

Л.К. ОЛЯНДЭР (*Луцк, Украина*)

УДК 821.161.1-31(Астафьев В.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,44

МУЗЫКАЛЬНАЯ СТРУКТУРА ПРОЗАИЧЕСКОГО ТЕКСТА (На материале повести В. Астафьева «Пастух и пастушка»)

Аннотация. В статье сопоставляются мелодики и ритмики повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» и узловых фрагментов романа Л. Толстого «Воскресение». Устанавливается переключки таких стержневых мотивов, как необоримость любви и процесс обновления жизни, сосредоточено внимание на торжестве духовного человека над его бесчеловечным двойником. Опорой для избранных подходов к анализу мелодической основы повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» и отдельных картин весны в романе Л. Толстого «Воскресение» служат методологические принципы С. Бураго. *Ритмико-мелодический* уровень астафьевской повести представлен как важнейший элемент ее структуры. Доказывается, что ее *формо-* и *смыслообразующая* функции крайне важны для раскрытия писательского замысла, понимания целостности произведения. Раскрывается специфика кольцевой, обрамляющей композиции. Анализируются звуковая организация текста как способ воплощения конфликта уже на уровне *Обрамления*. Доказывается, что рядоположение названия повести («*Пастух и пастушка*») с ее жанровым уточнением (*Современная пастораль*) вносит в ожидание реципиента предчувствие беды. Введение фрагмента из оперы «*Пиковая Дама*» явилось своеобразной формой признания в искренности, взаимопонимании и чистоте любви. Установлено, что созвучие между пасторальными тональностями в повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» и опере П. Чайковского «*Пиковая дама*» уподоблены тому гармоническому созвучию, которое характеризует внутренние структурные соотношения в произведении композитора. Сопоставленный гуманистический пафос В. Астафьева с пафосом Л. Толстого вселяет веру в победу добра над злом, Жизни над Смертью: в затекстовом уровне астафьевской повести победно звучит: «И смертью смерть поправ».

Ключевые слова: аллитерация, ассоциация, кольцевая композиция, метаморфозы, мотив, нарратив, ритмико-мелодический уровень, реципиент, системные связи.

Ритм и в самом деле явление сложное...

<...> Из всех ... определений ритма только одно оказалось позитивным, а именно: ритм как повторение и соразмерность, однако и оно... не может быть признано достаточным... <...> Недостаточность же определения ритма через повторение видится в том, что функция ритма в жизни человека и функция ритма в искусстве воспринимается несравненно значительней элементарного повтора. <...> Всякий следующий элемент повтора – это одновременно то и не то, мы узнаем в нем прежнее, но это прежнее существует в новом окружении, а значит и в новом отношении к окружающему.

Сергей Бураго. Мелодия стиха

Цель этого небольшого исследования состоит в том, чтобы через поэтику, понимаемую в самом широком значении слова, определить функцию музыкальной структуры текста в раскрытии содержания произведения, положив в основу анализ формо- и смыслообразующей роли *ритмико-мелодического* уровня в повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» с привлечением фрагментов из романа Л. Толстого «Воскресение».

Выбор – а значит и рядоположение – произведений Л. Толстого и В. Астафьева не является случайным. Он обоснован, с одной стороны, наличием созвучия жизненных концепций обоих писателей, с другой – определенной схожестью в организации произведения: оба закольцовывают текст.

Опорой для подходов к анализу мелодической основы повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» в целом и картин весны в романе Л. Толстого «Воскресение» служат методологические принципы С. Бураго. В частности, необходимо исходить из двух ключевых его положений:

«...не только поэт или писатель, но и музыкант-теоретик (Б.В. Асафьев. – Л.О.) утверждают: в искусстве слова заключена музыка. Причем “музыка” здесь вовсе не метафора, а именно смыслоорганизуемое организованное звучание» (Тут и дальше курсив мой. – Л.О.) [Бураго 2007: 160];

«...мелодия стиха не может слагаться только из звучания гласных и немемымым образом перескакивать через большинство звуков речи, т.е. через согласные. <...>» [Астафьев 1987: 177].

