

Т.В. САСЬКОВА

**«И СИЯЛА ИМ СЕРЕБРЯНАЯ ПАСТУШЬЯ ЗВЕЗДА...»:
РУССКАЯ ПРОЗАИЧЕСКАЯ ПАСТОРАЛЬ ЭПОХИ
ПЕРЕСТРОЙКИ**

История пасторали в разных жанровых модификациях насчитывает в европейском искусстве более двух тысячелетий. Зародившись в античной культуре, в эпоху эллинизма, она дожила, трансформируясь и преображаясь, до наших дней. Ясно, что причины такой живучести не могут определяться факторами случайными и пастораль никак не может быть признана явлением периферийным. При всей видимой скромности и ограниченности охвата действительности пастораль, пожалуй, не знает себе равных по размаху воздействия на разные виды и жанры искусства. Вряд ли можно найти аналогичный феномен, способный, при всей устойчивости, распознаваемости собственных признаков, к столь многообразным художественно-эстетическим контактам, обеспечивающим ему гибкость и живучесть. Воплотился этот жанр (точнее, группа жанров, или метажанр) едва ли не во видах искусства (в литературе, скульптуре, живописи, музыке, театре, мелкой пластике, парковой эстетике, декоративно-прикладном искусстве). Если иметь в виду литературу, то и здесь картина впечатляющая: пастораль выразила себя во всех литературных родах – в лирике, драматургии, эпике, лироэпике. На этом основании иногда учитывают разный объем термина «пастораль», имея в виду его широкое и узкое, более специальное значение. Под пасторалью в широком смысле понимается модальность как совокупность содержатель-

ных признаков¹, подразумевающих особое мироощущение, систему ценностей, идеал, тип героев. Эти содержательные компоненты, связываясь с определенным набором формальных признаков, образуют разные жанровые варианты (эклога, идиллия, георгика, пасторальная поэма, пасторальная драма, пасторальный роман и т.д.). В качестве терминологического обозначения употребляется также понятие «буколика», генетически восходящее к эллинистической античности, но по существу оказывающееся синонимом пасторали (греч. *bukolikos* – пастушеский; лат. *pastor* – пастух). Правда, объем указанных терминов колеблется, приобретая подчас оценочную окраску.

Так, подчеркивая эпохальное значение создания нового – буколического жанра в эллинистической культуре, указывая на сложившиеся в ней поэтические разновидности – идиллии (Феокрит) и эклоги (Вергилий), М. Грабарь-Пассек замечает, что термин «пастораль» связан прежде всего с французской литературой XVI–XVII вв., что пользуются им обычно «с некоторой иронией» и что, помимо тишины и безмятежности, под ним подразумевается «еще какой-то элемент фальши, манерности и маскарада»². Дальнейшее многоаспектное и непредвзятое изучение пасторалей ренессансных, барочно-классицистических, рокайльно-сентиментальных показало их смысловую перспективу, глубинную философскую значимость, формальную изобретательность, виртуозность, отнюдь не сводящуюся к жеманной манерности.

Включенность всех разностадиальных буколико-пасторальных форм в общий эволюционный ряд, понимание того, что при всем многообразии содержательно-стилевых трансформаций сохраняется некий жанровый стержень, «память жанра» (М. Бахтин) или «ген жанра» (М. Андреев), предопределили возможность использования терминов «буколика» и «пастораль» в качестве синонимических на современном этапе научного исследования обозначенной проблематики. Хотя сохраняется и тенденция под буколикой

¹ См.: *Fowler A. Kinds of literature: An introduction to the theory of genres and modes.* – Cambridge, 1982.

² Грабарь-Пассек М.Е. Буколическая поэзия эллинистической эпохи // Феокрит. Мюнх. Идиллии и эпиграммы. – М., 1958. – С. 202.

понимать античную пастушескую литературу, а под пасторалью – новоевропейскую¹.

Непросто решается вопрос о соотнесенности этих разных фаз: они связаны преемственностью, но и отмечены ярким своеобразием, обусловленным принципиальными изменениями социокультурного контекста, типа цивилизации, картины мира, эстетических представлений и т.д. Размышая над проблемой включенности русской классицистической пасторали в этот эволюционный процесс, И. Клейн подчеркивает, что идиллии Феокрита и эклоги Вергилия фундаментальным образом отличаются от идиллий и эклог Сумарокова, «хотя обе формы являются составляющими европейской пасторали». И далее исследователь резюмирует: «Такой жанр, как европейская пастораль, можно определить лишь с учетом конкретных исторических фаз ее развития: вместо одного общего определения жанра понадобился бы целый ряд таких определений. С этой точки зрения, единством пасторального жанра является не статичное единство некоего субстанциального жанрового “ядра”, но динамически понятое единство эволюционного процесса. С помощью такого исторического понятия жанра пастораль русского классицизма может быть понята как аутентичная реализация пасторальной жанровой традиции, как бы далека она ни казалась от классических форм “настоящей” пасторали»².

Этот вывод представляется и точным и убедительным. Но тогда неясно, почему, связав таким образом пастораль античную и новоевропейскую, встроив их в единый динамический ряд, исследователи обрывают линию развития данной традиции XVIII в., ссылаясь лишь на некоторые дальнейшие ее отголоски. «Существующие определения пасторали в разнообразных энциклопедиях и словарях, – отмечает Н.Т. Пахсарьян, – неизменно исчерпываются примерами от античности до XVIII в. Правда, иногда литературоведы оговаривают, что в XIX столетии отдельные пасторальные мотивы можно встретить в творчестве Ж. Санд, Э. Золя, в начале

¹ См., например, словарные статьи «Буколика» и «Пастораль» в одном из новейших научно-справочных изданий: Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001.

² Клейн И. Пути культурного импорта. Труды по русской литературе XVIII века. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – С. 25.

XX – в произведениях Ж. Жионо – и тем самым признают, что пастораль “не совсем умерла”»¹.

