

В.Е. Головчинер

Томский государственный педагогический университет

**«Протосюжет» в сказках Е. Шварца
(трансформация и функционирование)**

За тридцать лет активной творческой деятельности Е. Шварцем написано множество произведений разных жанров, но наиболее известен он как автор кино-сценариев и драматург, написавший около тридцати пьес. Их можно пытаться систематизировать на разных основаниях, например, выделить пьесы для детей и взрослых, как это часто делается; произведения с комическим и собственно драматическим модусом, отчетливо сказочные и жизнеподобные, сказки для театров кукол и драматических представлений, написанные по известным и по оригинальным сюжетам и т.д. Но эти разграничения будут лишь более или менее оправданы. Потому что во всех почти произведениях Е. Шварца, при тех или иных доминантах, есть «все»: в реальности изображаемых событий более или менее отчетливо ощущается сказка, комическое и драматическое «соседствуют» друг с другом, детские сказки интересны и взрослым, и наоборот (в Магнитогорском театре «Бура-тино» режиссер В. Шрайман поставил сказку, написанную для взрослых – «Дракон»). Эту особенность по конкретному поводу – в дни шестидесятилетия писателя – замечательно сформулировал много и долго работавший с драматургом режиссер Ленинградского театра комедии Н.П. Акимов:

«... На свете есть вещи, которые производятся только для детей: всякие пицалки, скакалки, лошадки на колесиках и т.д.

Другие вещи фабрикуются только для взрослых: арифмометры, бухгалтерские счета, машины, танки, бомбы, спиртные напитки и папиросы.

Однако трудно определить, для кого существуют солнце, море, песок на пляже, цветущая сирень, ягоды, фрукты, взбитые сливки?

Вероятно – для всех...

У пьес Евгения Шварца... такая же судьба, как у цветов, морского прибой и других даров природы: их любят все, независимо от возраста» [Мы знали Евгения Шварца, 1966, с. 185].

Думается, мысль художественного руководителя Театра комедии может быть распространена и на другие аспекты творчества интересующего нас автора. Отмеченный им органически «природный», не столько дифференцирующий, сколько «соединяющий» характер творчества Е. Шварца заметен и в том, что условно можно обозначить как отношение писателя с традицией, с опытом всей предшествующей культуры.

Последнее особенно заметно и интересно в силу того, что он формировался как художник в Петрограде-Ленинграде в пору, когда самоопределение разных литературных групп и начинающих авторов проходило в условиях отрицания, борьбы с предшественниками. Дружеские, человеческие связи привели Е. Шварца в начале 1920-х годов в круг «Серрапионовых братьев». В нем самым близким ему

оказался Л. Лунц, по молодости или характеру наиболее склонный к экспериментам, шокирующим декларациям, предпочитавший опыту «бездейственной», в его понимании, русской литературы с ее углубленным психологизмом динамику, энергетику, волевое начало «западного» сюжетостроения. Во второй половине 20-х годов Е. Шварц много работал и общался с обериутами¹ – последними ниспровергателями и бунтарями в русском искусстве XX века, отвергавшими «житейскую логику» и утверждавшими «свою логику» в нем. Но внимавший всему, что говорилось и делалось рядом с ним, будущий драматург не подписал ни одной декларации, формально не примкнул ни к одной группе.

На рубеже 1940-50-х г., лишенный возможности издаваться и ставиться, он писал в своих «Ме» (так иронизируя над собой, называл Е. Шварц в разговорах с друзьями свои записи: они существенно отличались от того, что обычно сообщалось в «мемуарах», предназначенных для печати): «Я чувствовал вполне отчетливо, что мне никак не по пути с Серапионами. Разговоры о совокупности стилистических приемов как единственном признаке литературного произведения наводили на меня уныние и ужас и окончательно лишали веры в себя. Я никак не мог допустить, что можно сесть за стол, выбрать себе стилистический прием, а завтра заменить его другим. Я, начисто лишенный дара к философии, не верующий в силу этого никаким теориям в области искусства, – чувствовал себя совершенно беспомощным, как только на литературных вечерах, где мне приходилось бывать, начинали пускаться в ход весь тогдашний арсенал наукоподобных терминов. Но что я мог противопоставить этому? Нутро, что ли? Непосредственность? Душевную теплоту? ... У Пильняка чувствовалась своя теория. А в ЛЕФе была своя. Я сознавал, что могу выбрать дорогу, только органически близкую мне, и не видел ее...» [Шварц, 1963, с. 253].