Сразу надо отметить, что в огромной литературе о В. Астафьеве и

о Л. Толстом – даже тогда, когда речь шла об евангельских текстах в «Воскресении» [Масолова 2015] или о мысли «мучительской», «бунтарской», «укоряющей» в нем [Кулешов 2012] – проблема музыкальной организации текстов этих писателей оставалась вне должного внимания, а сам роман «Воскресение» с повестью «Пастух и пастушка» не сопоставлялся. А между тем, ритмико-мелодическая основа начального абзаца толстовского романа не только создает необходимый эмоциональный настрой, вызванный остротой конфликта между гармонией мироустройства и дисгармоническим устройством мира людей, которые, стремясь к удобству существования, преступно убивают жизнь и одновременно духовного человека в самих себе. Ритмико-мелодическая основа начального абзаца помогает выявить ранее не замеченную его роль в структуризации основного мотива в романе. Ведь если о ней и говорили, то опирались лишь на смысл, заключенный в слове. В этом отношении характерен очень верный, но, на наш взгляд, все-таки недостаточный комментарий к «Воскресению»:

«Название романа, – пишется в нем, – как и открывающее его описание весны имеют глубокий философско-исторический подтекст, символически выражают тему повествования, тему нравственного, а через это и общественного обновления русской жизни» [Толстой 1964: 501].

Недостаточность этого определения проявляется в том, что оно сужает объем философской мысли и мироощущения в целом, заключенных в начальном абзаце.

Говоря о весне в «Воскресении», следует иметь в виду, что *весна* в нем – образ реальный и одновременно метафорический – символизирует собой не только надежду на *общественное* обновление русской жизни. Это лишь один, но не единственный пласт заключенного в образе *весны* смысла: речь идет о противоборстве *Жизни* и *Смерти*, о *необоримости Жизни и духовного человека*, т.е. о *Воскресении*. И путь к этой стороне содержания идет через ритмико-интонационную и мелодическую основу начального абзаца, через суггестивное, невыразимое:

«Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней, как ни счищали всякую пробивающуюся травку, как ни дымили каменным углем и нефтью, как ни обрезали деревья и не выгоняли всех животных и птиц, – весна была весною даже и в городе» [Толстой 1964: 7].

Даже при первом – а значит и самом непосредственном – восприятии этого фрагмента большое эмоциональное воздействие оказывает наступательный ритм, передающий размеренное и неукротимое движение грозной силы, несущей смерть. (Таким, но еще более бездушным,

доведенным до полной механичности ритмом Д. Шостакович передаст в Ленинградской симфонии поступь фашистского нашествия).

Нетрудно заметить, что ритмико-интонационный строй *открывающего роман* описания победы *весны* держится на четырёхкратном повторе первой части синтаксической конструкции *как ни – была*, которая подчеркивала безуспешность неумолимого наступления людей на жизнь земли: как **ни** старались – как **ни** счищали – как **ни** дымили – как **ни** обрезали... Но мелодика, выраженная повышением и понижением силы звука в сочетании со смыслом слов, передавала невыносимые страдания земли, которая стонала и кричала от боли: **и-а-а-и-а-и-и-и-а-и-ы-и-и-и-и-и-о-е...**

А согласные вместе с гласными передавали какофонию, сопровождающую безжалостно-разрушительную работу эгоистичного человека: **р-ст-жа-из-ур-заб-зе-счи-пр-тр-дер-угл-фтью...** И на все это обертоном накладывается аллитерация: **р-л-р-л-р-л**, – аллитерация, позволяющая сквозь скрежет услышать пробивающиеся ростки жизни и подготавливающая момент, когда со словом *весна* – вдруг! – вырвется торжествующий звук и взывется к небу: весна была *весною!!!*

Выражение: весна была *весною*, – в сцене христосования Нехлюдова в Пасху становится синонимом *Воскресения*:

«Христос воскрес! – сказала Матрена Павловна, склоняя голову и улыбаясь, с такой интонацией, которая говорила, что нынче все равны, и, обтерев рот свернутым мышкой платком, она потянулась к нему губами.

– Воистину, – отвечал Нехлюдов, целуясь.

Он оглянулся на Катюшу. Она вспыхнула и в ту же минуту приблизилась к нему.

– Христос воскрес, Дмитрий Иванович.

– Воистину воскрес, – сказал он. Они поцеловались два раза и как будто задумались, нужно ли еще, и как будто решив, что нужно, поцеловались в третий раз, и оба улыбнулись» [Толстой 1964: 67].

Это был для Нехлюдова судьбоносный момент кризиса, когда он оказался в ситуации выбора – дать возможность торжествовать в себе человеку духовному, победившему эгоистичного животного человека или наоборот. Но после мимолетных колебаний он уступает животному человеку¹. И только к концу романа, читая Евангелие, он через оза-

¹ «В Нехлюдове, как и во всех людях, было два человека. Один — духовный, ищущий блага себе только такого, которое было бы благо и других людей, и другой — животный человек, ищущий блага только себя и для этого блага готовый пожертвовать благом всего мира. В этот период его сумасшествия

рение подойдет к той границе, за которой станет возможно Воскресение в нем человека духовного:

«*Ищите царства божия и правды его, в остальном приложится вам*». А мы ищем *остального* и, очевидно, не находим его».

