

А.И. Смирнова

«ПОСЛЕДНЯЯ ПАСТОРАЛЬ» АЛЕСЕЯ АДАМОВИЧА И «АНТОЛОГИЯ ПРЕДУПРЕЖДЕНИЙ» КОНЦА XX ВЕКА

В статье повесть А. Адамовича «Последняя пастораль» рассматривается в контексте «антологии предупреждений» конца XX века. Целью исследования стало выявление — через рассмотрение смысла и художественной функции метатекста — своеобразия повести как знакового произведения для проявившейся в русской прозе конца века эсхатологической тенденции.

Ключевые слова: сюжет; эпитафия; метатекст; модель мира.

Известным французским эволюционистом Ж.Б. Ламарком в 1820 году была высказана мысль о назначении человека «уничтожить свой род, предварительно сделав земной шар непригодным для обитания» [8: с. 442.]. Спустя более полувека русский философ Николай Федоров прогнозирует «медленный, постепенно наступающий конец» мира: «Итак, мир идёт к концу, а человек своей деятельностью даже способствует приближению конца, ибо цивилизация эксплуатирующая, но не восстанавливающая, не может иметь иного результата, кроме ускорения конца» [11: с. 301].

В XX веке предостережение философа все более осознаётся как неизбежный путь развития цивилизации, который необходимо корректировать. Проблемы сохранения жизни на Земле оказываются в центре внимания учёных, философов, литераторов. Высказывается мысль о необходимости создания «возможно более полной антологии предупреждений об опасности самоубийства человечества и убийства жизни всей» [4: с. 25]. В середине восьмидесятых годов прошлого века появляются художественные произведения, в которых речь идёт об угрозе жизни рода человеческого (романы «Плаха» Чингиза Айтматова, «Отец-Лес» Анатолия Кима, повесть «Последняя пастораль» Алесея Адамовича).

В видении Иисуса Назарянина в романе «Плаха» (1986) планета предстает обезлюдевшей и мертвой: «Меня томило странное предощущение полной покинутости в мире <...>, как будто я один-единственный из мыслящих существ остался во всей вселенной, как будто я летал над землёй и не увидел ни днем, ни ночью ни одного живого человека, — всё было мертво, всё было сплошь покрыто чёрным пеплом отбушевавших пожаров, земля лежала сплошь в руинах...» [2: с. 157]. В «Последней пасторали» (1987) причиной завершения жизни на Земле стала ядерная катастрофа. Героев повести окружает распадающийся, пропитанный радиацией мир, где всё существует «в перевернутом виде», «не по старой логике»,

поэтому последние земляне, обречённые на гибель, предпринимают «последний удар», посылая смертоносные ракеты в океан, чтобы истребить всё живое. А. Ким в романе-притче «Отец-Лес» (1989) изображает «мир обречённый», который порождает потребность к самоуничтожению, охватывающую всё человечество: «Такой мир есть уродливое произведение Вселенной» [5: № 5 с. 55]. В одном из интервью автор заметил: «Главное, о чём мне хотелось сказать, — это о суицидальных, самоубийственных началах в человечестве. О страсти к самоуничтожению» [6: с. 53]. В романе «Тавро Кассандры» (1994) Ч. Айтматов также воплощает «роковое желание не жить», которым уже в утробе матери поражены младенцы, и символика названия романа связана с указанием на разрушительную силу чувства грядущего конца. В романе-наваждении Л. Леонова «Пирамида» (1994) речь идёт о «самоубийственной эйфории», о нежелании жить, наступающем человека в том жизнеустройстве, творцом которого он сам является. Как и в «Отце-Лесе», в романе-наваждении речь идёт о «тенденции к самоистреблению».