«Свою» дорогу для того времени, когда знаменитыми после первых публикаций многие становились в двадцать лет, Е. Шварц искал долго. Ему было больше тридцати лет, когда была написано и сразу поставлено первое его большое произведение – пьеса «Ундервуд». Интересно, что год создания первого крупного произведения Е. Шварцем и выхода к публике со своими декларациями обериутов один – 1928. Но у последних, по видимости, акцентировался разрыв связей. Малые «формы», фрагмент, «случай», преимущественно, представляли их творчество в целом. В обращении обэриутов с предметами, отмечает Т.В. Цивьян, «проступает мифологический архетип: разбрасывание, расчленение предметов ... почти дословно воспроизводит мифологему уничтожения божественного персонажа через расчленение и воскрешение его в обновленной и истинной ипостаси» [Цивьян, 1993, с. 338-339]. Это наблюдение, чрезвычайно ценное для понимания творчества обериутов, особенно продуктивно в первой части: «расчленение предметов» у них очевидно, а вот собирание, обновление, «воскрешение» как этап и смысл успели проявиться, думается, в меньшей степени.

Талант Е. Шварца осуществился в других жанрах, формах и способах, он

¹ Следует отметить, что в названии этой группы до конца 1980-х годов во всех русских изданиях воспоминаний ее участников и о них использовалась буква «е» (от входящего в своеобразную аббревиатуру «ре» – «реальное искусство»). Об этом см.: [Воспоминания о Н. Заболоцком, 1984, с. 87; Гинзбург, 1982, с. 340-341] и др. Форма «обэриуты» начала утверждаться, так же как и понятие «авангард» на месте «левого искусства», с начала 1990-х годов: в публикациях многочисленных исследований на латинице не было аналога русскому «е», и, кроме того, «э» формально соответствовало тексту афиши первого выступления группы в Доме печати. Она анонсировала «театрализованный вечер обэриутов ТРИ ЛЕВЫХ ЧАСА» – буква «у» в названии группы была совсем маленькой, последняя «А» напечатана вверх ногами, слово «левых» – подчеркнуто; в этом игровом контексте об истинности, окончательности написания редкой в русском языке буквы «э» вряд ли можно говорить.

иначе, чем обериуты, реализовал и трансформировал архаическую семантику. В первом приближении, главный принцип его творчества можно было бы сформулировать как обнаружение связей, объединяющих оснований, – как это сформулировал ученый в «Тени», – «законов, общих для всех» [Шварц, 1962, с. 244]. Свое ощущение времени драматург передает через логику целостно, хотя и своеобразно развивающейся истории. Происходящее сегодня у него проясняется, оценивается в контексте универсальных значений, давно известных историй и героев. Сказка, а именно она определила жанровую основу и стилистику «Ундервуда» и многих других, последующих произведений писателя, требовала не только фантазии, но и всеобъемлющей мудрости. Она, так же как и «нутро», «непосредственность», «душевная теплота» автора, реализовалась на путях «органического» соединения материала современности и опыта культуры.

Фольклорная сказка существовала всегда в форме исполнительских (сказительских) вариантов всем известных, отшлифованных в процессе долгого коллективного использования сюжетов. И литературная сказка на новом этапе развития культуры естественно включилась в этот процесс: авторские версии на основе известных историй становились интересны, благодаря тому что новые, актуальные для своего времени мотивы и смыслы «прорастали» из «старых». Контекстом для размышлений о пьесах Е. Шварца, восходящих основой действия или отдельными ассоциациями, реминисценциями к известным сюжетам, могут быть традиции драматических сказок (фьябров) К. Гоцци, в более широком плане – средневековые мистерии, представлявшие в дни религиозных праздников (позже – в дни ярмарок) версии библейских историй. Самым близким Е. Шварцу контекстом можно считать опыт использования мотивов, образов «других культур» символистами и акмеистами, театральные эксперименты первых лет революции, неожиданно связавшие на уровне вершинных достижений практику постановки мистерий в спектакле Вс. Мейерхольда по пьесе В. Маяковского «Мистерия буфф» и опыт К. Гоцци в постановке «Принцессы Турандот» Е. Вахтанговым. Но нас интересует не традиция использования «чужого сюжета» Шварцем в целом, а истоки его «сюжетов», трансформация и функционирование их составляющих в действии отдельных произведений. Размышления об этом на материале сказок для взрослых «Голый король», «Тень», «Дракон», «Обыкновенное чудо» представляет настоящая статья.

Эпиграфы в драме – редкость, т.к. ее смыслы реализуются, главным образом, через действие, диалоги героев. Но «сказку в 3-х действиях» «Тень», ко времени создания которой Е. Шварц имел уже серьезный опыт драматического писателя – опыт поставленных и запрещенных пьес (широко и успешно шли «Клад», «Красная шапочка», «Снежная королева», и мало кто, даже из близких Е. Шварцу людей, знал о существовании «Принцессы и свинопаса»), он предварил даже двумя эпиграфами. Первый – фрагмент из произведения с таким же точно названием – из андерсеновской «Тени»: в нем сообщается, что причиной расстройств ученого стал не столько факт пропажи тени, сколько то, что он «вспомнил историю человека без тени, которую знали все и каждый на его родине. Вернись он теперь домой и расскажи свою историю, все сказали бы, что он пустился подражать другим». Второй эпиграф тоже из Г.-Х. Андерсена – из его «Сказки моей жизни»: «... Чужой сюжет как бы вошел в мою плоть и кровь, я пересоздал его и только тогда выпустил в жизнь» [Шварц, 1962, с. 235]. Казалось бы, оба отрывка говорят об одном и том же: о том, что есть истории, известные «всем и каждому», которые однако в разных вариантах «случаются», «рассказываются» снова и снова. Думается, Е. Шварц не случайно поместил эти андерсеновские фрагменты рядом: он усиливал содержание одного другим, выстраивал логику восприятия – предупреждал и сразу отвергал подозрения в простом подражании, и акцентировал внимание на

