

Ремифологизация пасторального мифа в повести В. Богомолова «Зося»

В статье исследуется художественное своеобразие произведения В. Богомолова в контексте традиций военной и пасторально-идиллической прозы. Анализируются реминисценции античного пасторального романа Лонга «Дафнис и Хлоя», а также образов и элементов сюжета картины С. Боттичелли «Весна» в повести «Зося». Осмысливается процесс ремифологизации пасторально-идиллического мифа В. Богомоловым сквозь призму античных философских представлений о гармонии лука и лиры как единстве Вражды и Мира (Гераклит) и гармонии сфер (Пифагор, Платон). Обосновывается специфика пасторального героя повести как «существа любящего», согласно концепции М. Шелера, и одновременно как воина-защитника идиллии.

Ключевые слова: пасторально-идиллический миф, пасторальная модальность, ремифологизация, гармония, идиллия, война, образ героя-защитника.

В энциклопедических статьях литературно-историческому бытию жанра «пастораль» часто установлены хронологические рамки, определяющие «апофеозом пасторали, но и последней страницей ее истории» XVIII век с последующим превращением в «абсолютно-условную форму литературной игры» [27, 725]. Тем не менее, неугасающий интерес исследователей к пасторальным литературным формам свидетельствует об обратном, — к началу XXI века пастораль не только не утратила своей актуальности (даже в эпоху постмодернистской игры), но с каждым последующим столетием обогащалась новыми смыслами, трансформируясь из литературного в культурный феномен. Причину такого литературно-исторического бессмертия Т.В. Саськова — один из фундаментальных исследователей этого феномена — справедливо объясняет «настоятельной потребностью в оглядке на пасторальную традицию» в момент, когда «человечество, пережив революционные взрывы и пожары мировых войн, все отчетливее осознавало реальность экологических и социальных катастроф» [22, 88]. «Причины неизживаемой актуальности пасторального идеала, — утверждает исследовательница, — подразумевающего гармонию природную, любовную, социальную, носят не только имманентно-эстетический, но и общефилософский характер. Аккумулируя в себе важные социокультурные смыслы, вбирая мифофольклорные пласты, пасторальные модели и структуры становятся “универсальным ключом”, “шифром” для разгадки глубинной сущности многих исторически значимых закономерностей,

выполняя и эстетическую, и гносеологическую, и аксиологическую функции» [22, 89]. Помимо акцентированных Т.В. Саськовой множества культурно-антропогенных процессов, которые способна осмыслить пастораль, укажем и на вечные философские вопросы жизни и смерти, войны и мира, размышления над которыми прочно закрепились в современной пасторальной эстетике. Эти вопросы своеобразно преломились в повести В. Богомолова «Зося» (1963) сквозь призму пасторальной традиции.

Произведение В. Богомолова — и дань традициям военной и пасторально-идиллической прозы, и одновременно полемика с ними. С одной стороны, в «Зосе» наличествуют признаки «лейтенантской прозы»: «изображение единичного, локального конфликта, небольшой временной интервал, внутри которого разворачиваются события, наличие героя — молодого лейтенанта с передовой» [5, 33]. Так, сюжет повести сосредоточен на воспоминании об одном эпизоде военного бытия героя (отдых в тылах фронта); основные события ограничены коротким временным отрезком — три дня; главный герой — молодой лейтенант, комроты Михаил. Характерны для повести и выделенные исследователями черты военной прозы 1960-х годов: «желание охватить неисследованные пласты фронтовой действительности; более углубленное изображение судьбы рядового участника исторических событий, увиденного в атмосфере солдатских буден; постоянное сопряжение атмосферы военных лет с последующим периодом жизни страны; взгляд на прошлое из послевоенного времени» [3, 16].

С другой стороны, в произведении отсутствуют батальные сцены, вместо фронтового — деревенский идиллический хронотоп, в сценах солдатского быта на первый план выходит мирный труд — помощь жителям польской деревни в приготовлении праздничного обеда (лепка пельменей), заготовке дров, в иных хозяйственных заботах. В центре повествования — на первый взгляд, «негероического типа» герой, *«совсем еще мальчишка, мечтательный и во многом несмышленый»* [4, 95], не выпускающий из рук томик сочинений Есенина, и тема зарождающейся первой любви между ним — советским солдатом — и польской девушкой Зосей. Атмосфера военных боев, грохота канонад уступает место царству «удивительной тишины» деревни, где воздух пахнет медом и яблоками. Вместо трагизма смерти (о которой напоминает только сцена заполнения Михаилом похоронных бланков) — торжество жизни и любви. Образ войны, запечатленный в воспоминаниях героя о последнем бое и погибших товарищах, растворяется в пасторально-идиллической модальности сюжета.