История изучения пасторали знает разные периоды. Наряду со вспышками интереса наблюдались длительные промежутки забвения, игнорирования, поверхностно-снисходительного отношения. В первой половине XX столетия казалось, что пастораль безвозвратно ушла в прошлое вместе с патриархальными формами жизни, что она навсегда утратила актуальность, оставшись «тупиковой»² ветвью в развитии искусства.

Несмотря на стойкое убеждение (или предубеждение) в неорганичности пасторали для искусства Новейшего времени, литература никак не хочет прощаться с этой традицией, и в разных странах все появляются и появляются произведения, включающие это обозначение или его производные в название или подзаголовок: Д. Гарднер «Никелевая гора. Пасторальный роман», Ф. Фюман «Эдип-царь. Идиллия», С. Вестдейк «Пастораль сорок третьего года», Б. Сандлер «Пастораль», В. Астафьев «Пастух и пастушка. Современная пастораль» и др.

Когда предстали неутешительные итоги ряда социальных экспериментов, а человечество, пережив революционные взрывы и пожары мировых войн, все отчетливее осознавало реальность экологических и цивилизационных катастроф, возникла настоятельная потребность в оглядке на пасторальную традицию. И вот она вновь и вновь всплывает и актуализируется на гребне великих потрясений, обостривших эсхатологическое миоощущение и экзистенциальное беспокойство.

Причины неизживающей актуальности пасторального идеала, подразумевающего гармонию природную, любовную, социальную, носят не только имманентно-эстетический, но и общефилософский характер. Аккумулируя в себе важные социокультурные

¹ Пахсарян Н.Т. Испанская и французская пастораль в эпоху символизма: Хименес и А. Жид // Историческая поэтика пасторали. – М.: Экон-Информ, 2007. – С. 94.

² «Тупиковой» ветвью романной эволюции считал, например, пасторальный роман Е.М. Мелетинский: «Пасторальный роман не органическое звено в эволюционном процессе, ведущем от эпоса к роману Нового времени, а побочная форма...» Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М., 1986. – С. 165.

смыслы, вбирая мифофондовые пласти, пасторальные модели и структуры становятся «универсальным ключом», «шифром» для разгадки глубинной сущности многих исторически значимых закономерностей, выполняя и эстетическую, и гносеологическую, и аксиологическую функции. Это отнюдь не преувеличение. При всей своей непрятательности пастораль оказывается способной фиксировать, осмысливать, символизировать кардинальные процессы антропологизации природы, мифологизации быта в его отношениях с бытием, задавать ценностные ориентиры, исходя из понимания человека как социоприродного организма, биокосмической целостности, служить точкой отсчета в приятии / неприятии разных сторон окружающей действительности. Поэтому сквозь историю пасторали «прочитываются» многие важные социокультурные процессы, описываемые через систему оппозиций: естественное / искусственное, природа / социум, культура / цивилизация, сознательное / бессознательное, эмоциональное / рациональное и др. Пасторальные ценности на протяжении многих столетий входят в важной составной частью в культурные парадигмы разных эпох, обеспечивая во многом их преемственность, способность сопротивляться разрушительным, энтропийным процессам, что особенно важным оказалось на пороге нового тысячелетия.

Так, целая волна пасторальных творений прокатилась по страницам русских «толстых» журналов второй половины 80-х – 90-х годов, т.е. в период хорошо всем памятной перестройки. Не странно ли это? Ведь «толстые» журналы – особое явление отечественной общественно-культурной жизни. Л.Е. Кройчик, перефразируя слова поэта, высказал суждение: «Журнал в России <...> всегда был больше, чем журнал. Общество, лишенное возможности отстаивать свои взгляды в ежедневной прессе, превращало литературно-художественный журнал в рупор собственного свободомыслия. Лучшие журналы России испокон веку были “вестниками Европы”, борясь с “азиатчиной” и стараясь вписать процессы, протекающие в Отечестве, во всемирно-исторический контекст»¹.

¹ Кройчик Л.Е. Отзыв официального оппонента о кандидатской диссертации Е.Н. Артамоновой «Жанрово-стилевые особенности “новомирской” повести

В этом размышлении примечательно сближение – посредством хорошо известной цитаты – поэта и журнала, поэзии и журналистики. Они по этой логике способны на «сверхусилие», на исполнение не только собственной миссии, но и «пророческой» роли; они готовы становиться учителями, проповедниками, судиями, осознавать звучание и значение своей речи как «голоса совести». В приведенном рассуждении настораживает, правда, слово «всегда»: «Журнал в России всегда был больше, чем журнал...» Скорее все же – не всегда. Г.П. Зыкова, указывая на то, что важнейшим фактором развития журналистики следует признать многообразие позиций, их спор и противостояние – идеологическое, социальное, литературное, – отмечала характерное для советского времени стремление к официальной культурной унификации, тормозившей расцвет отечественной журналистики, невозможный без дифференциации и самоопределения. «Как известно, – пишет Г.П. Зыкова, – некоторая возможность различий между журналами, в том числе различий идеологических, появилась во времена оттепели, когда рядом существовали либеральный «Новый мир», ориентированный на реалистическую прозу, «Юность» с ее «комсомольским модернизмом» и, например, «Октябрь» с Кочетовым»¹.

Ослабление цензурного диктата, расширение зоны свободомыслия приходится на годы переломные, кризисные. Что касается советской истории, то это, как известно, оттепель 60-х и перестройка 80–90-х.

С «Новым миром» 60-х связаны писатели, выдвинувшиеся в первый ряд советской литературы, – Ф. Искандер, В. Быков, Б. Можаев, А. Солженицын, Ю. Трифонов, В. Тендряков, С. Залыгин, В. Войнович, Ч. Айтматов и др. Эти писатели во многом определяли успех журнала, но и их собственный успех в немалой степени был обусловлен глубинными связями с «Новым миром», сыгравшим в общественной жизни страны особую, исключительную роль. Существует даже мнение, согласно которому «без «Нового мира» эпохи А. Твардовского были бы невозможны ни Солженицын, ни Театр на

60-х годов» (Воронеж, 2002) // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкоznания. – Воронеж, 2003. – Вып. 19. – С. 103–104.