процессе и смысле «пересоздания» «чужого сюжета».

В связи с интересующим нас аспектом размышлений уместно вспомнить хранящееся в РГАЛИ письмо, написанное Е Шварцем буквально за несколько дней до смерти Э. Гарину, который вел переговоры с драматургом о постановке «Тени» в Московском театре сатиры. Их творческие и дружеские отношения сложились давно, и на изложенное Гаринным предложение руководства театра изменить название пьесы, так как в Москве в сезоне 1957-58 годов в нескольких театрах шли спектакли, в название которых в разных вариантах входило слово «тень», Е. Шварц ответил решительным отказом. «У администрации театра есть свои практические соображения. У меня – еще более важные». Сначала он пишет о сценической истории пьесы: о том, что написанная в 1939 г., она была поставлена в 1940 г. Акимовым в Театре комедии, затем – в 1947 г. «под тем же названием» режиссером Грюндгесом – в Берлине («Пьеса прошла с успехом. О ней много писали»). «Уехав из Восточной Германии, Грюндгес поставил пьесу в Гамбурге и во многих других городах». Е. Шварц перечисляет города и страны, где еще была поставлена пьеса (Цюрих, Потсдам, Марокко): «Насколько мне известно, пьеса продолжает идти за рубежом. Она имеет свою судьбу, сохраняя свое прежнее название».

Когда я выпустил сборник пьес, – я назвал его «Тень».

Кроме названия пьесы, есть еще и фамилия автора. У меня не Бог весть какое имя, но все же достаточное, чтобы отличить мою «Тень» от пьес приблизительно похожего названия». И под конец Е. Шварц приводит главный аргумент – «свои – еще более важные», чем у администрации Театра сатиры, «основания»: «Тень – называется повесть Шамиссо¹, сказка Андерсена и моя пьеса. При всей разнице качества эти три вещи как-то связаны. Зачем мне отказываться от этой связи во имя весьма сомнительного сходства с другими пьесами...» (РГАЛИ, ф. 2215, оп. 1, ед. хр. 87). «Эту связь» Е. Шварц фиксировал названием, эпиграфами к пьесе, что, подчеркнем еще раз, бывает очень редко в драме. Количество указаний на «связь» свидетельствует, насколько она была принципиально «важна» для автора. Он создавал «другое», совершенно самостоятельное произведение, но включающееся в известный ряд, получающее в его контексте дополнительные смыслы.

Предпосланные пьесе «Тень» тексты знаменитого предшественника могли бы быть эпиграфом к значительной части произведений Е. Шварца. В этих текстах обозначен близкий ему тип художественного мышления – эпический по существу. Он проявляется и в том, что актуальная современность осмысливается художником в соотношении с предшествующим культурным опытом человечества, «свое» слово о состоянии мира и месте в нем человека вплетается в «чужое», новый, авторский «сюжет» вырастает на основе всем известного, заданного традицией. Об этом свидетельствуют уже названия наиболее известных пьес-сказок Е. Шварца, отправляющие к «известным всем и каждому» произведениям, прочно связывающие «новые» истории со «старыми»: «Голый король» (1933), «Красная шапочка» (1935), «Снежная королева» (1938), «Тень» (1939), «Дракон» (1943). В этом ряду могут быть названы и киносценарии: «Золушка» (1946), «Дон Кихот» (1956).

Название пьесы «Голый король» (уточнение даты создания пьесы «Голый король» см. в работе: [Головчинер, 1992, с. 55-56]) заслуживает особого внимания. Как заметно по случаю именованию Е. Шварцем повести Шамиссо в письме Гарину, для драматурга важна не столько «буква», точность соблюдения авторского названия, сколько «дух», смысл «протосюжета», по мотивам которого он пишет свою пьесу. Это еще более очевидно проявилось как в первоначальном, так и в закрепившемся названии пьесы, в качестве истоков которой он впервые использовал творчество Андерсена. На предложение Н. Акимова написать пьесу для задуман-

¹ У Шамиссо повесть называется «Необычайная история Петера Шлемиля».

