

Нина И. Ищук-Фадеева

Тверской государственный университет
Филологический факультет
Кафедра теории литературы
170002 Тверь, Россия
Проспект Чайковского, д. 70

Концепт войны: от истории к мифологии (*Пир победителей* Александра Солженицына и *Марьино поле* Олега Богаева)

Современная культура складывается из многих факторов, среди которых отношение к прошлому, к истории страны отнюдь не последний. История России в XX веке была отмечена событиями поистине эпохальными – революция и Великая Отечественная война. Понятия о героическом и трагическом, великом и ужасном, меняясь во времени, проявляют смену приоритетов, поэтому картины войны в произведениях, отделенных друг от друга второй революцией, ознаменовавшей конец XX века, весьма красноречиво демонстрируют те изменения, что произошли в обществе примерно за полвека, – сравнение двух произведений, комедии *Пир победителей* Александра Солженицына и пьесы Олега Богаева *Марьино поле*, объединенных темой войны, но отделенных временем, дает явное представление о ментальных переменах.

Фигура Солженицына – яркое и неоднозначное явление в русской культуре последнего времени. Яркий литературный дебют сделал имя писателя символом мученика, жертвы тоталитарного режима и борца за права человека. Пока Солженицын довольствовался ролью властителя дум, его жизнь представлялась безупречной, но его стремление к власти политической, обнаружившееся в последние годы, заставило переосмыслить его творческую и личную судьбу, и она предстала в ином свете. Необходимо оговориться, что многие его литературные произведения – *Прусские ночи*, *Бодался теленок с дубом* и, разумеется, *Архипелаг ГУЛАГ* – производили ошеломительное впечатление не в последнюю очередь из-за его первенства в описании *другого*, но, несомненно, тоже советского мира. Последующие публикации, например, рассказы Шаламова, создали тот ряд, в котором имя Солженицына уже не было исключительным. Потребность же в осмыслении

литературного процесса второй половины прошлого века в целом позволила взглянуть на образ писателя-мученика с иной, более объективной стороны – об этом, например, статья Валерия Есипова *Шаламов и Солженицын: один на один в историческом пространстве*¹, основные положения которой я полностью разделяю.

Автор исходит из судьбы писателя как мены ролей, которые впоследствии инверсируются, причем сознательно: до 1965 года он „свой”, потом – „чужой”. Описывая деятельность Солженицына как „игровую”, Есипов исходит из теории Хейзинги, понимающего „игру” как доминантную культурологическую категорию, более широкую, чем понятие „борьба”. Писателю свойственно актерство, о чем свидетельствуют многие его хорошо знавшие, и многие факты его биографии ныне воспринимаются как хорошо поставленный спектакль, имевший широкий резонанс: „феномен Солженицына, если брать его во всей совокупности, невозможно рассматривать вне категорий массовой культуры, где особое значение придается рационально конструируемому имиджу, стратегии и тактике его реализации и т.д. Солженицына можно назвать, на наш взгляд, пионером в данной области в общественно-культурной практике СССР 1960-х годов”. Его успех в „самомифологизации” несомненен – власть созданного писателем собственного образа сильна до сих пор. Вначале, благодаря снятию табу на запретную лагерную тему, он добивается *символической* власти, а затем претендует и на реальную политическую, задолго до своего предполагаемого триумфального возвращения в страну „на белом коне”: „В сущности, речь шла о страстном стремлении писателя к разрушению всей советской картины мира в ее основных смысловых узлах: отношении к Октябрьской революции, к Ленину, к самой идее социализма (принесенной, на его взгляд, с Запада, марксизмом, который он саркастически определяет как «Передовое Учение»), наконец, к духовным ценностям и поведенческим нормам советского человека”. Думается, что „разрушение советской картины мира” начинается уже с трилогии Солженицына *Пир победителей*, особенно с первой, наиболее удачной в эстетическом плане пьесы.

Комедия *Пир победителей* сочинена в 1951 году в Экибастузе, т.е. в лагере, „устно”, когда историческое событие еще не стало историей, а было биографией тех, кто совсем недавно „пировал” победу. Особый топос, зафиксированный постоянной декорацией, – старинный замок, с галереей военных предков – предполагает и особое время, сопрягающее историческое настоящее с легендарно-мифологической вечностью. Таким образом, своеобразный хронотоп, с фиксированным топосом и подвижным временем („прошлое в настоящем”), вступает в конфликтные отношения с жанром,

¹ Валерий В. Есипов, *Шаламов и Солженицын: один на один в историческом пространстве*, <http://shalamov.ru/research/102/>.

