

УДК 821.161.1 «1917–1992» –3

**«СОВРЕМЕННАЯ ПАСТОРАЛЬ» В. П. АСТАФЬЕВА:  
ОТ ПОВЕСТИ «ПАСТУХ И ПАСТУШКА»  
К КИНОСЦЕНАРИЮ «ПОМНЮ ТЕБЯ»**

**Елена Михайловна Гордеева**

аспирант кафедры новейшей русской литературы

Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет

614990, Пермь, ул. Сибирская, 24. elenagordeeva2012@gmail.com

Статья посвящена изучению киносценария В. П. Астафьева «Помню тебя», написанного по повести «Пастух и пастушка». Автограф киносценария хранится в ГАПКе. Ранее он не издавался и никем специально не изучался. В данной статье киносценарий вводится в научный оборот как один из вариантов «Пастуха и пастушки» и рассматривается в сопоставлении с журнальным и дефинитивным вариантами повести. Отмечается, что, переделывая эпическое произведение в драматическое, писатель продолжает тяготеть к эпике. Подчеркивается, что отказ от названия «Пастух и пастушка» продиктован авторским восприятием киносценария как самостоятельного художественного произведения. Анализ пасторально-идиллической образности свидетельствует о том, что в киносценарии она не только сохраняется, но и усиливается, прежде всего, за счет ввода в произведение дополнительных персонажей, например, отсутствовавших как в журнальном, так и в окончательном варианте повести пастушка-инвалида, «пастушек-бурлаков». «Помню тебя», как и «Пастух и пастушка», – это современная пастораль. Различия между киносценарием «Помню тебя» и повестью «Пастух и пастушка» не затронули концепции произведения: киносценарий, как и повесть, о том, что война не только уродует людей физически, лишая их жизни, война наносит не менее страшные душевные увечья, также не совместимые с жизнью. В заключение подчеркивается, что без учета киносценария «Помню тебя» творческая история повести «Пастух и пастушка» не может считаться полной.

**Ключевые слова:** В. П. Астафьев; «Пастух и пастушка»; «Помню тебя»; повесть; киносценарий; вариант; творческая история произведения; пастораль.

Повесть Виктора Петровича Астафьева «Пастух и пастушка» (1967–1971–1989) неоднократно привлекала внимание ученых, усилия которых были направлены в том числе и на исследование ее жанровой специфики. Одним из перспективных направлений в изучении данной повести является поиск ее историко-литературных контекстов. На наш взгляд, ближайшим из них служит написанный по ней киносценарий «Помню тебя».

В мемуарной и научной литературе имеются сведения о том, что в начале 1970-х гг. по «Пастуху и пастушке» планировали снять пятисерийный художественный фильм, что над киносценарием работал сам Астафьев, что снимать фильм должен был режиссер Артур Иосифович Войтецкий на киностудии имени А. Довженко<sup>1</sup>, но что осуществить экранизацию помешала разверну-

таясь вокруг повести дискуссия<sup>2</sup>. Судьба написанного Астафьевым киносценария с тех пор оставалась неизвестной.

Автограф киносценария «Помню тебя» обнаружен нами в Государственном архиве Пермского края (ф. Р-1659, д. 566). Он представляет собой 63 прошитых листа формата А4 с оборотами. На лицевой стороне первого листа рукой автора написано: «В. Астафьев. Помню тебя. (Киносценарий по повести "Пастух и пастушка")». Датировка и локализация документа отсутствуют. Автограф является черновой рукописью, содержащей многочисленную авторскую правку. Он завершен, о чем свидетельствует авторская помета на обороте 63-го (последнего) листа: «Конец». Там же рукой автора указано общее количество страниц – «120 стр.». Вместе с другими документами семьи Астафьевых (Виктора Петровича и

его супруги Марии Семеновны) автограф киносценария по повести «Пастух и пастушка» поступил на хранение в Государственный архив Пермской области (ныне – ГАПК) из Академгородка под Красноярском в 1994 г.

Авторская помета, имеющаяся на листе 25: «Эту страницу не печатать, после Лито укажу» [Астафьев б/г: 25]<sup>3</sup>, – адресована машинистке<sup>4</sup>. Данная помета свидетельствует о намерении писателя получить право на публикацию произведения в открытой печати. Судя по тому, что о киносценарии по «Пастуху и пастушке» не упоминают даже авторы обстоятельных словарных статей в современных справочных изданиях [Большакова 2000: 46–49; Вахитова 2005: 121–126], можно предположить, что он так и остался неопубликованным. Скорее всего, имелась его беловая машинописная копия. Кроме того, признание, сделанное Астафьевым в письме к Ю. В. Бондареву: «Мы работали с режиссером над вторым вариантом» [Письма В. П. Астафьева (1966–1988: 20 (об.))], – свидетельствует о наличии как минимум еще одной версии киносценария, которая была создана Астафьевым совместно с А. И. Войтецким и отклонена Москвой из-за «пацифистского духа» (см. примечание 2 к настоящей статье).

По нашему мнению, вне зависимости от наличия или отсутствия беловой машинописной копии рассматриваемого киносценария (а также какой-либо иной его версии) новонайденный автограф является ранее не учитывавшимся «звеном» в истории текста повести. Он представляет и самостоятельный научный интерес как один из вариантов (возможно, первый вариант) киносценария по «Пастуху и пастушке».

Случаи обращения Астафьева к жанру киносценария единичны<sup>5</sup>, тем большую ценность приобретает всякий опыт писателя в этом роде. Значимость киносценария по повести «Пастух и пастушка» возрастает еще и потому, что речь идет о киноверсии произведения, особенно любимого Астафьевым. Цель наших наблюдений – сравнить киносценарий с журнальным и дефинитивным вариантом повести<sup>6</sup> и выяснить, как трансформировалось эпическое произведение в драматическое. Повесть «Пастух и пастушка» не раз исследовалась, в том числе и с текстологической точки зрения, сопоставление ее с киносценарием предпринимается впервые.