ного им «синтетического театра», Шварц предложил сделать вольное изложение сказок Андерсена, соединив «Принцессу и свинопаса» с «Голым королем», и очень скоро написал то очаровательное произведение, которое стало известно зрителям почти через тридцать лет на сцене театра «Современник» [Мы знали Евгения Шварца, 1966, с. 177]. В этих воспоминаниях зафиксированы не только первоначальная и закрепившаяся номинации пьесы, но, видимо, и названия сказок Андерсена в том виде, в котором они звучали в совместных обсуждениях автора пьесы и режиссера в процессе начавшихся репетиций (почти до половины доведенная работа, по информации Н. Акимова, была «запрещена Главреперткомом по причинам не сформулированным»).

Наименование андерсеновской сказки «Свинопас», фабула, отдельные травестированные сцены которой легли в основу первого акта, трансформировалось в первом обозначении совершенно определенным образом – добавлением в нем и обозначением на первом месте героини, чувства которой подвигли к решительным действиям героя. Изображение сказочных героев – свинопаса и его друга в не свойственном сказке непрерывном, необратимом течении настоящего времени удается художнику в первом акте только благодаря образу принцессы. Свинопас давно влюблен в принцессу и давно уговаривает ее прийти на лужок, когда же она пришла, обозначив тем самым завязку действия, оробел настолько, что сам, без подсказки друга, слова сказать не может. Изменение, развитие отношений и, соответственно, действия связаны именно с ней. Начавшееся на цветущей лужайке встречей героев, оно в первом акте стремительно развивается, по мере того как интерес юной принцессы к обещанному чудесному котелку перерастает в интерес к свинопасу. И имена у них оказались одинаковые – Генрих и Генриетта, и на робкую просьбу о поцелуе она ответила по-королевски щедро, так что все попытки придворных дам, а потом и короля-отца образумить принцессу приводят к обратному эффекту. Юные герои уже в конце первого акта, развивающегося по законам лирической комедии, полны решимости сделать все, что быть всегда вместе. Принцессу уведят, но вслед ей Генрих, обретший, наконец, голос в сопротивлении королю, кричит: «Не беспокойся, принцесса, я на тебе обязательно женюсь». И она вежливо, но решительно (что вызывает комический эффект), побуждает его к действиям в этом направлении: «Да, пожалуйста, Генрих, будь так добр» [Шварц, 1962, с. 103].

Смыслу андерсеновской сказки «Свинопас» в первом акте пьесы соответствует лишь поведение придворных дам и короля. Характеры, мотивы поведения главных действующих лиц здесь изначально изменены. На месте бедного принца, переодетшегося свинопасом, чтобы наказать глупую принцессу, предпочитающую механическую игрушку прекрасной розе и соловью, Шварц представил настоящего свинопаса; он показал принцессу, которая всякой механике, всяким навязанным нормам, в том числе и социальным, предпочитает естественность человеческих отношений. С одной стороны, в пьесе усилены и трансформированы признаки «обездоленности» сказочного героя. Он не только беден, как у Андерсена, но не знатен, переведен в «разряд» социально низких героев, более того, – героев, действительно, а не притворно занятых грязной работой и, по законам народной сказки, всегда вознагражденных судьбой. Такие герои занимают в финале фольклорных сказок самое высокое социальное положение, оттесняя лиц, притязавших на него «законно», имеющих на него право по своему статусу. С другой стороны, шварцевский герой занимается своим самым «низким» делом, ни чуть не смущаясь. Его место в иерархии королевства очень быстро перестает быть препятствием в отношениях с принцессой в процессе их диалога, приобретающего, с точки зрения придворных дам, все более «неприличный» характер.

Свинопас обнаруживает свое личное имя, свое собственное человеческое

лицо, индивидуальную энергию и именно в этом качестве вызывает интерес принцессы. Она дает волю своим чувствам, не считаясь с сословными правилами и формальными приличиями. Поцелуй как свободное, органичное проявление чувств, как своеобразная их кульминация решает отношения молодых героев до того, как они что-то обсудили, – по сути, уже в середине первого акта. Во втором акте остается преодолеть только внешние по отношению к ним, сказочно-эпические по сути своей преграды, – спасти принцессу, увезенную в сопровождении свирепой стражи в «другое», «соседнее» королевство, спасти от брака со старым королем.

Если в начале 1930-х годов драматург названием «Принцесса и свинопас» акцентировал внимание на силе всепобеждающего, естественного чувства любви юных героев как основе жизни, то при переработке пьесы и изменении названия для автора стали более важны другие смыслы – социальные преграды, делающие проблематичным счастье людей. Второе, известное сегодня, название пьесы в доступных нам материалах впервые встречается в письме Е. Шварца Л. Малюгину из эвакуации, из Кирова. 2 марта 1943 года он пишет о трудностях, о «невозможности жить так далеко от Ленинграда», размышляет о переезде в Сталинабад, куда зовет его выехавший из осажденного Ленинграда с Театром комедии Н. Акимов. Но начинается это письмо главной для автора информацией: «Работа над «Голым королем» приостановилась. Почему, не знаю» (РГАЛИ, ф. 2215, оп. 2, ед. хр. 73, с. 2).