¹ Зыкова Г.П. Поэтика русского журнала 1830–1870-х гг. – М., 2005. – С. 20–21.

Таганке, ни кинематограф А. Тарковского, ни музыка А. Шнитке, ни М. Шемякин, ни – в конечном счете – август 1991 г.»¹. «Без опыта шестидесятничества культурные изменения второй половины XX в. вообще не представить», – заявляет Е.Н. Артамонова², которая предприняла попытку (пусть не бесспорную) целостного анализа «новомирской» повести и пришла к выводу, что это некая жанровая разновидность, рожденная именно журнальным идеологическим и эстетическим контекстом, отмеченная типологическим конфликтом и вытекающими из него особенностями сюжета: «...либо герой обретает (сохраняет) свою нравственность, пройдя испытания ложью общественных отношений <...> либо характер героя ломается под давлением обстоятельств, когда тот принимает на веру “правила игры абсурдного, неприродного мира”»³. Но при этом подчеркивается, что свобода человека возможна даже в условиях тоталитарного режима: так считала редакция «Нового мира», утверждавшая неистребимость человеческого в человеке.

По современным оценкам, шестидесятникам был свойствен «наивный оптимизм», они упивали на реформы «сверху», верили в то, что «низы» способны подтолкнуть режим к трансформациям, в то, что реформы неизбежны, что они обречены на успех и произойдут вот-вот. Отсюда гражданский пафос даже в произведениях, отмеченных самым тонким лиризмом.

Не вот-вот, а после относительно продолжительного застоя грянули изменения. Но какие?.. Кризис перестроечный – гораздо более глубокий и всеобъемлющий, нежели кризис оттепели. Рухнула вдруг вся система, с непредсказуемой быстротой разваливались социальные институты, общественные отношения, ломались ментальные установки, привычные представления, и все болезненнее вставал вопрос: во имя чего?

Конец 80-х – 90-е годы – пик кризисных явлений, сумятицы, болезненных разрушений, драматически-обостренной борьбы, споров взахлеб, вплоть до вооруженного противостояния, но это и

¹ Кройчик Л.Е. Указ соч. – С. 105.

² Артамонова Е.Н. Жанрово-стилевые особенности «новомирской» повести 60-х годов: Дисс. ...канд. филол. наук. Цит. по: Филологические записки. Вестник литературоведения и языкоznания. – Воронеж, 2003. – Вып. 19. – С. 108.

³ Там же. – С. 106.

время надежд, веры в то, что разгул продажной беспринципности, хищный передел, захват собственности – вся «пена» перестройки – не надолго, не навсегда. И вдруг на этой волне всеобщего хаоса и смятения на страницах «толстых» журналов одно за другим печатаются произведения с пасторальными заголовками или подзаголовками: А. Адамович «Последняя пастораль» («Новый мир», 1987); Б. Екимов «Пастушья звезда» («Новый мир», 1989); С. Бардин «Пастораль» («Знамя», 1990); М. Бутов «К изваянию Пана, играющего на свирели». Сонет («Новый мир», 1992); Ю. Сидур «Пастораль на грязной воде» («Октябрь», 1996); О. Ермаков «Транссибирская пастораль» («Знамя», 1997) и др. Как не вспомнить остроумное замечание автора книги об искусстве рококо, вышедшей в знаменательном, открывающем «не календарный, настоящий двадцатый век», – 1914-м: «...когда дети истории отправляются в деревню слушать соловьев, это значит, что диалектика истории уже снаряжает полчища заядлых якобинцев»¹.

Важно вспомнить и то, в каком контексте оказывались пасторальные повести времен перестройки в «толстых» журналах. Ведь это период, отмеченный небывалым расширением зоны свободы, взлетом журналистики, ажиотажным интересом к периодике, полной идеологических споров, сенсационных разоблачений, притягивающей публикациями прежде не печатавшихся произведений. Как оказались пасторали новейшей поры в этом журнальном пространстве – между «возвращенной», прежде запрещавшейся литературой и исполненной жгучей злободневности публицистикой? Как согласовать этот факт с устойчивой репутацией пасторали как жанра, оторванного от действительности, склонного к идеализации, условности, декоративности, бесконфликтности и безмятежности? Остается либо признать, что перед нами на самом деле не «настоящие» пасторали, либо еще раз убедиться в том, что пастораль и прежде не столько отрывалась от действительности, сколько искала и находила особые, непрямые способы высказывания о жизни, о мире, о человеке. Исходя из утверждения, что пасторальный жанр – «не статичное единство некоего субстанциального жанрового “ядра”, но динамически понятое единство эволюционного процесса» (И. Клейн), нужно попытаться понять

¹ Гаузенштейн В. Искусство рококо. – М., 1914. – С. 16.

характер трансформаций на современном этапе развития пасторалистики.

Перечисленные произведения 80–90-х годов очень разные. Уже по названиям видно, что пастораль переосмыслилась и творчески воспроизводилась в разных регистрах: игровом и серьезном, сниженном и высоком, ироническом и сентиментальном. Пасторальная традиция при ее ироническом обыгрывании могла оттенять и подчеркивать абсурдную жуть, ужасающую некрасивость настоящего. «Традиционное» (неоклассическое), по типологии Г.Л. Нефагиной¹, ответвление реалистической прозы, хоть и нацелено на лишенное условности изображение непримятального, убогого сельского (подчас именно пастушеского) быта, хранит и утверждает пасторальные ценности, возрождает пасторальный идеал, воплощая его современным эстетическим языком в новых социокультурных условиях. В таких произведениях (Б. Екимов, С. Бардин) очевидна связь с «советскими сентименталистами» (по определению П.А. Николаева), «деревенщиками» и «почвенниками» 60–70-х, которые отдавали преимущество селу перед городом, природе перед цивилизацией, но, однако, не ссылались осознанно и откровенно на пасторальную традицию.