избегающим те пространственно-временные глубины, на которые претендует комедия Солженицына.

Завязка этого пира двухуровневая – персонажная и вещная. Вторая предполагает довольно сложное сценическое решение: зеркальный стол должен быть обращен к зрителю, чтобы создать видимый двойной план, тем самым то зазеркалье, которое придает конфликту пьесы далеко не частный характер. Система персонажей строится на противостоянии сплоченного единства фронтовиков, во главе с Бербенчуком, командиром разведывательного дивизиона, и двух „чужих”, „чекиста с рогами” и женщины, не пожелавшей стать Зоей Космодемьянской. Значимость зеркальной сценографии подчеркивается выдумщиком Майковым: „Король Артур за круглый стол сажал, / Но кто же с зеркала едал?”² (58). Так, победители второй мировой войны ощущают себя на фоне легендарных средневековых рыцарей.

Зазеркалье создает двойной план, который проявляется на разных уровнях, – персонажный и сюжетный.

Прежде всего, отметим явную вербализацию двойственности, принадлежащую Ванину. Двойная мораль майора, который „так естественно, так свободно” несет „сан и службу комиссара”, комментируется им весьма образно: „Я – колокол: людей, вишь, в церковь я зову, / А сам в ней – не бываю...” (67). Как ни странно, именно она позволяет ему сохранить человечность к страждущим – именно он поддерживает Галину в минуту, когда она чувствует себя опасно одинокой; он же предлагает смягчить суровый приказ: „Приказ? Исполни в меру. Не казня. Не сокрушая. / От глупости себя вы отучите-ка. / Идёт по нашим жизням маленьким – большая / И, часто грязноватая Политика” (72).

Столкновение персонажей мотивировано появлением Гриднева, старшего лейтенанта контрразведки, тем более острое, что „с войной” на победителей пришел юнец, не державший в руках автомат, но обученный искусству арестовывать людей. С самого начала, пользуясь своей „книжечкой бордовой” (28), он пытается сломить Галину и Нержина, первую запугивая ее работой на немцев, а второго – его нерабочим происхождением. Галина боится советского лейтенанта больше, чем врага: „Ах, если б немцы! Желторотый / Какой-то бродит тут чекист” (38).

Именно Гриднев предлагает Галине свободу в обмен на ночь любви, но, испуганный предположениями о возможных заболеваниях, он меняет любовь на смерть и объявляет Галину шпионкой. Чекист, не видевший ни одного фашиста вблизи, он обещает настоящую войну отказавшей ему женщине. Против красавицы выступает и жена подполковника; боясь его влюбчивости, что еще более обостряет противостояние. Ревность жены подполковника чуть не стоила прекрасной незнакомке свободы и даже,

² Александр И. Солженицын, *Пир победителей*, [в:] idem, *Пьесы*, Москва 1990, с. 58. Далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием страниц в скобках.

возможно, жизни. Но, таким образом, складывается особый сюжет, который – в логике зазеркалья – показывает „войну и мир”.

Понятно, что логика самого жанра во многом определяет особый ракурс войны, которая показана весьма мирной: по выражению Галины, „Воюете уютно” (52). Невольно подтверждает ее слова Бербенчук, демонстрируя свою власть: в его возможностях зачислить бойцом в свой разведывательный артиллерийский дивизион вчерашнюю немецкую рабыню; у него есть и свой портной, который готов в кратчайшие сроки „кителёк [...] И по уставу сшить – и вместе помоднее” (53). Орден становится не знаком воинской доблести, а условием хотя бы относительной защищенности – недаром Начхим говорит: „Куда свободней дышится, как орденюк прилепишь” (93). Одна из гостей „пира”, Оля, недавно прибывшая на фронт, поражена увиденным: „Я не пойму, когда же здесь воюют? / С тех пор, как я приехала, всё кушают, всё кушают. / А там-то думают... А там о вас горюют... / И сводки слушают” (87–88).

Собственно военная тема подается таким образом, что победа выглядит как бы случайной: „Обстановки Никто не знает, как всегда” (58), включая неизвестное разведчикам местоположение переднего края, что нисколько не смущает Майкова: „Ну, глупость напиши, кой черт там разберёт?” (60). Любопытна в этом игровом контексте частотность театральной лексики: „Солдаты вышколены и четки до циркового предела. Майков распоряжается театральными жестами” (13); „Майков командует, как на параде полка, но с комическим оттенком” (22); „Салиев и Замалиев трижды балетно мечутся по сцене” (80) Театр военных действий уступает место театрализованному представлению: война подходит к концу, и теперь ее можно завершить „играючи”.