Ю. Н. Тынянов в статье «О сценарии» (1926) писал о двух типах режиссеров – «монументальном» и «бытовом». «Монументальный» «обиделся на сценариста за литературность изложения», требуя от него «фабулы»: «Зачем мне стиль, за-

чем мне мелочи? Пишите просто: входит, садится, стреляет из пистолета. Остальное – это уже мое дело». «Бытовому» фабула была не нужна, он уверял, что сам, «не сходя с места», может дать «тридцать фабул»: «Нет, вы мне каждую деталь выпишите. Остальное – это уже мое дело» [Тынянов 1977: 323]. Имея в виду «классификацию» режиссеров, предложенную Ю. Н. Тыняновым, можно с уверенностью сказать, что астафьевский киносценарий был рассчитан на «бытового» режиссера. Автор, «выписывая» «каждую деталь», сохранил и свой «стиль», и «мелочи». Убедимся в этом.

Прежде всего, отметим композиционное сходство сопоставляемых произведений. Киносценарий сохраняет кольцевую композицию повести: он также имеет зачин и концовку, которые служат рамой жизненной истории, формирующей сюжет. Киносценарий представляет собой цепь «кадров», отделенных друг от друга графически, связанных между собой принципами монтажа. Он не подразделяется на части, главки, как повесть. Однако в нем можно обнаружить те же четыре смысловых блока, расположенных в той же последовательности, что и в повести («Бой», «Свидание», «Прощание», «Успение»).

Первая часть «Бой» полностью сохраняет в киносценарии свою фабулу. Как и в повести, в киносценарии речь идет о ночном бое. Упомянутся его основные моменты: мучительное ожидание прорыва противника, обстрел наших окопов немецкой артиллерией, рукопашная, сражение пехотинцев с вражескими танками. Как и в повести, по окончании боя комвзвода лейтенант Костяев получает предписание покинуть передовую и явиться в распоряжение комроты Филькина. Как и в повести, встретившись, командиры обсуждают предстоящий ночлег и возможность нового назначения Костяева. В киносценарии, как и в повести, черед батальных сцен завершается погребением двух мирных жителей – пастуха и пастушки.

Не отступая от фабулы «Боя», автор киносценария воспроизводит такие значимые эпизоды, как явление обезумевшего фрица с горячей накидкой за плечами, единоборство Костяева с немецким танком, мучения обожженного водителя «катюши». Почти дословно переносятся в киносценарий диалоги с участием эрсовской санинструкторши. Как и в повести, в киносценарии подчеркивается, что бой унес множество солдатских жизней: взвод лейтенанта Костяева потерял половину списочного состава.

За пределами киносценария остаются лишь незначительные подробности. Например, исклю-

чается разговор Костяева со связным комроты о нечистой силе, рассуждение Костяева о способности бойцов, воюющих не первый год, понимать друг друга не с полуслова даже, а с полувзгляда – совсем без слов.

В киносценарии появляются эпизоды, отсутствовавшие как в журнальном, так и в окончательном вариантах повести. Например, изображается немец в «разодранном мундире», который «бьет своего же солдата гранатой на длинной ручке и что-то кричит» [л. 3 (об.)]. Новым, по сравнению с обоими рассматриваемыми нами вариантами повести, является изображение предсмертной истерики немецкого солдата: «Из окопа выполз немец, полураздетый, раненый. Он кричит, протягивая руки на запад:

– Братья! Что же вы, братья?!

Пехотинец поднял винтовку. Другой боец нажал на нее рукой – не надо. Немец ползком добрался до подбитого танка, принялся бить по его броне кулаками, все повторяя:

– Братья! Что же вы, братья?!

Упал немец рядом с гусеницей, успокоился. Слезюю запорашивает его открытые, остывающие глаза» [л. 5 (об.)].

В приведенных эпизодах авторское внимание сосредотачивается на душевных травмах, психических расстройствах, вызванных участием человека в военных действиях. Эти подробности усиливают авторское представление о войне как массовом безумии.

Среди отличий обращают на себя внимание расхождения, обусловленные сменой жанрово-родовой принадлежности произведения. Примером перевода повествования в диалог служит «драматизация» следующего фрагмента: «Эрэсовцам еды и выпивки не доставили, у них тыловики пешком ходить разучились. Пехота оказалась по такой погоде пробойней. Благодарные пехотинцы дали похлевать супу и эрэсовцам. "Только чтобы по нам не палить!" – ставили условие» [Астафьев 1971: 5]. В киносценарии приведенное повествование превращается в обмен репликами, принадлежащими разным героям, одни из которых называются по имени, другие остаются безымянными: «Эй! – машет рукой им солдат Пафнутьев. – Эрэсовцы-молодцы! Айда хлевать с нами суп рататуй, по бокам капуста, а в середине... – морщит нос, [нрзб.]. – В середине густо.

– Токо, чтоб по нам не палить! – ворчит Карышев, уступая подле себя место минометчику.

– А что, братцы-эрэсовцы, по такой погодке пехота пробойней оказалась, и еда, и вода у нас, а у вас?..

– У их тыловики пешком ходить разучились.  
– [Нрзб.] пасут, – бубнит один из эрэсовцев. – Девок шшупают.

– А тебе завидно?

– А то нет?

– Да у тебя ж и щупать нечем – руки замерзли.

– Нашел бы чем, не бестолочь!..

– Н-ну, орел. А у меня вот, прямо сказать, все слиплось от холоду.

– Кончай травить! – рыкнул Мохнаков» [л. 2].

Вторая часть «Свидание» подверглась в киносценарии более существенной редукции. Пропущенным оказался целый ряд памятных сцен. Автор отказывается от всех эпизодов, так или иначе связанных с уничтожением последнего опорного пункта вражеской группировки, находившегося неподалеку от местечка, где взвод лейтенанта Костяева расположился на ночлег. Отсутствует, в частности, изображение боя с участием кавалерии. Нет речи о самоубийстве командующего немецкой группировкой и хлопотах его денщика. Не вошел в киносценарий русский солдат, расстреливающий в упор немецких пленных, а затем бьющийся в истерике и кричащий: «Маришку сожгли-и-и! Селян моих в церкви сожгли-и-и! Мамку! Я их тыщу... Тыщу кончу! Гранату дайте! Резать буду, грызть!..» [Астафьев 1971: 33]. Нет упоминания о безымянном враче из «вечных "фершалов"», оказывавшем помощь раненым, не разделяя их на «своих» и «чужих».

Сохранив в киносценарии эпизод, в котором лейтенант пресекает мародерство старшины Мохнакова, шакалящего среди немецких пленных, Астафьев завершает его разговором, отсутствовавшим в обоих вариантах повести. В ответ на просьбу Бориса: «Пойдем, Мохнаков, отсюда! Пойдем, а?