Так вот оно, дело моей жизни. Только кончилось одно, началось другое.

С этой ночи началась для Нехлюдова совсем новая жизнь не столько потому, что он вступил в новые условия жизни, а потому, что все, что случилось с ним с этих пор, получило для него совсем иное, чем прежде, значение. Чем кончится этот новый период жизни, покажет будущее» [Толстой 1964: 496].

Теперь обратным чтением под влиянием мыслей: «*кончилось одно, началось другое...*» и «*началась новая жизнь*» образ *весны* в начале романа окончательно связывается с Воскресением и в единое целое сливаются

Весна – Пасха – Воскресение человека духовного.

Снова повторы, но теперь они, напоминающие ораторию, организуют ритмико-мелодический строй конца романа:

новая жизнь – новые условия – иное.

Вслушивание в звучание этого фрагмента помогает открыть глубинную связь человека с универсумом. Такое ощущение осознается тогда, когда мелодика отрывка сливается со словом, подчеркивая в нем тот понятийный смысл, который непосредственно содержится в нем и тот новый, образовавшийся как результат интенций, что возникает благодаря сопряжению мелодии, всех звуков в слове с его значением.

И тут уместно будет акцентировать внимание на важности рассмотрения повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» в контексте мысли Л. Толстого о двойной природе человека, о наличии в нем двух начал – духовного и животного. Ведь в повести писателя, пережившего трагические периоды кровавого XX в., показано (в том числе и через ритмико-мелодическую организацию текста), до каких высоких степеней озверения доходит – правда еще не достигнувшего своего апогея – животный человек. Однако у В. Астафьева он, озверелый, крушащий все и всех на своем пути, оказался бессильным перед силой любви Люси и Бориса Костяева. Животный человек лишил Бориса возможности жить дальше, но духовный в нем человек был ему недоступен. Ведь Костяев и умер с чувством сострадания к людям и любви к ним.

эгоизма, вызванного в нем петербургской и военной жизнью, этот животный человек властвовал над ним и совершенно задавил духовного человека» [Толстой 1964: 63].

И эта тема обостренного в условиях войны столкновения *человека духовного* с человеком *животным, озверевшим* (уже не-человеком) – в том числе и трагического столкновения в душе его, о чем говорит гибель Мохнакова, – раскрывается в повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» со всей остротой и на ритмико-мелодическом уровне. При этом формо- и смыслообразующая функция ритмомелодики проявляется более явственно, более обнаженно, чем у Л. Толстого и наделяется большей значимостью.

Ритмико-мелодическая основа астафьевского текста чрезвычайно разнообразна, красочна и сложна по своей структуре. Конечно, *ритмическая организация* астафьевского произведения не выступает на первый план – как это было свойственно ритмической прозе 20-х гг. XX в., – например, повестям Л. Леонова, А. Ремизова, Л. Сейфуллиной и др. – или жанру стихотворения в прозе (исключение составляет *Обрамление*). Однако ее *формо- и смыслообразующая* функции крайне важны для раскрытия писательского замысла, понимания целостности произведения, создания эмоциональной атмосферы и эстетического восприятия. И здесь возникает необходимость их осознания через поэтику, понимаемую в самом широком значении слова, охарактеризовать *ритмико-мелодический* уровень повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» как важнейший элемент ее структуры.

Однако прежде, чем перейти к непосредственному раскрытию самой темы, сначала должно указать на особенность астафьевской кольцевой композиции, составляющей собой *Обрамление* истории любви Люси и Бориса. Повесть открывается эпилогом и им завершается, описываемое в нем событие – Люся идет к могиле (наконец-то найденной!!!) погибшего на войне любимого человека – разворачивается уже много лет спустя после всего случившегося в ее и его доле, о чем рассказано в основном тексте. В результате непосредственно сама повесть предстает как зеркало неумирающей памяти, как выражение неугасаемой любви. И то, что рассказ идет из времени настоящего, проливает свет на трагически прошедшее, которое никогда не канет в Лету бесследно и окончательно.

Конфликт в *Обрамлении* «печальной повести» о Люсе и лейтенанте Борисе Костяеве находит свое воплощение уже в звуковом составе самого заголовка *Обрамления* – «Современная пастораль». Обращает на себя внимание то, что сочетание звуков «с-в-р» в слове *современность* агрессивно, жестко, со скрежетом – конфликтно – сталкивается с идущей после «о» в слове *пастораль* аллитерацией «р-ль» и протяженностью стоящего под ударением гласного «а», что вместе взятое несет в себе мягкость и мелодичность лирического начала. Та-

кое звуковое сопровождение смысла, заключенного в парадигме, образованной переключкой названий «*Пастух и пастушка – современная пастораль*», вносит в ожидание реципиента предчувствие беды.