Даже победа обывляется, если не сказать опошляется, она воспринимается здесь как мешанский способ наказать врага, награждая себя завоеванным богатством. Для понимания картины войны, нарисованной Солженицыным, важен образ Глафиры, жены подполковника. Она чувствует себя не только хозяйкой „пира”, но и хозяйкой мира: уже из Гомеля она умудрялась послать матери „сундук”, а из Германии она собирается вывезти „три пары битюгов. И две автомашины” (21). Мародерство стало одной из важных проблем этой военной комедии, да и вообще Солженицына, если учесть его поэму *Прусские ночи*. Проблема эта обсуждается и на частном примере – жадность жены командира, позорящей его честь и честь русского офицера вообще, и как особый приказ по армии, согласно которому героя, „пол-Европы прошагавшего”, могут расстрелять за „то, что взял часишки «Мозера»” (72). Обсуждение приказа о пресечении мародерства перерастает в размышление о природе власти. Дойдя до Германии, много переживший солдат не может понимать, „где же истина? Где ложь?” (72).

Пир по поводу приближающейся победы омрачен внутренней, невидимой, войной, которую ведет СМЕРШ с победителями – недаром Галина считает самым страшным врагом внутреннего: „Ах, если б немцы! Желторотый

/ Какой-то бродит здесь чекист”, приравнивая его к тому, что „с рогами” (38). С одной стороны, видение СМЕРШ в дьявольском контексте придает конфликту вечный и традиционный характер. С другой стороны, диалог между Гридневым и Галиной обнаруживает острое противостояние государственной машины и частного человека, женщины, поставленной историческими обстоятельствами в ситуацию жесткого и трагического выбора: „Две мерки к женщине: застенка жертва – уличная девка...” (36).

Собственно война показана как амбивалентное понятие: „Пусть говорят – ужасен фронт, а всё же / Мужчин перерождает он, как женщин материнство” (40). Две, казалось бы, несопоставимых ситуации – война и роды – объединяются как своего рода инициации, так как в основе их лежит борьба за жизнь. Война проявляет суть характера, значение личности; после столкновения жизни и смерти человек либо рождается, либо перерождается, а личность проверяется войной.

Намного страшнее Великой Отечественной тайная война, которую ведет НКВД против своего народа, то есть, мир как война. „Резонером” в комедии выступает героиня, не укладывающаяся в канон советской героини вообще („Военной формы не терплю и обожаю штатскую. / На сапоги зенитчицы я не сменяю туфли модные, / Ни на солдатские обмотки шёлковый чулок!”), военного времени в особенности: „Откуда взяли вы, что я мечтаю быть свободною? / Хочу – рабою быть! Хочу – семейный уголок!” (33). Именно она открывает российское зазеркалье, и его картина страшна:

Законов нет, есть власть – хватать и мучить
По конституции и без.
Доносы, сыщики, анкеты,
Лауреаты и банкеты –

.....
Трибунам западным – зажиточность
потёмкинских колхозов
Для школьников – доносчик на родителей Морозов,
С дверьми за кожей черной – комнаты-капканы,
В пять Франций - лагеря вдоль Вычегды и Камы,

.....
Страна чудес, где целые народы
Коммунистические чудеса! –
Переселяют в глубь Сибири
За двадцать и четыре
Часа! (44)

Большой разоблачительный монолог имеет своим рефреном фразу „Страна чудес!”, которая соединяет две зоны – сказочную и историческую. Исторический контекст воссоздается на стыке прошлого и настоящего: потемкинские деревни времен Екатерины Великой сменяются потемкинскими колхозами времени Великого и Ужасного из Гори. Уточнение сказочного как

зазеркального важно, так как здесь принципиальна картина мира „наоборот”: сын не почитает отца, но предаёт его. Скрещение исторического и мифологического возникает в речевом образе „коммунистические чудеса”, направленные на покорение природы и порабощение человека, превращающие его в вещь, в противоположность сказки, где вещь может превратиться в человека. Иначе говоря, смысловая близость исторического и мифологического так тесна, что естественным логическим выводом становится вербализация истории как вымысла:

Всё выдумки – и героизм, и жертвенности тайны...
 Как непохоже всё, что мы читаем,
 На то, как это есть. (61–62).