В телеграмме, отправленной Шварцу уже в Сталинабад, С. Юткевич торопит с доработкой пьесы: «Договорился театром Революции немедленной постановке Голого короля прошу срочно выслать окончательный вариант». В папке, хранящей эту телеграмму в РГАЛИ, лежит и записка С. Юткевича Е. Шварцу: «Куда Вы пропали? Я уезжаю в воскресенье и должен увезти «Голого короля». Боюсь, что Вы ничего не сделали, а если и сделали, то не удастся перепечатать. Тогда прошу Вас внести все Ваши поправки в тот экземпляр, который я Вам передал. Без «Короля» уехать не могу. Умоляю появиться завтра днем на студии. Ваш Юткевич» (РГАЛИ, ф. 2215, оп. 1, ед. хр. 271). К сожалению, никаких ранних законченных вариантов, никаких исправленных экземпляров обнаружить не удалось, и в каком направлении изменялся текст пьесы, сказать трудно. Но факт того, что Е. Шварц что-то делал, превращая «Принцессу и свинопаса» в «Голого короля» в процессе работы над «Драконом», непосредственно перед завершением последнего, можно считать установленным. Новое название акцентирует другие смыслы. Действие второго акта, соотносимого со сказкой датского сказочника о ловких мошенниках и тщеславном короле, демонстрирует политическую систему, принципы, механизмы государственного управления в «соседнем» королевстве, сатирически изображает самого носителя власти, оправдывая смысл нового названия пьесы: нейтрально звучащее андерсеновское название «Новое платье короля» трансформируется в однозначно разоблачающее – «Голый король».

Две относительно самостоятельные действенные линии «Голого короля» – отношений принцессы и свинопаса, с одной стороны, и государственного устройства соседнего королевства, с другой, – кроме всего прочего, разведены и соотносены с разными «чужими сюжетами». Каждый из этих «сюжетов» вводится в действие отчетливо узнаваемым, более или менее соответствующим первоисточнику событийным рядом, расстановкой сил, отдельными деталями, даже репликами. При этом каждый «сюжет» существует в воспринимающем сознании и в ощущении некогда созданной Андерсеном целостности, и в его трансформации в действительности – в становящейся художественной реальности шварцевского текста. Герои «проверяются» возможностью создания собственного «сюжета» – сюжета своей судьбы (подробнее об этом: [Головчинер, 1992, с. 55-89]). Принцесса и свинопас

«преодолевают» обстоятельства андерсеновского «Свинопаса»; король, претендующий на роль главы нового, «высшего в этом мире государства», не способен выйти за пределы давнего и всем известного сюжета, оказывается в своих притязаниях «гол» – ничтожен, и закономерно изгнан из своей страны. Логика линейного развертывания отношений молодых людей в первом акте трансформируется в полифоническую организацию действия пьесы во втором акте с появлением на сцене образа «соседнего» королевства. Отношения множества низших и высших служащих, поведение самого «соседнего» короля демонстрируют организацию общего и частного существования в тоталитарном государстве как жизнь «тридевятого» – мертвого царства, параллельно которому, над- или внутри которого пробирается, торжествует логика «живой» – органичной, естественной жизни, молодой энергии, побеждающей, вопреки здравому смыслу, по законам сказки, по законам народной мудрости.

«Тень» развивала открытые в «Голом короле» возможности использования известного литературного материала [Головчинер, 1992, с. 90-130]. И на этот раз Е. Шварц обратился к датскому сказочнику, к одной из самых известных его историй, дополняя ее сюжет в действии пьесы целым рядом новых, параллельно развивающихся линий, представляющих уже не только отношения двух центральных персонажей, но жизнь маленького южного города как жизнь социума. При этом драматург, вплоть до финала, сохранял логику основного событийного ряда андерсеновской истории, чтобы тем ярче подчеркнуть отличие развязки своей. Потому что эта развязка у Е. Шварца зависела от позиций, общественного поведения множества лиц, и среди них нашлись те, кто не побоялся противостоять общему, «теневому» ходу вещей.

Замысел пьесы, которую мы знаем сегодня под названием «Дракон», изначально отличался от предшествующих тем, что не был ориентирован на какой-либо конкретный литературный источник. В апрельском номере журнала «Искусство и жизнь» за 1940 год (в дни премьеры «Тени» в Театре комедии) под рубрикой «Замыслы» Е. Шварц рассказывает, что задумал пьесу, в которой «ребята спасают мальчика от когтей мачехи. Задача осложнена тем, что пасынок убежден, что с ним поступают справедливо. Ребята спасают его вопреки его воле. Борьба за справедливость – вот одна из тем пьесы» [Искусство и жизнь, 1940, с. 51].

