

ЦВЕТОВА Наталья Сергеевна —

доцент факультета журналистики СПбГУ, докторант Отдела новейшей литературы ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом)

«НАД МИРОМ ВЛАСТВУЕТ СМЕРТЬ»

К ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ ПОВЕСТИ В.АСТАФЬЕВА «ПАСТУХ И ПАСТУШКА»

Повесть В.П.Астафьева «Пастух и пастушка» была опубликована в «Нашем современнике» (1971. — № 8) два десятка лет спустя после возникновения замысла. По свидетельствам писателя, зафиксированным в письмах, в многочисленных интервью и выступлениях, этот вариант первой редакции, несмотря на обещанную автору главным редактором журнала С.Викуловым «бережную редактуру», вышел «с потерями, ранами и царапинами»¹.

Задуманное произведение было воссоздано только в начале перестройки в редакции, подготовленной писателем после поездки осенью 1986 года по местам боёв 17-й артиллерийской Киевско-Житомирской дивизии (Студенческий меридиан. — 1989. — № 3—6). Но восстановленный текст Астафьев не признал как окончательный. В интервью Ю.Ростовцеву это непризнание объяснил поздно пришедшим пониманием того, что взялся за воплощение замысла «чуть раньше, чем сам до него дорос»². Поэтому все последующие годы Астафьев от издания к изданию вносил в текст правку. И только о редакции, включённой в 1996 году в третий том пятнадцатитомного собрания сочинений, в «Комментариях» к тому написал: «Я мало что перечитываю из своих произведений, гранки и вёрстки читаю почти с отвращением, но иногда, находясь наедине с собою, открою свою “пастораль” и думаю: “Неужели это я написал? Да полно!..”. И уже потом, позднее, отойдя чуть подальше, скажу себе для укрепления духа и для возбуждения сил на будущую работу: Кое-что и мы можем!..» (3, 455).

Но история этого текста невероятно сложна и неоднозначна. Сегодня разные исследователи насчитывают от 8 до 14 его вариантов. Сам Астафьев восстановил и учитывал только основные этапы творческой истории повести, вариантам значения не придавал, считал их существование естественной реализацией авторского права на правку после публикации, которое отстаивал со свойственной ему горячностью: «Я лично не верю тем литераторам, которые высокомерно заявляют, что они ни запятой не изменяют в написанном ими и редактировать у них нечего. Стоящий литератор всегда найдёт, что переделать, ибо нет предела совершенству. Другое дело, что надо ему когда-то и остановиться, чтобы не “зализать” и не “замучить” произведение. В нём должно бытьвольное, непринуждённое дыхание, которое, кстати, даётся только огромным, напряжённым трудом» (3, 457). Смысл многолетних творческих усилий, посвящённых «любимому детищу», Астафьев формулировал достаточно отчётливо:

1) «залечить раны, восполнить в повести перестраховочные пропуски и аннулировать “невинные” подцензурные поправки»;



В.Кудринский. Память. Портрет В.П.Астафьева

2) удалить «бытовую упрощённость, от индивидуально-явных судеб и мыслей» уйти «всё далее и далее к общечеловеческим» (3, 454).

Сразу следует заметить, что поставленные писателем задачи ни в коей мере не были спровоцированы литературной критикой или читательским восприятием первой публикации. Да и, кстати сказать, несмотря на популярность первых астафьевских произведений, о «Пастухе и пастушке» после журнальной публикации писали мало. Критические отклики появились только на «молодогвардейское» издание 1972 года, на фоне восторженных читательских писем, которые потоком хлынули в периодику, к писателю, заставили Госкино в 1974 году принять решение о пятисерийной экранизации повести, осуществить которую предложили А.Войтецкому. Обсуждение началось с отрицательной по сути рецензии авторитетного уже тогда В.Камянова в «Новом мире», далее в дискуссии включились Ф.Чапнахов, Л.Якименко, Ф.Кузнецов, С.Залыгин, позднее на уже прозвучавшую критику и похвалы так или иначе откликнулись Н.Яновский, Ф.Недзвецкий, В.Куземский, А.Новиков, М.Майтвейчук, Т.Меркулова, Т.Никонова, Т.Вахитова и многие другие. Если обобщить только замечания, то упрекали Астафьева за нарочитую и искусственную «литературность», за пацифизм, за рафинированность и ничкённость главного героя.

