

УДК 821.161.1-32

DOI: 10.17223/19986645/69/11

А.Ю. Большакова

«СОВРЕМЕННАЯ ПАСТОРАЛЬ» В.П. АСТАФЬЕВА: ОПЫТ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО ПРОЧТЕНИЯ

Исследуются интертекстуальные смыслы «современной пасторали» В.П. Астафьева «Пастух и пастушка» в сопоставлении с упомянутой в ней повестью П.И. Мельникова-Печерского «Старые годы». Выявление новых смыслов проводится с опорой на теории и истории пасторального жанра, с учетом различных интерпретаций «Пастуха и пастушки». Интертекстуальный анализ дает возможность автору решить некоторые спорные вопросы астафьеведения: в особенности, доказать обоснованность подзаголовка «современная пастораль».

Ключевые слова: пастораль, интертекстуальность, резонантное пространство литературы, память жанра, время.

«Пастух и пастушка» и «Старые годы»

Казалось бы, какая может быть взаимосвязь между бытописанием П.И. Мельникова-Печерского¹ и «символическим реализмом» В.П. Астафьева?² Тем не менее литературоведческая компаративистика уже наметила точки схождения: мифология, нравственные максимы, праведничество [3]. Конечно, есть и различия, и не только тематического порядка – ведь темы вечны, а претворение их индивидуально: здесь и особенности авторской речи в обрисовке характеров, и мотивы как повторяющиеся повествовательные единицы, и композиция. Иными словами, всё то, что в совокупности определяет художественное своеобразие авторского письма и что И. Анненский называл художественной идеологией, Р. Барт – этосом поэтического языка, а М. Фуко – моралью формы.

Итак, перед нами две истории: «Старые годы» П. Мельникова-Печерского (1857) об угасании княжеского рода, любви и смерти и – «Пастух и пастушка» В. Астафьева с подзаголовком «Современная пастораль»³

¹ О бытописательстве Мельникова-Печерского см., к примеру, критико-биографический очерк М.П. Ерёмкина «П.И. Мельников (Андрей Печерский). Очерк жизни и творчества» – предисловие к первому тому Собрания сочинений писателя, где опубликованы и «Старые годы» [1. С. 3–52].

² О символическом реализме Астафьева см.: [2. С. 29–33].

³ «Современная пастораль» – не только уточняющий художественную идею повести подзаголовок, но и её жанровое обозначение, данное самим писателем: «Моим любимым детищем является повесть “Пастух и пастушка”, соответственно материалу и строю ее названная “пасторалью”, да еще и “современной”» [4. Т. 3. С. 451]. Здесь и далее курсив в цитатах мой. – А. Б.

(1967–1971–1974–1989)¹, герой которой, лейтенант Великой Отечественной, неожиданно находит книгу из недавней, но уже как будто бы неральной жизни.

«“Старые годы”, – вслух прочел Борис. Прочел и как-то даже сам себе не поверил, что вот стоит он в беленькой, однооконной комнате <...> Все еще позванивало в голове, давило на уши, нудило внутри. “Поспать бы минуток двести-триста, а лучше четыреста!” – глядя на манящую чистоту кровати, зевнул Борис и скользнул глазами по книжке. “Довелось мне раз побывать в большом селе Заборье. Стоит оно на Волге, место тут привольное...” – Борис изумленно уставился на буквы и уже с наслаждением вслух повторил начало этой «старинной по-русски жестокой и по-русски же слезливой истории» [4. Т. 3. С. 46].

И далее сюжет сосредоточивается на дарованном фронтовой судьбой миге любви молодого лейтенанта и эвакуированной девушки, в доме которой остановились на постой его бойцы. Это – миг реализации тайных мечтаний молодых, но уже обреченных на страдания и гибель героев, – как у Э.М. Ремарка в «Трех товарищах» или в «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя.

Предваряя мотив «очищения от войны»², эпизод с книгой Мельникова-Печерского подготавливает нас к сопоставлению «преданий старины глубокой» с относительно недавней «историей, стремящейся реконструировать и интерпретировать прошлое с целью создания исторической ретроспекции» [5. С. 647]. «Случайно» попавшая в руки молодого лейтенанта книжка Мельникова-Печерского, конечно же, отнюдь не случайна, если рассматривать ее в перспективе читательского восприятия, хранящего рецептивный след от прочтенного – иногда на уровне культурного бессознательного. На самом деле находка старой книги астафьевским героем как бы предваряет его собственную судьбу. На это указывает скрытое сюжетное сходство двух повестей. В «Старых годах» любящих героев также разлучает, одного из них обрекая на смерть, масштабная война, названная У. Черчиллем первой мировой: «Вскоре началась Семилетняя война³, молодой князь Заборовский поспешил под знамена Апраксина, оставив в Заборье молодую жену. Стосковавшись по муже, поехала она к нему в новопокоренный Мемель, но умерла по дороге...» [1. С. 83]. Но это лишь воз-

¹ В скобках указаны даты редакций повести. В марте 1991 г. Виктор Петрович на подаренном мне экземпляре написал: «“Пастушка” в последней, *надеюсь*, редакции». По признанию писателя, этих редакций было восемь: «...уже в последние годы после сделанного *восемьюго захода* на повесть, – отзвучала её печаль во мне...» [4. Т. 3. С. 458].

² См. сцену мыгтя лейтенанта в Люсиной избе после боя: «Он мылся... и чувствовал, как сходит с него не грязь, а отбелелая кожа... обнажается молодое, ссудороженное усталостью тело и так высветляется, что даже кости слышны делаются, душа жить начинает, по телу медленно плывет истома, качает корыто, будто лодку на волне, и несет, несет куда-то в тихую заводь полусонного лейтенантишку» [4. Т. 3. С. 47].

³ Семилетняя война (1756–1763) – один из самых крупных конфликтов Нового времени, происходившая не только в Европе с участием всех великих держав и большинства прочих европейских стран, но и в Северной Америке, странах Карибского бассейна, Индии.

можная сюжетная канва, таящая загадки и таинства далекого прошлого, разгадать которые вместе с героями призван читатель. Ведь, как и впоследствии в «Пастухе и пастушке», автор здесь предлагает мнимую развязку вспоминаемого (рассказчиком) сюжета о любви и смерти, которую опровергает последующее повествование.

Вернемся же к эпизоду чтения книги, обращающему нас к категории интертекстуальности, нередко имеющей противоречащие друг другу толкования. Под интертекстуальностью мы понимаем способность литературных текстов задавать программу читательского восприятия в границах образуемого ими резонантного пространства (термин В.Н. Топорова),

Астафьевский читатель, в силу дремлющих в его памяти литературных канонов и схем, как бы оказывается в ситуации узнавания. Он ещё не знает, о чем поведает автор в следующем абзаце, на следующей странице, но смутно припоминает: книгу эту я вроде бы читал. Перед нами своего рода дежавю, платоновское припоминание (anamnesis) идеи-первообраза или, по М.М. Бахтину, – «культурно-историческая телепатия» [6. С. 323] разведённых во времени, но продолжающих звучать друг в друге произведений. В таком «резонантном пространстве»¹ текст в тексте как бы «выходит за пределы самого себя» и, вбирая первоначальный или последующий художественные смыслы, замыкает «то, что было (тогда-там-он), с теперь-здесь-я» [8. С. 513–514].