Подобное отклонение от традиций военной прозы исследователи творчества В. Богомолова склонны объяснять стремлением писателя к развенчанию советской мифологии, в частности, характерного для военной литературы 1940-х годов мифа о герое, олицетворяющем исключительно мужество, самопожертвование, героизм, стойкость и т. д. Отметим, в современном ли-

тературоведении распространена точка зрения по поводу того, что «период войны на протяжении десятилетий был, как никакой другой период современной отечественной истории, мифологизирован», что победа в Великой Отечественной войне — это победа не народа, а «в большей степени победа тоталитарного государства» [10, 5, 6] (имеем также в виду и такие определения литературоведов, как «миф о военной контрразведке», «миф о начале войны как разумный вывод частей с целью “сохранить их, чтобы воевать дальше”» [25, 92] и т. п.). Подобными суждениями обосновывается тезис о демифологизации писателями, в том числе и В. Богомоловым, мифов о Великой Отечественной войне, представляющийся весьма спорным. С одной стороны, в XX веке, по справедливому утверждению Е. Мелетинского, имеет место «сближение мифа с идеологией» и политическими доктринами [17, 1334]. Ссылаясь на Маргарет Дуглас, исследователь указывает на то, что «значение термина “миф” в XX в. необыкновенно расширилось и вместе с тем стало весьма противоречиво. Миф оказался не столько аналитическим, сколько полемическим термином. Им обозначают ложь и ложную пропаганду, веру, условность, представление ценностей в фантастической форме» [17, 1334]. В то же время подобная тенденция неизбежно приводит к тому, что Филипп Рав называл «манипулированием идеями мифа», в процессе чего, на наш взгляд, и родилось понятие «советский миф» и его производные. В этой ситуации становится очевидной обоснованность мысли Р. Барта об «искусственности», «неуклюжести» «мифа слева». Утверждая, что «мифология является частью идеологии как исторической науки» [2, 76], Р. Барт одновременно настаивает на несостоятельности, бесплодности левой идеологии для создания мифа: «Существует по крайней мере один тип немифической речи, это речь человека-производителя. Везде, где человек говорит для того, чтобы преобразовать реальность (например, победить в войне — А.С.), а не для того, чтобы законсервировать ее в виде того или иного образа, везде, где его речь связана с производством вещей (например, с военными действиями как «производством» победы — А.С.), метаязык совпадает с языком-объектом, и возникновение мифа становится невозможным. Вот почему истинно революционный язык не может быть мифическим... Революция *созидает* мир, и ее язык, весь ее язык, функционально вовлечен в этот творческий акт. Миф и Революция исключают друг друга, потому что революционное слово *полностью*, то есть от начала и до конца, политично, в то время как мифическое слово в исходном пункте представляет собой политическое высказывание, а в конце натурализованное» [2, 116]. Именно поэтому, по убеждению исследователя, «мифотворчество не является сущностным признаком левых сил», а сталинский миф поражает своей «худосочностью» [2, 117].

В связи с этим, как представляется, более уместно говорить о демифологизации не советских мифов, а литературных мифов о войне. Исследователями

часто отмечалось, что военная литература 1940-х годов отличалась некоей плакатностью, призывностью, излишней пафосностью в прославлении мужества и героизма и, как следствие, схематичностью образов персонажей, наличием героя-функции (в данном случае функции подвига). Возвращаясь к размышлениям Р. Барта, подчеркнем, что создавалась эта литература писателями, в большинстве своем не имеющими военного опыта, т. е. теми, для которых фронтовое бытие «не являлось смыслом реальности», в их высказываниях о фронте и по поводу фронта становилось «образом, поступающим в их распоряжение» [2, 115]. Т. е. по отношению к реальному событию (фронтовым будням) и реальному слову о нем создавался вторичный язык, с помощью которого происходила манипуляция не событием, а его именем, что напоминало лишь «имитирующий жест по отношению к реальному действию. И именно в таком вторичном языке и поселялся миф» [2, 115]. Военная литература последующих периодов (1950-е гг. и далее) создавалась уже преимущественно писателями-фронтовиками, к которым принадлежал и В. Богомолов. Для них военные баталии были «не образом, а смыслом их действия», мера фронта была мерой их художественного языка. Отсюда — новая тональность военной прозы, глубокий психологизм, новый образ человека на войне, иное, уже постфактум, осмысление событий военного времени. Но именно временная дистанция, отделяющая художественное слово от пережитого страшного опыта, позволила писателям осмыслить войну не только как событие отечественной истории, но и как событие глобального — космического масштаба, культурной катастрофы, что продуцировало обращение к прошлому в поисках идеала мирного бытия и возвращение к мифу — архаическому и литературному.