Сравнение двух обозначенных переломных ситуаций и литераторов-«деревенщиков» этих периодов помогает увидеть переклички и высветить принципиальную разницу между оттепелью и перестройкой, между мироощущением одной и другой поры, между идеологией и эстетикой двух близких по времени, в чем-то созвучных и одновременно различных эпох. «Деревенщики» 60–70-х и «неодеревенщики» 80–90-х отражали явления переходные, кризисные, но почему-то одни не смотрелись в зеркало пасторальной традиции, а другие соотносили себя именно с ней.

Первое, что необходимо учесть, – характер кризиса. Перестроечный кризис оказался гораздо более глубоким, масштабным и катастрофичным. В 60-х надежды возлагались на реформирование системы, на существенное, многостороннее, но все же не тотальное преобразование. Теперь же рухнуло все, и на обломках советской империи всплыла во множественных интерпретациях

¹ О типологии новейшей литературы см.: Нефагина Г.Л. Динамика стилевых течений в русской прозе 1980–90-х годов. – Минск, 1998.

пастораль. А на что можно опереться, когда буквально на глазах уничтожаются социальные, государственные, политические институты и нормы, а средства массовой информации становятся орудием все более беззастенчивого манипулирования общественным сознанием? Видимо, именно на самые консервативные, глубинные, устойчивые связи – бытовые, естественные, семейные. Это и происходит в рассказе Б. Екимова «Пастушья звезда». Повествование ведется здесь от третьего лица при максимальном сближении автора-повествователя со своим заглавным героем, сквозь призму видения которого описывается мир. Рассказ тяготеет к традиционно-классическому, реалистическому способу отражения действительности. К тому же произведение обращено к современности и злободневно по проблематике (не случайно оно было замечено, не затерялось в журнальном потоке бурных порубежных лет). Рассказ полон точных житейских подробностей, далеких от приукрашивания, узнаваемых социально-бытовых реалий. Казалось бы, это трудно совместимо с эстетикой пасторали, ибо по авторитетному заявлению Л.Р. Никифоровой «конкретно-историческая, бытовая и социальная действительность» разрушительна «для пасторального романа как жанра»¹. Современность представлена здесь прямо, в соответствии с принципами жизнеподобия – без иносказательности, аллюзионности, маскарадности, аллегоричности, свойственных классическим мифопоэтическим пасторалиям.

В то же время есть и точки схождения с прежними образцами. С одной стороны, следуя за жанровыми определениями пасторали в поэтиках XVI–XVIII вв., можно определить (с известной долей условности) «Пастушью звезду» Б. Екимова как прозаическую эклогу, где пасторальный мир изображен изнутри, с точки зрения героя-пастуха, через его восприятие. «В эклоге рисуют разговор пастухов между собой, они рассказывают о своих приключениях, невзгодах и удовольствиях и сравнивают невинность и нежность своего существования со страстями и заботами нашего. В идиллии, напротив, мы сравниваем беспокойство и заботы нашей жизни со спокойствием пастушества и тиранию наших стра-

¹ Никифорова Л.Р. Эволюция пасторального мифа и проблема жанра «Пастуха и пастушки» В. Астафьева // Общечеловеческое и вечное в литературе XX века. – Грозный, 1989. – С. 194.

стей с простотой их нравов»¹. Н.Т. Пахсарьян, полагая возможными и необходимыми жанровые параллели между произведениями разных периодов, в том числе и Новейшего времени, уточняет: «Разумеется, речь идет не о строгом соответствии классическому образцу, но о повествовательно-стилевой модальности как результате работы жанрового трансфера»².

С другой стороны, сама структура произведения, организованная как череда эпизодов, то происходящих наяву, то возникающих в памяти или воображении, реализованный здесь сюжетно-композиционный принцип «нанизывания» картин восходит к идиллии в ее изначальном, античном понимании, связанном с происхождением самого термина (греч. *eidyllion*, уменьшительное от *eidos* – картина, вид).

Исходная ситуация – пожилой пастух («перевалило ему за пятьдесят»), вдовец, год назад похоронивший жену и по настоянию детей проживший этот год у них в городе, возвращается в поселок. Намечается традиционная оппозиция города и села – одна из главных в истории пасторали. Тимофея не смог прижиться в городе и с наступлением весны вернулся в поселок, чтобы заняться трудным, но любимым делом – пастыбой. В городе он не сидел сложа руки, работал дворником – занятие не из легких, но не идет в сравнение с пастушескими заботами. Внешне его городское существование вполне благополучно: «Работа оказалась нетрудной, на сыновей да невесток жаловаться было грех. Томила лишь скука. <...> У сынов была забава одна – телевизор. Первая программа, вторая, третья. Кино ли, хоккей, что другое, вроде и разное, но Тимофею все казалось на одно лицо.

Он томился, рано ложась в постель. Но спалось ему плохо. Детям он не жаловался, молчал, но за весь год так добром и не выспался. За окном проходила улица, шумели машины. За стенами со всех сторон тоже шумела жизнь: телевизоры, магнитофоны, прогриватели, топот»³.

¹ Mallet E. Principes pour la lecture des poètes: En 2 vol. – P. 1745. – T. 1. – P. 110.

² Пахсарьян Н.Т. Испанская и французская пастораль в эпоху символизма: Хименес и А. Жид // Историческая поэтика пасторали. – М.: Экон-Информ, 2007. – С. 105.

³ Екимов Б. Пастушья звезда // Новый мир. – М.: 1989. – № 2. – С. 6. Далее все ссылки даются на это издание с указанием страницы в скобках.

Традиционное противостояние «дерева и камня» (Ю. Лотман), деревни и города как пространства естественного и противоестественного, искусственного получает новое конкретно-историческое наполнение: «одиночество в толпе», отчужденность, оглушенность, зомбированность техникой – заместителем и суррогатом живой жизни. Общение людей, даже самых близких, утрачивает непосредственность, искреннюю заинтересованность друг в друге в отупляющем, судорожном ритме города, порабощенного «второй» (искусственной) природой, почти не оставившей места для природы изначальной, «первичной».