В последних по времени выхода статьях, посвящённых «Пастуху и пастушке», точки приложения аналитических усилий не изменились, изменились оценки: теперь за совмещение символизма с «грубым реализмом»³, за пацифистский пафос и особый подход к теме любви хвалят⁴.

При сопоставлении замечаний первых критиков с сформулированными самим А-

тафьевым задачами авторского редактирования очевидно, что правка усугубляла отмеченные недостатки. Следовательно, она была подчинена не внешнему давлению, но логике эволюции художника, для уяснения которой, равно как и для объективной интерпретации «заветного» произведения, предельно важна его творческая история, основными этапами которой стали первая книжная редакция 1972 года⁵ и последняя редакция 1997-го⁶. Наложение наиболее значительных фрагментов этих текстов убеждает, что, во-первых, Астафьев расширил проблемно-тематическое содержание произведения: в подробностях представил тему мародёрства, ввёл описания фактов и событий, отражающих работу фронтовых спецслужб и штабных подразделений. Главное — в новых, дополнительных публицистических отступлениях, в которых голос и позиция повествователя чаще всего сливались с голосом и позицией наивного философа, рядового бойца Ланцова, писатель декларировал своё отношение к представленным в тексте событиям, открыто пытался управлять читательским восприятием, в конечном итоге, упрощая художественную философию, уводил от объективно существующей тайны художественного целого.

Второе направление приложения писательских усилий — доработка центральных характеров. Когда мы говорим о работе прозаика классической школы над характером персонажа, возникает предположение о почти единственном возможном направлении этой работы — углублении психологизма. Но только для антипода центрального героя — для бывшего старшины Мохнакова Астафьев выбирает ожидаемый вектор развития: в окончательной редакции этот образ «теп-

лее», биография детализирована, причина гибели опредмечена — сифилис. Пусть редко, но не только перед смертью, как в первой редакции, приходят к этому персонажу воспоминания о семье, смиряются его жестокость и высокомерие в отношении к юному и романтически настроенному командиру (исчезают оскорбительные «Оглодыш!», «Мокрощелкой надо было родиться — не путался бы в ногах у фронтовиков»⁷).

С главными героями всё по-иному. Так, «в первых вариантах повести главная героиня, по имени Люся, имела точную биографию, — комментирует сам В.П.Астафьев, — даже мужа имела и любовника, немецкого генерала, — всё имела и была совершенно упрощена, бесплотна, неинтересна...» (3, 453). В последней редакции все эти вполне конкретные детали трагической женской истории исчезают, нарастает обобщённость судьбы, которая достаточно отчётливо проявляется в трансформации портретной характеристики. В варианте 1972 года этот портрет выглядел так: «И было в её лице что-то как будто недорисованное, подкопчено лампадками или лучиной деревенской, проступали отдельные лишь черты лица. Она чувствовала взгляд на себе и покусывала припухлую нижнюю губу. *Подбородочек у неё, как у белки*, маленький, нос ровный, с узенькими раскрывками и припачкан сажей. Глаза, в которых метался свет, прикрыты кукольно-загнутыми ресницами»⁸. Позже Астафьев убирает снижающие портрет детали, через вариативные, углубляющие образ повторы акцентирует внимание на «древних глазах героини, по которым искрят небесные или снежные звёзды». «Из загадочных, как бы перенесённых с другого, более крупного лица глаз этих не исчезало выражение покорности и устоявшейся печали» (3, 41). Это замечание делает неотменимым и очевидным сходство женщины с иконописными изображениями, сходство, символизирующее её судьбу, идеализирующее характер.

Также более сложным становится первоначально концептуально-однозначный образ главного героя, развивавшийся от заложенного в имени «Борис» намёка на благочестие, способность к чистой христианской любви.