Гибель человеческого рода стала главным предметом изображения в «Последней пасторали» А. Адамовича. Мир, отторгающий любовь, несовместимый с продолжением жизни, воплощается в форме дистопии. Эта форма позволяет автору активно использовать поэтику метатекста, благодаря которому создается культурное ассоциативное поле. Система эпиграфов к шестнадцати главам повести — важный смысловой и эстетический компонент художественного целого, развития сюжета. С помощью метатекста автору удаётся соотнести свою версию конца жизни с другими культурными моделями последних времён, архаическими и историческими, принадлежащими разным культурным традициям. Благодаря эпиграфам А. Адамович проецирует ситуацию ядерного катаклизма на предшествующие модели устройства мира, тем самым устанавливая диалог с иными культурами в истолковании современной глобальной, общечеловеческой цивилизации.

А. Адамович обращается к таким древним памятникам словесного творчества, как «Эпос о Гильгамеше» (IV–III тыс. до н.э.), древнеиндийский трактат «Сатапатха-Брахмана» (VIII–VI вв. до н.э.) и наиболее чтимая книга индийского народа «Бхагават-гита» (III в. до н.э.); Книга Песнь Песней, Евангелие от Матфея, Книга Иова. Из литературных источников автор выбирает античные тексты — «Дафнис и Хлоя» и «Метаморфозы, или Золотой осел» Апулея, произведения белорусской литературы («Триолет» Максима Богдановича и «Она и я» Янки Купалы). Некоторые эпиграфы оформляются в виде писательских высказываний без указания источника

цитирования. Это относится к эпитафам к девятой главе — словам Генри Торо («Сколько бы камня ни обтесала нация, он идёт большей частью на её гробницу» [1: с. 505]), смысл которых в полной мере раскрывается в процессе развития сюжета и приближения его развязки, и к двенадцатой — цитате из Ивана Бунина.

Последовательно и настойчиво сопровождая каждую главу эпитафой, иногда двумя, вступающими в свои диалогические отношения, автор в первой и заключительной главах при выборе эпитафы обращается к научной мысли: открывается повесть словами профессора Бейнбриджа, произнесёнными им «в момент взрыва первого в истории ядерного устройства»: «— Все мы теперь сукины дети!» [1: с. 460]. Вторым после этих слов идёт эпитафа на белорусском языке из стихотворения Максима Богдановича («На солнце загляделся я, / И солнце очи ослепило» [1: с. 460]). Заключительная глава повести предваряется формулой Альберта Эйнштейна « $E = mc^2$ », которая в тексте расшифровывается как «рутинный физический процесс превращения, энтропии, падения энергии в ничтожно малом уголке Вселенной» [1: с. 553].

Не ставя перед собой цели последовательно проанализировать все эпитафы и выявить их художественную функцию, заметим, что Адамовичу важно подчеркнуть антитетичность первых двух эпитафов на *смысловом, языковом и графическом* уровнях. Выбор эпитафов диктуется логикой развития сюжета повести: в одном случае (при наличии сюжетобразующей любовной линии в тексте-первоисточнике) смысл цитат в виде метатекстовых сегментов антитетичен содержанию глав, в другом — эпитафы создают культурный контекст, углубляют онтологический смысл произведения, подчёркивают неотвратимость трагической развязки и предрекают её («Эпос о Гильгамеше», «Сатапатха-Брахмана», «Бхагават-Гита», «Книга Иова»).

Особая роль принадлежит эпитафам, содержание которых *анти-тетично* смыслу глав; они представлены в первой части (со второй по шестую главы). В частности, эпитафами автор четырежды подчёркивает связь любовного сюжета повести с поэмой Янки Купалы «Она и я» (24 июля 1913 года). В черновом автографе поэт даёт своей поэме подзаголовки: «Песня», «Песня земли и жизни», подчёркивая её взаимосвязь с библейской «Песнью песней». Поэму Купалы и повесть Адамовича объединяет тема любви вечных Адама и Евы: и в поэме, и в повести главные герои Он и Она. Но если поэма «Она и я» — это торжествующая песнь «земли и жизни», то «Последняя пастораль» — реквием «по земле и жизни».