Можно предположить, что этот замысел Е. Шварц собирался реализовать в пьесе собственно драматического характера (с перипетиями личной судьбы героя в центре), не нарушающей пропорций жизнеподобия. Но метафорическое выражение «когти мачехи», явно указывало на возможность новой сказки (о когтях дракона специально спросит кот в начале пьесы Ланцелот, и тот, характеризуя его мощь, сообщит: «Пять когтей на каждой лапе. Каждый коготь с олений рог»). И действительно, уже перед войной драматург читал в ленинградском Доме писателей первый акт «Дракона» [Молдавский, 1981, с. 289] – именно тот акт, в котором представлены жители города, давным-давно привыкшие к власти дракона, переставшие думать о сопротивлении, находящие даже какие-то плюсы в своем существовании. Сам выбор мотива змеборства в качестве основы развития действия свидетельствовал о важности для автора проблем государственной организации. Этот мотив, генетически «развившийся из других, бывших до него» как новый «возникает вместе с государственностью»: «мотива змеборства, – замечает В.Я. Пропп, – нет у народов, еще не образовавших государства» [Пропп, 1998, с. 307].

«Дракон» Е. Шварца в аспекте нашей темы интересен тем, что использует в качестве «протосюжета» не конкретное авторское произведение с отчетливо узнаваемыми событийным рядом, системой персонажей, как это было в «Голом короле», «Красной шапочке», «Снежной королеве», «Тени», а широко и разнообразно

представленный в фольклоре разных народов мотив змеборства [Пропп, 1998, с. 299-359]. Речь в этом случае должна идти именно о мотиве и его трансформации современным художником уже в силу того, в родословной героя, отчасти по его собственным словам, отчасти по информации, собранной тюремщиком, с удивительным постоянством называются герои мифов и легенд, спасавшие девушек, сражавшиеся со змеями.

«Дракон. Вы потомок известного странствующего рыцаря Ланцелота?

Ланцелот. Это мой дальний родственник... [Шварц, 1962, с. 322].

«Тюремщик. Ланцелот, он же Георгий, он же Персей-проходимец, в каждой стране именуемый по-своему, до сих пор не обнаружен» [Шварц, 1962, с. 365].

Сам Ланцелот, вспоминая перед боем с драконом о своей жизни как о дороге и повторяющихся сражениях, расширяет круг тех, кто угрожал жизни спасаемым им девушкам и, как станет ясно по «Дракону», жизни вообще: «Вся жизнь моя проходила в тяжелых боях. Тут дракон, там людоеды, там великаны... Но... я не уставал. И часто влюблялся... Ходишь-бродишь, знакомишься с девушками. Ведь они вечно попадают то в плен к разбойникам, то в мешок к великану, то на кухню к людоеду...» [Шварц, 1962, с. 344] «Признак мотива – его обязательная повторяемость за пределами текста одного произведения» [Силантьев, 2001, с. 12], можно сказать, демонстрируется в этих текстах.

Но для пьесы «Дракон» важно другое – мотив змеборства дважды трансформируется и в действии самой пьесы. Первый раз его семантика и структура начинают разворачиваться – при всех отличиях родовой специфики драмы, авторской стилистики, индивидуального воплощения личностей тех, кто определяет развитие событий, – в соответствии с эпической традицией. Герой узнает, что вот уже четыреста лет как над городом, в который он попал, поселился дракон, наложил на его жителей дань, и, кроме всего прочего, каждый год забирает себе девушку. Герой, верный своей «родословной», собирается убить его в честном бою.

Далее мотив змеборства трансформируется современным драматургом по линии трудностей, которые герой должен преодолеть до боя: план поисков дороги к змею-дракону, преодоление физических преград на пути героя к нему преобразуется в план сложных отношений Ланцелота с разными группами горожан, не верящими в возможность избавления от чудовища, боящимися любых перемен. И важность для драматурга именно собирательного образа горожан, города как социума явлена в эпизодах боя.

Первое, что интересно заметить в связи с ними: Е. Шварц как будто «забывает» о традиции сказки, в которой «самый бой подробно не описывается», актуализируя опыт «героического эпоса многих народов, где бой, битва есть центральное место поэмы и описывается иногда даже с некоторыми длиннотами» [Пропп, 1998, с. 304]. Второе и главное, что характеризует принципиально иное решение этого момента современным драматургом: он показывает не поединок Ланцелота с драконом (бой происходит высоко в небе), а наблюдающих за ним с городской площади горожан. Они должны были еще раз убедиться в несокрушимости силы и власти дракона, а видят его отступление и поражение. Е. Шварц дает возможность ощутить сложные процессы, происходящие в сознании множества людей, через мельчайшие их реакции на изменение обстоятельств боя, показывает, как велика сила инерции, как прочно укорено «все, что в нас ушедшим рабым вбито», как далеко от первых восторгов победы над драконом до поведения, соответствующего ей в полной мере.