В повести «Зося» В. Богомолов обращается к утверждающему идеал любви и гармонии пасторально-идиллическому мифу. Отметим, что в данном случае интенция обращения к мифу в произведении XX века, как и сущность этого мифа обретают ту же особенность, что и обоснованная Н.Т. Пахсарьян природа пасторального мифа в литературе Нового времени, представляющая и «сохраняющий свое значение в “коллективном бессознательном” различных культурных периодов ментальный “модус мифа”», и «мифосемиотические знаки, т. е. сознательно воспроизводимые, реконструируемые и т. д. мифологические образы и мотивы в их литературном претворении» [20, 10]. Углубляя осмысленную В.Н. Топоровым мифологическую традицию пастушества, исследовательница приходит к выводу о том, что «вся “вторичная пастушеская мифология” хотя и “уходит корнями в фольклор”, но “формируется в собственно литературных текстах”, изначально представая литературным мифом» [20, 10]. Важно подчеркнуть, что повесть В. Богомолова представляет собой не столько вариант «вторичной пастушеской мифологии», сколько ремифологизацию в новой культурно-исторической ситуации пасторально-идиллического мифа, восходящего к античному роману Лонга «Дафнис и Хлоя».

Отголоски античного романа ощутимы и в расстановке основных персонажей повести (пастух — Михаил, пастушка — Зося, неудачливый соперник — Виктор), и в ключевых эпизодах, отражающих моменты зарождения и развития первой любви: Зося впервые видит Михаила на берегу реки после купания и влюбляется, зачарованная юношей, декламирующим вслух стихи Есенина (Хлоя, как известно, влюбляется в Дафниса в момент, когда видит его купающимся в ручье; в экранизации повести этот эпизод более приближен к античному канону — Зося подглядывает за купающимся в реке Михаилом); сцены в яблоневом саду с угощением яблоками (ср. эпизод в романе Лонга с описанием яблоневого сада, когда Дафнис с самой вершины дерева срывает яблоко и дарит его Хлое); как и Хлоя, Зося первой целует Михаила (ср. в романе Лонга: *«Одно лишь знали они, что его погубил поцелуй, а ее — купанье в ручье»* [12, 179]) и т. д. Как и в романе Лонга, любовная тема в повести выстраивается на полутонах, ее событийность ограничивается взглядами, мимикой, мыслями, прикосновениями, ощущениями: *«Всем существом своим я внезапно ощутил смутную, но сладостную надежду на вероятную взаимность и начало чего-то нового, значительного, еще никогда мною не изведенного»*; *«Я снова поймал на себе загадочно-непонятный, но вроде бы выжидательный взгляд Зоси и буквально через мгновение ощутил легкое, как мне показалось, не совсем уверенное прикосновение к своему колену — у меня перехватило дыхание, а сердце забилось часто и сильно»*; *«Я то и дело поглядывал на Зосю... украдкой, как бы мимолетом и невзначай млея от нежности и затаенного восторга»* [4, 115; 116; 118] (ср. в романе Лонга: *«Хотелось ему на Хлою смотреть, а как взглянет — весь краской зальется»*; *«Дафнис свирель свою отложил и ненасытным взором всю он ей любовался»* [12, 179–180]).

Импрессионистская палитра чувств, воссозданная В. Богомоловым в повести, предстает словесно-живописной формой реализации эстетики воспоминания-впечатления в ретроспективном повествовании, ведущемся от первого лица, с акцентом не на событийности сюжета, а на чувствах, душевных переживаниях, впечатлениях, поэтических ассоциациях, являющих событийность внутреннего мира героя. В этой ситуации ретроспективная форма повествования обретает черты ресентимента в его изначальном, первом значении, определенном М. Шелером как *«интенсивное переживание и последующее воспроизведение определенной эмоциональной реакции на другого человека... Причем постоянное возвращение к этой эмоции, ее переживание резко отличается от простого интеллектуального воспоминания о ней. Это — переживание заново самой эмоции, ее после-чувствование, вновь-чувствование»* [26, 10] (*«Представляю ее себе необыкновенно живо, до мелочей, до веснушек и точечной родинки на мочке крохотного уха... Сколько раз за эти годы я вспоминал ее, и всегда она заслоняла других...»* [4, 151]). В этом смысле можно говорить о том, что в ретроспективном типе повествования пресуществля-



Рис. 1. Флора на картине Боттичелли «Весна» и Зося из киноверсии повести В. Богомолова

ется воспоминание-ресентимент первой любви в искусство. Запечатленный в художественном произведении ресентимент обретает, тем самым, качество «эстетического чувства любви», обоснованного Г. Когеном как «аффекта», который не только «служит предпосылкой эстетическому чувству», но также «превращается в эстетическое чувство», достигая в этом превращении «чистоты эстетического чувства». В этом значении любовь является «чистым чувством — своеобразием эстетического сознания» [11, 1].