Противопоставленность двух произведений выражается и с помощью языка: все эпитафии из Янки Купалы (как и из Богдановича) даны на белорусском языке, что подчёркивает этнокультурную идентичность поэмы и имеет важное смысловое значение. Национальной картине мира, основу которой составляет славянский миф, противостоит картина гибели человечества, вне зависимости от рас и наций, как трагический итог развития цивилизации. Именно поэтому герои не имеют имён собственных (перед нами Он и Она), а последние земляне — мужчины в её восприятии «Всекаины»; поэтому в её облике акцентируется смешение восточного и европейского, а в разговоре друг с другом Он и Она переходят с русского на итальянский, английский, испанский, американский, шотландский, французский, немецкий. Если в поэме Янки Купалы влюблённые «вписаны» в природный мир и не отделяют себя от него, то в повести Алеся Адамовича природа, «пропитанная» смертью, становится непригодной для жизни. В начале XX века при обращении к теме любви Янка Купала раскрывает её идиллически и, опираясь на славянскую прамодель мира, создаёт крестьянскую утопию, а уже в конце века на смену ей приходит совсем иная картина мира: гармония в изображении Адамовича сменяется дисгармонией, распадом. В «Последней пасторали» речь идёт о «разлаженном чреве» природы.

Из четырнадцати глав поэмы «Она и я» в качестве эпитафий автор избирает строфы из трёх: «В хате», «Яблони цветут», «На сенокосе». В главе «На сенокосе» Купала воспекает щедрую красоту пробудившейся весенней природы («Многоцветный улыбается нам луг? <...> На бегу вода приветливо блестит, <...> И, как в зеркале, в ней солнышко горит» [1: с. 701]), зарождение любви, строительство дома. В «Последней пасторали» сюжетное действие (вторая глава) начинается также с покоса, но в ней изображается «перевернутый» мир вне привычных «опор»: «Всё на этом острове и так и не так, и есть и вроде нет, нечто, но одновременно и некто» [1: с. 464]; «Где зима, где лето, где север, где юг — всё по-сумасшедшему перемешалось» [1: с. 463].

В эпитафии к третьей главе «Последней пасторали» — из главы «Яблони цветут» поэмы Купалы — говорится о том, что Он и Она ощутили себя Адамом и Евой в райском яблоневом саду. У Адамовича мужчина и женщина «пережили» *гибель Земли*, они последние свидетели наступившего конца света: «С природой что-то неладное, непонятное творилось — впрочем, чему удивляться? — в судорогах предсмертных она силилась, спешила ещё что-либо напоследок, под занавес, породить, произвести, но разлаженный генный механизм выбрасывал из недр своих нелепейшие комби-

нации, бессмысленные и бредовые, вроде тех трёхголовых крыс, насмерть ранивших, загрызающих самих себя» [1: с. 477].

Сближение двух «любовных» сюжетов проявляется и в сцене «свадьбы» героев. В главе «Яблони цветут» свадьба — выражение величия человека в гармоничном мире: «Этой лаской ты меня согрей, / К моей груди прижмись теснее. / Станем мы богами средь людей, / Небесных всех князей сильнее» [7: с. 700]. В «Последней пасторали» слияние сердец приносит героям не ощущение собственного могущества, а горькое осознание: «ничего этого никогда не будет...». Природный фон любви героев «Последней пасторали» — мертвый остров, живые пытаются поддержать любое проявление жизни, но понимают обречённость своих надежд на возрождение: Она радуется дождевому червяку как «Дажь-богу», Он же думает, видя червя, о плутонии и цезии: если «светится невидимо, то не больше нас самих», «мирный атом оборотнем оказался» [1: с. 467].