Сочетание звуков «*с-в-р*» из *Обрамления*, переключаясь с подобными сочетаниями в первой части повести – «Бой» – (*стр, тр, скр, зг, гр, ру и др.*), создает музыкальный образ кровавой битвы и оттеняют психологическое состояние людей. Эти звуковые сочетания в разбросанных по тексту словах (*страшен, устрашение, содрогнуться, стрелять, затрещать*) и словосочетаниях («*скрежетнули эрэсы*», «*скреже-тали гусеницы*», «*визг осколков*», «с... *хрипом и визгами ринулась*», «*повернулись с визгом*», «*прогрызая землю*», «*рев, стрельба, крики*», «*крушил ... железным ломом*», «*струи тراسирующих пуль*», «*мото-ры рокотали*») передают какофонию, которая сопутствует разгулу смерти, разрушая ритм жизни.

Контрастом этой дикой дисгармонии хаоса служит другой – ритмично-мелодический звуковой ряд с аллитерацией (*р-л*), сопровождающая сквозной мотив повести: война и любовь.

Обрамление повести отличается законченностью и, если соединить его обе части воедино, то становится очевидным: оно может существовать самостоятельно как стихотворение в прозе.

Музыкальность нарративного начала в своей конкретности проявляется уже в сочетании его с распевно-мелодичным словом *пастораль*, ритм которого органично переходит в ритм плача: «*И брела она по дикому полю, непаханому, косы не знавшему*» [Астафьев 1972: 559]. Гласные в открытых слогах этого предложения: **и-е-а-о-а-о-и-о-у-е-а-а-о-у-о-ы-е-а-е-у** – заставляют слышать немой крик осиротевшей женской души, которая так и не смирилась со смертью любимого: «Почему ты лежишь один посреди России?» [Астафьев 1972: 560].

Первая часть *Обрамления* обрывается на этом недоуменном *вопросе / зачине*, с его акцентом на словах *почему* и *один*, ответ на которой дает уже сама повесть.

Часть этой фразы: «...лежишь один посреди России» – в несколько модифицированном виде: «Остался один – посреди России» – квазиповтором звучит завершающим аккордом, отзываясь болью в сердцах. И все же финал говорит о победе любви над смертью, образ которой в *Обрамлении* маячит вместе со словосочетаниями, звучавшими своеобразным рефреном: «затянуло... проволчником», «похрустовал костлявый татарник» [Астафьев 1972: 559], «костлявый татарник.. скребся», «могила... срослась...» [Астафьев 1972: 662]. Однако звуковое оформление текста в завершающей его части создает эффект метаморфозы:

«Господи! – вздохнула она и дотронулась губами того, что было

могил^{ой}, но уже срослось с большим телом земли. Костлявый татарник робкой мышью скребся о пирамидку. – Спи! Я пойду. Но я вернусь к тебе. Мы будем все равно вместе, там уж никто не в силах разлучать людей...

Она шла, и глаза ее видели не ночную благостно шелестящую степь, а море, в бескрайности которого качалась одиноким бакенном пирамидка, и зыбко было все в этом мире.

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

Остался один – посреди России» (Тут и далее курсив мой. – Л. О.) [Астафьев 1972: 662].

Кажется, смерть господствовала, но в «благостно шелестящей степи», в «море, в бескрайности которого...» заговорила жизнь, которая требовала защиты. В новой инструментовке дальнейшего текста скрежет звуков начал отступать перед слогами со звуком «л»... И теперь «костлявый татарник», который «робкой мышью скребся о пирамидку», – вдруг! – обратным чтением стал ассоциироваться вовсе не со смертью, а с образом татарника из толстовского «Хаджи-Мурата», преобразовавшись в ростки жизнестойкости.

Надо заметить, что опоры на тезаурус реципиента играют существенную роль в организации ритмико-мелодической основы повести «Пастух и пастушка». Речь идет о ненавязчивом введении в повествование музыкального интертекста – пасторали «Искренность пастушки» из оперы П. Чайковского «Пиковая дама» – через воспоминания о детстве Бориса Костяева:

«Еще я помню театр с колоннами и музыку. Знаешь, музыка была сиреневая... Простенькая такая, понятная и сиреневая... Я почему-то услышал ту музыку, и как танцевали двое – он и она, пастух и пастушка. Лужайка зеленая. Овечки белые. Пастух и пастушка в шкурах. Они любили друг друга, не стыдились любви и не боялись за нее. В доверчивости и открытости они были беззащитны. Беззащитные не доступны злу – казалось мне прежде...» [Астафьев 1972: 620].