Этот момент «замыкания» обнаруживает себя лексической доминантой «Старый» (Мельников-Печерский) и производными от неё (Астафьев) и выражает общую установку русской классики на эстетизацию последнего мига: «Ведут угрюмые старцы беседу, а сами будто сокрушаются, что минули *старые* годы»; «...Ветер да зимние вьюги свободно гуляют по комнатам, где чего-то ни бывало в *старые* годы»; «*Старина* и забылась» [1. С. 67, 69, 110].

В «Пастухе и пастушке» эстетизация последнего мига прослеживается в рядах, связанных со словом «старомодный» («старенький»). В прологе повести оно появляется уже во второй фразе: «В сандалиии ее сыпались семена трав, колючки цеплялись за пальто *старомодного* покроя, отделанного сереньким мехом на рукавах» [4. Т. 3. С. 7].

А вот Борис Костяев читает возлюбленной материнское письмо – и видит «*по-старомодному* заколотые на затылке волосы» строгой учительницы, огни «*старенького* городка»... «*Старомодная* у меня мать, – сказал он нарочито громким голосом. – И слог у нее *старомодный*» [4. Т. 3. С. 98–99].

Душа хранит драгоценные осколки прежней жизни – и это не просто сравнительная метафора: «Курганы начнет копать, сам с мужиками в земле

¹ Согласно В.Н. Топорову резонантность, будучи неотъемлемым свойством человеческого бытия в целом, присуща и литературе: «Существованья ткань сквозная по самой своей идее резонантна и порождает повторения-подобия <...> Потому и соотносимые с этой основой бытия тексты, сами являющиеся подобиями (неважно, усиленными или ослабленными), тоже резонантны, т.е. способны не только воспроизводить, но и усиливать смысл, преодолевать энтропическую тенденцию» [7. С. 125].

роется, черепки там попадутся аль жерейки какие, он их в хлопчатку бумагу *ровно драгоценные камни*, да в ящики, да в Питер» [1. С. 99].

Это прежде всего онтологическая субстанция, определяющая «воспоминания далёкие, безмятежные. Они прикипели к сердцу, растворились в крови, жили в нём, волнуя и утешая его, *были им самим*» [4. Т. 3. С. 94].

Но если у бытописателя Мельникова-Печерского «курган» подобен складу артефактов, подлежащих инвентаризации, то у Астафьева это овеществленный символ пространственно-временной разделенности мира на живых и мёртвых. Именно на «сигнальном кургане, сделанном пожарными или в древнюю пору кочевниками» [4. Т. 3. С. 7], находит в прологе «Пастуха и пастушки» безмянная героиня могилу своего возлюбленного.

«И брела она по тихому полю, непаханому, нехоженому, косы не знавшему».

И, отыскав своего воина, «опустилась на колени перед могилой.

– Как долго я тебя искала! <...>

– Почему ты лежишь один посреди России?

И больше ни о чем не расспрашивала.

Думала.

Вспоминала» [4. Т. 3. С. 7–8].

Сравним с эпилогом:

– *Спи! Я пойду. Но я вернусь к тебе. Скоро. Совсем скоро мы будем вместе... Там уж никто не в силах разлучить нас.*

Она шла и видела не ночную, благостно шелестящую степь, а море... и зыбко было все в этом мире.

А он, или то, что было когда-то им, остался в безмолвной земле, опутанный корнями трав и цветов, утихших до весны.

Остался один – *посреди России*» [4. Т. 3. С. 140].

Так мотив памяти сводит преходящее время обеих повестей в единое, вечное, не случайно фиксируемое у Астафьева кольцевой композицией. Пролог, отзываясь в эпилоге, представляет вымышленные факты как документально доказательные, т.е. увиденные глазами реальных участников изображенных событий. Не документ как источник достоверных сведений (в определенном смысле их первообраз) наделяется признаками художественности, а художественному вымыслу придаются свойства задокументированного частного свидетельства об одиночестве человека в современном нестабильном мире.

«Современная пастораль» В. Астафьева в контексте истории жанра

Подобная трансформация пасторального жанра с опорой на вымысел как идею тварного и творимого людьми бытия позволяет согласиться с мнением И.П. Смирнова о «важности установок на поиск “первообразов”, праструктур, с которыми генетически связаны типы дальнейшего повествования. Конечная цель таких поисков – создание общей типологии романа и повести» [9. С. 101].

Не претендуя на достижение столь общей цели, сосредоточусь, на первых литературных опытах рассматриваемого жанра – прежде всего на позднеантичной (предположительно II–III вв. н. э.) пасторали Лонга «Дафнис и Хлоя».

Созревание любовного чувства и постепенное узнавание самого себя, своего пола и пола другого, вызывающего не известное ранее восхищение и желание, – и есть пружина действия в знаменитой пасторали Лонга. Поэтому она и знаменита, что всё в ней дается как бы с чистого листа.

«Есть еще одна особенность, которая делает эту *поэму* (так Д.С. Мережковский именуется роман Лонга. – А.Б.) доступной нам и близкой – я разумею *возвращение к природе* от лицемерия, лжи и условностей культуры» [10. С. 38]. Человек предстает в своей архетипической первозданности: это *Человек-как-таковой*, в котором на наших глазах рождаются и зреют Женское и Мужское начала, – еще на уровне бессознательных импульсов и движений души, томящейся в поисках «имени любви»: «...и восхищение это было *началом любви*. Что с ней случилось, девочка милая не знала, ведь выросла она в деревне и ни разу ни от кого не слыхала даже слова “любовь”» [11. С. 547–548].

Считается, что в Средние века пастораль Лонга была забыта и обрела популярность лишь после её перевода на французский язык в эпоху Возрождения¹. Став прародительницей ренессансного пасторального романа (Я. Саннадзаро, Х. Монтемайор, Ф. Сидни, М. де Сервантес, О. д'Юрфе), она способствовала появлению таких изысканно-сентиментальных повествований европейской литературы XVII–XVIII вв., как, к примеру, роман Б. де Сен-Пьера «Поль и Виржини» конца XVIII в., где целомудрие также сталкивается с пагубным влиянием цивилизации.

Обретая статус нарицательных, имена Дафниса и Хлои вошли в культурную традицию классических именных пар: Адам и Ева, Тристан и Изольда, Петр и Феврония, Ромео и Джульетта... Ряд можно продолжать – вплоть до «Современной пасторали» В. Астафьева, в названии которой имена героев предельно обобщены: *Пастух и Пастушка*.