«Опрокинутый» мир ощущается во всем, не даёт отвлечься. Он в тайне железной двери, которую через водопад стремится разглядеть Она в Пришельце, не способном иметь потомство. «Оживание» природы воспринимается как фантазмагория, чья-то злая шутка. Взамен овечьих стад героям последней пасторали остались дождевые червяки, выращиваемые на грядках (в «роддоме»). Она «даже молитву сложила в честь Дажь-бога, телом которого» они питаются («А что, может быть, так и молились лет тысячу назад где-нибудь в хвойных леса?» [1: с. 467]). Автор повести настойчиво противопоставляет последний миг обезображенной земной жизни всей предшествующей истории человечества с выработанными веками способностями к выживанию. И язычески молится Она Дажь-богу, «небесному гостю», как единственному живому созданию рядом с ними («Первое дружелюбное живое существо, которое удостоило нас своим соседством на острове» [1: с. 465]), веря в возможность возрождения жизни. Вспомним А. Афанасьева, писавшего в «Поэтических воззрениях славян на природу»: «Для племен пастушеских, а такими были все племена в отдалённую эпоху своего доисторического существования, богатство заключалось в стадах и ими измержалось<...>. Скот доставлял человеку и пропитание, и одежду; теми же благодатными дарами наделяет его и мать — сыра земля, производящая хлеб и лен, и небо, возбуждающее земные роды яркими лучами солнца и весенними дождями» [3: с. 334]. Но в «опрокинутом» мире действуют другие законы. «Всё, что прежде будило мысль об истоках жизни, о чистоте истоков (зелень, молоко, дети), теперь существовало в перевёрнутом виде» [1: с. 478]. Мать-земля в повести утрачивает своё исконное значение, поскольку её «бесчисленные двуногие любимцы» «немыслимое

сотворили и с собой, и с Матерью родной» [1: с. 470]. Антитетичность этих двух картин налицо, и Адамович не ставит целью акцентировать сугубо славянский вариант рая и конца света, опираясь на архаическое тождество культуры людей, связанной с возделыванием жизни. Тем не менее эпитафия из поэмы Янки Купалы такой «славянский акцент» вносят.

Новых Адама и Еву («моя Ева») окружают не райские сады, а «странный остров», на котором всё обманчиво и неестественно: иногда исчезает эхо, солнце ходит по кругу, а «постоянно сонное небо» напоминает круглый, усохший куриный глаз. Здесь невозможно определить расстояние до стен «колодца», в котором они пребывают, им неведомо происхождение «искусственного водопада», за которым «спрятана тайна, тоже человеческая» [1: с. 473]. Этот водопад вытекает из гранитной чаши наверху скалы, появившейся в результате целенаправленного взрыва.

Эпитафия к пятой главе повести взят из главы «В хате» поэмы Янки Купалы, в которой говорится, что всё в доме сделано для Неё Его руками: «В почётный угол сядь, моя богиня, / Подумаем над нашею судьбой» [7: с. 690]. Обихаживая пространство хаты, герои думают о будущем. Этого будущего, как и своего дома, нет у героев «Последней пасторали». Вместо хаты — «семейная пещера», «каменная нора», вместо весеннего цветущего сада — огромные жёлтые грибы, «маскирующиеся под цветы», от которых невозможно избавиться. Они пахнут падалью и напоминают герою «большущие сырые драконьи головы» из индусской легенды о непобедимом драконе, из каждой капли крови которого, «упавшей на землю, рождается еще один такой же многоглавый...» [1: с. 462]. «Оглушённое, разлаженное чрево жизни» порождает «рыхлые огромные цветы» [1: с. 477] с трупным запахом.

Дважды в произведении приводятся цитаты из повести Лонга «Дафнис и Хлоя» — это эпитафии к четвёртой и шестой главам. В первом эпитафии речь идёт о том, как Хлое сначала «Дафнис показался прекрасным». Наивная пастушка не может понять, что с нею происходит, душа её томится, а восхищение телом Дафниса во время купания «было началом любви» [10: с. 31]. Эпитафия оттеняет противоестественность психологического состояния героини в «Последней пасторали». Её открытием становится «правда» происходящего вокруг: «Я — пустая, да? — снова Она о своём. — Мне зверята всё снятся. Беспокойные, бессовестные. Обжоры! Но я, наверное, пустая...» [1: с. 13].