**Мохнаков.** А я ведь могу и тебя убить. Мне ведь теперь – все одно.

**Лейтенант.** Какое это имеет значение (здесь и далее зачеркнуто автором. – Е.Г.). Убил бы и убил. Одним романтиком – дураком-идеалистом больше, одним меньше!..» [л. 14 (об.)]. Приведенное признание Бориса примечательно тем, что выражает и авторское представление о человеческой сущности героя.

Одним из приемов сокращения объема текста является стяжение. В повести свидание Бориса и Люси длилось две ночи, в киносценарии ночь у них одна. Она вобрала в себя события обеих ночей, изображенных в повести. При этом событийный ряд, касающийся личных взаимоотношений героев, в киносценарии сохраняется и каких-либо существенных изменений не претерпевает.

Сближению Бориса и Люси (как в повести, так и в киносценарии) предшествует стычка Бориса со старшиной, пытавшимся изнасиловать Люсю, Борис, у которого близость с женщиной происходит впервые, испытывает противоречивые чувства и т.п.

Автор продолжает преобразовывать повествование в диалог. Так, в повести, рассказывая о пристрастии старшины Мохнакова подбрасывать вверх гранату и тем искушать судьбу, автор замечает: «Но бойцы зароптали, дескать если желательнее старшине, чтобы ему оторвало кой-чего, – пусть жонглирует вдаль, а им все, что с собой, – до дому сохранить охота» [Астафьев 1971: 19]. В киносценарии эти слова являются собственной речью Пафнутьева: «Э! Э! – отшатнувшись, прикрикнул Пафнутьев. – Ты эти шуточки брось! Иди на улку и балуйся. Ежели что оторвет, на себя пеняй. А у нас, что при себе, бабам своим сберечь хоча...» [л. 20].

Обращают на себя внимание и имеющиеся различия. И в журнальном, и в окончательном варианте повести Ланцов произносит речь о том, что «эта война должна быть последней», в противном случае – «люди недостойны называться людьми» [Астафьев 1971: 19, Астафьев 1997, 3: 36]. В журнальном варианте Ланцов затрагивает тему «безумства храбрых», в окончательном – она становится ключевой. В обоих случаях речь Ланцова прерывает Мохнаков: «Стой, военный! – хлопнул по столу старшина и поймал на лету ложку. – Хорошо ты говоришь, но под окном дежурный с колотушкой ходит... – Мохнаков со значением глянул на Пафнутьева, сунул ложку за валенок. – Иди, прохладись да по... не забудь – здесь светлее делается, – похлопал он себя по лбу» [Астафьев 1971: 19]. С незначительными изменениями то же в окончательном варианте: «Стоп, военный! – хлопнул по столу старшина и поймал на лету ложку. – Хорошо ты говоришь, но под окном дежурный с колотушкой ходит... – Мохнаков со значением глянул на Пафнутьева, сунул ложку за валенок. – Иди, прохладись, да пописать не забудь – здесь светлее делается, – похлопал он себя по лбу» [Астафьев 1997, 3: 37]. Мохнаков прерывает «умствования» Ланцова с тем, чтобы тот не наговорил лишнего. В журнальном варианте «предупреждение» Мохнакова выглядит преждевременным: Ланцов еще не успел сказать ничего крамольного. В окончательном варианте оно излишне, потому что Ланцов уже назвал в числе ублюдков, готовых пустить «в распыл» своих соплеменников, не только «нового наполеона, гитлера», но и

«доморощенного бога с бородкой иудея иль с усами джигита» [Астафьев 1997, 3: 37].

В киносценарии речь Ланцова сведена буквально к двум фразам: «**Ланцов** (не слыша Бориса). Эта война должна быть последней! Последней! Иначе люди недостойны называться людьми!...» [л. 19 (об.)]. «**Ланцов**. Героизм! Подвиги! Безумству храбрых поем мы песню. Не хватит ли безумства-то?» [л. 19 (об.), 20]. Речь Ланцова так же, как и в повести, прерывается Мохнаковым. Однако Мохнаков не стремится предостеречь Ланцова от лишних слов (не упоминает дежурного с колотушкой, не бросает многозначительных взглядов в сторону Пафнутьева и т.п.). Старшина вступает в разговор с Ланцовым с одной целью – оспорить его мнение о том, что подвиг – это безрассудство. «**Старшина** (разом остервеневшись). А ты что за судья людям?! Да, ходили на танки с поллитровками, с бензином. С голыми руками ходили. ~~Безумцы, да?!~~ В крови немца утопили, в русской крови. Издыхает немец! Кресты ему! Безумство, да?! <...> Жаль, если люди безумцами нас считать будут» [л. 20].

В киносценарии, как и в окончательном варианте повести, спор о «безумстве храбрых» между Ланцовым и Мохнаковым находит свое продолжение. В повести в ответ на «ворчание» Ланцова («И довоевались до белокаменной») Мохнаков замечает: «Было и это. Все было. А все-таки вертаемся и бьем фрица там, где он бил нас. И как бил! Сырыми бил, и не бил, прямо сказать, по земле размазывал... Но вот мы вчера, благословясь, Шепетовку прошли. Я оттудова отступать начал» [Астафьев 1997, 3: 116]. В киносценарии Ланцов произносит слова, которые трудно назвать «ворчанием»: «Вон она – если завтра война... мы сегодня к победе готовы! Мордой об забор готовы! Пу-уустозвоны!» Мохнаков, выстрелив из винтовки «в бок ближнего танка» так, что «в броне занялся дымок и под ним оказалась дырка», говорит: «Вот! Безумство храбрых, может. Но мы воевали!..

**Ланцов**. До самой белокаменной...

**Мохнаков**. Было. Было и это. Но сегодня же ночью мы прошли Шепетовку. Откуда я воевать начал...» [л. 46 (об.)–47].

Как и в окончательном варианте повести, в киносценарии Мохнаков реагирует на слова Ланцова: «Не довольно ли безумства-то». Если в повести продолжение спора между героями утрачивает напряженность, то в киносценарии острота противостояния между ними ощущается довольно сильно и, что важно, сохраняется на протяжении всего действия.

В киносценарии отсутствует упоминание о книге П. И. Мельникова-Печерского «Старые годы», которую Борис находит в комнате Люси; нет воспоминаний Бориса о том, как клали печь в его родном доме; нет разговоров бойцов о масштабах людских потерь: в киносценарии о них свидетельствуют лишь неоднократные упоминания о тарашанском кладбище, о тянувшихся к нему груженных подводах и выделявшихся на снегу черных ямах, число которых неумолимо росло.