«Когда же пришла весна и грачи, прилетев, стали расхаживать у домов, на обтаявших пригорках, Тимофея и вовсе покой потерял. Он глядел на черных птиц, и казались они ему родней. В поселке сейчас солнышко, первая зелень, грачий гвалт, скворцы заливаются – все вспоминалось и вовсе сон уходил» (с. 7).

Однако за этим прологом следует описание событий уже в сельском пространстве, после возвращения Тимофея, и намеченная оппозиция корректируется: противостоят друг другу не столько город / поселок, сколько социум / природа. Пасторальный мир сужается, съеживается, ибо и сельская действительность далека от идилличности. Деревни опустели, вокруг – всеобщий распад, разложение, неустроенность. Нравственность размывается денежными отношениями, золотой телец правит миром. Семейно-родственные узы рвутся, временные пристанища и отношения заменяют крепкие прочные связи.

Колхозов в округе осталось немного, и Тимофея подрядился поработать пастухом в частном хозяйстве – у «кавказца с подбритыми усами». Сошлись там люди случайные, с нелегкими, изломанными судьбами: Зинаида, которая видела от мужа только издевательства и побои и теперь на временной работе с временным покровителем – хозяином счастливее, чем в собственном доме. Спившийся жалкий Чифир – «черноликий, усохший телом, похожий на больного мальчонку» (с. 18) взахлеб рассказывает о былом благополучии: жена, дочки, семейные заботы и радости – все в далеком призрачном прошлом, замутненном пьяным бредом.

И у Тимофея за плечами много трудностей, потерь, лишений. Но он, единственный из героев повести, сохранил во всей полноте нравственную чистоту и стойкость. Не случайно именно в

общении с ним «оттаивают», раскрывают лучшие стороны своей натуры его временные спутники. Тимофей сочувствует сбившемуся с дороги Чифиру, пытается поселить в нем надежду на возможное возрождение, жалеет Зинаиду и помогает ей. Он с необыкновенной чуткостью и добротой внимает их высказанным и невысказанным переживаниям, чувствам. Так и сын хозяина, чернявый мальчишка Алик, не по-детски деловитый, наставительно покрикивавший на работников, озабоченный приращением семейного добра, потянулся навстречу сердечному участию немолодого пастуха. «Тимофей сидел у вагончика, курил, поглядывая на хутор. Мимо проходил Алик. И в эту минуту от дома, с веранды ли, со двора, раздался заливистый смех Зинаиды, вторил ей, похватывая, хозяин. Алик резко повернулся и стал глядеть в другую сторону, на реку. Тимофей поднялся и сказал, тоже на воду глядя:

- Играет рыба? Сазаника бы поймать, посладиться.
- А ты умеешь ловить? – повернулся к нему Алик.
- Было бы чем, – усмехнулся Тимофей.
- У меня есть, все есть! – крикнул Алик и побежал к дому» (с. 20).

Тимофей тут же ощутил, какая ревнивая боль жалит мальчика, разлученного с матерью: она на родине с больным дедом, а Зинаида тут, рядом с отцом. За горделивым высокомерием, уверенной, «взрослой» хозяйственностью Алика открылась вдруг сиротливая тоска ребенка по маме, по родному дому, по семейному миру. Страдательное понимание пастуха выражается с безошибочным тактом и деликатностью. Рыбная ловля в окружении спокойной, дивной природы сближает юность и старость по аналогии с сентименталистским топосом «метафорического соседства возрастов». Отодвинуты разделявшие героев преграды, и уже не хозяин и работник, не «абрек» и русский, но жаждущий сердечного тепла мальчик и умудренный опытом пожилой мужчина общаются с естественной и искренней душевностью. В таком этико-психологическом взвеличивании всепонимающего, на все отзывающегося героя-пастуха проявлен пасторальный ракурс изображения.

В полном соответствии с жанровыми пасторальными установками Тимофей предстает как идеальный «естественный» человек, однако принципы идеализации в современной реалистической (хранящей родство с сентиментализмом) повести иные, нежели в пасторалах Античности и Нового времени. Следует помнить тем

не менее, что и прежде, в разные моменты динамического развития пасторальной традиции механизмы идеализации пастушеского мира, пастушеских ценностей были очень разными – от мифологизации, условной маскарадности, повышенной философизации, возвышенной галантности, игровой декоративности до сентименталистской «натурализации» (Н.Т. Пахсарьян). На всех предшествующих этапах идеализация пастушеского образа жизни, его поэтизация имела условный характер, хотя мера и основания условности были разными, видоизменялись в зависимости от мировоззренческих установок и эстетических предпочтений той или иной эпохи. Привлекательным в пастушестве было не только слияние с прекрасной природой, но и необременительный труд (что, разумеется, не имело отношения к действительности), относительная свобода на выпасе, досуг, заполнявшийся пением, созерцанием и любовными переживаниями. Это некая этико-эстетическая утопия, строившаяся на абстрагировании, дистанцированности от тягот грубой, грязной пастушеской, сельской жизни, которая была слишком вульгарной и некрасивой во всей ее не-прикрытои наготе. Непрезентабельный лик простонародного существования мог стать предметом изображения в антипасторали, гротескно-сатирически выворачивавшей наизнанку топику пасторали высокой («Сумасбродный пастух» Ш. Сореля или сцена встречи калифа с пастухом в «Каибе» И. Крылова).