Традиционные нарративы о змеборстве практически завершались поражением последнего, освобождением девы. В шварцевском «Драконе» Ланцелот изначально думает о спасении не только Эльзы, но города. О горожанах, о том, стоит

или не стоит их спасать, спорят перед боем Ланцелот с драконом. И этот их главный и единственный – интеллектуальный поединок («физического» зрители не видят) не имеет завершения. «Теория», верность или не верность представлений Ланцелота и дракона о населении города, о людях вообще проверяется «жизнью», продолжением действия за пределы традиционного изображения – представлением того, что произошло в городе после уничтожения чудовища.

Обозначившаяся в первом и втором актах перегруппировка значений в семантическом поле мотива змеборства – усиление образа города как первопричины действий Ланцелота – в третьем акте приобретает глобальный характер, в силу того, что от змея город избавлен, но живет точно так же, как и при нем. Параболичность действия в третьем акте (сходство отдельных ситуаций, фрагментов диалогов с первым актом) подчеркивается и демонстрируется более всего вторым явлением Ланцелота. Он видит город в прежнем – «покоренном» состоянии. Но «чудесно» восстановившийся, обновленный он возвращается с новым, более мудрым пониманием ситуации, готовый не только к поединку как разовому действию с немедленным результатом, но к диалогу с городом, к совместной кропотливой, «мелкой, хуже вышивания», работе, которая позволит каждому избавляться от наследия дракона в своей «душе» и создаст новые основания общежития.

Пьеса «Обыкновенное чудо» (1954) – последняя в ряду сказок Е. Шварца («Голый король», «Тень», Дракон), предназначенных взрослому зрителю, и отличается она от них по многим параметрам. Одно из отличий связано с названиями пьес. Вынесенные в заглавия пьес 1930 – начала 1940-х годов обозначения носителей высшей власти с каждым годом все более отчетливо соотносятся с все более страшными хтоническими существами как знаками самых темных сторон, самых губительных начал в составе не только социума, но и человеческой души – «голый король», тень, дракон... Семантика названий сказки, известной сегодня как «Обыкновенное чудо», связана с другими стратегиями.

Многочисленные, хранящиеся в РГАЛИ черновики и варианты пьесы, вплоть до последних, помечены словом «Медведь», позволяющим рассматривать главного героя в контексте не столько известных «всем и каждому» сказок, сколько темных представлений, к которым многие из них восходят. В культах ряда древних цивилизаций «медведь, – указывает М.М. Маковский, – считался прародителем человеческого рода, символом неба и центра вселенной». Выступая в качестве тотема, это животное в разных языках получило разные описательные значения, среди которых (и для нас важно их сочетание): «человек», «чудо», «спасение», «жертвоприношение», «колдовство»... [Маковский, 1996, с. 214-215]. Можно полагать, что свою генетически магическую – «чудесную», защитительную силу медведь как тотем, как покровитель людей «этой» местности сохраняет в изображении на гербах многих городов (от Берлина до Новгорода, Ярославля и др.).

Семантика слова «чудо», прямо акцентированная в закрепившемся названии пьесы, в чем-то существенном связана с представлением о медведе-тотеме архаического сознания и через него – через представление о тотеме – с сюжетами сказок о «чудесных супругах»: супругах – заколдованных царевичах и царевнах, могущих в известных обстоятельствах предстать то в зооморфном, то в антропоморфном облике (среди русских – «Царевна-лягушка», «Финист ясный сокол», «Медведь-оборотень» и т.д.) [Сравнительный указатель сюжетов, 1979, с. 132-133].

В более поздних религиозных представлениях «чудо» связывалась с проявлением животворящей божественной силы, в противовес «чудовищу» – как чему-то устрашающему, безобразному, как внушающему страх животному или человеку – крайнему выражению отрицательных качеств [Ожегов, 1984, с. 789]. На возмож-

ности проявления героя «Обыкновенного чуда» в том или другом варианте – обраться в «чудовище», в зверя или совершить чудо, стать «настоящим» человеком – и строится драматическое действие пьесы.

Драматург здесь, подобно своему герою – хозяину, пошутил, вывернул наизусть, травестировал восходящую к тотемным представлениям историю девушки и чудовища, известную в России более всего по варианту аксаковского «Аленького цветочка», восходящего к французской сказке «Красавица и зверь» [Кошелев, 1989, с. 38]. В них зверь-чудовище, по сути, «эпически»-пассивно ждет-ждется, когда произойдет долгожданный случай – найдется девушка, которая придет и своим поцелуем расколдует, освободит от злых чар, вернет облик прекрасного юноши. Е. Шварц в начале действия представляет прекрасного юношу, который ждет случая, чтобы вернуться в родное ему, природно-зоологическое состояние (для этого его должна поцеловать принцесса) и неожиданно отказывается от этого случая, бежит от девушки.

