержать взгляд, кругом ровное пространство степи. Хребет Урала где-то «у самого неба» проступал всего лишь тенью, «недвижно усталый», никак не оживляя ландшафт, не нарушая «пустынной тишины». На «старчески потрескавшейся земле» — ни «кущ», ни «куполов», разве что «бездна» — все поглощающее «безгласное пространство» немой степи, отливавшей «пепельным тленом», «мертвенным льдистым светом».

«Диалогические обертоны» [6, с. 287], возникающие между эпиграфом и авторским текстом в «Пастухе и пастушке», зависят не только от семантики и структуры высказываний, но и от интонации.

На смену «песенному», «балладному» ладу: «И брела она по тихому полю...» — приходит другой; торопливо, сбивчиво продолжает свое повествование В.П. Астафьев: «Оступаясь, соскальзывая, <...> она зачатила по шпалам, шаг ее был суетливый, сбивающийся. Дышать ей становилось все труднее» [3, т. 1, с. 290]. Соскальзывает, сбивается и прежний повествовательный ритм, смене знаков в наборе внешних характеристик прекрасного прошлого соответствует и смена интонации, подчеркивающая, что события в повести бесконечно далеки от «пасторальных» времен идиллии.

В читательском восприятии авторского жанрового обозначения постепенно происходит смещение акцента: со слова *пастораль* он переносится на определение *современная*.

Эта «современность» отчетливо проявляется в последовательных отступлениях от жанрового канона. В очерках по исторической поэтике М.М. Бахтин, определяя пастораль как основной вид любовной идиллии, указывал на основные ее характеристики.

Во-первых, «идиллическая жизнь и ее события неотделимы от <...> конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки.

Единство жизни поколений (вообще жизни людей) в идиллии в большинстве случаев существенно определяется единством места, вековой прикреплённостью жизни поколений к одному месту, от которого эта жизнь во всех ее событиях не отделена» [5, с. 374].

В «Пастухе и пастушке» В.П. Астафьева эта особенность не

подтверждается. Главные герои современной пасторали не связаны местом своего рождения ни с Уралом, который появляется в начале и в конце произведения, ни с Украиной, где сосредоточено основное место действия. «Родимая сторонюшка» [3, т. 1, с. 310] главного героя — лейтенанта Бориса Костяева — Сибирь. Люся тоже говорит о себе: «Я не здешняя» [там же, с. 313]. Погибшие старики, пастух и пастушка, образы которых становятся символическими в произведении, приехали на Украину «с Поволжья в голодный год» [там же, с. 307].

Другая особенность идиллии — «Любовь, рождение, смерть, брак, еда и питье, возрасты — вот основные реальности идиллической жизни. Они сближены между собой в тесном мирке идиллии, между ними нет резких контрастов, и они равнодостоинны (во всяком случае, стремятся к этому). Строго говоря, идиллия не знает быта» [5, с. 374].

Идиллия не знает и такого понятия, как война, резким контрастом противопоставившая два мира — довоенный и военный, нарушив спокойное течение времени в повести «Пастух и пастушка». Все довоенное кажется ее героям «какой-то далекой жизнью» [3, т.1, с. 328].

Не выдерживается в этом произведении и третья особенность идиллии — «сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни» [5, с. 375].

Природа в произведении В.П. Астафьева так искалечена войной, что ее естественный ритм безнадежно нарушен, изуродован, надорван, как и мир человеческой души. Об этом свидетельствуют уже начальные фразы первой части: «Орудийный гул опрокинул, смял ночную тишину. Просекая тучи снега, с треском полосую тьму, мелькали вспышки орудий, под ногами качалась, дрожала, шевелилась растревоженная земля вместе со снегом, с людьми, приникшими к ней грудью.

В тревоге и смятении проходила ночь» [3, т. 1, с. 291].

На протяжении всего повествования встречаются подобного рода «израненные» пейзажи: «Снег был черен от копоти» [там же, с. 291]. «Голые, темные, в веник собранные тополя недвижны, подрост за ними — вишенник, терновые ли кусты — клубятся темными взрывами» [там же, с. 321]. «Поля — в танковых и машинных следах, будто перепоясанные ремнями. Тихими сумерками накрывало израненную, безропотную землю» [там же, с. 356].