Решение исследовательской проблемы, – указывает ли подзаголовок астафьевской повести на принадлежность к определенному жанру или на иной, пока ещё скрытый смысл произведения, – лежит в сфере интертекстуальности как общего (метафорического) свойства сопоставляемых текстов. И здесь особое внимание следует обратить на двойственный смысл названия как повести Мельникова-Печерского, в которой читатели-современники увидели ироническую проекцию на окружающую действительность, так и «Современной пасторали» Астафьева, многие критики

¹ Спорный вопрос, если вспомнить такие средневековые образцы, как роман «Тристан и Изольда» или первое в русской литературе произведение о любви «Повесть о Петре и Февронии». Однако рассмотрение этих произведений в контексте жанровой традиции (любовной идиллии / пасторали) нуждается в отдельном исследовании. Поэтому в данной статье ограничусь лишь упоминанием о них.

которой восприняли её подзаголовок как горько-иронический в отношении лакировочных описаний войны и человека на войне.

«Пастух и пастушка» в литературно-критическом контексте. Сказанное намекает на несказанное, подлинный смысл иносказания становится понятным лишь при совмещении сказанного и несказанного как в границах отдельно взятого произведения, так и в пределах образованного этими произведениями резонантного пространства. Это направление было намечено мною ещё в статье почти тридцатилетней давности «Роль эпиграфов в композиционной организации “Пастуха и пастушки”» [12]¹ и продолжено в монографии 1998–1999 гг. «Деревня как архетип: от Пушкина до Солженицына» [13]. Исследователи до сих пор обращаются к этим работам – к сожалению, нередко без ссылок. Так, в статье «“Пастух и пастушка” Виктора Астафьева (к вопросу о жанре повести)» Г.П. Михайлова, порицая критиков, которые не уразумели смысла в использовании в «Пастухе и пастушке» эпиграфов из произведений разных народов разных эпох, приходит к следующему обобщению:

«В целом же, пасторальный план повести “Пастух и пастушка” соотносится со следующими символическими сценами и образами: 1. Место действия второй и третьей частей повести Астафьева. По воле судьбы, главная героиня Люся оказалась в деревушке, занятой полком. В русской литературе архетип деревни соединяет в себе дворянско-помещичий и земледельчески-крестьянский уклады, а также противоположные полюса: деревня как жестокая реальность и деревня как идиллия, пастораль, обретенный рай» [14. С. 163] (подчёркнуто мною. – А.Б.).

Для сравнения приведу цитаты из своей монографии:

«Внутренне единый пушкинский архетип Деревня развернут к читателю самыми разными гранями: Деревня как пастораль, природно-трудовая и любовная идиллия; Деревня как ритуал, ностальгия, готика; сфера романтических умонастроений; Деревня как сон, фантазия и, наконец, Деревня как жестокая реальность».

Это «патриархальная помещичье-крестьянская деревня с помещичьей усадьбой, крестьянскими избами, традиционной русской природой... и земледельческим трудом».

«...Модификации архетипа – Деревня как природно-трудовая идиллия, Деревня как любовная пастораль, Деревня как жестокая реальность и т.п. – задают пути его дальнейшего развития в русской литературе».

«Основная модель развития архетипа антиномична, амплитуда ее колебаний определяется полюсами, которые условно можно обозначить как “рай утраченный” – “рай обретенный”...» [13. С. 11, 20, 36]². Нетрудно

¹ См. также перепечатку этой статьи, исправленной и дополненной, в специальном выпуске журнала «Литературная учеба» 2014 г. (№ 2), посвященном юбилею В. Астафьева.

² См. также перепечатку этого текста в виде статьи в 1999 г. в коллективной монографии ИМЛИ РАН «Пушкин и теоретико-литературная мысль» и в «Вестнике Российского гуманитарного фонда» (№ 1).

заметить, что определением «пасторального плана» у Г.П. Михайловой почти дословно повторяет моё терминологическое определение архетипа «Деревня».

Однако вернемся к нашему обзору.

Жанр пасторали в русской прозе второй половины XX в. в контексте мировой литературы представлен кандидатской диссертацией Е.М. Гордеевой «Пасторально-идиллическая традиция в русской прозе второй половины XX века» [15]. В умозаключениях о проявлении общих свойств этого жанра в повести Астафьева исследовательница во многом следует за Н.М. Прокопенко, полагающей, что «пастораль как жанр, в котором изображается условная жизнь пастухов и пастушек, потому и осталась не только в области истории литературы, что оказалась *гибкой формой художественного воплощения* мыслей об упорядоченном сердечно-осмысленном бытии человека» [16. С. 19–20].

Понимание «гибкой формы», жанровой эволюции пасторали в конкретно-исторических реалиях иллюстрируется Е.М. Гордеевой следующими положениями:

«В современном литературоведении пастораль определяется и как жанр, и как модальность, объединяющая группу жанров. Вслед за Н.Т. Пахсарьян, Т.В. Саськовой под пасторалью мы понимаем исторически изменчивое жанровое образование, в основе которого лежит система ценностных оппозиций (деревня / город, мир / война, естественное / искусственное, природа / культура, цивилизация / природа и т.п.). Как указывает Н.Т. Пахсарьян, историческое движение жанра обуславливается перегруппировкой ценностных оппозиций внутри пасторального идеала, в результате которой «часть из них – уходит на периферию, часть – оказывается в центре, тем самым не отменяя, но порой значительно меняя содержание этого идеала»... «Жанровая эволюция пасторальных форм определяется, таким образом, метаморфозами пасторального идеала, зависящего от философских, экономических, эстетических концепций, определяющих ценностную шкалу той или иной исторической эпохи» [17. С. 54–55].

Как видим, автор только воспроизводит общие определения современных теоретиков пасторали, а заданная им в диссертации направленность «от повести “Пастух и пастушка” к киносценарию “Помню тебя”» [17. С. 63–100] даёт основания воспринимать последний как эволюцию жанра у Астафьева при переводе произведения из эпоса в драму – причем, подчеркну, вне какой-либо связи с заявленными самой же исследовательницей «метаморфозами пасторального идеала». В результате теория в этой несомненно интересной работе, при рассмотрении причин отсутствия в киносценарии эпизода с чтением повести Мельникова-Печерского, оказалась оторванной от практики, а индивидуально-художественные особенности реализации заложенного в «гибкой форме» смысла, превышающего тематическое содержание пасторали как таковой, в данном случае остались за кадром.

В обзорной статье Н.Л. Лейдермана об астафьевском творчестве тоже особое внимание уделяется освоению пасторальной модели в «Пастухе и

пастушке» посредством «продуманной системы эпитафий» [18. С. 237]. Но и тут художественная индивидуализация жанрового канона свелась к формальным моментам читательского узнавания: «Астафьев действительно восстанавливает память о пасторали, этом излюбленном жанре сентиментализма, через введение клишированных, легко узнаваемых образов, деталей, сюжетных ходов, стилистических оборотов» [18. С. 237]. Критик верно говорит о новизне соединения у Астафьева реального и идеального, жестокой правды войны и высокой истины любви. Но разве эта новизна не свидетельствует как раз о преодолении жанрового канона, если под последним понимать устойчивую совокупность констант, норм и правил?