Двойственность видимого и сущностного определяет не только историю, но и культуру:

Какой-то умник высказал догадку,
 Что на плакатах, на блокнотах, ученических тетрадках,
 В картинах, статуях, во всём,
 Чего касались кисть, резец и карандаш,
 – Таятся агитация, террор и саботаж.
 И началось течение, поветрие, поморье:
 Искать и нюхать до упаду, до полегу –
 Бородку Троцкого в ветвях дубка у лукоморья,
 „Долой ВКП/б” на поясе у вешего Олега. (75).

Майков, заканчивавший Строгановку именно в этот смутный и опасный для изобразительного искусства период, решил на абсурд тирании ответить откровенной эротикой и представил в качестве дипломной работы скульптурное изображение поцелуя Амура и Психеи, при этом поза влюбленных была столь недвусмысленна, что, казалось, не допускала иных толкований, кроме очевидно сексуальных. „И что ж? Какой-то комсомолец, остолоп, / додумался до мысли, / Что здесь скрывается фашистский знак!” (75). Нужно иметь особенно извращенное изображение, чтобы увидеть свастику в объятьях, но это возможно в одной, отдельно взятой стране, где государство строит социалистический миф.

Мена идеологии происходит во время и на протяжении всей войны. Пир готовится в момент, когда „Иван”, наконец, дошел до Берлина, совершив чудо и ожидая награды: „Полмира обещали мы ему, к прыжку готовясь” (71), но ожидание завершилось приказом о пресечении на месте „Любыми средствами вплоть до расстрела” (70), т.е. „победа без обеда”. По выражению второго резонера, Нежина, произошла смена идеологии, и теперь „У нас румянец девственный – погоны, гимн и церкви!” (71).

Война только на время примирила классовых противников, а приближающееся торжество победы над внешним врагом возвращает советских граждан

к исходному положению о чистоте русской „расы”: „Мы – снова русские, но русские – не просто” (87). И сегодняшний победитель рискует завтра оказаться побежденным „гридневыми”, и пир закончится горьким похмельем.

Мотив опасности триумфа, восходящий еще к древнегреческой мифологеме *торжества как смерти*, и наоборот, вербализован в финале *Пира*... Нержиным:

Смотри, как кончилось, как кончится любое торжество,
Любое злое торжество, Германия!
Сегодня мы подобны Валтасару,
Сегодня мы ликуем, но какую кару?
Но что за гнев мы нашим детям сеем?
Россия неповинная! безумная Расея!..

Связь торжества и поражения была показана еще Ольгой Фрейденберг, анализирующей миф об Оресте: Клитемнестра, торжествуя над поверженным телом мужа-врага, не подозревает, что тем же ударом, что убил ее супруга, она поразила и себя: живая, она уже, по сути, мертвая. Иначе говоря, „пир победителей” всегда приводит к тризне по героям – это и есть смысловой финал, бросающий легкую трагедийную тень на счастливую, но темную развязку: Нержин, под грохот военной колоннады, увозит Галину под венец с офицером РОА. И только обозначенный жанр намекает на счастливый конец, каким бы невероятным он ни казался.

Принцип зазеркалья выходит на мифологическую концепцию времени: „Весть о новых грандиозных победах героической Красной Армии вызвала прилив невиданного энтузиазма и небывалого патриотического подъема среди ивановских текстильщиц. [...] Прядильщицы Моломонова и Натягушина 72 часа не отходили от своих сорока станков и досрочно выполнили план 1969 года...” (64). Возникает эффект будущего как настоящего, а настоящее – продолжение прошлого: скульптор Майков на пиру победителей поднимает тост не за „лжегероя”, а за всех своих погибших предков, начиная с того, кто „Стрелял из пушки пеплом Первого Лжедмитрия!” (99).

Таким образом, война и мир как бы меняются местами, и значение победы в Отечественной войне было однозначным – спасение Европы и, разумеется, России от фашизма, но смысл ее для самой страны-победительницы был не столь однозначным и намного более трагическим.

Комедия Солженицына осталась бы заурядной попыткой начинающего писателя громко заявить о себе „со сцены”, если бы не один факт: в ней уже проявляется то мощное игровое начало и страсть к автомифологизации, которые так ярко проявятся в „бунтаре” Солженицыне после 60-х годов³. Более того, именно в этой пьесе проявилась основная творческая интенция

³ См. статью: Валерий Есипов, *op. cit.*

Солженицына – разрушение „всей советской картины мира в ее основных смысловых узлах”⁴.

