
III.

Взаимодействие устной и письменной словесности

А. С. Башарин

Песенный репертуар пионерлагерей. "Пионерские" песни и "пионерские" варианты

1. Вопрос о "репертуаре среды".

На вопрос об активном песенном репертуаре той или иной культурной среды невозможно в принципе дать исчерпывающий ответ. Само понятие "среда" слишком широко и неопределенно. К тому же активный репертуар изменяется с течением времени, имеет территориальные особенности и, наконец, в рамках каждого отдельного коллектива зависит от многочисленных "случайностей", личных пристрастий и т. п. Тем не менее, открывая очередной популярный сборник «избранных» песен, появившийся в "кээспэшной"¹ среде, попадая на посиделки туристов или вечеринку археологов, беря в руки очередную вожатскую/пионерскую тетрадочку-песенник, невольно отмечаешь, что при предыдущем общении с данной средой приходилось сталкиваться примерно с тем же набором произведений.

Речь идет не только о песнях, тематически связанных с той или иной средой, ее реалиями, не только о песнях, возникших в ее недрах, - их наличие в активном репертуаре понятно и закономерно. Интереснее другое: стандартный набор на первый взгляд "нейтральных" хитов, кочующих из книжечки в книжечку, из тетрадочки в тетрадочку, от застолья к застолью. Среда отбирает из существующего вне ее общего "наследия" то, что отвечает неким ее художественным запросам. Как в свое время Юрий Кукин, не имевший никакого отношения к туризму², сам того не желая, создал туристскую "песню века"³ "За туманом", так, скорее всего, и Владимир Качан, превратив в песню "Разноцветная

¹ КСП - Клуб самодеятельной песни. Субкультура любителей песен - членов таких клубов представляет собой уже вполне сложившееся явление и получила полусленговое наименование "кээспэшники" (Ср.: "кээспэшный" и даже "кээспнутый").

² Он неоднократно подчеркивал это в своих выступлениях.

³ В 1998 году появились компакт-диск и кассета "Песни века", куда вошла и песня "За туманом".

Москва" стихотворение Леонида Филатова "Апельсины цвета беж", не представлял себе, что создал "пионерский" хит второй половины 80-90-х - "кричалку" "Оранжевый кот"⁴.

Нередко такие "не-свои", но любимые песни подвергаются большей или меньшей обработке: редактируются тексты, заменяются реплики, добавляются/убираются куплеты... Конечно, такие изменения претерпевают далеко не все "нейтральные" тексты - почти общим правилом является неизменность текстов классики авторского происхождения, классики, бытующей и за пределами данной среды. Степень и объем ассимиляции (равно как и строгость отбора, стабильность репертуара) напрямую зависят от степени обособленности среды носителей, времени ее существования, количества носителей, собственной художественной активности среды, сформированности ее эстетических вкусов и ряда других причин. Тем не менее совокупность "своих песен о себе", "не-своих песен о себе", "не-своих песен о родном и близком для себя", "просто песен", чем-то родных и интересных, повторяемая в сходном виде в разных коллективах одной социально-культурной принадлежности, создает то, что можно назвать репертуаром среды.

2. Субкультура пионерлагерей.

Сразу же следует оговориться, что само понятие "субкультура пионерских лагерей" представляет собой значительную абстракцию. Детские лагеря были различными по своему характеру, контингенту, степени развитости особых традиций. Наиболее обособленную группу представляли собой "элитарные" круглогодичные лагеря, такие как "Артек", "Орлёнок", "Зеркальный", "Молодая гвардия", "Океан" и "Зубрёнок". Другая группа - "полуэлитарные" и просто "хорошие" летние лагеря, как правило, располагавшиеся вокруг крупных городов. Третья группа - многочисленные "просто лагеря", в массе своей - лагеря предприятий и учреждений. Сильно отличались от них лагеря специализированные (спортивные и т. п.), а также летние детские трудовые лагеря.

К сожалению, недостаток материала не позволяет давать однозначные оценки, но, как представляется, из всех вышеназванных специфическую культуру с относительно устойчивыми традициями выработали только лагеря первой и отчасти второй групп. По крайней мере, как можно заключить из имеющегося материала, художественное поведение обитателей всех прочих лагерей не сильно отличалось от возрастного художественно-культурного фона. Их песенный репертуар, в частности, не представлял особого явления и лишь незначительно отличался от общевозрастного. Речь, таким образом, пойдет в дальнейшем преимущественно о лагерях "особых" и их культуре.