Третье, формальное, направление редактирования проявилось многократно:

— в возникновении эпиграфов, предвещающих каждую главу, диалогизирующих повествование (главе первой «Бой» были предпосланы слова из разговора, услышанного на войне, главе «Свидание» — строчки из Я.Смеякова, «Прощанию» — четверостишие из лирики вагантов, заключительная глава «Успение» открывалась фрагментом из сонета Петрарки);

— в более тщательной проработке сильных позиций глав, в расширении вступительных фрагментов к большинству из них (например, исходный вариант начала главы «Бой»: «Просекая тучи снега и тьму, мелькали вспышки орудий, и под ногами невидимая качалась и дрожала земля. Орудийный гул опрокинул земную тишину, ударил землю под самый дых, и она растрепанно шевелилась

вместе со снегом, с людьми, прикишми к ней грудью» («Повести о моём современнике». — С. 560); отредактированный: «Орудийный гул опрокинул, смял ночную тишину. Просекая тучи снега, с треском полосую тьму, мелькали вспышки орудий, под ногами качалась, дрожала, шевелилась растрепанная земля вместе со снегом, с людьми, прикишми к ней грудью» (3, 10);

— в удвоении финальной сцены похорон — в первой редакции похоронила героя сердобольная нянечка на глухом приуральском полустанке, во второй — чтобы избавиться от трупа, мрачный товарный вагон кто-то неведомый отцепил в степи, а предал тело земле, избавляясь от страшного запаха тления, равнодушный пьяница-сторож;

— наконец, в до конца реализованном стремлении, как писал сам Астафьев, «перебрать», «перенюхать, как ниточку свить, и сквозь пальцы пропустить» каждое слово, чтобы в конце концов возник невероятно «плотный» текст (3, 457), в котором абсолютно точно найденные, незаменимые слова обрели бы своё единственное место.

Все эти разнонаправленные, разномасштабные перемены затрагивали многие уровни сюжетостроения, и как нам представляется, были вызваны отнюдь не традиционным стремлением к художественному совершенству, но сознательной перефокусировкой сюжета, изменением акцентов в его мотивной структуре.

В первой редакции ведущим повествовательным мотивом в полном соответствии с жанровым определением был любовный, который усиливался вставными сюжетами, кольцевой композицией, частичным слиянием с мотивом противостояния жизни и смерти, завершавшимся в классическом, тургеневском ключе, в духе финального кладбищенского пейзажа из романа «Отцы и дети», символически утверждавшим неодолимую силу любви.

В последней редакции идея, объединяющая разные элементы сюжета, претерпевает принципиальные изменения. В батальных картинах, в главной любовной истории, во вставном сюжете о пастухе и пастушке в кольцевом пейзаже, обрамляющем событийное повествование, появляются новые акценты. Композицию, структуру, стилистику, образную систему теперь «держит» мотив смерти через явное доминирование художественного концепта «смерть». Мотивная переориентировка, изменившая художественную картину мира, хорошо представлена в финале известного публицистического отступления о матерях.

Первая редакция: «И бесконечны на земле муки матери! Создательницы всего живого и святого! — зачем вы покорились дикой человеческой памяти и примирились с насилием и смертью? Ведь больше всех, мужественней всех страдаете вы в своём первобытном одиночестве, в своей звериной и священной тоске по детям! Нельзя же тысячи лет очищаться страданием и надеяться на чудо. Вы рождаете жизнь, а над миром властвует смерть!» («Повести о моём современнике». — С. 630).

Последняя редакция: «Матери, матери! Зачем вы покорились дикой человеческой памяти и примирились с насилием и смертью? Ведь больше всех, мужественнее всех страдаете вы в своём первобытном одиночестве, в своей священной, звериной тоске по детям. Нельзя же тысячи лет очищаться страданиями и надеяться на чудо. Бога нет! Веры нет! Над миром властвует смерть!» (3, 99).