Что же «пасторального» остается в этой повести, так демонстративно нарушающей жанровые нормы? В первую очередь — высокая щемящая нота грусти о невозвратимости, несбыточности надежд, связанных с любовью, у каждого — неповторимой, единственной; тоски по недостижимому идеалу, по тому «запредельному совершенству, которое неосуществимо, но является воспитывающим образцом» [10] во все времена.

Мысль о несовершенстве мироустройства, о том, что люди достойны лучшей участи, чем та, которую они сами уготовили, позволяя втягивать себя в распри и войны, свойственна не только «Пастуху и пастушке», но и перекликающейся с ней «Последней пасторали» (1986) А.М.Адамовича. Она о «смерти самой смерти», об угрозе ядерной катастрофы, о том, что «ничто и

никто больше не будет на Земле умирать, поскольку ничто и никто рождаться не будет» [1, с. 10].

«Общий «тон» литературной традиции» [18, с. 19] поддерживает и «Транссибирская пастораль» (1997) О. Ермакова, герой которой, ощущая «сдвинутость», трансформацию нравственных норм в современной жизни, стремится «навсегда уйти из «мира-казармы» в некую очарованную даль» [19, с. 204].

Надо учесть, что «классические жанры оказываются важнейшим средством выражения непредсказуемых и «внежанровых» мыслей, отдают накопленный тысячелетиями духовный заряд — дню сегодняшнему и не требуют в виде вознаграждения за жертвенность безусловного воспроизведения всех своих черт» [2, с. 16] в современной литературе. Отступая от канона, художник открывает новые смысловые возможности древних жанров, учитывая не только их литературное бытование, но и многовековой «вневербальный» контекст.

Герою повести В.П. Астафьева Борису Костяеву особенно памятен такой эпизод из его довоенной жизни: «А еще я помню театр с колоннами и музыку. Знаешь, музыка была сиреневая... Простенькая такая, понятная и сиреневая... Я почему-то услышал сейчас ту музыку, и как танцевали двое — он и она, пастух и пастушка. Они любили друг друга, не стыдились любви и не боялись за нее. В доверчивости они были беззащитны» [3, т. 1, с. 367].

«Музыкальность» этого декоративного пейзажа выражает и «пейзаж души» (Н.М. Карамзин) героя, и авторское восприятие мира. Возможно, эта «сиреневая музыка», определяющая «цветовую оптику» произведения, возникающая в воспоминаниях героя в те минуты, когда очищалась, распрямлялась скомканная войною душа, имеет особое символическое значение, напоминая о храмовом славословии, в котором, как замечает А.М. Панченко, — «отголосок не слышной человеческому уху гармонии вселенной. Когда святой (например, Кирилл Философ) в служебных текстах предстает в облике играющего на свирели пастуха, то имеется в виду не только идея пастырства. Мелодия, которую он исполняет, — это *musica mundana* и *musica humana*, т.е. божественная музыка мира и нерукотворная музыка бессмертной души» [20, с. 79].

Определяя важнейшие особенности методологии гуманитарных наук, М.М. Бахтин писал: «Такие речевые явления, как приказания, требования, заповеди, запрещения (обетования), угрозы, хвалы, порицания, брань, проклятия, благословения и т.п., составляют очень важную часть внеконтекстной действительности. Все они связаны с резко выраженной *интонацией*, <...> служащей эмоционально-ценностным контекстом <...> и при творческом создании (порождении) текста» [6, с. 387].