В живописности образа-воспоминания Зоси, воссозданного автором, угадывается тесно связанный с античностью ренессансный мотив. Фрагментарный портрет Зоси, наподобие лейтмотива акцентирующий ряд деталей (прекрасное живое лицо, статная женственная фигурка, темно-зеленые сияющие глаза, густые и непослушные золотисто-каштановые волосы, маленькие загорелые босые ноги, пританцовывающая походка) и неизменно подающийся на фоне яблоневого сада, с образом которого составляет единую композицию, образует реминисценцию образа Флоры в апельсиновом саду Венеры на картине Боттичелли «Весна» (особенно ярко это визуализировано в киноверсии повести, рис. 1).

Женственность, естественность героини повести В. Богомолова, ее формирующаяся красота в пору юношеской весны, гармоничная вписанность в идиллический пейзаж, наделяет Зосю сходством с богиней цветов, расцвета и полевых плодов, олицетворяющей весеннее пробуждение природы и значительно углубляет семантику ее образа, по сути, размыкающего границы пасторально-идиллической модели, органично встраивая его в самый порядок природы, привнося в него философский смысл «Природы вещей» Лукреция, трактат которого, как известно, был положен в основу сюжета творения Боттичелли.

Идиллический тоpos польской деревушки Новы Двур у В. Богомолова традиционен и представлен экфрасисными описаниями природы, ее звуков и запахов (*«Светлая речка в берегах, поросших ивняком, скошенный луг со стожками зеленого сена и молодыми березками на той стороне, золотистые ржи, уходящие к самому горизонту, и даже небо, светло-синее с перистыми, прозрачно-невесомыми облаками»; «По-весеннему радостно звучало тихое птичье щебетание; в траве по-прежнему весело и неумолчно стрекотали кузнечики»; «Так славно, так изумительно пахло яблоками и медом»* [4, 99, 101, 129]). Лирический тон повествования усиливается введением в его структуру отрывков из стихотворений Есенина. Деревенская и любовная лирика поэта предстает призмой восприятия собственных впечатлений, чувств и переживаний героя и одновременно русской поэтической традицией создания идиллического образа деревни: *«Все до боли напоминало исконную срединную Россию и больше того подмосковную деревушку, где родилась моя мать и где прошло в основном мое детство. И потому все вокруг было удивительно созвучно стихам Есенина, его восторженной любви к родному краю, к раздолью полей и лугов, к русской природе и человеку»* [4, 99].

Традиционны для идиллии и описания в повести деревенских работ (приготовление еды, заготовка дров, возделывание огорода, сбор яблок в саду), выполняемых совместно польскими жителями и советскими солдатами, оказывающими посильную помощь, а также праздничного обеда, затеянного Виктором для бойцов и жителей деревни, со столом, весьма «обильным» для военного времени и «весьма аппетитным». Описание мирных занятий и событий, в которые вовлечены солдаты (лепка пельменей, вечерние танцы, пение под гитару), перебиваются эпизодами, акцентирующими внимание на том, что выстроенная в повести идиллия — это *идиллия в военное время*. В освобожденной советскими войсками деревне не утихают разговоры о немцах, воспоминания об оккупации и бесчинствах захватчиков, жители насторожены и опасаются выходить за пределы деревни: *«По словам Стефана, леса вокруг буквально кишели немцами, пробирающимися из окружения к линии фронта; дня три назад на хуторе невдалеке они вырезали польскую семью»* [4, 133]. Наиболее ярко военная тема звучит в сцене заполнения Михаилом похоронных

бланков. Как и в иных своих произведениях военной прозы, В. Богомолов вводит в художественную структуру повести документ, однако манера его заполнения героем выводит на первый план не впечатление безусловной достоверности происходящего как события (достигающееся, как правило, поэтикой документального), а его трагически-чувственное переживание. Процесс заполнения похоронок вводит в идиллию тему смерти, неизменно сопутствующую теме войны, но звучит она в приглушенных тонах — в воспоминаниях Михаила о мгновениях гибели своих друзей-сослуживцев как о событиях, оставшихся в недавнем прошлом: *«Многих из убитых я знал лично, некоторые были моими товарищами, двое друзьями. И, начав писать, я целиком погрузился в воспоминания; я как бы вторично проделывал восьмисоткилометровый путь, пройденный батальоном за месяц наступления, еще раз участвовал во всех боях, опять видел и переживал десятки смертей»* [4, 126]. Настоящее же заслоняет от прошлого дурманящим запахом яблок и меда, солнечным светом, стрекотанием кузнечиков и первым зарождающимся любовным чувством.