Очевидно изменение интонационного рисунка фрагмента — смещение и эмоциональное усиление кульминации: «Бога нет! Веры нет! Над миром властвует смерть!» Трансформация синтаксической структуры периода делает заключительное утверждение категорическим. В последней редакции оно звучит, как приговор. В первой — суще-



В.П.Астафьев у могилы ветерана

ствовало противопоставление, намёк на вечно продолжающуюся борьбу жизни и смерти.

Концепт «смерть» в русской культуре имеет сложнейшую структуру: связан с разнообразными представлениями о смерти как о событии, но с вполне определённым образом и функционирует в не менее определённом метафорическом, символическом ряду. Астафьев предельно трансформирует существующее концептуальное пространство. Трансформация начинается с дробления понятийного представления о смерти на войне. Сначала в повести возникает «мучительная и бессмысленная» смерть, на которую обречены солдаты и офицеры окружённой немецкой группировки. Эта смерть находит объяснение из уст уже упоминавшегося героя — двойника повествователя: разучились крестьянствовать, «одичали без земляной работы» (3, 33) — подчинились идее войны. Такая смерть не даёт права даже на последнее пристанище, поэтому, когда один из бойцов после похорон своего кума яростно выдёргивает три тополёвых креста, уже проросших над немецкими могилами на украинском кладбище, этот жест не только никем не осуждается, даже не обсуждается. С молчаливого согласия всех наблюдающих эту страшную сцену солдат несостоявшихся завоевателей лишают права на *тополёвый* крест. Прилагательное «тополёвый» в данном случае не логическое определение, но эпитет, потому что тополь — дерево, дарившее древним славянам надежду на бессмертие, в него, по поверьям, могла переходить после смерти душа человека. Вот героиня после ухода любимого по праву, логично и естественно остаётся в домике под двумя тополями. «Одичавших» под «проросшими» тополями Астафьев оставить не мог. Кроме того, кладбище, которое громит солдат, огорожено терновником. Терновник — древний оберег и напоминание о «венце терновом» — символе мучений, принятых ради будущей жизни Спасителем, знак сакрального пространства, принимающего человека после многолетнего жизненного пути. Погибшие вражеские солдаты этого пристанища лишаются осознанно.

С фигурой старшины связана смерть-избавление, смерть-милосердие, смерть-мечь, к которой он сам, присвоив право палача, приговаривает фашистов. Но его отношение к смерти настолько неестественно для традиционного сознания, что необходимо тончайшая психологическая нюансировка, ради которой Астафьев в окончательной редакции усиливает мотивировку поступков и состояний именно и только этого героя.

И наконец, война пытается приучить человека и к восприятию смерти как обыденного, привычного прекращения физического существования. После боя, готовясь к следующей атаке, из трупов бойцы могут соорудить бруствер, спокойно делают трофейные галеты и спирт, при необходимости раздевают убитых, чтобы закрыть от мороза ране-

ных. Примерно так реагируют на смерть волны и волки. Дикий инстинкт самосохранения заставляет собаку Люсиного постояльца сожрать своего хозяина после его гибели. Астафьеву это фоновое событие необходимо, чтобы напомнить об уникальности человеческой души, поднимающей человека над животным, и позже проявить причины гибели героя, после долгого сопротивления всё же подчинившегося власти смерти.

Три отношения к смерти на войне стягиваются, объединяются двумя персонификациями смерти, отменяющими фольклорный образ «костлявой и безобразной старухи с косою»⁹. В начале первой главы Астафьев одушевляет войну, олицетворяя её символы: мечущиеся танки, выкатывающиеся на взгорки «катюши», присевшие «на лапах перед прыжком» машины (3, 10). Потом мы узнаем смерть в громадной фигуре горящего немецкого солдата, напоминающего одновременно и ангела бездны Аваддона, и страшное пещерное существо с дубьём в длинных когтистых руках: «Огромный человек, шевеля громадной тенью и развешивающимся за спиной факелом, двигался, нет, летел на огненных крыльях к окопу, круша всё на своём пути железным ломом. Сыпались люди с разваленными черепами, торной тропой по снегу стелилось, плыло за карающей силой мясо, кровь, копоть» (3, 13).