Фабула третьей части («Прощание»), как и первой («Бой»), отражается в киносценарии без сколько-нибудь существенных пропусков (пожар в доме полица; рассказ Люси о «барственном» фрице, ее недавнем постояльце; воспоминания Бориса о родном сибирском городке, чтение материнского письма; расставание). Как в повести, так и в киносценарии Люся хочет и не может рассказать свою историю. Как в повести, так и в киносценарии игра воображения уносит героев в будущее, и они представляют себе их встречу после войны. Как в повести, так и в киносценарии бойцы вместо ожидаемого отдыха получают приказ спешным порядком догонять фронт. Как в повести, так и в киносценарии Люся сначала остается дома, а потом бежит на площадь и дает волю своим чувствам. Как в повести, так и в киносценарии герои забывают обменяться адресами...

Разночтения, немногочисленные и незначительные, все-таки имеются. В повести Люся приносит лейтенантскую сумку, и из увесистой пачки писем он выбирает одно, которое и читает вслух. В киносценарии Люся отправляется за сумкой лейтенанта, в которой хранятся материнские письма, однако он останавливает ее словами: «Не надо за письмом ходить. Я все ее письма помню...» [л. 35 (об.)].

В рассказе Люси о «барственном» фрице, которому одна из его жертв выпорола глаз, имеется подробность, отсутствовавшая как в журнальном, так и в окончательном вариантах. Сообщив Борису жуткие детали происшедшего (лежащая с прокушенным горлом девушка, облизывающаяся собака), Люся замечает: «Видишь под окном яблоньку, Боря? – он кивает головой. Люся, как в забытьи, продолжает: – Я закопала там ту девушку...» [л. 34]. В обоих рассматриваемых нами вариантах повести собака загрызла девушку на глазах Люси, в киносценарии Люся прибежала, когда «все уже было кончено» [л. 34]. В повести (как в журнальном, так и в окончательном вариантах) содержится намек на то, что партизаны

поймали Люсиного постояльца не без ее участия. В киносценарии этот намек отсутствует.

Четвертая часть «Успение» входит в киносценарий без кардинальных изменений. В киносценарии тот же событийный ряд, что и в повести: ранение Бориса, его пребывание в полевом госпитале, смерть в санпоезде на пути в стационар, погребение в чистом поле. Показаны также и другие значимые эпизоды (ранение Пафнутьева, гибель Карышева, Мохнакова, Шкалика). Переходят в киносценарий эпизодические герои повести (доктор-старичок в позолоченных очках, медсестра санпоезда Арина, раненый, перепоясанный бинтами, как революционный моряк пулеметными лентами). Однако нет медсестер эвакогоспиталя (ни старшей, отдающей приказ привязать к койке строптивного лейтенанта, ни дежурной, которая только делает вид, что исполняет этот приказ).

Из сколько-нибудь значимых фабульных звеньев повести в киносценарии пропущен лишь эпизод, которым открывается четвертая часть как в журнальном, так и в окончательном вариантах. Автор исключает до мельчайших подробностей придуманную Борисом встречу с Люсей, в том числе и предшествующее ей обращение героя к замполиту полка с просьбой об отпуске.

Разночтения наблюдаются в сценах ранения Пафнутьева, гибели Карышева. В повести, как в журнальном, так и в окончательном вариантах, подорвавшегося на противопехотной mine Пафнутьева вытаскивает из заболоченной низины Мохнаков. Он останавливает Карышева, рванувшегося было на подмогу. Карышев получает смертельное ранение тогда, когда они с Малышевым, «доставив Пафнутьева живым до санбата, возвращались на передовую» [Астафьев 1971: 60]. В киносценарии подробности спасения Пафнутьева не уточняются. О случившемся позволяет судить признание самого Пафнутьева, из которого следует лишь то, что Карышев погиб из-за него: «В хату врывается лейтенант. Пафнутьев открывает глаза, в которых плывет жуткая жара, облизывает губы: "Рва ... рвануло... Карышев – ко мне... Тут его и..."» [л. 51].

Итак, фабулы первой, третьей, четвертой частей отразились в киносценарии без каких-либо существенных корректировок. Изменения коснулись лишь второй части: в киносценарий не вошли сцены, тормозящие развитие любовной линии, связанной с Борисом и Люсей. В результате отмеченного исключения эпизодов сократился объем текста, сюжет приобрел большую динамичность. Следует, однако, подчеркнуть, что, переделывая эпическое произведение в драмати-

ческое, Астафьев продолжал тяготеть к эпике. Об этом свидетельствуют не только весьма многочисленные и большие по размеру ремарки, но и дублирующие текст повести титры, например, открывающие произведение, вводящие читателей (зрителей) в курс событий.

Работая над повестью, автор стремился достичь максимального обобщения. В киносценарии это стремление сохраняется, на что указывают ремарки, в которых изображаемое дается «крупным планом» и приобретает обобщенно-символический характер. Например: «Они стоят на ветру, на секущем снегу – лейтенант и девушка, лица у обоих от стужи запухли» [л. 7, 7 (об.)]. «Они смотрят друг на друга – немец и русский. Они как бы висят одни над всей войною» [л. 53 (об.)].

И в повести (в обоих рассматриваемых нами вариантах), и в киносценарии «звучит» письмо матери Бориса. Примечательным является авторское лирико-публицистическое отступление, имеющееся только в киносценарии. Оно носит патетический характер. В нем сообщается, что, «приглушенный расстоянием», голос матери «прорывается» «сквозь снега, темь и непогоду»: «На заводе <...> замер вальцовщик, слушая голос матери; в небе в военном самолете слышит его в наушники летчик; в северном штормовом море звучит он на рыбацком судне; на забитой народом станции; над горным селением звучит он <...>» [л. 35 (об.)]. В киносценарии материнское послание словно транслируется по громкой связи: его слышат все и повсюду, частное письмо доходит до самых отдаленных уголков страны, оно касается всех и каждого, приобретая расширительный смысл.

В киносценарии автор отказался от эпиграфов (в повести ими открывается каждая из частей). Не совпадает песенный репертуар, исполняемый героями киносценария и повести. В киносценарии место, где разворачивается действие, называется Тараща (по словам комбата, «райское место» [л. 9]), в повести (как в окончательном, так и журнальном ее вариантах) данный топоним отсутствует.