Любимая В. Астафьевым томительная минорная тональность, окрашивающая все повествование в «Пастухе и пастушке», во многом определяется именно «внеконтекстной действительностью», важнейшим элементом которой в пору формирования замысла «Пастуха и пастушки» было и «знакомство автора с «Историей кавалера де Грие и Манон Леско»

(1734) А.Ф. Прево» [12, с. 77]. Недооцененное современниками произведение стало для читателей последующих веков символом роковой, всепоглощающей и всепрощающей любви, не позволившей ни суетной обыденности, ни всеильной смерти стереть с «волшебного облика» любимого человека «изящества, нежности и привлекательности» [21, с. 77], что так пронзительно прозвучало в строках М. Кузмина: «Была зарыта шпагой, не лопатой Манон Леско» [11, с. 49].

Говоря о «внеконтекстной действительности», нельзя пройти мимо одной примечательной даты — 1967 г. В этом году В.П. Астафьев начинает работу над «Пастухом и пастушкой», а Я.В. Смеляков, строки которого прозаик эпиграфом включает в текст своей повести, пишет замечательное стихотворение «Манон Леско». Оно передает счастье открытия «золотой книги о любви», созданной французским аббатом. Это тем большее счастье, что «История Манон» не была самым распространенным изданием в нашей стране:

Издавались книги про литье,
книги об уральском чугуне,
а любовь и вестники ее
оставались как-то в стороне [25, т. 2, с. 76].

Именно любовь с ее легкокрылыми вестниками Смеляков и Астафьев ставят в центр своих произведений.

Можно предположить, что благоговейное отношение автора «Пастуха и пастушки» к шедевру Прево осветило историю двух влюбленных в «современной пасторали». Как отмечает Г.А. Белая, «идея их преданности друг другу оказывается созвучной тому романтическому, идеальному представлению о любви, которое живет в душе молоденького лейтенанта и которое, несомненно, близко самому автору. Только поняв философскую нагрузку, которая падает в повести на контраст любви и смерти и которая связана с графически четким противостоянием войны и мира в повести В.Астафьева, можно понять образ пастуха и пастушки, вынесенный в заглавие» [7, с. 6].

Важно принять к сведению замечание М.М. Бахтина о том, что авторская активность, создающая «целое героя», «движется по существенным границам его; все воспринимается как момент характеристики героя, несет характерологическую функцию, все сводится и служит ответу на вопрос: кто он» [6, с. 160].

Ответ на вопрос, кто он, главный герой повести «Пастух и пастушка», формируют и немногочисленные сведения о его семье, месте рождения. Можно предположить, что тот сибирский «деревянный» городок, где родился герой, Енисейск Красноярского края. Об этом свидетельствует следующее напоминание Бориса: «Когда-то в наш городок был сослан декабрист Фонвизин» [3, т. 1, с. 371]. М.А. Фонвизин, генерал-майор в отставке, участник Отечественной войны 1812 г., декабрист, с 1832 г. был на поселении в Сибири, в частности — в городе Енисейске.

Борис, посмеиваясь, говорит, что его мама к роду Фонвизиных имеет далекое отношение: «десятая или двенадцатая вода на киселе, но все равно гордится своим происхождением» [там же]. Письма матери восстанавливают атмосферу самого дома Костяевых, в которой царил дух уважения лучших отечественных традиций, всего, «что разумно и не отрицает русского достоинства» [там же, с. 375].

Стараясь быть взрослым, Борис утверждает: «Старомодная у меня мать. И слог у нее старомодный» [там же, с. 376], но читателям ясно, что на понятия: «честь», «долг», «достоинство» — мода не распространяется, их высота — над временем.

Воспоминания Бориса о доме содержат немало интересных сведений. Среди них — замечание о том, что с жены ссыльного декабриста Фонвизина «Пушкин будто бы свою Татьяну писал» [там же, с. 371]. Как заметил Ю.М. Лотман, под этим именем «фигурирует Н.Д. Фонвизина в письмах И.И. Пущина к ней и в ее собственных письмах к нему». Хотя скорее здесь «речь идет не о прототипе Татьяны Лариной, а о перенесении образа романа в жизнь» [14, с. 30].

Но в тексте «Пастуха и пастушки» само упоминание о Татьяне из «Евгения Онегина», соседствующее с детскими впечатлениями героя о «сиреневой музыке» спектакля, способно вызвать ассоциации с пушкинскими строками о театре, который опальному поэту издали казался райской страной:

Волшебный край! Там в стары годы,
Сатиры смелый властелин,
Блистал Фонвизин, друг свободы,
И переимчивый Княжнин [22, т. 4, с. 12].