Пьеса Олега Богаева⁵ *Марьино поле*, написанная почти полвека спустя (2005), вызвала крайне противоречивые оценки, в том числе и потому, что она представлялась совершенно несценичной. Несмотря на это, пьеса уже ставилась неоднократно – меня же интересует собственно текст, который представляет собой уже откровенно мифологическую картину войны, обнаруживая к тому же и притчевую природу, начиная уже с заглавия. Начальная ремарка очерчивает особое пространство – „между лесом и полем”. Устойчивая мифологема леса усиливается культурным знаком „поле”, входящим в русское сознание оборотом „жизнь пройти – не поле перейти”. Сюжет, по сути, представляет историю попытки трех старух вернуть жизнь своих убитых на войне мужей, перейдя поле, которое в пьесе приобретает семантику поля смерти.

Не менее важно определение этого поля – Марьино, по имени одной из трех старух, единственной героинь, поименованных в пьесе, тогда как все исторические деятели войны вошли в сюжет под обозначением „другие”. Имя *Марья* в данном контексте тоже несет на себе печать национальной памяти: ее убитого на войне мужа зовут Иван, при этом, если *Иван* у Солженицына – это обобщенное имя, равное национальному знаку („русский Иван”), то в пьесе Богаева – это значимый герой, имеющий свою биографию и мысли, способные двигать сюжет. Таким образом, пьеса – это история любви Ивана да Марьи, что провоцирует „сказочное” восприятие пьесы. Этой же рецептивной ориентации способствуют и главные героини, постаревшие *три девицы*, ныне три старухи. Серафима Федорова, Прасковья Гришина и Маша Иванова – старые и старинные подруги, связанные давними непростыми отношениями, в том числе и в связи с их мужчинами. Характерная игра с именами продолжается в фамилиях героинь: они образованы от имен их мужей – Федор, Григорий и Иван, деревенские парни, которые вместе ушли на войну и не вернулись. Любопытно, что у мужа Маши фамилия *Марьин*, т.е. по имени жены, ее же именем названо поле, что значительно повышает семантический потенциал заглавного образа.

Три героини представляют три женских типа, проявляемых в любви и верности. Серафима – собственница и ревнивица, в ней акцентировано плотское начало: Прасковья считает подругу „потаскухой”, которая после своего Феди „три раза женихалась”, хотя, по уверению самой „гулящей”, было „один раз тока”⁶. Сама обвинительница стала жертвой платонической любви: жених у нее стеснительный был – даже когда провожала своего

⁴ *Ibidem*.

⁵ Олег Богаев – екатеринбургский драматург, ученик Николая Коляды, который громко заявил о себе в конце 1990-х годов пьесой *Русская народная почта*.

⁶ Олег А. Богаев, *Марьино поле*, [в:] *Лучшие пьесы 2005 года*: Сборник, Москва: НФ Всероссийский драматургический конкурс «Действующие лица» 2006, с. 60. Далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием страниц в скобках.

Гришу на войну, Прасковья не посмела на людях поцеловать жениха, „Ну и решили до окончания войны потерпеть...” (60), так и осталась „дурочкой нецелованной” (60). И только Маша, соединяя физическое и духовное, воплощает собой тот тип верной жены, которая любит мужа и после его смерти, и свою смерть отменяет, потому что ему нужна живая.

Важно, что героини не просто старухи, а долгожительницы, и возраст здесь, равный веку, оказывается принципиально важным для драматурга. Сто лет для Богаева – это так же символично, как для Маркеса „сто лет одиночества”: по сто лет главным героиням, сто танков, со слов Маши, подбил боец Гришин, он же „взял в плен тыщу фрицев” (54). В поисках станции, куда должен придти литерный поезд с бывшими погибшими, старушки попали в глухое место, где „за сто верст никого!” (57); „счастья сто лет ждуть” (60); наконец, Машиному дому „хоть и сто лет, зато на века, дом был крепкий” (65).

Но „сто лет одиночества” сменяются иной формулой – „сто лет ожидания”: по словам Маши, пришедший к ней перед смертью Иван сказал, что „Победу сто лет ждуть” (45). Мертвый, приобщившийся к тайнам иного мира, имеет право спросить с живых, как они распорядились его жертвой. Устами верной Маши он ставит очень острый и сегодня очень актуальный вопрос о смысле победы, разводя тем самым понятия значения и смысла. Значение победы в Великой Отечественной войне очевидно: враг, изгнанный из страны, был принужден подписать капитуляцию. Смысл же проявляется со временем, в частности, в том, к чему привела победа: как живет народ-победитель и как развивается общество после столь внушительной победы. Полвека для прояснения этого смысла вполне достаточно: победа для победителей оказалась страшнее, чем поражение для захватчиков: „Эх, люди, что ж вы с нашей страной наделали?.. Куда ни глянь – везде разруха, везде одна могила. Эх... и врагов нет, и друзей нет, и ни добрых, и ни злых... Никого нет. Ничего нет” (46), – говорит Иван. Таким образом, великая победа вылилась в поражение, тем более чудовищное, что оно, как и победа, есть факт истории того же народа. Иван же говорит, как бы вторя графу Толстому, что смерти нет, правда, великий писатель добавлял, что есть любовь, но в пьесе Богаева опущенный финал великой фразы Толстого разворачивается в целый сюжет пьесы *Марьино поле*, тем самым утверждая силу, способную победить смерть.