Биологическая составляющая в образе героя (в «Обыкновенном чуде» у Е. Шварца впервые акцентирована эта проблематика) воспринимается не только и столько в прямом смысле этого слова, сколько в метафорически-переносном: природное, животное-биологическое существование предстает здесь как послушно-подчиненное законам, заданным извне, – «безответственное». Можно сказать, что из биологического человека «настоящим человеком» делает «нравственная установка сознания», «ответственный поступок», «участие» в «со-бытии» в бахтинском смысле [Бахтин, 1995]. Юноше-медведю начала пьесы легче бродить в горах, чем принимать решения, от которых зависит жизнь человека и не только собственная.

Как и в народной сказке, герои «Обыкновенного чуда» испытываются трижды. Первый раз, в ситуации встречи с ни о чем не подозревающей девушкой, совершенно импульсивно принимает решение он. И его уже ведет не зов природы, не знающей «табу», а этика «настоящего человека», чувство ответственности за доверившуюся ему девушку, – он не может позволить себе испугать, обидеть милую, славную принцессу своим превращением в животное. Нарушая сказочно-эпические условия хозяина, он бежит в ужасе от нее и еще больше – от себя, от того зверя, в которого может превратиться. Бежит, лишая и себя и ее самого дорогого, что может случиться в жизни, – счастья взаимной любви. Второй раз, уже зная, что может случиться, если медведь поцелует ее, отказывается от счастья, от возможности быть вместе она.

«Король. ...Давай подумаем, – может быть, не стоит его прогонять. А? Живут же другие – и ничего. Подумаешь – медведь... Не хорек же.

Принцесса. Нет! Я слишком люблю его» [Шварц, 1962, с. 491].

И юноша принимает ее решение. Он снова бежит от нее. Разгневанный хозяин («Как ты посмел не поцеловать ее?»), до сих пор помогавший влюбленным встретиться, поклялся, что теперь будет мешать им. Юноша долго и трудно идет к ней, они так счастливы встрече, что им уже все равно, что произойдет. Сила их чувств, доверие друг к другу таковы, что каждый забывает о себе, о своем самолюбии, об угрожающих – заданных, эпических – обстоятельствах – она целует его. Поцелуй по ремарке сопровождается мраком, громом, молнией, музыкой, светом – «чудом»: «Он остался человеком, – радуется хозяин, – и смерть отступила от счастливых влюбленных». Но речь должна идти, видимо, не просто о человеке. Финальное чудо делает очевидным, что герой выдержал самое трудное испытание: биологический человек, человек по облику, близкий животному, утвердился как «настоящий человек» – «человек ответственный».

Таким образом, мы можем говорить о том, что, размышляя о сложнейших социально-нравственных и политических тенденциях развития своего времени, ху-

дожник ощущал необходимость «проверить», оценить их в контексте универсальных, безусловных общечеловеческих значений. Он трансформирует материал, освоенный, отшлифованный литературной (андерсеновской) сказкой, восходящей к сказочному фольклору, сказкой о змееборцах, которая соотносится с более ранними истоками – греческими мифами, христианскими легендами (о Персее, Георгии Победоносце, Ланцелоте), наконец, почти до неузнаваемости преобразует сюжетное ядро сказки о чудесном супруге, восходящей к тотемным представлениям. С каждой новой пьесой трансформация первоисточника становится все осязаемее: протосюжет как событийный ряд редуцируется до мотивов, едва узнаваемых реминисценций. «Пересоздаваемые» творческой фантазией автора, функционирующие в новых контекстах, они побуждают воспринимающее сознание к самостоятельному поиску новых семантических рядов, позволяют увидеть современный мир в неожиданных и одновременно вечных ракурсах.

Литература

- Бахтин М.М. К философии поступка // Бахтин М.М. Человек в мире слова. М., 1995.
- Воспоминания о Н. Заболоцком. М., 1984.
- Гинзбург Л. О старом и новом. Л., 1982.
- Головчинер В.Е. Эпический театр Евгения Шварца. Томск, 1992.
- Искусство и жизнь. 1940. № 4.
- Кошелев В.А. Аксаков // Русские писатели. 1800-1917. Биографический словарь. Т.1. М., 1989.
- Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М., 1996.
- Молдавский Дм. Товарищ Смех. Л., 1981.
- Мы знали Евгения Шварца. М.; Л., 1966.
- Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1984.
- Пропп В.Я. Собрание трудов. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998.
- Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2001.
- Сравнительный указатель сюжетов – Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. Л., 1979.
- Цивьян Т.В. Об одном абсурдном / абсурдистском эксперименте // От мифа к литературе. М., 1993.
- Шварц Е. Пьесы. М.; Л., 1962.
- Шварц Е. Страницы дневника // Редактор и книга. М., 1963.