В шестой главе повести в эпитафии из «Дафниса и Хлои» говорится о бессонной ночи влюблённых, не постигших третьего лекарства от любви. В поэме Янки Купалы (эпитафия из главы «На сенокосе») влюблённые,

охваченные мгновенным пламенем, «смешались с солнцем, ветром и травой» [7: с. 702]. По контрасту с эпитафиями, в «Последней пасторали» после первой брачной ночи для мужчины и женщины невозможно слияние с природой, она «наказывает» их жёлтыми цветами, запах которых напоминает герою «вскрытое массовое захоронение». Если Дафнису и Хлое предстоит, проникнув в тайну природы, познать слитность с нею, дарующую радость жизни, то последним на Земле Мужчине и Женщине предстоит миссия вернуть жизни и планете её прошлое: «Надо только, чтобы вспомнила, как это бывает, чтобы вспомнила — Она, Земля» [1: с. 18]. Противопоставленность их любви всем предшествующим пасторалиям в том, что вокруг них вместо природы, продолжением которой являлись бы они, — «стерильная планетка», «крематорий» [1: с. 20], и им уготована роль «последних свидетелей собственной трагедии» [1: с. 60].

В повести как возможный вариант кульминации, следовательно, и иной развязки, предстаёт в тринадцатой главе сцена словесного поединка между соперниками и их несостоявшаяся дуэль из-за Неё, Марии (имя, данное Ей «Третьим»). От исхода дуэли зависит будущее человечества, которое одним выстрелом «Третьего» может быть убито. Но даже этого нетрадиционного разрешения традиционного любовного конфликта нет в «Последней пасторали», так как сцена привиделась герою. Возможная в реальности кульминация и развязка даны после четырнадцатой главы, в которой последние земляне, обречённые на гибель, предпринимают «последний удар», посылая смертоносные ракеты в океан, чтобы истребить всё живое не только в воздухе и на суше, но и в воде. По абсурдной логике, когда мир рушится и нет в нём места живому, «престижный» «последний удар» должен быть за ними. «Когда-то радиация... нас на человеческие ноги поставила, она же подобрала футляр под стать прекрасному мозгу, а какие пальцы!.. И всё ради чего? Чтобы смогли докопаться, добраться до истока... Чтобы под конец собственным истоком отравились» [1: с. 55].

В пятнадцатой главе остров накрывает радиоактивный мрак, «колодец» людей становится «дном губельного смерча». Она, разом превратившаяся в Старуху, никогда не станет матерью, а зародившаяся в ней жизнь (отсюда и «перемена» имени на Марию), погибнет вместе с Нею, как погибнут Он и «Третий», соперничающие друг с другом и готовые убить человека ради своего торжества (поэтому Она называет их «Всекаины»). От «пасторали» осталось лишь то, что смерть соединила Его и Ее. Последние слова Мужчины, обращённые к ней, — «Всё вернется, всё, всё...», однако эпилог (16-я глава) свидетельствует об обратном: с исчезновением «последних свидетелей собственной трагедии» она перестала быть траге-

дией и «стала рутинным физическим процессом превращения, энтропического падения энергии в ничтожно малом уголке Вселенной. Свет погас, опустели и сцена, и зрительный зал» [1: с. 60].

В романе А. Кима «Отец-Лес» дана иная онтологическая и антропологическая причина наступления конца жизни на планете: «Все тела и системы, едва родившись, развиваются и движутся только в одну сторону — к распадению, энтропии, полной аннигиляции» [5: № 5, с. 84]. Дух Отца-Леса переселяется на другую планету, поскольку «нулевым вариантом — стружкой дыма, втянутой в чёрную дыру, — завершилась жизнь Леса на Земле» [5: № 5, с. 150].