На что ему Люся ответила: «Я немножко училась в музыкальной школе... Я слышу твою музыку» [Астафьев 1972: 620].

Введение фрагмента из оперы «Пиковая дама» явилось своеобразной формой признания в искренности, взаимопонимании и чистоты любви.

Созвучие между пасторальными тональностями в повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» и опере П. Чайковского «Пиковая дама» в определенной степени уподоблены тому гармоническому созвучию, которое характеризует внутренние структурные соотношения в

произведении русского композитора. Это нетрудно заметить, если соотнести тональность в сценах свидания астафьевских героев – Люси и Бориса Костяева с той согласованностью тональностей в «Пиковой даме», которая детально и обоснованно высветлена доктором искусствоведения А. Коробовой: «Еще Асафьев, – пишет исследовательница, – отметил согласованность дуэта Прилепы и Миловзора с дуэтом Лизы из 6-й картины по тональности (A-dur). Но эти дуэты сходны также интонационно-тематически (мелодический абрис начальных фраз), по тексту (“Пришел конец мученьям” первого переключается с “О да, миновали страдания” второго), по тональному плану дальнейшего развертывания сцены (A-dur – E-dur – C-dur), где до-мажором отмечен сам момент выбора. Но если в первом дуэте в партии Прилепы до-мажором подчеркнуто решительное “Ни вотчин мне не надо, ни редкостных камней”, то C-dur второго из дуэтов, словно луч прожектора, высвечивает нечто противоположное (правое и левое меняются местами): Германн неодолимо всеми помыслами устремляется в игорный дом, “где груды золота лежат и мне одному они принадлежат!” Любящая Лиза уже исчезает для него: “Кто ты? Тебя не знаю я! Прочь!” И, в отличие от репризного возвращения A-dur, символизирующего ненарушенную гармонию пасторального бытия в Интермедии, 6-я картина завершается в параллельном миноре (fis-moll) – тональности наполненного тягостными предчувствиями квинтета “Мне страшно” из первой картины» [Коробова 2011].

В тональности выражения чувств Люси и Бориса – речь не идет о буквальном совпадении мелодического рисунка – угадывается (пусть и очень далекий) отзвук (проникновенный) начальных лирических строк дуэта: «Мой миленький дружок, любезный пастушок...». «Пели» души Люси и Бориса, их голоса звучали в унисон. Ритмико-интонационный рисунок создавался повторами фрагментов из схожих по содержанию фраз:

Борис: «Мне... хорошо... здесь...»

Люся: «Я рада...»

Борис: «Я тоже... рад» [Астафьев 1972: 516].

В музыкальном отношении – это воспринимается как своеобразный дуэт, в котором женский голос (скорее всего сопрано) оттеняется мужским (вероятно, баритональным), что передает и гармонию согласованных переживаний, и неуловимость всех оттенков душевного состояния. Иными словами, суггестивный характер текста повести выражен ритмико-интонационной организацией текста. И это касается не только любовных сцен.

Частотность употребления героями слов *милая* (Борис) и *милый* (Люся) – в том числе и затекстовая, ибо произносились они, вероятно,

много раз – составляет цепь повторов, в которой, по справедливому замечанию С. Бураго, «каждый последующий элемент» его «в человеческом восприятии... не равнозначен предыдущему» [Бураго 2007: 172]. Кроме того, одно и то же выражение: *милый мой (моя)* – передает различные оттенки содержания единого чувства, охватившего их: в любви Люси звучат отголоски материнской *нежности / заботы*, желания оберечь, защитить и одновременно укор себе, что не сумела сделать это: «*Милый, ты мой... Кровушка твоя лилась, а меня не было рядом... Милый мой мальчик... Бедный мальчик...*» [Астафьев 1972: 617].

Несколько иной рисунок эмоционального переживания любви кроется в таких же ее выражениях:

«... он неожиданно для себя припал к ее уху и сказал слово, которое пришло само собою из его расслабленного и отдаленного рассудка:

– *Милая...*

Он почти простонал это слово и почувствовал, как оно, это слово, током ударило женщину и тут же размягчило ее, сделало совсем близкой, готовой быть им самим и, уже сам готовый быть ею, он отрешенно и счастливо выдохнул:

– *Моя...*» [Астафьев 1972: 617].