Ещё в большей степени акцентирует роль эпитафий в претворении пасторального жанра С.В. Перевалова. С её точки зрения, подзаголовок повести «поддерживает «жанровое ожидание» читателей, настроенных на *элегическую* волну эпитафией из Т. Готье» [19. С. 139]:

Любовь моя, в том мире давнем,
Где бездны, кущи, купола, –
Я птицей был, цветком, и камнем.
И перлом – всем, чем ты была! [4. С. 7].

Возражение вызывает даже не произвольное сужение эмоционального и символического спектра процитированных строк, а значит, и пафоса повести до грустно-меланхолического тона, а предположительность вывода: «...возможно, это стихотворение... в значительной степени *определяет* и “активную ценностную установку” автора “Пастуха и пастушки”» [19. С. 143].

А если не *определяет*?

Явленная на грани разрыва напряженность между формой и антиидиллическим содержанием повести, с одной стороны, и между сущим и должным – с другой, не причина, а следствие помещения старинного жанра в силовое поле современных идей и конфликтов. Не ценностные установки автора определяют «соотношение пасторальной и непасторальной действительности» [20. С. 193], а, наоборот, сама действительность определяет ценностные установки писателя, в том числе и иерархию его предпочтений в использовании тех или иных художественных приемов. В противном случае мы имели бы не одно из величайших произведений русской художественной прозы XX в., а заурядный образчик литературы соцреализма.

«Пастух и пастушка» в контексте теории пасторали. Современная теория выделяет «следующие устойчивые содержательно-структурные компоненты пасторального жанра: действующие лица – пастух и пастушка, основные мотивы – влюбленность и пение, характерный (идиллический) хронотоп, противопоставление пасторальных и непасторальных ценностей и образа жизни, ориентация на “золотой век” с его гармонией и естественным равенством» [21. С. 36], использование форм театральности, маскарада для реализации жанра [22. С. 96].

У Астафьева уже само название повести, многократно отражающееся в её условных и реалистических пластах, – опознавательный знак жанра.

Ещё в первых военных сценах образы реальных пастуха и пастушки, чьи руки не смогла разять даже смерть, открывают тему вечной любви: «Попробовали разнять руки пастуха и пастушки, да не смогли и решили – так тому и быть» [4. Т. 3. С. 26].

«Противопоставление пасторальных и непасторальных ценностей» [21. С. 36] усиливается в сценах свидания и первой близости главных героев. Театрально-возвышенный контекст на время как бы изолирует «Пастуха» и его «Пастушку» от войны, крови, смертей: «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. Беззащитные недоступны злу – *казалось мне прежде...*» [4. Т. 3. С. 88].

Здесь ключевые слова – *«казалось мне прежде»*.

Как увидим чуть позже, слово героя будет подтверждено словом автора-повествователя. Но сейчас, исполненное романтических ассоциаций, оно снимает коросту грубой военной обыденности и даже пошлости со случайного военного романчика и бросает отсвет надежды на счастливое продолжение, что вполне соответствует выводу Т.В. Саськовой о том, что «во всех случаях – игровых, маскарадных, театральных – пастораль грезит об утраченной, но возжеленной гармонии, которая восстанавливается в рамках эстетической, поэтически приподнятой реальности, не будучи возможной в пределах суровой обыденности» [23. С. 15].

Сбываются жанровые ожидания читателя:

«О чём он (главный герой. – А.Б.) думал? На что надеялся? Какие мечты у него были? Встречу придумал – как всё получится, какой она будет, эта встреча? <...>

Люся вышла из дому с хозяйственной сумкой, надетой на руку, закрыла дверь. Он, не отрываясь, смотрел <...>

...Люся замедлила шаги и осторожно, будто у нее болела шея, повернула голову:

– Борька?!

Так и не снявши сумку с локтя, она сползла к ногам лейтенанта и самым языческим манером припала к его обуви, иступленно целуя пыльные, разбитые в дороге сапоги...» [4. Т. 3. С. 114].

Но «ничего этого не было и быть не могло» [4. Т. 3. С. 115]. Помечтав вместе с героем о несбыточной встрече, слово повествователя возвращает нас к жестокой правде войны. Встреча не состоялась. Потерявший надежду и волю к жизни герой гибнет от пустякового ранения. Счастливая концовка – неосуществившаяся мечта.

Свидетельствует ли, однако, такое завершение о бессилии автора реализовать художественный замысел по законам жанрового канона? Или же художественный замысел как раз и предполагал переход пасторали в свою противоположность?

И да и нет.

Пасторальный канон вовсе не обязывает, согласимся с современными теоретиками жанра, к счастливой концовке. В астафьевской повести формально реализованы две возможные модели, не нарушающие чистоту жанра. Во-первых, в театрализованной, счастливой псевдоконцовке «моделируются идеальное состояние и гармония мира [22. С. 55], которые никуда не исчезают за своей несбыточностью, но находят воплощение в натурфилософском и пантеистическом измерении как измерении эстетическом. Любовь – животворящая и упорядочивающая суть мира, и в своих превращениях бессмертна.

Любовь моя, в том мире давнем,
Где кущи, церкви, купола...¹

Во-вторых, мотив «разлуки (смерти)» нередко выступает частью пасторального сюжета² [22. С. 100]. Теоретики пасторали свидетельствуют о связи этого мотива с архетипами умирания / возрождения и жертвоприношениями древних пастухов [21. С. 37]. Главное отличие астафьевской интерпретации в том, что жертвой (войны и любви) оказывается сам герой («Пастух»). Его умирание³ обрисовано в тонах усталости, отрешенности и добровольности на фоне весеннего возрождения природы.

И наконец, последний момент. Зарождение пасторального жанра традиционно исчисляют со времени перехода от охотничьей к аграрно-скотоводческой цивилизации, когда инстинкт созидания равно был подвластен богам мира и богам разрушения. В астафьевской повести вырвавшиеся на волю разрушительные инстинкты обращают человека и созданные им машины в хищника-зверя:

«Казалось, вся война была сейчас здесь, в этом месте; кипела в растоптанной яме траншеи, исходя... *звериным рычанием людей*»; «Сами машины как бы *приосели на лапах* перед прыжком»; «Танки *безглазыми чудовищами* возникли из ночи» [4. Т. 3. С. 10, 14].

«Перевернутый» смысл обретают и обычно идиллические в пасторали ряды еды и питья, образы и мотивы земледельческого труда:

«*Немытой картошкой*, бесхозяйственно высыпанной на снег, виделись солдатские головы в касках и шапках...»; «Он... держал гранату, *словно рюмку*, налитую вслянь, боясь расплескать ее, *взлаивая*, плакал...»; танк «*пахал* траншею, метр за метром *прогрызая землю*...» [4. Т. 3. С. 10, 15].

Налицо нарушение существовавшей (существовавшей ли?) гармонии с себе подобными и природным миром, восстановление которой, по мнению

¹ Здесь, вероятно, следует напомнить, что стихотворение «Тайные слияния» Т. Готье, из которого процитированы эти строки, имеет подзаголовок «Пантеистический мадригал».

² См., к примеру, пастушеские эклоги Ф. Шпее «О кровавом поте Христа» и «Плач матери Христа по поводу смерти её сына», где Христос выступает в облике юного Дафниса.