Н. А. Редько в статье, посвященной киносценарию Астафьева «Не убий», обратила внимание на его несоответствие жанровому канону. Не учитывая законы жанра, Астафьев, по мнению исследовательницы, «тем не менее, создает словесный образ будущего экранного произведения, визуализирует описание, использует динамическую композицию, нередко акцентирует монтажный стык, фиксирует монтажный индикатор времени» [Редько 2009: 124]. Киносценарий

«Помню тебя» также дает немало поводов для того, чтобы вести речь, с одной стороны, о нарушении писателем жанрового канона, с другой – о том, что сценарий создавался им в расчете именно на киноленту.

Рассмотрим, как трансформировалась в киносценарии пасторально-идиллическая образность. Прежде всего, обратим внимание на смену заголовочного комплекса: автор киносценария отказался от заглавия «Пастух и пастушка», снял жанровый подзаголовок «Современная пастораль». Из трех возможных вариантов названия киносценария он оставил «Помню тебя», вычеркнув два других («Одна долгая ночь», «Такое легкое ранение»). Вместо «современной пасторали» в качестве жанрового подзаголовка в произведении значится: «Киносценарий по повести "Пастух и пастушка"». Налицо изменение, и весьма существенное, концептуально значимых элементов текста (заглавия, уточняющего подзаголовка), в которых авторская точка зрения, как известно, получает непосредственное выражение. Чем вызвана смена заголовочного комплекса? Означала ли она стремление писателя если не отказаться от ориентации на пасторально-идиллическую традицию, то, по крайней мере, не манифестировать ее?

По нашему мнению, смена заголовочного комплекса была вызвана стремлением писателя «развести» два самостоятельных произведения, какими киносценарий и повесть являлись. Кроме того, нельзя не заметить, что тема пастуха и пастушки из заголовочного комплекса киносценария никуда не исчезала. Она оставалась в жанровом подзаголовке в виде отсылки к названию повести («Пастух и пастушка»), по которой киносценарий был написан. Новый заголовочный комплекс не дает оснований для вывода не только об отказе автора от пасторально-идиллических ориентиров, но даже и о его намерениях как-либо «закамуфлировать» свои жанровые предпочтения.

Обратимся к собственно пасторальным сценам киносценария, в которых тема пастуха и пастушки выражена непосредственно, и сравним их с соответствующими сценами повести. Изображая гибель деревенских стариков – пастуха и пастушки, автор сохранил подробности страшного зрелища, открывшегося взору бойцов, случайно обнаруживших мирных жителей на краю воронки прижавшимися друг к другу. Как и в повести, в киносценарии данная сцена строится на контрасте жизни и смерти, мира и войны. «У старухи на ногах калоши и шерстяные носки из толстой напряденной шерсти», «в руке мочальная сумка, из которой выкатился клубок, спицы

и начатый носок». «На старике опорки от немецких сапог <...> и наша старая вся в заплатках телогрейка». Как и в повести, в киносценарии общается о прошлом пастуха и пастушки, переехавших на Украину из Поволжья в голодный год. Оспаривается прозвучавшее мнение о них как о «безвестных» людях: «Какие же они безвестные. Русские люди...» [л. 9 (об)–10]. Выражается надежда на то, что «просядет весной могила. Может, селяне перехоронят стариков» [л. 10].

Данная сцена в киносценарии пусть незначительно, но все же отличается от соответствующей сцены повести. В повести (в обоих вариантах) связной, взяв сумку из рук мертвой старухи, сначала сообщает, что в сумке находятся «лепехи из мерзлых картошек», затем начинает «сматывать нитки на клубок»: «Смотал, остановился, не зная, куда девать сумку» [Астафьев 1971: 13], [Астафьев 1997, 3: 26]. После того как вырыв могилу, бойцы положили в нее пастуха и пастушку, «связной бросил сумку с едой в щель и принялся кидать лопатой землю» [Астафьев 1971: 14], [Астафьев 1997, 3: 26].

В киносценарии «связной комбата стоит с сумкой старухи, держит клубок и спицы: «А это куда? Куда девать-то? <...> – связной кладет сумку в изголовье, придавливает коленями. Клубок ниток сверху кладет и втыкает [нрзб.] вместо креста. – Вот, не потеряются. Люди увидят – русские тут лежат, трудовые...» [л. 10]. Сравнение рассматриваемой сцены киносценария и повести убеждает в укрупнении деталей: из предметов рукоделия героини они превращаются в символы. Водруженные поверх могилы (а не закрытые вместе с убитыми) спицы и клубок, традиционно ассоциирующиеся с судьбой, становятся своеобразным «памятником» пастуху и пастушке.

В развитии темы пастуха и пастушки значимыми являются видения Бориса. В ответ на слова Люси о том, что у них нет времени сердиться друг на друга, Борис говорит: «Ты знаешь, – он сидит уже на постели и что-то рассказывает, показывая руками. И начинает звучать музыка, и видна [нрзб.], подернутая туманом времени, виден призрачный театр; в призрачной дали танцуют двое – он и она, пастух и пастушка, и на искусственном лужку стоят две искусственные овечки и не едят траву. А музыка все яснее и ближе. Куда-то убегает старая, травой заросшая дорога, и по дороге, взявшись за руки, медленно идут, и не идут, а плывут он и она, и за зелеными полями открывается белый, белый храм...

**Голос Бориса.** Музыка была сиреневая. Пастух и пастушка любили друг друга и не боялись за свою любовь. Доверчивость, беззащитность и любовь недоступны злу, казалось мне прежде...

Борис умолк, а музыка звучит тише, нежней и замирает где-то за окном узкой комнатки. Только [нрзб.], кривобокая яблонька еще дрожит» [л. 31–31 (об.)].

В повести (в обоих рассматриваемых нами вариантах) Борис вспоминает о спектакле, увиденном в детстве. Подчеркивается, что спектакль он видел в Москве, что в столицу он ездил вместе с матерью: «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» [Астафьев 1971: 43, Астафьев 1997, 3: 88]. В журнальном варианте имеется описание декораций спектакля и костюмов героев, в окончательном варианте отсутствовавшее: «Лужайка зеленая. Овечки белые. Пастух и пастушка в шкурах» [Астафьев 1971: 43].