Лишенное трагического накала лирическое повествование В. Богомолова неизбежно вызывает контрастные ассоциации с повестью В. Астафьева «Пастух и пастушка», также написанной в духе военной пасторали. Повесть В. Астафьева, сохраняя прочную связь с жанровым канонам на уровне системы персонажей, интерпретации традиционных эпизодов, несет в себе, по мнению исследователей, «чужеродную пасторали стихию», воплощенную в образе войны и находящуюся «в резком контрасте с пасторальным материалом, как бы взрывая изнутри, ломая, деформируя традиционные идиллические отношения» [6, 133]. Доминирующий трагический модус повести, обусловленный акцентуацией разрушительного начала войны и образа всепобеждающей смерти, делает невозможным, по мысли Л. Никифоровой, «художественное воссоздание пасторали в трагической военной реальности», трансформируя «Пастуха и пастушку» в антипастораль [18, 194]. Невозможность противостоять разрушительной силе военной стихии приводит астафьевских героев к гибели (Бориса-пастушка и пастушку Люсю, всем существом устремившуюся туда, где «уж никто не в силах разлучить нас» [1, 662]), утверждая мысль об иллюзорности идиллического мира. Тема смерти, звучащая уже в начале повести и незримо присутствующая даже в любовной сцене, разрушает пасторальную модель. Это позволило исследователям прийти к выводу о том, что в повести В. Астафьева происходит «метафорическое разрушение основ мироздания через разрушение жанрового канона. Герои классической пасторали, пастух и пастушка, которые должны беззаботно предаваться любви на лоне природы, убиты. Складывавшийся веками жанровый канон легко рушится в условиях современной действительности и умирает вместе со своими героями» [8, 104]. Подобное заключение представляется несколько поспешным. Думается, что

пасторальный жанровый канон более подвижен. Обобщая опыт исследований пасторального жанра, Н.Т. Пахсарьян отмечает: «Общепризнанно, что в состав пасторального идеала входит некоторое число ценностных оппозиций: город-деревня, мир-война, естественное-искусственное, природа-культура, уединение-толпа, дружба-вражда, простота-сложность и т. п... Ценностные оппозиции внутри этого идеала могут перегруппировываться, часть из них — уходить на периферию, часть — оказываться в центре, тем самым не отменяя, но порой значительно меняя содержание этого идеала» [19, 93]. Полагаем, что соотношение между членами этих оппозиций определяет глубину разрыва между пасторальным идеалом и реальной действительностью. Уже в романе Лонга присутствуют сцены войны (оппозиция мир / война) как внешняя опасность, угрожающая идиллическому существованию. В повести В. Астафьева реальность войны, отраженная в натуралистически детальных описаниях сражений, представляет разительный контраст с пасторальным мифом, увеличивая разрыв между пасторальным идеалом и военной реальностью до предела, что, по сути, и может вызвать иллюзию разрушения и смерти жанрового канона.

В отличие от произведения В. Астафьева, повесть В. Богомолова не содержит ни апофеоза вечной смерти, ни апофеоза вечной любви. Война и идиллия, пастораль и война в ней как два изначально оппозиционных состояния мира сосуществуют, соприкасаются, сокращая до минимума зазор между пасторально-идиллической (идеальной) и военной (реальной) сферами бытия, вызывая ощущение парадоксальной и, как кажется, невозможной гармонии, и объяснение этого ощущения вновь приводит к античным истокам. О том, что «единое — это само ладящее с собой враждебное» [Цит. по: 13, 91], впервые сказал Гераклит. Вражду/Войну/Распрю и Гармонию космоса философ ассоциировал с образами лука и лиры. Единство Вражды и Мира, по мысли Гераклита, есть гармония лука и лиры: «Противоборствующее слагается с самим собой: это гармония противоположных напряжений подобно луку и лире... Из противоборства возникает прекраснейшая гармония» [7, 199]. Вражда и единство распри и мира, жизни и смерти, созидания и уничтожения, войны и идиллии явлены и в известном выражении Гераклита «Имя луку — жизнь, а дело его смерть» [7, 200] («биос» в переводе с греческого — и лук, и жизнь)¹.

¹ Анализируя смыслы гераклитовой диалектики, Б. Вышеславцев отмечал: «Лук есть система противоборствующих сил — и чем сильнее напряжение отталкивающихся полюсов, тем лучше лук. Уменьшить или уничтожить сопротивление обоих концов лука — значит уничтожить самый лук. Но тетива лука может превратиться в струну лиры. Лира построена на том же принципе, как и лук: она есть многострунный лук, можно сказать, преображенный или “сублимированный” лук» (см.: Вышеславцев Б.П. Символ лука и лиры в античной эллинской философии. — Режим доступа: http://kirsoft.com.ru/freedom/KSNews_320.htm). Здесь имеется в виду сходство лука и лиры по форме и по способу изготовления: «Крепление древка лука и его тетивы, деревянных частей лиры (резонансной коробки, рогообразных брусьев и перекладины) и ее струн.