Таким же неправдоподобным представляется героям повести В.П. Астафьева время далекой прежней жизни, воспоминания о которой магически преображают мир. Возможно, пушкинские строки ассоциативно связаны и с названием той книги, которую читает Борис у Люси. «Музыку слов» доносит до героя рассказ П.И. Мельникова-Печерского «Старые годы» (1857): «Довелось мне раз побывать в большом селе Заборье. Стоит оно на Волге. Место тут привольное» [16, с. 92]. Поясняя название, в этом произведении прозвучит мысль, близкая и Борису, и Люсе: «Стары годы были годы золотые, были они <...> да и прошли и не воротятся» [там же, с. 110].

Соглашаясь с утверждением о «неслучайности» имен литературных героев («Если в жизни человек сначала обретает имя, а затем уж характер, то в процессе создания художественного произведения последовательность обратная. Имя, отчество, фамилия литературного героя — это художественный образ» [17, с. 36]), выскажем предположение: в «Пастухе и пастушке» имя героя Астафьева связано с именем молодого князя Бориса Алексеевича, что «в полках служил» [16, с. 157] и участвовал в баталиях — из этой повести «старого времени», хранящей тайну Розового павильона — тайну верной любви, что оказалась выше страха смерти.

Сам мир прошлого, «в котором все было исполнено особого смысла и значения» [3, т. 1, с. 328], кажется героям «Пастуха и пастушки» не вполне реальным, он неправдоподобно спокоен и красив, в чем-то декоративен, театрален, сродни тому незабываемому Борису спектаклю, где пастух и пастушка «не стыдились любви и не боялись за нее» [там же, с. 367].

«Рама картины, рампа сцены, границы экрана составляют границы художественного мира, замкнутого в своей универсальности» [15, с. 256], — писал Ю.М. Лотман. Этот замкнутый мир воспоминаний о прошлом оказывается проницаемым для того нового прекрасного чувства, которое встретил лейтенант Костяев на войне. Любимая женщина со своим «цветочным, каким-то китайским или японским именем — Люся» [3, т. 1, с. 365] — свободно и естественно входит в заповедный, «волшебный край».

Обращает на себя внимание одна стилистическая особенность его оформления. Как отмечает Б.А. Успенский, «форма глаголов несовершенного вида противопоставлена форме совершенного вида прежде всего в плане позиции наблюдателя по отношению к данному действию (действию говорения). Она создает эффект продолженного времени — мы как бы помещаемся внутри данного действия, становясь по отношению к нему синхронными свидетелями» [26, с. 101].

В речи Бориса все, что хоть как-то касается войны, передают глаголы совершенного вида: «Еще чьей-то жизни не стало...» [3, т. 1, с. 366]; «Я почему-то сейчас услышал ту музыку...» [там же, с. 367]. А довоенный мир представлен в воспоминаниях героя глаголами несовершенного вида: «Знаешь, музыка была сиреневая... <...> и как танцевали двое <...> они любили друг друга <...>» [там же].

Эффект продолженного действия, создаваемый речью героя, позволяет Люсе войти в далекий мир воспоминаний: «Я слышу твою музыку» [там же], — уверяет она Бориса.

Музыку любви в «Пастухе и пастушке» делает отчетливой и система эпитафий. При ощутимой разности представленных в них «мировоззрений и направлений» доминирующей является мысль: для всех времен и народов непреходящие духовные ценности: жизнь, мир и любовь.

Наверное, не случайно практически все строки эпитафий стихотворные и написаны ямбом. По-видимому, это тоже подтверждает общность представлений о главном «предмете речи» — о любви, не знающей ни временных, ни пространственных границ и не требующей специального перевода с одного языка мира на другой: «Любовь моя, в том мире давнем» (Т. Готье); «И жизни нет конца, и мукам — краю» (Петрарка); «И ты пришла, заслышав ожиданье» (Я. Смеляков).