Обе персонификации, в отличие от ограниченной в своём могуществе фольклорной, масштабны, всеильны и неуклонно присваивают всё пространство. После их появления все смерти — фрагменты одной мозаики, изображающей «свето-переставление» (Астафьев часто целенаправленно использовал диалектный вариант существительного «светопереставление») — эпоху переставления света, перевёрнутого мира, не способного удержать, сохранить свет — символ жизни.

На эту идею «работает» и стилистическая правка, в результате которой возникают эсхатологические признаки — знаки совершающегося Апокалипсиса: исчезнувшее солнце, огонь и кровь, люди, принявшие облик зверя. Эти знаки становятся основанием для эсхатологического метафорического определения созданного пространства — «геленна огненная», «адово столпотворение», методически усиливаемого постоянно возобновляемыми деталями, которые с языческих времён существовали в ассоциативном поле смерти (холод, чёрный снег, «бредовая темень», «сонно укутывающая всё вокруг снеговая муть»).

Окончательно символика организующего мотив смерти концепта проясняется на фоне антитезы «жизнь — смерть», связанной с любовной сюжетной линией. Ассоциативное поле концепта «жизнь» в повести создают свет, музыка, заря, вода, чистота, тепло, цветы. Существование этих ассоциаций связано, в первую очередь, с героиней. Яркий свет в передней её хаты; тепло и чисто; половичок, расшитый украинским орнаментом, как напоминание о природном

многоцветии мира, оберег от пустоты, которая в любой момент может быть «освоена» смертью; мазанный земляной пол и цветок с двумя яркими бутонами, даром что сделанными из крашенных стружек. Возвращаются свои, и женщина с радостью, с готовностью растапливает печь, приглашает солдат, как гостей, на чистую половину, кормит и обстирывает их. Астафьев в обеих редакциях замечает, что она растапливает печку за секунды прогорающей соломой и веточками акации, от которых идёт «сухой струйный жар» (3, 29). Символичность акации амбивалентна: с одной стороны, это знак избранничества, с другой — в христианских представлениях белая акация — напоминание о бессмертии души. Герои, обогретые теплом сгорающей акации, избраны для награждения любовью, давшей им надежду на преодоление смерти. Этот символ поддерживается, развивается, усиливается в окончательной редакции ещё одной значительной деталью. Когда влюблённые подчиняются своим чувствам, им кажется, что в небе над их головами зажигаются звёзды, «робко протыкающие небесную мглу или в высь поднявшуюся и никак не рассеивающуюся тучу порохового дыма» (3, 41). В сознании христианина звёзды — окна в светлом Божьем тереме, зажигаемые для каждого человека в момент его рождения: «Народится человек, и ангела нового посылает Бог стеречь от греха напрасного — наносного, от ухищрений нечистой силы дьявольской. Прорубит ангел новое окошечко из Божьего терема, сядет у него и смотрит, глаз не спускаючи с доверенного его попечению сына земли... Умер человек, захлопывается ставнями окно, падает и его звезда с выси небесной на грудь земную»¹⁰. Любовь прояснила затянutosе мутью и пороховыми тучами окошко, на землю прорвался свет, и герой вспомнил сиреневую, «простенькую такую, понятную» музыку. В данном случае цветообразующий эпитет утрачивает языковую семантику — музыка не имеет определённых, общепринятых коннотаций, а ассоциации, которые вызываются эпитетом «сиреневый», отличаются тонкостью, почти неуловимостью, сиюминутностью: *сиреневые сумерки, сиреневый туман, сиреневый дым*. По шкале «тёплый — холодный» этот цвет ближе к холодному, но ни с горестью, ни со страхом, ни с презрением, ни с гневом он не соотносим, как, впрочем, не соотносим с радостью или удивлением. Это известное с XVII века обозначение рождённого живой природой цветового оттенка различается только людьми творческими, художественно развитыми, одарёнными, чувствующими, тонко реагирующими на состояние мира. Сиреневую музыку у Астафьева слышит потомок декабристов Фонвизинных и сын учительницы литературы, унаследовавший высокое, требовательное отношение к жизни, любовь к литературе, чувство слова. Музыка из прошлого на войне превращается для него в символ всё ещё сохраняюще-

гося живого разнообразия мира, в символ любви, сотканной из мельчайших нюансов, чувств и состояний и уничтожаемой тотальной властью смерти.