Таинственное родство войны и идиллии, явленное уже в созвучном гераклитовским смыслом образе пастушеской свирели в романе Лонга («*Как двоякою песнью пела свирель, то войну, то мир возвещаая*» [12, 197]), заключает сущность гармонии как «жесткого соединения сил, противостоящих друг другу и образующих собой мир» [13, 92]. Два состояния мира — война и идиллия, — сосуществуя и соприкасаясь, образуют гармонию космоса, которую Пифагор и Плутарх называли гармонией сфер: «Многозвучна и многообразна, согласно Гераклиту, гармония космоса, как гармония лиры и лука» [7, 208]. Гармония сфер в повести В. Богомолова представлена на нескольких уровнях: в пасторально-идиллическом хронотопе (краски, звуки и запахи в создании деревенского пейзажа и воспоминание о грохоте последнего боя); в образах главных героев, образующих «пасторальную пару» (деревенская девушка и солдат); на уровне сюжета (в чередовании мирных идиллических сцен, любовных переживаний, образующих «сферу мира», и эпизодов, наполняющих «военную сферу», о которых указывалось выше); на уровне повествования, где в эстетику ресентимента вновь-чувствования первой любви и идиллического отдыха с доминирующей лирической тональностью и вкраплением есенинских стихотворений органично встраивается излюбленный В. Богомоловым прием документальной образности, когда есенинский текст перебивается отрывками из донесений, поэтический стиль — штампованными официальными фразами, неизменно заключенными в кавычки, как бы демонстрируя и свое присутствие в тексте, и одновременно свою чужеродность, несоответствие идиллической обстановке («...донести о всех мероприятиях по маскировке, сохранению военной тайны, ПВО, ПХЗ и ПТО»; «...в бою за Социалистическую Родину, верный воинской присяге, проявив мужество и героизм,... был убит»; «являть пример мужества и личного героизма» [4, 107; 127; 149]).

Развивая мысль Гераклита о гармонии лука и лиры, Платон отметил, что «в самом строении гармонии нетрудно заметить любовное начало» [21]. Именно оно превращает «враждебно-несовместимое» в «любовно-согласуемое». В пасторально-идиллическом мифе любовь является смыслообразующим началом, однако и любовь сама по себе уязвима. Возможно, поэтому в романе Лонга ее всепобеждающая сила обеспечивается *защитой* богов и нимф. Таким образом, в мире мифа и далее — литературного произведения философская концепция гармонии Вражды и Мира своеобразно преломляется в связи с законами жанра: устранение зазора между «сферами» войны и идиллии (лука и лиры) является возможным только тогда, когда действие лука направлено на защиту. Иными словами, идиллия должна быть защищена. Возвращаясь

И в том, и в другом случае гнутые деревянные части одновременно натягивают жилы и стягиваются ими, т. е. потенциально расходятся и сходятся» (чм.: Муравьев С.Н. Комментарии // Гераклит Эфесский: все наследие / подгот. С.Н. Муравьев. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. — 416 с.).



Рис. 2. Сандро Боттичелли. Весна (1482)

к «Весне» Боттичелли, отметим, что, согласно ее традиционной трактовке, изображенный на картине сад и его обитателей — хозяйку этого сада Венеру — богиню любви, трех нимф² и Флору — охраняет Меркурий³. Его роль хранителя, защитника сада подчеркивается тем, что художник, помимо обычного шлема и кадуцея, которым Меркурий разгоняет тучи над садом, наделяет его мечом и красным плащом, напоминающим одеяние охранника [9, 50–53].

В повести В. Богомолова миссия защитника деревенской идиллии предопределена советскому солдату Михаилу — возлюбленному Зоси (причем, миссия эта акцентируется автором как осознанная позиция советского воинства: *«Мы не просто воины, а освободители... Кого мы освобождаем?.. Обездоленных!.. Мы обязаны, чем возможно, помогать им. Мы должны не брать а давать...»* [4, 132]). Образ пасторального героя в интерпретации автора, таким образом, ремифологизируется, наполняясь новыми смыслами. Семантика образа героя-

² Напомним, в романе «Дафнис и Хлоя» любовь героев оберегают три нимфы, описание которых сходно с изображением нимф на картине Боттичелли: «...И во сне предстали перед ним три нимфы, три прекрасные жены высокого роста, полунагие, босые, с распущенными волосами, точь-в-точь как на статуях» [12, 194].

³ Присутствие Меркурия в саду и несвойственная богу-покровителю торговли функция воина-защитника обусловлены, вероятно, тем, что он — сын Майи — нимфы гор, от имени которой в римском календаре название месяца мая.