В пьесе, наряду со сказочными, сюжетно значимы и мифологические мотивы. Так, получив похоронку, Маша думала, что ее любимый стал звездой, и она даже нашла ее и назвала звезду „Рядовой Иван Марьин”. Путешествие в тумане полностью связано с метафорой тумана, сбивающего героя с пути. Кульминацию сюжета подготавливает „Девичий источник” – это молодильная вода, которая подействовала, но выборочно: Серафима и Прасковья умерли, корова почему-то вышла из воды козой, а Марья, выйдя

к станции, встала на рельсы старушкой и сразу превратилась в девушку, выбрав тем самым свой путь – ждать любимого воина.

Странствия старушек осложняются из-за того, что их походу к мужьям ставит „палки в колеса” разная полу- и сказочная публика. Так, из загадочного леса, среди другой нечисти, выходит и гаишник, который требует водительские права на спецтехнику, имея в виду корову; второе требование не менее нелепое: он требует сдать похоронки, потому что „нельзя встречать погибших мужей. Это нарушение правил дорожного движения” (61). Несмотря на курьезность ситуации, уже в этой сцене просматривается традиционный мотив дороги: путешествие старушек ведет к трансформации в метафору не просто жизненного пути героинь, а путей послевоенной страны, ее „правил дорожного движения” от прошлого к будущему.

Когда „палачи” отпускают приговоренных в лес, то обещают спасенным, что белка укажет им дорогу. Белкой оказывается Левитан, опознавший, кто старушек научил назвать его белкой – это персонажи/актеры очень популярного некогда фильма *Два бойца* (1943 г.), с участием Бориса Андреева и Марка Бернеса, известного актера и певца. Выясняется, что это результат эстетического спора, о чем и сообщает им легендарный диктор: „Они, видишь ли, считают, что кино точнее стреляет, чем радио...” (64).

Машина мечта военных времен, что Левитан „Своим ревом скажет: «А теперь сообщение для Маши – жителя села Малые Опята! Уважаемая Марья, к вам по ошибке пришла похоронка! Ваш муж живой!»” (65). И Левитан, как в сказке исполняя мечту вдов, передает как бы от Советского информбюро важное правительственное сообщение: „Уважаемые вдовы Советского Союза. Центральное главкомандование информирует вас о том, что все похоронки высланы вам по ошибке. Все ваши мужья живы. Ура! Мы приносим каждому свои извинения. С победой Вас, вечные вдовы!” (66). Противоречивость подобного заявления, лексически закреплённая в словах „мужья живы” и „вечные вдовы”, не смущает старух, которые молча продолжают свой путь.

Их путешествие по истории великой войны было бы неполным, если бы не было встречи с простым солдатом – она и произошла, когда старухи встретили человека-гриба. Солдат вернулся с войны живым, но неполноценным: подорвавшись на mine, гармонист Яша остался без рук и без ног. Его ни вдова, ни жена не захотела жить с „самоваром” и, положив мужа в лукошко, она отнесла его в лес. Яша „покатался в земле, пообтерся и стал гриб. (*Смеется*). Вот теперь по пояс в земле крепко-крепко... (*Пауза*). Нас тут таких ведра три” (67). Контаминация известных сказочных мотивов (избавление от нелюбимого в лесу и метаморфоза) приобретает характер трагикомической иронии из-за мены падчерицы на мужа, а какого-нибудь животного или растения на загадку природы: гриб – это не животное или растение, хотя обладает свойствами и того, и другого.

Трагикомическая ирония пронизывает всю пьесу. Спасаясь от волков, старушки вместе с коровой проводят ночь на деревьях, а утром их спасает человек, вышедший из леса с березовым веником. Предлагает в баньке попариться, но оборачивается Геббельсом, который собирается сжечь в бане старушек, по приказу Гитлера, который оказался рядом с Марьиным полем. Там же оказался и Сталин, показанный в физиологически сниженной позе, что тоже характерно для народных сатирических сказок. Физиологические потуги вождя, пытающегося победить запор, как бы метафорически выражают мысль, что он прос..л страну, и вся сцена со Сталиным визуализирует эту метафору.