Прикоснувшись к тайне любви, герой очнулся от ставшего привычным военного онемения, содрогнулся от крови и испугался за беззащитное чувство. Этот страх почувствовала женщина. На её встревоженность любимый отвечает старинной поговоркой, выросшей из древнеславянской легенды о больном, в глаза которого пытается заглянуть смерть: если больной, поймав её взгляд, вздрогнет — верный знак победы смерти. Пословица гласит: «На смерть, как на солнце, во все глаза не поглядишь...» (3, 86). Герой вздрогнул, с этого момента начался процесс его умирания. Он почувствовал, что смерть, завоевавшая всё окружающее пространство, победила его, победила любовь. С этого момента сентенция «В мире правит смерть» превращается в абсолютную истину. Территория сопротивлявшейся доселе человеческой души истаявает, душа начинает медленно переходить во власть самой страшной завоевательницы, подчинившей себе обе воюющие стороны.

Долгий и сложный процесс перехода завершается в сцене физической смерти персонажа, которую Астафьев переписывал много раз. Самое значительное, на наш взгляд, изменение — исключение из текста значительного пейзажного фрагмента. В результате если в первой редакции Борис уходит при свете солнца, то есть он прощается с миром, наполненным животворящим солнечным светом, то во второй — при грозовых всполохах, вечером, на фоне апокалипсического пейзажа. Кроме того, в повествовании возникают детали, которые вызывают пусть отдалённые, но всё же прозрачные ассоциации с мученической кончиной и искупительной жертвой Иисуса Христа. Исчезают детали, эти ассоциации отменяющие. Например, в первой редакции санитарка видит на лице умершего «чуть заметную, потаённую улыбку»¹¹, в последней — стилистически сниженное, почти разговорное уточнение к высокому эпитету, робко отодвигающее намёк на Христа, снимается.

В последней редакции Астафьев пытается задержать, остановить своего героя: отчётливо удваивает сюжетные ходы, чтобы подсказать окружающим средства спасения; с помощью выздоравливающего госпитального соседа указывает на природные источники жизни; напоминает о матери и о любимой — мужчине должно удерживать чувство ответственности за них. Но, впадая в ярость, страдая от обид и несправедливости, он уходит. Не принимает выстывания ожившего фронтовика «На пашню!». Безусловной ценности человеческой жизни и природной необходимости жить для него больше не существует, потому и презирает «мужичонку, радующегося воскресению своему», чтобы «вечно копаться в земле, а жить впроголодь», а потом однажды «сунуться носом в ту же землю»¹².

В редакции 1989 года описание погребения героя заканчивается жестом пьяного станционного сторожа, который «спяну, сплав ног с головой, вбил топором своё изделие (некое подобие надгробного памятника-пирамидки. — Н.Ц.) в глиняные комки в головах покойного» (3, 139), бездумно закрыв его лицо от солнца, лишив возможности православной молитвы.