защитника — командира роты — обозначена и в поэтике имени «Михаил», восходящего к образу Михаила-архангела — защитника иудейского народа, «предводителя небесного воинства в окончательной эсхатологической битве против сил зла» [16, 159], и в его «пасторальной ипостаси» влюбленного пастуха, образа, восходящего уже не к герою романа Лонга Дафнису, всякий раз проливающему слезы перед лицом опасности, а к его первоизданной мифопоэтической традиции как «пастыря, имеющего функции охранителя, защитника, кормильца, путевода, мессии» [23, 291]. Синтез заданных мифопоэтических смыслов позволяет рассматривать богомоловский образ героя-защитника как «существо любящее» (*ens amans*) в философской концепции М. Шелера: «Только любовь может быть первопричиной жертвенного следования долгу в действительности, лишь она может служить оправданием страданий и боли, с которыми необходимо связан всякий героизм» [цит. по: 14, 109]. Согласно Шелеру, человек любящий, способный познать радость жизни, представляет собой цельную, гармоничную личность, сохраняющую в себе способность любить и верность священному долгу и объединяющую, таким образом, четыре уровня ценностных модальностей — сенсорные, жизненные, духовные и священные ценности [14, 105]. В образе Михаила, как представляется, сконцентрирован весь комплекс этих ценностей: способность ощущать, различать и наслаждаться звуками, запахами и красками окружающего мира (сенсорные ценности); способность любить и пронести это чувство через многие годы (жизненные ценности); страстная любовь к поэзии, способность не только декларировать наизусть стихотворения Есенина, но выражать с их помощью свое душевное состояние и состояние мира, что является естественным для души, созвучной поэтическому искусству (духовные ценности); верность священному долгу и своему предназначению (священные ценности).

Особенно ярко, на наш взгляд, верность долгу продемонстрирована в финальной сцене отъезда и расставания с Зосей, где Михаил, еще в смятении от первого в своей жизни поцелуя, способен, тем не менее, отразить удар противника и, выражаясь образно, защитить идиллию: *«Я пришел в себя, когда мы уже выехали за околицу... До того дня меня еще не целовала ни одна женщина... Первой моей мыслью, первым стремлением было — вернуться! Хоть на минуточку!.. Настороженно глядя вперед и по бокам, я сидел на ящике у пулемета, машинально держа ладони на шероховатых ручках затыльника, готовый каждое мгновение привычным, почти одновременным движением двух больших пальцев, левым — поднять предохранитель, а правым — нажать спуск и обрушиться кинжальным смертоносным огнем на любого возможного противника»*⁴ [4, 149].

⁴ Эта сцена вызвала у автора статьи ассоциацию со сценой из романа Г. Манна «Молодые годы короля Генриха IV», где юный Генрих на рассвете прощается в апельсиновом саду с дочерью садовника Флереттой, с которой провел ночь. И так же, как и у В. Богомолова, сквозь любовную линию проходит линия судьбы — высшего предназначения и верности священному долгу: «Фле-

Осмысление гармонии войны и идиллии в повести обнаруживает, таким образом, аналогию героического и идиллического модусов художественности, на которое указывают исследователи [24, 68]. И гармоничное единство лука и лиры в интерпретации В. Богомолова являет «мерцание» военно-пасторального модуса — трагизма Вражды и торжества Гармонии — то ли в отголосках военных баталий, то ли в красках Боттичеллевой «Весны».

Литература

1. Астафьев В.П. Пастух и пастушка // Астафьев В.П. Повести о моем современнике. — М.: Молодая гвардия, 1972. — С. 557–662.
2. Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1994. — С. 72–130.
3. Бережная В.А. Духовно-эстетические основы литературы «потерянного поколения» и ее влияние на отечественную «военную прозу» 50–80-х годов XX века: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — Майкоп, 2005. — 22 с.
4. Богомоллов В.О. Зося // Богомоллов В.О. Сочинения в двух томах / сост. Р.А. Глушко. — М.: Вагриус, 2008. — Т. II: Сердца моего боль. Повести, рассказы, личный и творческий архив. — С. 95–151.
5. Брыкалова П.В. Поэтика «документального» в романе В.О. Богомоллова «Момент истины (В августе сорок четвертого...)». — [Электронный ресурс.] — Режим доступа: <http://gigabaza.ru/doc/194570-pall.html>
6. Вахитова Т.М. Современная пастораль. Повесть В. Астафьева «Пастух и пастушка» // Структура литературного произведения: сборник научных трудов / отв. ред. В.А. Ковалев. — Л.: Наука, 1984. — С. 125–142.
7. Гераклит. Фрагменты // Фрагменты ранних греческих философов. Часть I / отв. ред. А.В. Лебедев. — М.: Наука, 1989. — С. 188–256.
8. Гречаникова Е.Л. Антимилитаристские тенденции в военной прозе в условиях социокультурной ситуации 1980-х гг.: война и «Пастораль» // Вестник Псковского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». — 2015. — № 2. — С. 98–104.
9. Деймлиг Барбара. Сандро Боттичелли. 1444/45–1510 / пер. с англ. В.Н. Тяжелова. — М.: Арт-Родник; Köln: Taschen, 2007. — 96 с.