³ Ср. название последней главы «Успение», подвергшееся критике в советский период.

большинства исследователей, происходит за счет контекста, образуемого с помощью эпитафий из произведений разных времен и народов (Готье, Пушкин, Смеляков, ваганты, Петрарка).

Со-временна ли «Современная пастораль»? К вопросу о «памяти жанра»

Однако такой вывод (о восстановлении гармонии) вряд ли согласуется с упомянутой в повести книгой Мельникова-Печерского, а если взять пасторальный срез обоих произведений, то с содержанием вот этого отрывка:

«Не грустью, не печалью веяло со стен запустелого жилища былой роскоши и чудовищного своенравия: будто с насмешкой и сожалением смотрели эти напудренные пастухи и пастушки, что виднелись на обветшалых, дырявых гобеленах, а в портретной галерее потемневшие лики людей старых годов, спесиво и презрительно глядели из потускневших резаных рам... “Зачем вы зашли сюда, незваные гости? – будто спрашивали они. – Чего не видели... Вон ступайте, жалкие люди, мы вас не знаем, да и вам никогда не изведать нашей раздольной, веселой жизни, нашего буйного разгула, барских затей и ничем неудержимых порывов”...» [1. С. 74–75].

Там и там театр. Но если у Мельникова-Печерского – театр зла и притворства, то у Астафьева – театр несостоявшейся мечты. На мой взгляд, ни «ложная» концовка с мнимо-счастливым воссоединением героев, ни сентиментального толка умирание истратившегося на войну героя – пусть на фоне весенней грозы или в загадочном «Там» («в том мире давнем») – не дают оснований для оптимистического вывода. И общее содержание упомянутой повести Мельникова-Печерского, с которым надо корректировать художественный смысл астафьевской пасторали, подтверждает это. Вывод писателя, с усиливающимся трагизмом прозвучавший в его последних произведениях о войне («Прокляты и убиты», «Веселый солдат»), крайне пессимистичен: человек все дальше и дальше удаляется от своей человеческой сути.

Не сразу и не вдруг узнает читатель «Старых годов» Мельникова-Печерского родовую тайну замурованной комнаты «Розового павильона», покрытого фресками под античность и полуистлевшими гобеленами с изображениями *пастуха и пастушки*. Постепенно, шаг за шагом по дорогам горестных и радостных воспоминаний восстанавливает вместе с автором и читатель «Пастуха и пастушки» память о счастливой (хотя и столь краткой!) ночи любви в беленькой комнатке, где когда-то была найдена юношей повесть о «старых годах» – и его будущая возлюбленная.

Финал – как разрешение некоей тайны, оставившее ощущение недоговоренности, недосказанности из-за каких-то до конца не проясненных алогичностей и анахронизмов. Например, мы не можем полностью отождествить женщину из эпилога и Люсю – главную героиню сюжетного повествования. Не можем полностью уверовать и в то, что могила, у которой застыла безымянная женщина, – могила именно Бориса Костяева. Остаётся

невьясненным и вопрос: каким невероятным образом женщина из пролога и эпилога (если она и есть Люся) нашла могилу погибшего возлюбленного? Всё это, с одной стороны, придаёт повести глобально-обобщающий характер, а с другой – оттеняет её художественную условность: смысловую бездну между пасторальностью как выражением полноты счастья и гармонии мира и трагедийностью как сущностью человеческого бытия. Бездну, которую можно преодолеть (если следовать художественной логике автора) только памятью, – причем памятью лишь последующего поколения. Вот почему именно такой подзаголовок: *Современная пастораль*.

Впрочем, в этом парадоксальном словосочетании не только своеобразность «памяти жанра» – от обличительной повести Мельникова-Печерского до современной пасторали Астафьева. Старинный, «устаревший» жанр в повествовании о военном периоде сталинских времен несет в себе напоминание о неумолимости Времени:

Сороковые, роковые...
А мы такие молодые! [24]

Соотнесение астафьевской «пасторали» со «страшной повестью старого времени» [1. С. 107] (о которой поведал управляющий усадьбой в повести Мельникова-Печерского) может вызвать скепсис у читателя, ориентированного на идиллический образ любви золотого века. Скепсис вполне оправданный, если речь вести о возвращении в сотворенный культурной памятью и воображением мир идеализированного прошлого. Однако должно ли ставить под сомнение эпитет «современная» (пастораль) – как *неуместно* относящийся к другой (может, совсем иной) «страшной повести» нового старого времени? Ведь в астафьевском повествовании речь о 1940-х, освещенных ретроспективным взглядом из авторской современности 1970-х (спустя 30 лет) и входящих в личное биографическое время современника XX столетия, очевидца «стальных» десятилетий в истории страны. Однако речь не только о личном прошлом автора-повествователя, но о сталинской эпохе в целом. Именно это и определяет скрытую, зашифрованную в системе ментальных полутонов и ассоциативных намеков идеологическую подоплеку и историческое осмысление «простенькой» на первый взгляд истории о любви и смерти.

Локализация темы вечной любви в отторгающем её жестоком времени несет в себе оправдание «неуместного» эпитета на уровне темпоральной антиномии. Утрачивая значение *со-временности*, соответствия настоящему времени, «неуместный» эпитет побуждает читателя к *преодолению* трагического противоречия между неистребимой жадной любовью и жестокостью войны. Раздвигая пространственно-временные границы жанра, подзаголовки предопределяет особые условия для его реализации и художественного выражения главной идеи: любовная идиллия в крохотной комнатке посреди бушующей войны призрачна и ненадежна. Перед нами краткая вспышка пасторальных интенций, не имеющих продолжения и напрочь выпадающих из сферы исторической реальности.

По признанию автора, ни он сам, ни переводчики, ни композиторы, обращавшиеся к повести, «не смогли до конца проникнуться её пространственной печалью, не разгадали... заключенное в ней время – от века “Манон Леско” и дальше, в какие-то, и самому мне неведанные, пространства, в мир, где могли бы существовать со своей душой и любовью Люся и Борис. Пока же душам этим – нашему времени и обществу непригодных “персонажей” – лучше всего быть на небе» [4. Т. 3. С. 458].

Вот откуда мотив «отрешенности и ухода героя из мира сего. И вот почему эпитет *«со-временная»* в подзаголовке пасторали следует интерпретировать в первую очередь как трагедийный.

Усталость героя – это усталость и самой пасторали, выразившаяся, с одной стороны, в определенном темпоральном усилии¹ автора, в диссонансе нынешних «пастухов» и «пастушек» с трогательными историями былого, а с другой – в не реализованной героиней повествовательной функции, казалось бы, переданной ей автором в прологе:

«Думала. Вспоминала» [4. Т. 3. С. 8].

На самом же деле думает и вспоминает не Люся, не безымянная женщина у могилы неизвестного воина, а автор-повествователь, лишь изредка передающий ей слово...

Идентификационные сферы читательского узнавания

Можно наметить еще несколько идентификационных сфер, позволяющих более полно уяснить художественный смысл астафьевской пасторали.