Но именно последние трагические жесты заставляют воспринимать смерть как очистительную жертву — позволяющую надеяться на преодоление Апокалипсиса. В народном представлении после очистительной бури Апокалипсиса наступает акт творения. У Астафьева в какой-то момент в сознании героини, как в космогоническом мифе, бескрайнее степное пространство, которому теперь принадлежит её любимый, покрывается водой. Это последняя фаза Апокалипсиса, после которой даётся человеку и человечеству возможность возрождения, воскресения. Для автора «Пастуха и пастушки» эта возможность зависит не от Бога, её даёт женщина-земля, «старчески потрескавшаяся», покрытая провололочником, татарником, полынью, чернобылом. В последней редакции в перечисленных рядах в логически сильной постпозиции непременно оказывается из всех трав, затагивающих усталую, измученную землю, которой покрываются заброшенные пашни, трава забвения, скрывающая не только доброе, но и злое. В этом надежда. Кроме того, в пейзаже появляется наплывающий из-за солончаков пусть «мертвенный и льдистый», но всё же «свет». И главное — цветком прорастает могила, к которой так стремилась героиня. Заключительный этот образ — аллюзия из последней сказки-были А.Платонова «Неизвестный цветок», которая поддерживается, усиливается эпиграфом к вступлению — четверостишием из стихотворения Т.Готье «Тайные слияния» (1852), имеющего подзаголовок «Пантеистический мадригал». В стихотворении французского романтика есть такая строчка: «Из праха взмоет красота». У Платонова из праха и пыли, из смертных останков, перерабатывая смерть в жизнь, сквозь камни прорвётся к свету прекрасный новый цветок. Не Бог, а природа побеждает смерть. Сам Астафьев объяснял заключительную пантеистическую символику кольцевого сюжета сомнениями в силе православия, уже отвергнутого человеком и человечеством. По-видимому, в момент завершения работы над «Пастухом и пастушкой» он осознаёт одну веру — веру в силу божественно мудрой, совершенной, гармоничной и непобедимой природы и надежды на продолжение жизни связывает только с женщиной, способной почувствовать древнюю, материнскую силу земли. Если принять это предположение, то вся сделанная в течение десятилетий правка, приведшая к усилению мотива смерти, будет восприниматься как системная, направленная на реализацию единой, чётко выра-

женной авторской идеи, утверждающей победу смерти, и на поиск средств преодоления эсхатологически-трагической предопределённости будущего человечества.

Судя по последней редакции «Пастуха и пастушки», нельзя сказать, что поиск этот был бесплодным. Поздняя проза писателя тем и ценна, что позволяет дать обнадёживающий ответ на самый тревожный вопрос начала нового века, прозвучавший из уст философа и православного публициста С.Чеснокова в 2005 году в день памяти святителя Игнатия Брянчанинова — одного из продолжателей православной эсхатологической традиции в теософии прошлого столетия: «Сумеет ли современный интеллектуальный слой России найти в себе силы вернуться к народному пониманию Апокалипсиса как очистительной бури, всегда заканчивающейся словами — се творю все новое? Сумеем ли мы вернуться к подлинно церковному смыслу покаяния и Великого поста, за которыми следуют праздники Святого Причастия и Светлого Христова Воскресения? Не забудем ли, что Апокалипсис начинается, когда заканчивается Евангелие, когда охладевает любовь...»¹³

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 АСТАФЬЕВ В.П. Собр. соч.: В 15 т. — Красноярск, 1997. — Т. 3. — С. 445. В дальнейшем все ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.
- 2 РОСТОВЦЕВ Ю. Страницы из жизни Виктора Астафьева. — М., 2007. — С. 123.
- 3 ОЗЕРОВ Ю.А. Символика и «грубый реализм» в повести В.П.Астафьева «Пастух и пастушка» // Русская речь. — 2005. — № 3. — С. 27–31.
- 4 ПЕРЕВАЛОВА С.В. Повесть В.П.Астафьева «Пастух и пастушка» как «современная пастораль» // Русская словесность. — 2005. — № 3. — С. 2–9.
- 5 АСТАФЬЕВ В. Повести о моём современнике. — М.: Молодая гвардия, 1972. — С. 557–662.
- 6 АСТАФЬЕВ В.П. Собр. соч. — Т. 3. — С. 5–140.
- 7 АСТАФЬЕВ В. Повести о моём современнике. — С. 586.
- 8 Там же. — С. 577.
- 9 ТОЛСТАЯ С.М. Смерть // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. — М., 1995. — С. 360.
- 10 ГРУШКО Е., МЕДВЕДЕВ Ю. Словарь славянской мифологии. — Нижний Новгород, 1995. — С. 108.
- 11 АСТАФЬЕВ В. Повести о моём современнике. — С. 660.
- 12 Там же. — С. 658.
- 13 ЧЕСНОКОВ С. Ключ к пониманию // Эсхатологический сборник / Отв. ред. Д.А.Андреев, А.И.Неклесса, В.Б.Прозоров. — СПб., 2006. — С. 202.