Только в эпитафии к главе «Бой», выпадая из общей интонационной системы, царит проза, усиливая трагическую идею произведения: «Страшной любви неразделенной есть — разделенная войной» (Л. Корнилов). Использование автором «современной пасторали» произведений зарубежных поэтов «мира давнего» указывает на то «взаимопонимание столетий и тысячелетий, народов, наций и культур», которое и «обеспечивает сложное

единство всего человечества, всех человеческих культур, <...> сложное единство человеческой литературы» [6, с. 390].

Вместе с тем цитата из Я. Смелякова знаменует собой не только связь времен и культур, но и то, что для художника «современность сохраняет все свое огромное и во многих отношениях решающее значение» [там же, с. 352].

Пытаясь соединить понятия «история» и «вечность», автор «современной пасторали» использует кольцевую композицию. Этот прием укрупняет частные судьбы. Память о том, кто, защищая Родину, «остался один — посреди России», тревожит не только одинокую женщину, мучительно переживающую гибель любимого (как это было в начале повести).

В финальных торжественных строках «Пастуха и пастушки» слышатся отголоски древних героических летописей и былин, запечатлевших благодарную память потомков о защитниках родной земли, угадываются скорбные интонации плача Ярославны из «Слова о полку Игореве», причитаний жены князя Дмитрия Ивановича, который «великое княжение свое укрепил, мир и тишину земле Русской дал» [24, с. 152].

В повести В.П. Астафьева пространственные координаты — «посреди России» — в финале ассоциативно связываются с понятием «в центре мироздания». Не случайно героине представляется уже «не ночная, благостно шелестящая степь», как в начале произведения, а безграничное, безбрежное море, уходящее за горизонт и в вечность.

В свое время А.Ф. Лосев писал: «С диалектической точки зрения космос не может не иметь разной уплотненности пространства и времени, ибо без этого нет обеспечения невыхода за время, а без этого нет границ для времени, а без этого диалектически немислимо само время. <...> все-таки необходимо, чтобы время сгущалось в вечность именно на границе мира» [13, с. 91].

Но Астафьев не был бы Астафьевым, если бы в своей антивоенной повести главный акцент сделал исключительно на воспевании солдатского подвига и славы русского оружия. Сама «пустынный» воссоздаваемого писателем пейзажа подчеркивает другую важную мысль, которая пронизывает всю нашу литературу о войне, — о невозможности военных утрат.

«Выбитость» из жизни каждого погибшего ничто не может восстановить. И «долгое прощание» героини с незабываемым прошлым — это наше общее прощание не только с войной, а с самыми молодыми, жизнеспособными силами нашего народа.

Кольцевая композиция повести обращает читательский взгляд от описания «могильного холмика», который «просек тюльпан», к началу произведения, к тем поэтическим строкам, которыми оно открывалось.

Уместно уточнить, что стихотворение Т. Готье, из которого они взяты, называется «Тайные слияния» (1852) и по праву относится и к любовной, и к философской лирике. Помимо процитированного в «Пастухе и пастушке», оно включает в себя следующие четверостишия:

В таинственном преображенье
Из праха взмает красота,
И мрамор обретет движенье,
И розой расцветут уста.
Ах, не отсюда ль узнаванье
Себя в другом — и торжество,
Когда, сквозь бездны расставанья,
Душ утверждается родство? [9, т. 1, с. 82.]

Возможно, это стихотворение Т. Готье из сборника «Эмали и камеи» в значительной степени определяет и «активную ценностную установку» [6, с. 101] автора «Пастуха и пастушки».

Небезынтересно, что «Тайные слияния» имеют подзаголовок: «пантеистический мадригал». «Пантеистический» — отождествляющий понятия: «Бог» и «природа». Это жанровое обозначение Т. Готье на редкость созвучно автору «современной пасторали» с его философско-нравственной ориентацией на вечную божественно мудрую природу, которая в конечном итоге и питает силу гуманистического пафоса всей прозы В.П. Астафьева.