Одна из них заключена в рецептивной доминанте, определение которой – смесь жестокости и сентиментальности (слезливости)² – возникает при чтении героем Мельникова-Печерского, другая – в хронотопе скрытой от посторонних глаз комнаты, где сосредоточивается частная история героев, включенная волей безжалостной судьбы в общую парадигму русской истории.

И у Мельникова-Печерского, и у Астафьева этот хронотоп определяет не только жанровую специфику их произведений, но и нравственно-эстетическое состояние как самих героев, так и окружающей их действительности. Хронотоп комнаты как бы втягивает в себя рассказываемую историю в единстве пространственно-временных характеристик, предельно уплотняя и сжимая её время – вплоть до исчезновения темпоральных границ. Так у Астафьева констатация *«Думала. Вспоминала»*, по сути, означает не (мнимую) передачу героине повествовательной функции, а поглощение прошлым событийных границ настоящего. Настоящее исчеза-

¹ Этот насильственный характер, даже в ущерб художественности, особенно явственен, на мой взгляд, в последней редакции повести (вошедшей в полное 15-томное собрание сочинений писателя), где усилен модус заземленно-жестокоей реальности (особенно через линию Мохнакова и описание похорон Костяева).

² Ср. астафьевскую характеристику повести Мельникова-Печерского как «старинной по-русски жестокой и по-русски же слезливой истории» [4. Т. 3. С. 46].

ет, как, вероятно, давным-давно исчезла деревенская хата, где когда-то впервые обрели друг друга герои повести. А прошлое стало современностью...

И у Мельникова-Печерского на исчезновение обречена хранящая родовую тайну о мученической смерти княжны Варвары комната в «Розовом павильоне», некогда служившем местом тайных любовных утех и дворянских увеселений с сельскими «пастушками»: «Но молва идет, будто в том павильоне одна комната исстари была заложена, да так, что и признать ее было невозможно. А князь Данила Борисович тайно ото всех своими руками вскрыл её» [1. С. 71]. Упоминание рассказчиком «Удольфских тайнств» и возникающая проекция на готические ужасы Радклиф окутывают хроно-топ комнаты атмосферой интертекстуальных намеков и интерпретаций. Поиск разгадки родовой тайны князем Данилой в «Розовом павильоне» ведет к размуравыванию комнаты и извлечению «грехов старых годов»¹ [1. С. 107].

В ряд идентификационных ключей жанровой интертекстуальности входят, в частности, раскрываемые повествователем тайны усадебной предметности в «Старых годах». Пасторальный мотив «материализуется» в интерьере русской готики через экфрасис – изображения «напудренных пастухов и пастушек» [1. С. 74] на старых гобеленах «Розового павильона». Ассоциации с названием астафьевской пасторали несут в себе свидетели эпохи: «говорящая» предметность, образующая культурный контекст для осмысления сюжетного действия. Повествовательное расслоение «множественного» рассказчика в «Старых годах»² предполагает постепенное заполнение лакун в родовой хронике князей Заборовских: сквозь пустоты в дырявых гобеленах с изображением пастуха и пастушки словно проглядывает затаенное, полуистлевшее прошлое.

В таком контексте важный смысл для понимания произведения обретают процессы забывания и восстановления памяти. Мы можем говорить не только о диалектике, взаимосвязи личной биографической и общеисторической памяти, но и об углублении пространственно-временной сферы в

¹ Еле видно нацарапанные умирающей, заживо замурованной княгиней Варварой на стене слова, обращенные к находящемуся в отлучке мужу: «1757 года октября 14-го. Прости, мой милый, твоя Варенька пропала от жестокости тв...» [1. С. 107], становятся свидетельством её убийства коварным снохачом, князем Алексеем Юрьичем, принудившим ее к сожительству и, страшась расплаты, тайно убравшим свою жертву. В «Современной пасторали» свидетельства преступлений прибывшего на постой немца хранятся в памяти героини: «Фашист этот культурный приводил с пересылки девушек – упитанных выбирал... съедобных! Что он с ними делал! Что делал!.. Одна девушка выпорола глаз вальяжному фрицу... вилкой. Один только успела. Собака загрызла девушку...» [4. Т. 3. С. 93].

² После собственно автора-повествователя, посещающего полуразрушенное гнездо угасшего рода, нить повествования передается старому управляющему Заборьем Валягину и, вкраплениями, столетнему старцу Порфирьичу, очевидцу былых событий и хранителю тайн вымершего рода.

целом, что обусловлено заявленной в такого рода повествованиях установкой на ретроспективность.

Таким образом, интертекстуальное прочтение современной пасторали В. Астафьева в контексте упомянутой в ней повести П. Мельникова-Печерского не только раздвигает художественно-смысловые границы восприятия хрестоматийного текста, но и корректирует ранее сформированные концепции и версии – в особенности жанровые и темпоральные. Доказывается состоятельность модификации пасторального канона, заявленная астафьевским подзаголовком. «Старое» накладывается на художественную «со-временность», обнажая крайнюю условность и смещение темпоральных границ и пластов в построении резонантного пространства русской классики XIX–XX вв.

В отличие, к примеру, от «поисков утраченного времени» у Пруста, Джойса, Набокова, где все же преобладает ощущение *безвозвратности* темпорального исчезновения, лакуна утраты у таких мастеров второй половины XX в., как В. Астафьев¹, заполняется авторской интенцией: время послушно сознанию, но уподоблено воображению, прихотливой игре фантазий. Если темпоральные опыты западного модерна скорее направлены на восстановление личной идентичности (героя ли, повествователя), то в русской прозе еще и – на воссоздание образа народной души, национальной личности, нивелированной и попранной во времена сталинских репрессий.

В такой направленности таится и развернутость прозы недавней современности к идеалам и мироощущению русской классики. В этом – и новаторское освоение «забытых», «старомодных» жанровых моделей. Вариативное обыгрывание пасторального канона на страницах реалистической прозы определяет – даже в театрализовано-условных, порой фоновых формах на грани литературного заимствования – органичное *присутствие прошлого в настоящем на правах компонента последнего*, что ведет к переосмыслению исторического опыта и к новому прочтению грозных и трагических страниц нашей истории.

Литература

1. Мельников П.И. (Андрей Печерский). Собрание сочинений : в 8 т. М. : Правда, 1976. Т. 1. 368 с.
2. Большакова А.Ю. Русская деревенская проза XX века: код прочтения. Шумен (Болгария) : Аксиос, 2002. 160 с.
3. Ковтун Н.В. Нравственные максимы в повести В.П. Астафьева «Пастух и пастушка» // IV Астафьевские чтения в Красноярске: национальное и региональное в русском языке и литературе, 12–13 сентября 2006 г. / под ред. К.В. Анисимова, О.В. Фельде. Красноярск, 2007. С. 81–104.
4. Астафьев В.П. Собрание сочинений : в 15 т. Красноярск : Офсет, 1997.
5. Савельева И.М., Полетаев А.В. История и время: В поисках утраченного. М. : Языки славянской культуры, 1997. 785 с. (Studia Historica).