В 1893 году Камилл Фламарион пророчествовал: «Закон прогресса уступил место закону упадка, вещество снова вступало в свои права, и человек возвращался к звериному состоянию». Однако «после конца земного мира» жизнь вновь должна возродиться, и это будет нечто «сверхчеловеческое», «неиссякаемое» [12: с. 133]. Современные авторы отказывают будущему в возрождении, споря и с циклической мифической моделью, и с христианской линейной моделью развития. В художественной литературе конца XX века источник катастрофичности бытия усматривается в противоречивой природе человека: «В своём мире люди гораздо ближе к сатане, чем к Богу» («Отец-Лес» А. Кима) [5: № 5, с. 62]. Ч. Айтматов в романе «Плаха» размышляет об «изначальном опыте добра и зла» «единственного обладателя разума» на земле, «противоречивого существа», гения и мученика [2: с. 25]. Объяснение противоречивости человека автор романа «Пирамида» ищет в апокрифе Еноха, который определяет «ущербность человеческой природы слиянием обоюдонесовместимых сущностей — духа и глины». По преданию Еноха (прадеда Ноя), ангелы — «крылатые озорники» — «спустились по горе где-то в нынешнем Ливане и учинили скороспелые браки с девицами земного происхождения»; потомство принесло не только благо (ремесла, искусства), но и зло, и было казнено «за разращение земли, тоже наказанной общеизвестным мировым потопом» [9: Кн. 1, с. 553].

Алесь Адамович, Анатолий Ким и Чингиз Айтматов причину гибели человечества видят в деятельности человека и направленности развития цивилизации, предупреждая об угрозе глобальной катастрофы. Леонид Леонов же представляет опыт философского осмысления устройства мироздания, таящего в себе самоубийственное начало, и места человека во Вселенной.

Литература

1. Адамович А. Три повести / А. Адамович. – М.: Изд-во ДОСААФ СССР, 1988. – 558 с.
2. Айтматов Ч. Плаха: роман / Ч. Айтматов. – М.: Молодая гвардия, 1987. – 270 с.
3. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: в 3-х тт. / А. Афанасьев – Т. 1. – М.: Современный писатель, 1995. – 416 с.
4. Карякин Ю. Не опоздать! (Одна посылка — бесконечность следствий) / Ю. Карякин // Пути в неизвестное: Писатели рассказывают о науке. – Сб. 19. – М.: Советский писатель, 1986. – С. 5–27.
5. Ким А. Отец-Лес / А. Ким // Новый мир. – 1989. – № 4–6.
6. Ким А. В поисках гармонии / А. Ким, Е. Шкловский // Литературное обозрение. – 1990. – № 6. – С. 52–55.
7. Купала Янка. Избранное / Янка Купала. – Л.: Советский писатель, 1973. – 800 с.
8. Ламарк Ж.Б. Аналитическая система положительных знаний человека, полученных прямо или косвенно из наблюдений / Ж.Б. Ламарк // Ламарк Ж.Б. Избранные произведения: в 2-х тт. – Т. 2. – М.: АН СССР, 1959. – С. 420–478.
9. Леонов Л. Пирамида: в 2-х кн. / Л. Леонов. – М.: Голос, 1994. – 608 с., 590 с.
10. Лонг. Дафнис и Хлоя / Лонг. – М.: Художественная литература, 1964. – 180 с.
11. Федоров Н.Ф. Сочинения / Н.Ф. Федоров. – М.: Мысль, 1982. – 440 с.
12. Фламарион К. Конец мира / К. Фламарион. – СПб., 1893. – 188 с.

A.I. Smirnova

**“The Last Pastoral” by Ales Adamovich
and ‘the Anthology of Warnings’ in the End of the XX Century**

In the article “The Last Pastoral” by A. Adamovich is considered in the ‘warning anthology’ context of the late XX century. The aim of the research is to reveal — through discerning the metatext meaning and its esthetic function — the originality of the story which appeared to be a token piece within the eschatological tendency of the Russian prose in the end of the last century.

Key words: plot; epigraph; metatext; the world model.