Вспыхнувшая любовь стала для Бориса открытием: «Женщина! Так вот что такое женщина!» [Астафьев 1972: 614]. Тут необходимо подчеркнуть, что в астафьевской художественной системе эмоционально-экспрессивная сила синтаксических приемов – *повтора* (*женщина, женщина*) и *плетения словес* (*сделала, стронула, сорвала, закружила, понесла, понесла*) – время от времени усиливается случайным совпадением некоторых отрезков текста со стихотворным размером. Все вместе взятое характеризовало испытываемое героем чувство полета: «Нет в нем веса, нет под ним земли» [Астафьев 1972: 614].

Новое осознание Борисом себя в этом мире нашло полное выражение в разделении целостного оборота «*Милая моя*». Таким образом была передана сложность его ощущений: сначала – это безграничная *нежность* к Люсе, выраженная словом *милая*, затем переход *нежности* в радостное переживание обладания ею и в осознание важности происшедшего: *моя!* И далее: даже уже само слово *повтор* становится выражением неразрывности их уз и ее страстного желания – принадлежать ему:

«– Повтори еще, повтори!

Он целовал ее соленое от слез лицо:

– *Милая! Милая! Моя! Моя!*» [Астафьев 1972: 618].

В этом контексте повтор: «*Милая! Милая!*» – звучал как заклинание, а «*Моя! Моя!*» – как восторг и торжество.

Анализ текста повести «Пастух и пастушка» убеждает в том, что

писатель для создания ритмико-мелодического фона широко использует ассоциативное оживление классики, казалось бы, без ярко выраженной интертекстуализации:

«... Он тоже мальчишкой, да что мальчишкой, совсем клопом, с семи лет, точно, с семи, слышал и помнил это имя и видел, точно видел, много-много-много раз Люсю во сне и *называл ее своей милой*» [Астафьев 1972: 618].

И вот в этом месте с ритмико-мелодическими последними словами в уверениях Бориса: «...*называл ее своей милой*» – в сознании реципиента возникает *чужое слово*, начинает фонировать есенинская строчка из поэмы «Черный человек»: «*И какую-то женщину сорока с лишним лет / называл своей девочкой / и своею милою*», строчка, которая горькой тональностью своей окрасит только что зародившуюся, но еще не успевшую расцвести полным цветом в сердцах астафьевских героев любовь трагическим предзнаменованием. Похожие – но и разные по значению – строки Борисова признания тем не менее своим распевом не повторяют, а, точно в оперной увертюре, где основная тема музыкального произведения лишь слегка, каким-то отголоском обозначается, не получая полного развития, напоминают мелодику есенинского стиха, предвещающую роковой конец. Не случайно в любовной сцене замаячил образ *Смерти*. И скоро, как Германн неодолимо устремился в игорный дом, так и оказавшийся перед *выбором / без выбора* Борис – в войну, ибо, как говорил его комбат Филькин, «войну на войне все равно не обойдешь» [Астафьев 1972: 598]. Контрастная ассоциация с героем «Пиковой дамы» поддерживается с упоминанием *игорных карт* в перефразируемой поговорке из воображаемого разговора Бориса с замполитом: «Ты в рубашке родился, Костяев! И тебе везет! Значит, *в карты не играй*, раз в любви везет» [Астафьев 1972: 642].

Подобного типа ассоциации возникают и в дальнейшем, при восприятии другого фрагмента повести – с его кризисным хронотопом (вдруг!) – из ночного разговора Люси и Бориса, когда он в очередной раз в мыслях отдаляется от нее (сначала это произошло в воспоминаниях о мирной жизни):

« – Господи! – отпрянув, воскликнула Люся. – Умереть бы сейчас!

И в нем сразу что-то оборвалось. В памяти отчетливо возникли старик и старуха, седой генерал на серых снопах кукурузы, обгорелый водитель “катуши”, убитые лошади, раздавленные танками люди, мертвецы, мертвецы...

– Что с тобой? Ты устал? Или? – Люся приподнялась на локте и пораженно уставилась на него. Или ты ... смерти боишься?

– На смерть, как на солнце, во все глаза не помотришь – слышал я. Беда не в этом, – тихо отозвался Борис и, отвернувшись, как бы сам с собой говорил. – Страшно привыкнуть к смерти. Примириться с нею страшно, страшно, когда само слово “смерть” делается обиходным, как слова “есть”, “спать”, “любить”... – Он еще что-то хотел добавить, как ей показалось, но сдержал себя» [Астафьев 1972: 618].

Люсино: «*Умереть бы сейчас!*», – прозвучало сразу после слов Бориса: «*Милая! Милая! Моя! Моя!*»... «И в нем сразу *что-то оборвалось*».