¹ Вопрос о модернистских тенденциях в прозе таких писателей, как В. Астафьев или, к примеру, В. Шукшин, получил освещение в моем докладе на VII Международном Культурном форуме в Санкт-Петербурге 2019 г.

6. Бахтин М.М. Дополнения и изменения к «Достоевскому» // Собр. соч. : в 7 т. М., 2002. Т. 6: Проблемы поэтики Достоевского: Работы 1960–1970-х гг. С. 301–367.
7. Топоров В.Н. Пространство и текст // Из работ Московского семиотического кружка / сост. Т.М. Николаева. М., 1997. С. 455–515.
8. Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. М. : Гнозис: Языки русской культуры, 1998. Т. 1. С. 65–143.
9. Смирнов И.П. Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 4. Munchen ; Berlin ; Washington D. C. : Verlag Otto Sagner, 1981. 266 с.
10. Мережковский Д.С. О символизме «Дафниса и Хлоя» // Дафнис и Хлоя: древнегреческий роман Лонгуса. СПб., 1896. С. 5–42.
11. Апулей. Метаморфозы, или Золотой осел. Петроний. Арбитр. Сатирик. Лонг. Дафнис и Хлоя. М. : АСТ, 2011. 640 с.
12. Большакова А.Ю. Роль эпиграфов в композиционной организации современной пасторали В. Астафьева «Пастух и пастушка» // Начало: труды молодых ученых ИМЛИ РАН. М. : ИМЛИ РАН, 1991. С. 86–95.
13. Большакова А.Ю. Деревня как архетип: От Пушкина до Солженицына. 2-е изд., испр. и доп. М. : Комитет по телекоммуникациям и средствам массовой информации Правительства Москвы, 1999. 60 с.
14. Михайлова Г.П. «Пастух и пастушка» Виктора Астафьева (к вопросу о жанре повести) // Литература XI–XXI вв.: Национально-художественное мышление и картина мира : материалы международной научной конференции, Ульяновск, 20–21 сентября 2006 г. : в 2 ч. Ульяновск, 2006. Ч. 1. С. 162–172.
15. Гордеева Е.М. Пасторально-идиллическая традиция в русской прозе второй половины XX века : дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2016. 232 с.
16. Прокopenko Н.М. Жанр пасторали и его актуализация в рассказах и повестях В.П. Астафьева 1960–1980-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ишим, 2010. 22 с.
17. Гордеева Е.М. Трансформация пасторально-идиллической образности в романе О. Ермакова «Трансибирская пастораль» и в повести С. Бардина «Пастораль» // Вестник Вятского государственного университета. 2016. № 7. С. 54–60.
18. Лейдерман Н.Л. Крик сердца: (Творческий облик Виктора Астафьева) // Урал. 2001. № 10. С. 225–245.
19. Перевалова С.В. Повесть В.П. Астафьева «Пастух и пастушка» как «современная пастораль» // Язык и текст в пространстве культуры : науч.-метод. семинар «Textus». Санкт-Петербург ; Ставрополь, 2003. Вып. 9. С. 139–143.
20. Никифорова Л.Р. Эволюция пасторального мифа и проблема жанра «Пастуха и пастушки» В. Астафьева // Общечеловеческое и вечное в литературе XX века (русская и советская литература) : тез. докл. всесоюз. науч. конф. Грозный, 1989. С. 192–194.
21. Саськова Т.В. Жанровая природа пасторали в историко-литературном осмыслении // Литература в системе культуры: материалы научного семинара. М., 1997. Вып. 1. С. 36–45.
22. Пастораль в театре и театральность в пасторали : материалы 4-го Всерос. науч. спецсеминара «Литература в системе культуры» / отв. ред. Т.В. Саськова. М. : МГО-ПУ, 2001. 172 с.
23. Саськова Т.В. Пастораль в русской литературе XVIII – первой трети XIX века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2000. 42 с.
24. Самойлов Д.С. Сороковые // Русская поэзия. XX век: антология. М., 1999. С. 462.

Viktor Astafiev's "Modern Pastoral": An Experience of an Intertextual Reading
Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2021. 69. 226–244. DOI: 10.17223/19986645/69/11

Alla Yu. Bolshakova, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation). E-mail: allabolshakova@mail.ru

Keywords: pastoral, intertextuality, resonant space of literature, genre memory, time.

The aim of the article is to clarify the artistic meanings of the “modern pastoral” *The Shepherd and the Shepherdess* by Viktor Astafiev in comparison with the story *Old Years* by Pavel Melnikov-Pechersky mentioned in it. The objective of the article is to find ways for an intertextual study of non-concurrent works of Russian literature: to view the classic texts of the 19th and 20th centuries as united in the literary process and its perception by readers. In the center of the applied conceptual apparatus is the category of intertextuality, which often has contradictory interpretations. Understanding intertextuality as the ability of literary texts to set the program of reader’s perception within boundaries of the resonant space these texts form (the term of V.N. Toporov), the author of the article considers the artistic originality of Astafiev’s work taking into account the adjustments made to its content by Melnikov-Pechersky’s story. Astafiev’s modern pastoral is analyzed in the context of the history of the emergence and development of the pastoral genre in the world literature. At the same time, the genre is identified in terms of the theory of the pastoral. The parameters of the modification of the pastoral genre in the latest Russian prose are verified. A special attention is paid to the consideration of Astafiev’s work in the literary-critical context, which allows verifying and correcting the existing concepts and meanings. The author of the article aims to solve the research problem of whether the subtitle of Astafiev’s story indicates its belonging to a certain genre or some other meaning of the work. The solution lies in the sphere of intertextuality as a common (metaphorical) property of the compared texts. As a result, the author comes to the conclusion about the temporal designation of the genre “modern pastoral” that Astafiev introduced was accurate in the context of the dialectic between the personal time of the author-narrator and the historical era. In general, the experience of studying the two stories of two centuries of Russian literature proves the productivity of the categories “intertextuality”, “resonant space of literature”, “genre memory”. The two stories interact intertextually via reading, quoting, characters’ remarks on what they have read and (as the analysis of language shows) via “lexical dominants”, “single-rooted synonyms”. The study revealed the mobility of the categorical boundaries of literature and the active interaction of the designated categories, which allows making a line of predecessors and followers, replacing and supplementing each other in the single development of Russian literature. The “old” is superimposed on the artistic “modernity”, exposing the extreme conventionality and displacement of temporal boundaries in the construction of the resonant space of the Russian classics of the 19th and 20th centuries.

References

1. Mel’nikov, P.I. (Andrey Pecherskiy) (1976) *Sobranie sochineniy: v 8 t.* [Collected works: in 8 volumes]. Vol. 1. Moscow: Pravda.
2. Bol’shakova, A.Yu. (2002) *Russkaya derevenskaya proza XX veka: kod prochteniya* [The twentieth-century Russian village prose: The reading code]. Shumen (Bulgaria): Aksios.
3. Kovtun, N.V. (2007) [Moral maxima in V.P. Astafiev’s story “The Shepherd and the Shepherdess”]. *IV Astaf’evskie chteniya v Krasnoyarske: natsional’noe i regional’noe v russkom yazyke i literature* [IV Astafiev Readings in Krasnoyarsk: National and Regional in Russian Language and Literature]. Krasnoyarsk. 12–13 September 2006. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Pedagogical University. pp. 81–104. (In Russian).
4. Astaf’ev, V.P. (1997) *Sobranie sochineniy: v 15 t.* [Collected works: In 15 volumes]. Krasnoyarsk: Ofset.
5. Savel’eva, I.M. & Poletaev, A.V. (1997) *Istoriya i vremya. V poiskakh utrachennogo* [History and time. In search of the lost]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul’tury (Studia Historica).