В киносценарии нет речи ни о поездке в Москву, ни о театре с колоннами, на сцене которого шел памятный герою спектакль. Упоминается «призрачный театр», под которым имеется в виду не реальное, а воображаемое представление. По определению самого героя, оно сродни видению, наваждению: «Видишь вот. У нас в Сибири порчей бы назвали такие видения, наваждением» [л. 31 (об.)]. В киносценарии подчеркивается иллюзорность пасторальной картинки (он и она «идут и не идут, а плывут»). Внимание фиксируется на ее «искусственности», на том, что она не настоящая – призрачная («стоят две искусственные овечки и не едят траву»).

В киносценарии, как и в обоих вариантах повести, в неизменном виде остается лишь комментарий героя к увиденной им пасторальной сцене: «Пастух и пастушка любили друг друга и не боялись за свою любовь. Доверчивость, беззащитность и любовь недоступны злу, казалось мне прежде...» [л. 31 (об.)].

Киносценарий снимает вопрос, о каком именно спектакле идет речь. Игра воображения героя не «привязана» к какому-либо конкретному времени и пространству. Это видение выражает идеальные представления героя о любви, о добре, о беззащитности, недоступной злу. Важно заметить, что идеал героя имеет отчетливо выраженный пасторальный характер. Принадлежащее Борису уточнение: «казалось мне прежде...» – указывает на его локализацию в прошлом. Война с ее всемогуществом зла переводит его в разряд

если не заблуждений, то иллюзий (с точки зрения здравого смысла подобные «видения» – не что иное, как «порча», «наваждение» – болезнь).

«Воображаемая» пастораль противостоит пасторали реальной и одновременно совпадает с ней. «Воображаемая» пастораль – поэтическая, реальная – натурализованная. Пастораль-видение – мирная, реальная пастораль – военная. Однако действующими лицами той и другой являются пастухи и пастушки. Как реальные, так и воображаемые, они оказываются неразлучными и в жизни, и в смерти. Те, что в «овечьих шкурах», «плывут», «взявшись за руки». В повести, взявшись за руки, встречают смерть старик со старухой. «Попробовали разнять руки пастуха и пастушки, но не смогли и решили – так тому и быть» [Астафьев 1971: 13]. С незначительными изменениями то же в окончательном варианте: «Попробовали разнять руки пастуха и пастушки, да не могли и решили – так тому и быть» [Астафьев 1997, 3: 26]. В киносценарии подчеркивается, что старик и старуха приняли смерть, «прижавшись друг к другу», «в смертный час обнялись». В фокусе пасторали, как реальной (военной), так и воображаемой (мирной), находится пара – мужчина и женщина, любящие друг друга, связанные друг с другом одной судьбой. Отмеченные подробности («прижавшись друг к другу», «в смертный час обнялись») подчеркивают особую значимость в традиционной пасторали именно пары. Пусть реальные пастух и пастушка мертвы, а воображаемые – существовали только в видении героя, пусть одни превратились в прах, другие по сути своей были бесплотными, они одно целое: он и она, они вместе, вдвоем.

В киносценарии имеется и иная пастораль. Лежа на продольной полке санпоезда и глядя в окно, Борис видит, как «пастушок на посох грудью налег, смотрит на поезд. Нет ноги у пастушка, на деревяшке он. Пять женщин цугом борону по полю волокут, согнувшись до земли, как бурлаки» [л. 60 (об.)]. Данное закоренное описание имеется в киносценарии и отсутствует как в журнальном, так и в окончательном вариантах повести. Рассмотрим его подробнее.

Прежде всего, следует подчеркнуть композиционное значение образа молодого пастушка-инвалида, стоящего на деревяшке и опирающегося на посох. Он возникает ближе к финалу киносценария и непосредственно соотносится с появившимися в начале произведения образами деревенских пастухов, убитых случайно прилетевшим в их огород снарядом. И пастушок, и пастух и пастушка – жертвы войны. Однако обращают на себя внимание различия между ними,

закрывающиеся не в том только, что одни – старые, другой – молодой, одни – мертвые, другой, пусть и увечный, но живой.

Не случайно, как кажется, следом за пастушком-инвалидом Борис видит женщин, впряженных в бороны и своим видом напоминающих бурлаков. В сознании героя пастушок-инвалид соотносится как с деревенскими стариками – пастухом и пастушкой, так и с «пастешками-бурлаками». В облике как пастушкб, так и «пастушек», буквально на себе волокущих по полю борону, бросается в глаза нечто противоестественное, что никак не согласуется ни с их возрастом, ни с их полом. Увечный пастушок – явно молодой человек, но выглядит, как старик (на «деревяшке» ему трудно даже стоять, он «на посох грудью налег»). «Пастушки-бурлаки» от непосильного труда утратили не только женский, но и всякий человеческий облик.

Деревенские старики – пастух и пастушка – вместе и вдвоем и в жизни, и в смерти. Пастушок – один; рядом с ним нет его пастушки. Безногий пастушок и «пастушки», заменившие собой тягловую силу, – рядом с ним, но они не вместе. Они существуют порознь, и каждый из них остается один на один со своей долей. «Пастушки-бурлаки» тянут борону не вместо мужчин, они подменяют собой отсутствующую технику или рабочий скот. В этой ситуации об их парах нет (и не может быть) речи. В «кадре», запечатлевшем безногого пастушка и «пастушек-бурлаков», внимание фокусируется не на пастушеской паре (пусть и у «последней черты», как в случае с деревенскими стариками), а на ее принципиальном отсутствии, на тотальном одиночестве пастушка и пастушек.

Заметим, что у пастушка на деревяшке и «пастушек-бурлаков» в киносценарии нет слов. За героев «говорит» их внешний облик и совершаемые ими действия. Их «говорящими» портретами автор без слов сказал свою правду о войне. Подчеркнем также, что ни пастушкб на деревяшке, ни «пастушек-бурлаков» в повести нет, их появление в киносценарии свидетельствует о том, что писатель не только не отказывался от пасторально-идиллической образности, но, напротив, усилил ее.