Великий вождь возникает еще раз – в изображении. Убежавшие в туман старухи, сопровождаемые песней двух бойцов *Темная ночь*, разговаривают в лесу о Сталине. Прасковья обращает внимание Маши на фингал, который она когда-то пририсовала ему в газете „Труд”. Серафима замечает: „А я всю жизнь, когда на его рожу глядела, представляла себе, как он сидит на горшке, и видишь – как сбилось...” (64). Сцена эта заставляет по-другому взглянуть на путешествие по полю как на странствия по „полям” своих мечтаний – в этом смысле смерть двух старух закономерна именно сюжетно: они увидели, как сбывлась самая несбыточная мечта их юности, и спокойно ушли в мир иной.

Перенос вымышленного/изображенного на „живого” Сталина не единственный сюжетный случай. Фантасмагория происходящего усиливается, когда в картине шестнадцатой кино становится частью реальной жизни героинь: старушек по приказу Сталина ведут на расстрел двое бойцов, у одного из которых вместо винтовки оказывается гитара, и он, исполняя последнее желание приговоренных, поет знаменитую песню из кинофильма *Два бойца*. Прасковья вспоминает, как в Пантино она смотрела этот фильм: „Я всегда сидела в первом ряду, и весь фильм вы на меня глядели!.. Влюблено так, ну прямо страсть!..” (63). А Саша с Уралмаша добавляет: „Каждый раз, когда нас крутили, он смотрел в темный зал и искал вас. Почему вы с тех пор в кино не ходили???” (63). Традиционная ситуация парадоксально инверсируется: не зрительница влюбленно смотрит на актера, а актер с экрана влюбляется в зрительницу – возникает эффект зазеркалья, который служит своего рода проверкой любви. И Прасковья, „дурочка нецелованная”, признается своим музыкальным „палачам”, что другого любит – он не умеет петь и говорить красиво, но именно такого она и любит „и такого с фронта ждала. А теперь он живой, он ко мне возвращается” (64). Подобное утверждение знаменательно тем, что обращено к экранному персонажу в большей степени, чем к актеру, игравшему одного из „двух бойцов”.

Получается, что это путешествие и по полю истории: на чугунном коне маршал Жуков скачет в поисках Красной площади; разгуливают Геббельс с Риббентропом. Значимо соседство в одном лесу Гитлера и Сталина: оно

мотивировано единственной целью – уничтожить старух, единственных, кто верит в победу своих мужей. Сюжет, таким образом, меняет семантику поля, заставляя мерцать этот образ разными смыслами, и сказочное начало объединяет все метаморфозы поля – неслучайно замечание Елены Горфункель: Богаев „показал, что война каким-то образом продолжается, переходит в разряд национального фольклора, волнует воображение детей, внуков и правнуков тех, кто пассажиром мог бы ехать в этом поезде, и тех, кто его до сих пор разыскивает”⁷.

Странствия „трех девиц” открывают перед ними страну, которая пугает своей враждебностью настолько, что Прасковья говорит о двух роинах – той, за которую погибли их мужья, и той, которая теперь хочет погубить несчастных вдов.

Предпоследняя картина – выход из опасного ельника – становится встречей со смертью, которая уже забрала Машиных подруг и теперь ждет, когда она спустится в свою могилу. Именно смерть проясняет и концепцию войны, и концепцию любви как отрицания смерти. Увидев, что Маша не готовится к смерти, так как верит, что ее муж вернется, поджидающая ее смерть взрывается: „Вот дура! Забыла, сколько раз ты его ждала?! Турецкая, Японская, Финская, Гражданская, Первая мировая была, Вторая! С Куликова поля ждала Ваньку, помнишь?! И каждый раз ты меня умоляла: «Отпусти меня, смерть, мне Ваню с войны встречать надо»... Ты что, вечно его ждать собралась???” (68–69). Смерть не понимает, зачем Маше ее вечное ожидание, но именно эта верность впечатляет ее настолько, что она готова подарить ей еще *сто лет* – и Маша идет к железнодорожной насыпи, чтобы дожидаться своего мужа. Старуха превращается в девицу, продолжающую ждать своего мужа, потому что только ей он и явился, так как только им дана была настоящая любовь – *Девушка и смерть*.