6. Bakhtin, M.M. (2002) *Sobranie sochineniy: v 7 t.* [Collected works: in 7 volumes]. Vol. 6. Moscow: Russkie slovari: Yazyki russkoy kul'tury. pp. 301–367.
7. Toporov, V.N. (1997) Prostranstvo i tekst [Space and text]. In: Nikolaeva, T.M. *Iz rabot Moskovskogo semioticheskogo kruga* [From the works of the Moscow Semiotic Circle]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. pp. 455–515.
8. Toporov, V.N. (1998) *Svyatost' i svyatye v russkoy dukhovnoy kul'ture* [Holiness and saints in Russian spiritual culture]. Vol. 1. Moscow: Gnozis; Yazyki russkoy kul'tury. pp. 65–143.
9. Cmirnov, I.P. (1981) Diachronicheskie transformatsii literaturnykh zhanrov i motivov [Diachronic transformations of literary genres and motifs]. In: *Wiener Slawistischer Almanach*. Sonderband 4. Munchen – Berlin – Washington D. C.: Verlag Otto Sagner.
10. Merezkovskiy, D.S. (1896) O simbolizme “Dafnisa i Khloi” [On the symbolism of “Daphnis and Chloe”]. In: *Dafnis i Khloya: drevnegrecheskiy roman Longusa* [Daphnis and Chloe: An ancient Greek novel by Longus]. Translated from Greek by D.S. Merezkovskiy. St. Petersburg: Izdanie M. M. Lederle. pp. 5–42.
11. Apuleius, Petronius, Longus. (2011) *Metamorfozy, ili Zolotoy osel. Satirikon. Dafnis i Khloya* [Metamorphoses, or the Golden Donkey. The Satyricon. Daphnis and Chloe]. Translated from Greek. Moscow: AST.
12. Bol'shakova, A.Yu. (1991) Rol' epigrafov v kompozitsionnoy organizatsii sovremennoy pastoral' V. Astaf'eva “Pastukh i pastushka” [The role of epigraphs in the compositional organization of V. Astafiev's modern pastoral “The Shepherd and the Shepherdess”]. In: *Nachalo: trudy molodykh uchenykh IMLI RAN* [Inception: Works of young scholars of IWL RAS]. Moscow: IWL RAS. pp. 86–95.
13. Bol'shakova, A.Yu. (1999) *Derevnya kak arkhetyp: Ot Pushkina do Solzhenitsyna* [Village as an archetype: From Pushkin to Solzhenitsyn]. 2nd ed. Moscow: Komitet po telekommunikatsiyam i sredstvam massovoy informatsii Pravitel'stva Moskvy.
14. Mikhaylova, G.P. (2006) [“The Shepherd and the Shepherdess” by Viktor Astafiev (on the question of the genre of the story)]. *Literatura XI–XXI vv. Natsional'no-khudozhestvennoe myshlenie i kartina mira* [Literature of the 11th–21st centuries. National artistic thinking and worldview]. Proceedings of the International Conference. In 2 parts. Ulyanovsk. 20–21 September 2006. Pt. 1. Ulyanovsk: Ulyanovsk State Technical University. pp. 162–172. (In Russian).
15. Gordeeva, E.M. (2016) *Pastoral'no-idillicheskaya traditsiya v russkoy proze vtoroy poloviny XX veka* [The pastoral and idyllic tradition in the Russian prose of the second half of the twentieth century]. Philology Cand. Diss. Perm.
16. Prokopenko, N.M. (2010) *Zhanr pastoral' i ego aktualizatsiya v rasskazakh i povest'yakh V. P. Astaf'eva 1960–1980-kh godov* [The genre of the pastoral and its actualization in V.P. Astafiev's short stories and stories of the 1960s–1980s]. Abstract of Philology Cand. Diss. Ishim.
17. Gordeeva, E.M. (2016) Transformation of Pastoral-Idyllic Figurativeness in O. Ermakov's Novel “Trans-Siberian Pastoral” and in S. Bardin's Story “Pastoral”. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta*. 7. pp. 54–60.
18. Leyderman, N.L. (2001) Krik serdtsa (Tvorcheskiy oblik Viktora Astaf'eva) [A Cry of the Heart (The Creative Image of Viktor Astafiev)]. *Ural*. 10. pp. 225–245.
19. Perevalova, S.V. (2003) Povest' V. P. Astaf'eva “Pastukh i pastushka” kak “sovremennaya pastoral'” [V. Astafiev's story “The Shepherd and the Shepherdess” as a “modern pastoral”]. In: *Yazyk i tekst v prostranstve kul'tury: Nauch.-metod. seminar “Textus”* [Language and text in the space of culture: Academic methodological seminar “Textus”]. Vol. 9. St. Petersburg; Stavropol: Stavropol State University. pp. 139–143.
20. Nikiforova, L.R. (1989) [The evolution of the pastoral myth and the problem of the genre in “The Shepherd and the Shepherdess” by V. Astafiev]. *Obshchechelovecheskoe i vechnoe v literature XX veka (russkaya i sovetskaya literatura)* [The human and the eternal in the literature of the twentieth century (Russian and Soviet literature)]. Abstracts of the Conference. Groznyy: Chechen-Ingush State University. pp. 192–194. (In Russian).

21. Sas'kova, T.V. (1997) Zhanrovaya priroda pastoral' v istoriko-literaturnom osmyslenii [Genre nature of the pastoral in historical and literary comprehension]. In: *Literatura v sisteme kul'tury: materialy nauchnogo seminara* [Literature in the system of culture: Proceedings of the seminar]. Vol. 1. Moscow: MGOPU. pp. 36–45.

22. Sas'kova, T.V. (ed.) (2001) Pastoral' v teatre i teatral'nost' v pastoral' [The pastoral in theater and theatricality in the pastoral]. In: *Literatura v sisteme kul'tury: materialy nauchnogo seminara* [Literature in the system of culture: Proceedings of the seminar]. Vol. 4. Moscow: MGOPU.

23. Sas'kova, T.V. (2000) Pastoral' v russkoy literature XVIII – pervoy treti XIX veka [The pastoral in the Russian literature of the 18th – first third of the 19th centuries]. Abstract of Philology Dr. Diss. Moscow.

24. Samoylov, D.S. (1999) Sorokovye [The forties]. In: Kostrov, V.A. (ed.) *Russkaya poeziya. XX vek. Antologiya* [Russian poetry. The 20th century. Anthology]. Moscow: Olma-Press.