Предпринятые нами наблюдения убеждают:

– различия между киносценарием «Помню тебя» и повестью «Пастух и пастушка» касаются прежде всего художественной формы и обуславливаются переделкой эпического произведения в драматическое. Автор значительно сократил объем текста (он отказался от одних повествовательных фрагментов, пересказал другие, отводя

место их краткому изложению в ремарках, которые хотя и являлись достаточно пространными, все же были значительно короче соответствующих им фрагментов повести). В целях сокращения объема автор киносценария прибегал к стяжению – объединению в один нескольких эпизодов, трансформировал повествование в диалог;

– различия между киносценарием «Помню тебя» и повестью «Пастух и пастушка» не затронули концепции: киносценарий совпадает с повестью по смыслу и пафосу. Киносценарий, как и повесть, о том, что война не только уродует людей физически, лишая их жизни, война наносит не менее страшные душевные увечья, также не совместимые с жизнью. «Помню тебя», как и повесть, о том, что даже самая продолжительная война когда-нибудь заканчивается, а память о тех, кто погиб на ней, живет до тех пор, пока живы те, кто помнит;

– киноверсия произведения не является его новой редакцией; киносценарий «Помню тебя» – один из многочисленных вариантов повести «Пастух и пастушка», без учета которого ее творческая история не может считаться полной. Киносценарий, совпадая как с журнальным, так и с окончательным вариантами повести, отражает один из промежуточных этапов работы писателя над «Пастухом и пастушкой»;

– анализ пасторально-идиллической образности свидетельствует о том, что в киносценарии она не только сохраняется, но и усиливается, прежде всего, за счет ввода в произведение дополнительных персонажей, например, отсутствовавших как в журнальном, так и в окончательном варианте повести пастушка-инвалида, «пастушек-бурлаков». «Помню тебя», как и «Пастух и пастушка», является современной пасторалью.

### Примечания

<sup>1</sup>Артур Иосифович Войтецкий (1928–1993) – украинский режиссер и сценарист. Совместной работой Астафьева и Войтецкого стал фильм «Ненаглядный мой», снятый в 1983 г. на киностудии им. А. Довженко. Сценарий (по мотивам рассказа «Тревожный сон») был написан Войтецким в соавторстве с Астафьевым.

<sup>2</sup>См. об этом: [Цветова 2009: 17]. Некоторые дополнительные подробности работы Астафьева над киносценарием по «Пастуху и пастушке» содержатся в опубликованных письмах писателя. См.: [Астафьев 1998, 14: 76–78]. Об обстоятельствах, связанных с «прохождением» киносценария по инстанциям, позволяет судить неопубликованное письмо Астафьева, адресованное Юрию Васильевичу Бондареву, в то время секре-

тарю Российского союза писателей. Из данного письма следует, что «сценарий на Украине был принят единогласно» и даже «признан лучшим», что проблемы возникли в Москве: «В каком-то мне неведомом комитете какой-то неведомый мне Павленок не затвердил этот сценарий "по тематическим признакам", причем сделано это в устной форме, а не в письменной, письменного заключения никто студии Довженко не дал, зато в коридорных (так я называю кулуарные) разговорах было дано понять товарищам с Украины, что сценарий "пацифистского духа"». Астафьев подчеркивал далее, что не считает «слово "пацифист" матершинным, а даже наоборот», что «если и было что-то подобное в повести, то в сценарии так все выпрямилось <...>, что и осталась-то, по существу, одна центральная линия – он и она, ночь и разлука». Заметив, что «бдиль в смысле "пацифизма" и всего такого прочего есть кому», кроме Павлénка, Астафьев завершал письмо «воплем» отчаяния: «Видать, сильнее Павлénка ныне зверя нет!..» [Письма В. П. Астафьева (1966)–1988: 20, 20 (об.), 21]. Астафьев не раз рассуждал о, казалось бы, возможной, но так и не состоявшейся экранизации «Пастуха и пастушки». Приведенное рассуждение представляет интерес, прежде всего, своей конкретикой: писатель указывает, кто, по его мнению, фактически запретил киносценарий и почему.

<sup>3</sup>Далее ссылки на данный источник в тексте приводятся с указанием номера листа в квадратных скобках после цитаты.

<sup>4</sup>Машинисткой могла быть супруга Астафьева, Мария Семеновна. В одном из писем писатель признавался, что у него «не почерк, а сплошные каракули, которые разбирает только жена и печатает на машинке» [Астафьев 1998, 14: 153].

<sup>5</sup>В авторизованном пятнадцатитомном собрании сочинений писателя опубликованы всего два из них: «Не убий» (в соавторстве с Е. Федоровским, 1976); «Трещина» [Астафьев 1998, 13: 573–706]. «Помню тебя» входит в этот ряд, расширяя имеющиеся представления об Астафьеве-сценаристе.

<sup>6</sup>Окончательным (выражающим последнюю авторскую волю) считается вариант повести «Пастух и пастушка», опубликованный в пятнадцатитомном собрании сочинений писателя. См.: [Астафьев 1997, 3: 7–140].

### Список литературы

Астафьев В. П. Пастух и пастушка // Астафьев В. П. Собр. соч.: в 15 т. Т. 3: Пастух и пастуш-

ка. Рассказы. Красноярск: ПИК «Офсет», 1997. С. 7–140.

Астафьев В. П. Пастух и пастушка // Наш современник. 1971. № 8. С. 2–70.

Астафьев В. Помню тебя. Киносценарий по повести «Пастух и пастушка». Автограф // ГАПК. Ф. Р-1659. Оп. 1. Д. 566. 63 л. (с оборотами).

Астафьев В. П. Собр. соч.: в 15 т. Т. 13: Веселый солдат. Варианты. Отрывки. Пьесы. Киносценарии. Из тихого света. Красноярск: ПИК «Офсет», 1998. 736 с.

Астафьев В. П. Собр. соч.: в 15 т. Т. 14: Письма 1961–1989 гг. Красноярск: ПИК «Офсет», 1998. 480 с.

Большакова А. Ю. Астафьев Виктор Петрович // Русские писатели 20 века. Биографический словарь / гл. ред. и сост. П. А. Николаев. М.: Большая российская энциклопедия, 2000. С. 46–49.

Вахитова Т. М. Астафьев Виктор Петрович // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Библиографический словарь: в 3 т. Т. 1: А–Ж. СПб.: ОЛМА-ПРЕСС-ИНВЕСТ, 2005. С. 121–126.

Письма В. П. Астафьева на киностудию им. Довженко к А. Войтецкому, режиссеру, другие киностудии и театры к сотрудникам по вопросам постановки его произведений. Рукопись, автограф. [1966] – 2. 11. 1988 // ГАПК. Ф. 1659. Оп. 1. Д. 1384. 24 л.