Развязка этой драмы становится завязкой новой, будущей, ибо, как сказано было смертью, „Сколько войн у вас, русских, было, а сколько еще будет!” (69). Так проясняется, что это пьеса не о Великой Отечественной войне, а о войне как таковой. И даже не о войне, а о любви, которая сохраняет воину жизнь.

Что объединяет эти две столь разные пьесы? Мотив зазеркалья, который в минимальной конструкции можно свести к древнейшей формуле: победа беременна поражением, и от человека зависит, как скоро и насколько эффективно он сможет поражение преобразовать в победу. Солженицын тяготеет к философскому осмыслению войны и мира, показывая относительность понятий и взаимопроникновение их друг в друга. Богаев же в большей степени строит русскую историю как особого рода мифологию.

⁷ Елена Горфункель, *Широка страна моя родная*, <http://ptj.spb.ru/archive/58/neva-and-further-58/shiroka-strana-moya-rodnaya/>

Исследуя народную русскую поэзию, Фёдор Буслаев показал в ней более или менее отчетливо сохранившиеся признаки и черты мифологического мышления, полностью разделяя взгляд немецких философов о генетическом единстве мифологии и поэзии. Для русского ученого поэзия важна не только сама по себе, но и необходима как принципиальный фактор в духовном самосознании человека, ибо является „естественною посредницею” между древними, темными верованиями и народным сознанием. Мифологический эпос значим и как зафиксированный факт рождающихся нравственных представлений о добре и зле. Степень духовности народа, равно как и естественные различия, местные и исторические, обусловили собственное национальное развитие общего мифологического начала. Так, русская культура не имеет чего-либо подобного *Илиаде* или *Старшей Эдде*, но это означает не то, что славяне вообще не имеют собственного эпоса, а то, что он создавался на иных, не менее интересных эстетических и нравственных основаниях.

Славянский эпос и доселе живет теплою, искреннею верою в целый ряд мифических существ, но существ мелких, не многозначительных: это не крупные, величавые личности Греческого Зевса, Финского Вейнемейнена, Скандинавского Тора или Одина, с определенным нравственным характером, развитым во множестве подвигов и походов, но ряд существ не самостоятельного, не отдельного бытия: это целые толпы *Вил*, *Русалок*, *Дивов*, *Полудниц* и т.п.⁸

Несмотря на кажущуюся незначительность, эти сверхъестественные существа глубоко влияют на жизнь людей, проникая в былинных и даже в исторических героев, что вообще характерно для общеславянского эпоса. Так, Тугарин Змиевич, сын змея и сам мифологический змей, состоит в преступной связи с супругой самого Владимира Красна-Солнышка, сестра которого – Марья Дивовна, т.е. дочь Дива. Племянница великого князя, Забава Путятишна, выходит замуж за приезжего героя, способного за одну ночь выстроить великолепные палаты.

Сестра Апраксеевны, супруги Красна-Солнышка, дева воительница, в роде Северной Бригильды. [...] Даже Илья Муромец, побеждающий мифического Соловья Разбойника, носит на себе следы древнейшего характера первобытного эпоса, в своих тайных сношениях с за-Донской царицей, которая, при живом муже, рождает от Ильи Муромца сына, *Збута Королевича*, с которым вступает в бой наш герой, не зная, что он ему сын. Таким образом, Владимир Красное-Солнышко окружен в нашем народном эпосе таинственною сетью мифических чарований⁹.

⁸ Фёдор И. Буслаев, *О народной поэзии в древнерусской литературе*. (Речь, произнесенная в торжественном собрании Императорского Московского Университета 12-го января 1859 года.), [в:] *Древнерусская народная литература и искусство. Сочинение Ф. Буслаева*, Санкт-Петербург: Типография товарищества «Общественная польза» 1861, с. 5.

⁹ *Ibidem*, с. 7.

Итак, князь Владимир Красно Солнышко, несомненно, историческая личность, имеет в своей биографии много мифологических родственников, что весьма напоминает греческую мифологию, в которой „герой” изначально был сыном бога и смертной женщины. Тем интереснее современное обращение к военной теме как к мифологии нового времени, что, как выясняется, соответствует русской научной традиции.

The Concept of War: from History to Mythology
(The Winners' Feast by Aleksandr Solzhenitsyn and Maria's Field
by Oleg Bogayev)

(Summary)

The article deals with the comparative analysis of two plays, *The Winners' Feast* by Aleksandr Solzhenitsyn and *Maria's Field* by Oleg Bogayev which, being united by the war theme, belong to different generations. More or less explicit implications present in both plays make it possible to view the Russian history as a form of national mythology.

Key words: genre, game, mythologem, mirror image.