ретта! — донесся до нее последний зов Генриха; затем он скрылся из глаз, и она почувствовала, что этот зов относится уже не к ней: возлюбленный посылал имя этого миновавшего часа часу грядущему, который ей неизвестен и в котором скоро затеряется легкий звук ее имени. Генрих сел на коня. Майский ветер приятно обдувал его высокий прямой лоб и слегка вдавленные виски и приподнимал пряди русских кудрей. В комнатухе у девушки он не успел их пригладить, и они легли мягкой волной. Пока он не отъехал метров на сто, в его ласкающих глазах еще лежал, как тень, след прощания, затем скачка прояснила их. Во рту он держал цветок: это все еще была Флеретта Когда Генрих присоединился к своим спутникам, он выронил цветок» [15, 108–109].

10. Евглевский Е.М. Социальный и общечеловеческий контекст русской прозы 1950–70-х годов о Великой Отечественной войне: Дисс. ... канд филол. наук. — Курск, 1999. — 172 с.
11. Коген Г. Эстетика чистого чувства // *Studia Culturae*. — [Электронный ресурс.] — Режим доступа: <http://iculture.spb.ru/index.php/stucult/article/view/98/97>
12. Лонг. Дафнис и Хлоя // Ахилл Татий. Левкиппа и Клитопонт. Лонг. Дафнис и Хлоя. Петроний. Сатириконт. Апулей. Метаморфозы, или Золотой осел. Библиотека всемирной литературы. — М.: Художественная литература, 1969. — Т. 7. — С. 167–234.
13. Лунгина Д.А. Лук и лира. Война и мир в романе Владимира Богомолова «Момент истины (В августе сорок четвертого...)» // *Вопросы философии*. — 2012. — № 1. — С. 89–96.
14. Малинкин А.Н. Любовь и радость в философии Макса Шелера // *Человек*. — 2016. — № 4. — С. 103–118.
15. Манн Г. Молодые годы короля Генриха IV // Манн Г. Сочинения: В 8 т. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. — Т. 6. — 671 с.
16. Мейлах М.Б. Михаил // *Мифы народов мира. Энциклопедия*: В 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. — М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1997. — Т. 2. — С. 158–160.
17. Мелетинский Е.М. Мифологические теории 20 в. на Западе // *Культурология. Энциклопедия*: В 2 т. / гл. ред. С.Я. Левит. — М.: РОССПЭН, 2007. — Т. 1. — С. 1332–1336.
18. Никифорова Л.Р. Эволюция пасторального мифа и проблема жанра «Пастуха и пастушки» В. Астафьева // *Общечеловеческое и вечное в литературе XX века (русская и советская литература): тезисы докладов всесоюзной научной конференции*. — Грозный: Чечено-Ингушский государственный университет им. Л.Н. Толстого, 1989. — С. 192–194.
19. Пахсарьян Н.Т. Динамика ценностных оппозиций в эволюции пасторали: комедия Мариво «Арлекин, воспитанный любовью» // Пахсарьян Н.Т. Избранные статьи о французской литературе. — Днепропетровск: АРТ-ПРЕСС, 2010. — С. 93–100.
20. Пахсарьян Н.Т. Миф — пастораль — утопия: к вопросу о дифференциации и взаимодействии понятий // Пахсарьян Н.Т. Избранные статьи о французской литературе. — Днепропетровск: АРТ-ПРЕСС, 2010. — С. 9–19.
21. Платон. Пир // *Диалоги Платона*. — [Электронный ресурс.] — Режим доступа: <http://vzms.org/plato01/20pir.htm>
22. Саськова Т.В. «И сияла им серебряная пастушья звезда...»: Русская прозаическая пастораль эпохи перестройки // *Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты: Ежегодник — 2011. Современный человек: Движение*

к пасторали? / под ред. Н.Т. Пахсарьян, Г.В. Хлебникова. — М.: ИНИОН РАН, 2011. — С. 85–106.

23. Топоров В.Н. Пастух // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. — М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1997. — Т. 2. — С. 291–292.

24. Тюпа В.И. Идиллика // Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: В 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. — Т. 1. — С. 67–70.

25. Хасанова Г.Ф. Военная проза конца 1950-х — середины 1980-х гг. в контексте литературных традиций: Дисс. ... канд филол. наук. — Орел, 2009. — 211 с.

26. Шелер М. Ресентимент в структуре моралей / пер. с нем. А.Н. Малинкина. — СПб.: Наука; Университетская книга, 1999. — 231 с.

27. Юрченко Т.Г. Пастораль // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН. — М.: НПК «Интелвак», 2003. — Стб. 725–728.