И тут, необъяснимо почему, начинает звучать и заключительный дуэт Онегина и Татьяны из оперы П. Чайковского, и монолог Татьяны из пушкинского романа (См. «Евгений Онегин», гл. 8, строфа 47).

*А счастье было так возможно,
Так близко!*

В результате встречи двух *чужих текстов* – музыкального П. Чайковского и стихотворного А. Пушкина² – с текстом В. Астафьева происходит сложная игра ритмико-мелодичных рисунков: романного (онегинская строфа с ее интонацией) и оперного. Вместе с Люсиным возгласом: «Умереть бы...» явилась, точно пиковая дама-графиня, перед Борисом Смерть. Ее все и вся охватывающей своим холодным объятием образ предстал перед ним во всей наготе. Он вспомнил ту *Смерть*, которая господствовала на поле боя грандиозного Корсунь-Шевченковского сражения, ритм неумолимой ее поступи, переданный перечислением по принципу градации: от видения каждого убитого человека до обобщенного множества: *мертвецы, мертвецы...* Уже только этими строками астафьевский текст диалогично входит со своей интонацией в широкий контекст литературы и искусства, будь то пушкинское «О поле, поле, кто тебя / Усеял мертвыми костями?» («Руслан и Людмила») или верещагинский «Апофеоз войны», или описание побоища у польского писателя А. Струга в романе «*Żółty Krzyż*» («Желтый крест»), или Симфония № 7 «Ленинградская» Д. Шостаковича, с ее эпизодом вражеского нашествия, с образом фашистского чудовища, машины уничтожения, которая с механиче-

² Ассоциации с А. Пушкиным в астафьевском тексте далеко не случайны: великий поэт беспредельно владел душою писателя, о чем свидетельствует его признание: «Мне всю свою сознательную творческую жизнь хочется написать новеллу о Пушкине, которого я, как все русские люди, свято боготворю. Уже и сложилась вроде бы новелла в голове, уже и звук и краски наготове, а все не могу решиться на эту работу, потревожить имя и тень великана земли и страдальца человечества. Надо очень много силы, норова и мужества, чтобы писать о самом дорогом тебе и святом...

ским скрежетом была готова стереть с лица земли все живое, или гравюры «Вечно живые» и иллюстрации С. Краскаускаса к поэме Р. Рождественского «Реквием», или написанные кровью сердца слова О. Берггольц: «Я говорю за всех, кто здесь погиб...» («От сердца к сердцу»).

Возникший перед внутренним взором Бориса образ убитых старика и старухи (*пастуха и пастушки*), символ верности и полного согласия в любви до гроба, был той границей, которая пролегла между гармонией человеческих чувств и страхом их разрушения. Дважды повторенное Борисом слово *страшно* невольно вызывает в памяти пушкинские строки с их ритмико-интонационным рисунком, оттеняющим психическое состояние героя:

Страшно, страшно поневоле

Средь неведомых равнин!

<...>

В поле бес нас водит, видно,

Да кружит по сторонам.

<...>

Мчатся бесы рой за роем

В беспредельной вышине...

[Пушкин 1957: 176].

В этих ассоциациях, которые непроизвольно возникают под действием прежде всего *ритмико-интонационных импульсов*, идущих от двух текстов, с пушкинскими образами *метели, бесов* – под воздействием пережитого человечеством в кровавом XX веке – происходит то же, что и со многими вечными образами, такими, например, как Дон Кихот, о чем глубоко и точно говорится в статье И. Дзюбы «Більший за самого себе» (1965, 1995): «“Ідея Дон Кіхота не належить добі Сервантеса, вона загальнолюдська, вічна ідея” (Белінський). Певно, – пише український учений, – Дон Кіхот визрівав ще в тих незаних, загублених у темряві праісторії часів, коли малосила й самотня в тлумі людина вперше, може, невміло, але чесно стала супроти тріумфу неправди, – і не скінчиться він доти, доки не затреться різниця між добром і злом, або, як казав той самий Белінський “поки люди не розбіжаться по лісах”. <...> І все, пережите людством і людьми під знаком, під зіркою Дон Кіхота, стає Дон Кіхотом – увиходить у зміст його образу – для наступних поколінь. Бо сьогодні Дон Кіхот – це вже не просто персонаж роману, писаного 360 років тому іспанцем Мігелем Сервантесом Сааведра. Це щось незмірно більше: один із кількох єдино можливих і єдино неминучих символів уселюдського духу, автопортретів людства – як Прометей, Гамлет, Фауст – котрих творила, творить і творитиме вся історія роду людського» [Дзюба 2006: 62].