Условная эстетизация не исключала содержательной глубины разных пасторальных жанров, в том числе пасторального романа эпохи Ренессанса и XVII в. – жанра «конвенционального, этико-философского, мифопоэтического, воплощающего многие идеи неоплатонизма» (Л. Потемкина). Да и в сентиментализме, сделавшем шаг навстречу жизнеподобию, отказавшемся от изображения «ряженых» пастухов, от внешней декоративности, отменившем иерархию пастушеского и пасторального, проблематичными оказывались степень и характер натурализации. Приближение к реальности, современности, «натуральной» жизни низов необходимо было совмещать с эстетичностью, чуждавшейся и в это время слишком некрасивых подробностей действительности внешней и внутренней. Потому крестьяне и пастухи сентименталистов – дети природы, наделенные наивным сознанием, простодушные, чистые и добродетельные. Внешняя натурализация сопровождалась неким

отвлеченным схематизмом при изображении внутреннего мира идеализированных поселян. Неудивительно, что условность, отвлеченность стали восприниматься в качестве неотъемлемого жанрового признака пасторали, однако ее модификации конца XX в. дают повод усомниться и в этом. Ведь условность изображения – это прием, средство эстетизации природы, пастушества, сельского существования – «низкой» реальности, которая иначе не могла стать предметом поэзии, искусства. Но изменился (в очередной раз – и кардинально) тип цивилизации, культуры, изменилось отношение к социальной иерархии, структуре общества, ценностным ориентирам и как следствие – поменялись эстетические представления. Механизм идеализации тоже стал иным. Этот сдвиг отчетливо проявлен в рассказе Б. Екимова, где основанием идеализации героя-пастуха оказывается (наряду с естественностью, близостью к природе) все то, что прежде было для искусства сомнительным, невозможным в средне-высоком жанрово-стилевом регистре, – тяжкий, грязный, изматывающий труд. Правда, в XVIII в. пасторальная традиция не просто выжила, но и очень продуктивно выразила себя в орбите просветительской идеологии за счет «перегруппировки пасторальных жанров» (Е.П. Зыкова), прежде всего за счет актуализации в качестве пасторального жанра георгики. По замечанию Е.П. Зыковой, переориентация пасторали на георгику отразила переход «от ренессансной концепции пасторали как прекрасного досуга к просветительской пасторали как созидательного труда и духовной независимости»¹. Но и в рамках сентиментально-просветительской «натурализованной» пасторали поэтизация сельских «трудов и дней» оставалась достаточно отвлеченной, основанной на компромиссе между приближением к действительности и соблюдением приличий, так чтобы изображение «черни» не могло «иного принести зрителям и читателям, вкус имеющим, кроме отвращения»².

Реалистические принципы изображения персонажей обусловили раскрытие характера в его социально-бытовой конкретности. Еще мальчишкой Тимофея вынужден был бросить школу и стать

¹ Зыкова Е.П. Пастораль в английской литературе XVIII века. – М., 1999. – С. 64.

² Николев Н.П. Объяснение // Русская комедия и комическая опера XVIII века. – М. – Л., 1950. – С. 171.

подпаском: «Семья – немалая, время – военное, голод. Отец из госпиталя вернулся еле живой. Хочешь не хочешь, а старший сын и в десять годков – казак, подмога» (с. 17).

Исследователи иногда задаются вопросом: всегда ли изображение пастушества связано с пасторальностью и может ли быть отнесено к этой традиции произведение, где столь жестко, откровенно изображены не прелести, а напасти пастушеского существования? В данном случае это именно так.

«Мать лишь губы поджимала. Сердце болело у нее, когда чужие ребятишки бежали в школу, игрались на улице, а Тимошка еле домой добирался к вечеру. А в непогоду и вовсе... Весенняя промозглая слякоть, дожди, одежда никакая: на плечах – старенький пиджачишко, на ногах – чирики раскисшие да мешок на голову вместо плаща. Промокало все нас kvозь. В осеннюю пору Тимофей приходил черный, продубевший от холода. Мать сдирала с него прилипшую ледяную одежду, ставила ноги в чугун с горячей водой, раздевала и плакала. Тимошка молчал. Поднимется утром, оденется, поставит в сумку банку кислого молока да пяток желудевых лепешек сунет – и пошел» (с. 15).

В повествовательной интонации выражено сочувственное признание недетской стойкости пастушка, изображенного в ореоле «тихой» героики, которая как раз и становится одной из основ идеализации «естественногo человека». Из классических пасторальных традиций наиболее близко художественной концепции повести мировидение, выраженное в «Георгиках» Вергилия. Родственным оказывается утверждение созидающей роли труда, представление о том, что тягостный, честный труд и страдания – двигатель жизни, залог нравственного возвышения, возрождения, необходимый противовес благополучия, без которого люди и природа вырождаются и гибнут. И эти точки сближения с георгикой опосредованы сентименталистской модальностью, врастающей в реалистическую художественную структуру.

Близость к природе, слитность с ней, обусловленные самим пастушеством, делают Тимофея воплощением нравственной безупречности, сердечной мудрости и абсолютной человечности. «Потом была долгая жизнь, но вся здесь, в один огляд <...> луга, курганы да балки, озера, приречные места, займища, старые хутора, их сады да левады, все исхоженное, свое.

Даже коршун, что кружит высоко, он всю жизнь там кружит, сторожуя. И коршун, и криклиwyй полосатый лунь: “Ки-ки... Ки-ки...”, пестрая гагарка у земляной норы, пестрый же удод – пустушка с длинным кривым кловом, малый жаворонок. Вот вспорхнул он, поет. Может, такой же, как Тимофея, седоклокий старик. Может, знакомец. Сколько их спасалось возле Тимофея, когда желтоглазый кобчик уже доставал их на лету. Падали рядом и двались в руки. И малое сердце колотилось отчаянно, а потом успокаивалось в человечьих руках» (с. 10).

Действие повести происходит на Дону. Пейзажные зарисовки (а их место в структуре повествования весьма значительно) отличаются точностью, конкретностью, что не исключает их своеобразной поэтизации. Глазами наблюдателя чуткого, замечающего все тончайшие проявления природы, с проникновенным лиризмом и мягкой элегичностью описываются картины живые и достоверные. Это природа истинная, не выдуманная, но она преображается сочувственным восприятием повествователя, сближенного с восприятием героя. Пейзажные зарисовки – некая вариация топоса «*locus amoenus*» в его реальном, а не отвлеченном модусе изображении. Они завораживающе живописны, привлекают разнообразными звуками, запахами, исполнены то движения, то покоя и созерцательной глубины.