Редько Н. А. Литературный киносценарий В. П. Астафьева «Не убий». Экранное и сценическое прочтение // Юбилейные Астафьевские чтения «Писатель и его эпоха». 28–30 апреля 2009 г. / ред. колл.; отв. ред. А. М. Ковалева; Краснояр. гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева. Красноярск, 2009. С. 122–131.

Тынянов Ю. Н. О сценарии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 323–324.

Цветова Н. С. «Над миром властвует смерть». К творческой истории повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» // Литература в школе. 2009. № 3. С. 17–20.

## References

Astaf'ev V. P. Pastukh i pastushka [The Shepherd and the Shepherdess]. Astaf'ev V. P. Sobr. soch.: v. 15 t. T. 3. Pastukh i pastushka. Rasskazy [Collected works: in 15 vols. V. 3. The Shepherd and the Shepherdess. Stories]. Krasnoyarsk: PIK Ofset Publ., 1997. P. 7–140.

Astaf'ev V. P. Pastukh i pastushka [The Shepherd and the Shepherdess]. Nash sovremennik [Our contemporary]. 1971. № 8. P. 2–70.

Astaf'ev V. Pomnju tebja. Kinostsenarij po povesti «Pastukh i pastushka». Avtograf [I Remember You. A screenplay based on the story «The Shepherd and the Shepherdess». Autograph]. GAPK. F. R-1659. Op. 1. D. 566. 63 l. (s oborotami) [State Archive of the Perm Region. S. R-1659. I. 1. C. 566. 63 p. (including the reverse sides)].

Astaf'ev V. P. Sobr. soch.: v 15 t. T. 13. Vesjolyj soldat. Varianty. Otryvki. P'esy. Kinostsenarii. Iz tikhogo sveta [Collected works: in 15 vols. V. 13. A merry soldier. Versions. Excerpts. Plays. Screenplays. From quiet light]. Krasnoyarsk: Ofset Publ., 1998. 736 p.

Astaf'ev V. P. Sobr. soch.: v 15 t. T. 14. Pis'ma 1961–1989 gg. [Collected works: in 15 vols. V. 14. Letters 1961–1989]. Krasnoyarsk: Ofset Publ., 1998. 480 p.

Bol'shakova A. Ju. Astaf'ev Viktor Petrovich // Russkie pisateli 20 veka. Biograficheskij slovar' [Russian writers of the XXth century. Bibliographical dictionary]. M.: Bol'shaja rossijskaja entsiklopedija Publ. P. 46–49.

Pis'ma V. P. Astaf'eva na kinostudiju im. Dovzhenko k A. Vojtetskomu, rezhisseru, drugie kinostudii i teatry k sotrudnikam po voprosam postanovki ego proizvedenij. Rukopis', avtograf. [1966] – 2. 11. 1988 [Viktor Astafyev's letters to the filmdirector Artur Vojtetskij and staff members of other film studios and theatres on the adaptation of his works. Manuscript, autograph]. GAPK. F. 1659. Op. 1. D. 1384. 24 l. [State Archive of the Perm Region. S. 1659. I. 1. C. 1384. 24 p.].

Red'ko N. A. Literaturnyj kinostsenarij V. P. Astaf'eva «Ne ubij». Ekrannoe i stsenicheskoe prochtenie [Literary screenplay «Thou shall not kill» by Viktor Astafyev. Screen and stage reading]. Jubilejnye Astaf'evskie chtenija «Pisatel' i ego epokha». 28–30 aprelja 2009 g. Krasnojar. gos. ped. un-t [Anniversary Astafyev's readings «The writer and his epoch». 28–30 April, 2009. Krasnoyarsk State Pedagogical University]. Krasnoyarsk, 2009. P. 122–131.

Tsvetova N. S. «Nad mirom vlastvuet smert'». K tvorcheskoj istorii povesti V. Astaf'eva «Pastukh i pastushka» [«Death rules the world». On the history of creating the story «The Shepherd and the Shepherdess»]. Literatura v shkole [Literature at school]. 2009. № 3. P. 17–20.

Tynjanov Ju. N. O stsenarii [On the screenplay]. Tynjanov Ju. N. Poetika. Istorija literatury. Kino [Poetics. History of literature. Cinema]. M.: Nauka Publ. 1977, P. 323–324.

*Vakhitova T. M.* Viktor Petrovich Astaf'ev // saists. Poets. Dramatists. Bibliographical dictionary: Russkaja literatura XX veka. Prozaiki, poety, dramaturgi. Biobibliograficheskij slovar': v 3 t. T. 1. in 3 vols. V. 1]. Saint Petersburg: OLMA-PRESS-INVEST Publ. P. 121–126.  
A–Zh. [Russian literature of the XXth century. Pro-

**THE «MODERN PASTORAL» BY VIKTOR ASTAFYEV: FROM THE STORY «THE SHEPHERD AND THE SHEPHERDESS» TO THE SCREENPLAY «I REMEMBER YOU»**

**Elena M. Gordeeva**

**Postgraduate Student in the Department of Contemporary Russian Literature  
Perm State Humanitarian-Pedagogical University**

The article is devoted to the study of Viktor Astafyev's screenplay «I Remember You» based on the story «The Shepherd and the Shepherdess». The original screenplay is stored in the State Archive of the Perm Region. It has never been published or studied specially before. In this article the screenplay is regarded as one of the versions of the story «The Shepherd and the Shepherdess» and compared to the journal and definitive versions of the story. It should be noted that adapting the epic composition for the screenplay, the author still gravitated to the epics. It is emphasised that the rejection of the title «The Shepherd and the Shepherdess» was dictated by the author's perception of the screenplay as a separate piece of art. The analysis shows that pastoral-idyllic imagery of the screenplay is not only preserved, but also enhanced, first of all by introducing such additional characters as the disabled shepherd or «barge hauler-shepherds». Both, «I Remember You» and «The Shepherd and the Shepherdess» are examples of the modern pastoral and the differences between the screenplay and the story does not affect the conception of the work. The main idea of both the screenplay and the story is that the war not only disfigures people in a physical way, depriving them of life, but also causes not less terrible mental injuries, not compatible with life either. In conclusion, it is indicated that the history of creation of «The Shepherd and the Shepherdess» cannot be considered complete without taking the screenplay «I Remember You» into account.

**Key words:** Viktor Astafyev; «The Shepherd and the Shepherdess»; «I Remember You»; story; screenplay; version; history of creation of a work; pastoral.