По этому же самому закону сотворения «Бесы» А. Пушкина как

символ *зла* конкретизируются в одноименном романе Ф. Достоевского и вместе взятые приобретают все новые и новые облики. В свою очередь рядоположение текста русского поэта с текстом батальных сцен из повести «Пастух и пастушка» вводят и конкретный образ реальной пушкинской *метели* тоже в статус символа. А стремительный ритмико-интонационный строй строки: «*Мчатся бесы рой за роем*» ассоциативно созвучный ритмико-интонационной организации хода боев у В. Астафьева, как добавочный аккомпанемент, который усиливает восприятие величайшей человеческой трагедии. Неудивительно, что пережившего ужасы невиданной по своим масштабам бойни Бориса охватил мистический страх и страх осознания духовной катастрофы как результата утраты моральных ценностей. Он глубоко своим сердцем почувствовал то, что впоследствии будет обосновано украинским мыслителем М. Шлемкевичем [Дзюба 2013: 154 -194], которого интересовала «не лише людина-філософ, людина-митець, людина-релігійний містик тощо, а й людина поза тим, як самоцінна особистість», в которой он ценил «не лише раціональність, а й чуттєве багатство» [Дзюба 2013: 161].

И. Дзюба свою статью о философе М. Шлемкевиче назвал «Пошук гуманістичної домінанти». Вдумываясь в текст «Пастуха и пастушки», эти слова можно с уверенностью отнести и к астафьевской повести, весь пафос которой направлен на бескомпромиссную борьбу со злом и верой в победу добра и необоримости любви. И ритмико-интонационный уровень произведения подчеркивает это: с момента, как Люся произнесет: «*Спи! Я пойду. Но я вернусь к тебе. Мы будем вместе, там уж никто не в силах разлучать людей*», – ритм плача ломается, подчиняясь иному ритму – ритму решимости жить и бороться в этом мире, в котором «*зЫбка было все*», однако не исчезло ожидание весны [Астафьев 1972: 662].

Сопоставление образа *весны* у В. Астафьева с ее образом у Л. Толстого создает ситуацию для более глубокого осмысления астафьевского текста, его пафоса и одновременно борьбы обоих писателей за человека в человеке. Более того, сама проблема Воскресения раскрывается в новом аспекте, она предстает и как необходимость *Воскресения самой израненной души* в спасенном от гибели на войне человеке. Но осознать это в полную силу можно только тогда, когда будет осмыслена воздействующая на подсознание и активизирующая эмоциональное восприятие реципиента ритмико-мелодическая организация сопоставляемых текстов.

В завершение необходимо заметить, что в статье затронуты лишь некоторые, хотя и существенные моменты ритмико-интонационной и

ритмико-мелодической основы текста, как повести «Пастух и пастушка», так и романа «Воскресение». В дальнейшем, на наш взгляд, ждут своего исследования структура самой этой основы и тех взаимоотношений различных ритмов (например, песенных), которые образуют системные связи между ними, что в свою очередь обеспечит дальнейшее проникновение в глубины смыслов и астафьевской и толстовской прозы.

ЛИТЕРАТУРА

Астафьев В. Пастух и пастушка // Астафьев В. Повести о моем современнике. М.: Мол. гвардия, 1972. С. 557-662.

Астафьев В. Военные страницы: Повести и рассказы. М.: Молодая гвардия, 1987. 462 [2]с.

Бураго С. Мелодия стиха (Мир. Человек. Язык. Поэзия). Киев: Издательский Дом Дмитрия Бураго, 2007. 432 с.

Дзюба І. З криниці літ: У 3 т. Киев: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. Т. 1. Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню. 975 с.

Дзюба І. Пошук гуманістичної домінанти // Дзюба І. На трьох континентах. У 3 т. Киев: Вид-во «КЛІО», 2013. Кн. І: «Нашого цвіту по всьому світу...». Від Малоросії до України. Енциклопедія опору. С. 154-194.

Коробова А.Г. Пастораль и мистерия в «Пиковой даме» П.И. Чайковского [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://intoclassics.net/publ/5-1-0-154>

Кулешов В.И. В поисках исхода (роман Л.Н. Толстого «Воскресение») [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://grammar.ru/BIB/?id=3.94>

Масолова Е.А. Евангельский текст в романе Л. Толстого «Воскресение». // Проблемы исторической поэтики. 2015. № 13. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/evangelskiy-tekst-v-romane-l-tolstogo-voskresenie>

Пушкин А.С. Бесы // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. III. 653 с.

Толстой Л. Воскресение // Толстой Л. Собр. соч.: В 20 т. М.: Художественная литература, 1964. Т. 13. 535 с.