«Подступала весенняя ночь с долгой зарею, со светлым небом, с парным теплом от земли и пряным духом цветения.

Сады отцвели. Высокие груши, раскидистые яблони, вишни да терны стояли в зелени, растеряв белый цвет и озерняясь дробью плодов. На смену им уже поднялась, вскипая, вторая волна весеннего цвета: распустила белые зонтики калина, гроздья душистой акации отдохнули от гудливой твари лишь в ночи, на пустошах колючий лох отворял свой невидный желтенький цвет, задошливо-пряный, расцвела сирень. Сирени на хуторе было много. В прежней жизни ее сажали в палисадниках, гордясь друг перед другом. И свойскую, и привозную белую, даже персидскую. Теперь сирень задичала, пышно росла, закрывая окна домов. Некому ее было ломать. По весне она цвела яростно, заливая хутор махровыми кистями и тонким духом, словно бабьим ли, девичьим праздничным» (с. 17–18).

Ностальгическая интонация и приметы заброшенности, запущенности выдают тоску по «прежней жизни», что отражается и

в системе хронотопа повести с постоянным столкновением неблагополучного «сейчас» и не то чтобы благостного, но морально гораздо более оправданного «раньше». Пейзажные зарисовки играют при этом отнюдь не декоративную роль, они представляют собой не столько фон событий, сколько своеобразного и полноценного участника диалога между людьми и природой как партнерами по существованию. Ритм повествования организован по принципу чередования сцен, эпизодов и пейзажных зарисовок, причем картины природы то гармонично оттеняют людскую жизнь, сливаясь с ней, вторя ей, то предстают резким контрастом, подчеркивая своей красотой и умиротворенностью убогую, безобразную грязь искаженного, извращенного бытия.

«С холма открывалась просторная долина, стекающая к Дону. По увалам, по изволокам, в теклинах да падинах курчавились боярка, шиповник да барбарис, редкие дубки, дикие яблони, черноклен да вязы. Земля, еще не спаленная солнцем, зеленела молочайником, свистухой, мягко серебрилась полынком, кое-где струились по ветру редкие ковыли.

Селенье лежало внизу. Череда домов, летние кухни, сараи, сады. Издали, сверху, хутор гляделся словно живой – все зеленело в нем, шиферные крыши светили под солнцем...» (с. 26). А по контрасту со спокойным цветущим и сияющим состоянием природы даны картины беспутного и уродливо-противоестественного развлечения «хозяев жизни»: «Директор совхоза всегда чудил. Он не просто брал птицу или еще чего, а стрелял из ружья, не покидая машины. Подавали ему ружье, подкатывали машину к индюкам ли, гусям ли, курам, и директор стрелял их, словно дичину. <...> Так было и нынче: ружье – в кабину, далекие выстрелы: пу! пу! Слышно было, как клекочет испуганная птица» (с. 26). В пьяном угаре, в противоестественных гримасах вседозволенности утрачивается человечность. Нравственность и природа нерасторжимы – вот главная мысль автора повести, и носителем этой художественной идеи оказывается именно герой-пастух – наиболее приближенный к природе, всю жизнь проведший наедине с ней.

Как носитель «естественной» нравственности он противостоит возобладавшему в перестроочный кризис диктату наживы любой ценой. Его антагонистом в этом социально-нравственном конфликте становится работодатель – единственный из централь-

ных персонажей, не наделенный ни именем, ни даже кличкой. Три эпизода повести обозначают три вехи на перепутье – в борьбе разных ценностных систем с апелляцией к хронотопической оппозиции «прежде и теперь».

Однажды, возвращаясь с отарой в хутор, Тимофея заметил чужую скотину. Не найдя чабана, он пригнал заблудившихся баранов к хозяину с мыслью отыскать владельцев («Может, ищут люди...»). Хозяин присвоил скот, предложив Тимофею вознаграждение – «пачку сиреневых четвертных».

«Мне чужого и на дух не надо, – отстранил он деньги. – Сколько пас, слава богу, не польстился. А как же... Люди где-то плачут, а мы будем кукарекать от счастья, – говорил он, слабо, но все же надеясь убедить. – На чужих слезах не расцветешь. У нас всегда ведется...»

– То у вас, а это – у меня, прервал его длинную речь хозяин...» (с. 16).

Второй эпизод касался еще одной пастушьей беды: забрели коровы и бычата в зеленя. «Тимофея чуть не плакал от обиды и отчаянья. Хлебов было жаль и страшила расплата» (с. 21). А хозяин, узнав об этом, лишь пожал плечами и сказал: «Ерунда».

Третий эпизод связан был с гибелью непутевого Чифира. Он погиб во время пожара: «Темная человечья фигура бросилась в горящий дом. И раздался вопль. Он был протяжен и страшен. Тимофея встал. А горящий дом рухнул, обрывая крик. Взметнулись тучи искр, улетая во тьму» (с. 30).

Эти три эпизода выписаны с точной, конкретной детализацией, и в то же время в них содержится высокий иносказательный потенциал, они метонимически представляют основные жизненные ценности – главные составляющие пасторального мира – скот, хлеб, человек. Двуплановость изображения дает себя знать и в еще одной особенности хронотопической организации повести: в колебаниях между явью и воображением, материальным и идеальным.

Каждый раз после всех упомянутых событий хозяин многозначительно предупреждал Тимофея: «Ничего не было». Гибель Чифира подвела черту под несовпадением ценностных ориентиров, определяющих, что истинно, что можно, что явь, а что мираж. В материальном мире реальные события норовят представить несуществующими: «– Не было никакого Чифира. Ты понял?..

— Чифира не было, баранов не было... Чего ни коснись — ничего не было... — горько усмехнулся Тимофей.

— Тогда уходи, — перебил хозяин Тимофея. — Плачу деньги, и уходи. Чифира никакого не знаю, тебя... тоже не знаю. К вечеру чтобы не было...» (с. 30).

Материальная реальность стремится обернуться призрачным небытием, а пасторальный мир, живущий в сердцах, в памяти, воображении, оказывается подлинной действительностью.

Символичной поэтому оказывается финальная сцена повести, когда покинувшего хутор Тимофея, в пути, догоняет хозяйствский сын Алик. В мечтах о том, как пройдут они все озера, настигает мальчика сон: «Это был сон, золотой сон, когда лишь забудешься, вскинешь руки во сне и поднимает тебя над землей: сначала кружишь осторожно и низко, еще не веря, потом, осмелев, вздымаясь выше, испытывая дух. И наконец, поверив, смело устремляешься в полет. Все выше и выше. Далеко внизу — золотые озера, золотой огонек костра, над ним человек склоненный, что-то бормочет, усыпляя и сам затаихая. Уходят. Послушное легкое тело стремительно мчит, набирая высоту и скорость. Вперед и вперед... Где-то там, далеко, у сверкающих гор, ждет его мама» (с. 32). Единение пастуха и мальчика — залог того, что будущее за естественными чувствами, за всем тем, что вбирает в себя пасторальный идеал.

Пасторальный мир в повести «свернут», он редуцирован в материальной действительности, изгоняется из нее, но продолжает существовать в душах, в памяти, мечтах, и эта психологическая реальность выше и значительнее эмпирической данности. Не случайно повесть названа «Пастушья звезда». Под звездным, небесным благословением протекают нелегкие «труды и дни» пастуха, и в этом исток его негромкого, но истинного величия: «Встанешь до света. Еще чуть развиднеется, звезды на небе, и горит над головою самая яркая, Пастушья звезда. Поднялся и пошел. И домой прибъешься лишь к ночи, тоже со звездой» (с. 9).

Итак, в повести Б. Екимова пасторальная традиция сохраняется и развивается в опоре на приоритет естественного, природного. И если в данном случае на новом историческом витке получает дальнейшее развитие «натурализованная» пастораль, то в рассказе М. Бутова «К изваянию Пана, играющего на свирели», которому автор не без иронии дал подзаголовок «Сонет», можно усмотреть

параллель с бурлескной антипасторалью, выворачивающей наизнанку топику пасторали высокой. Здесь явлен чудовищный лик «естественного» человека-животного – орущего, блюющего, не тронутого ни интеллектом, ни культурой, но защищённого мундиром полковника. Весь рассказ – это мысленное обращение, воображенное послание командиру, во время военных сборов «пасшему» студентов, городских интеллектуалов, в полях, превращенных в полигон: «Ты почти не говорил. Вербальная система у тебя вообще почти атрофировалась, и порой я воспринимал тебя как образчик нового биологического вида, перешагнувшего через речь. Все, что ты передавал нам, проникало в нас, как радиация»¹.

Получеловек, полуживотное, послушное лишь Уставу и зову плоти, омертвевшей букве и слепым аффектам, стремится вытравить из юношей, вступающих в жизнь, индивидуальность и дух свободомыслия. Полковник оказывается жуткой «кентаврической» метафорой регламентированной стихийности, своевольного стандарта, разнужданного подавления: «Ты выводил нас в кукурузную степь иставил на шесть часов по стойке «смирно». В июле в Молдавии облаков не бывает. Мы покрывались чешуей – кому как не тебе знать, что это не преувеличение, – плотной белой коростой выжженной кожи, а пот переполнял сапоги и стекал в землю. Эволюция, селекция демиурга: ты убирал слабых. Тех, кто терял сознание, относили в скудную тень радиорелайной станции РС-404, а когда ее переставало хватать, клали друг на друга. Древняя мудрость концентрировалась в твоей бритой голове и диктовала поступки: только сильный способен нести знание, которое ты для нас готовил» (с. 50).

Ироничное столкновение далекой пасторали с современностью, резкое противопоставление природы, явленной в облике полковника, не приобщенного к культуре, и природы, воссозданной культурным сознанием, рождает эффект инфернальной бессмыслицы, дикого абсурда бытия, оттененного красотой и гармонией поэтических строк, венчающих рассказ:

¹ Бутов М. К изваянию Пана, играющего на свирели // Новый мир. – М., 1992. – № 8. – С. 51. Далее все сноски даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

Полно, дубрава, шуметь! И ты, с утеса бегущий
Быстрый ручей, не журчи! Стихни, блеянье стад!
Пан взялся за свирель: сплетены из трости колена
К влажным устам приложив, звонкую песнь он поет.
Нимфы стеклись – и, едва муравы касаясь ногами,
Хоры дриад и наяд пляшут по гласу его (с. 54).

Итак, много раз похороненная, отпетая пастораль вновь оказалась востребованной для воплощения сложного, кризисного мибоощущения конца столетия (и тысячелетия) – мибоощущения, вобравшего скепсис и жажду веры, горечь и иронию, надежду и отчаяние, влечение к природе и привязанность к комфорту, тоску по естественности и преданность цивилизации... И вновь пастораль дает возможность в изменившихся условиях, в современной ситуации концов и начал осуществить попытку самоопределения, аксиологизации природы-цивилизации-культуры, ибо, по справедливому замечанию Е.П. Зыковой, «пастораль относится к немногим жанровым образованиям с заранее заданным ценностным отношением к изображаемой действительности. Ее идеалы и ценности просты, но непримитивны и заслуживают того, чтобы постараться воспринять их всерьез. Ведь за ее идеализацией сельского образа жизни в гармонии с природой стоит, по-видимому, одна из “вечных”, постоянно воспроизводящихся потребностей человека, и этим, в первую очередь, определяется ее долгая жизнь в литературе»¹.

¹ Зыкова Е.П. Пастораль в английской литературе XVIII века. – М., 1999. – С. 7–8.