По той же причине недостатка материала трудно сказать, когда сформировалась субкультура "особых" пионерских лагерей в том виде, какой она имела в 80-х - начале 90-х и в каком, видимо, остается до сих пор. Достаточно высокий ценз, применявшийся как к детям, так и к воспитателям, попадавшим в лагерь, обеспечил концентрацию в одно

⁴ Один из народных вариантов названия песни.

время и в одном месте большого количества людей с высокой творческой и культурной активностью. Специфика субкультуры элитарных пионерлагерей состояла также и в том, что в творческом отношении она чаще всего представляла собой единое сообщество детей и воспитателей. Так, именно вожатые нередко выступали в роли авторов прототекстов "пионерских" песен, расхваливавшихся впоследствии среди "пионеров". Не следует забывать и о том, что художественная активность обитателей таких лагерей нередко навязывалась или, по крайней мере, настойчиво рекомендовалась сверху. Здесь можно вспомнить наличие большого числа заказных "песен лагеря", "отрядных песен" и т. п., создание которых составляло прочную традицию; а также существование, например, в "Артеке" "песен, подаренных лагерю" кем-то из маститых "людей искусства" и являвшихся примером для подражания⁵.

3. Репертуар пионерлагерей.

Составляющих активного песенного репертуара элитарных пионерлагерей было несколько. Все их можно разделить на две большие группы: соответствующий возрастной репертуар с одной стороны, и специфический "элитарно-пионерский", а также лагерный репертуар, - с другой. Первая группа включала в себя, помимо детского (преимущественно подросткового), а также школьного песенного фольклора, песни из кинофильмов и мультфильмов, песни бардов, "взрослый" городской песенный фольклор, в последние годы - песни, связанные с традицией русского рока, в небольшом количестве - популярные эстрадные песни. Для второй группы наиболее характерны песни бардов, в том числе и их "пионерские" варианты, городской фольклор, близкий по бытованию к авторской песне ("интеллигентский" фольклор, туристские, "кээспэшные" песни), фольклорные или неуставленного авторства песни детской тематики (как правило, выбранные из "кээспэшного" круга), местные "песни лагеря", создаваемые чаще всего авторами-вожатыми, а также (в определенную эпоху, в небольшом количестве и, как правило, под нажимом сверху) - официозные пионерские, молодежные песни.

Нижнюю хронологическую границу особого репертуара пионерлагерей выявить в точности на данный момент не представляется возможным. Песенный быт подростковой среды 50-х - 70-х в свое время не был описан исследователями и сейчас уже требует огромной работы по достоверной реконструкции. Как представляется, современный облик этого репертуара начал формироваться в 70-е годы или немного раньше.

Песенный репертуар детской и подростковой среды - большая и сложная тема, рассмотрение которой выходит далеко за рамки данной статьи. Речь в дальнейшем пойдет о второй, особой составляющей репертуара пионерлагерей. Причем интересовать будет, в первую очередь, наиболее специфическая ее часть - собственно песни пионерлагерей, "пионерские" варианты, а также песни, имеющие конвенциональную, но вполне определенную связь с данной субкультурой.

⁵ См.: Песни "Артека". Киев, 1990.

4. Песни, отобранные средой. Собственно "пионерские песни". "Пионерская авторская".

Итак, речь идет о специфическом песенном репертуаре пионерлагерей. Возникает вопрос: при чем же здесь такое до сих пор не получившее вразумительного определения явление как "авторская песня"? Дело в том, что львиная доля всего, поющегося "пионерами"⁶, - либо песни бардov, либо их варианты и вариации, либо произведения, созданные явно под воздействием традиций авторской песни, а чаще всего - именно в русле этой традиции. Оговорюсь, что речь идет только о тех песнях, которые реально бытуют, поются, а не о тех, которые пусть даже и относятся к числу любимых, но исключительно слушаются.

В качестве примера приведу содержание двух сборников, находящихся в моей коллекции.

Один из них, сборник "педагогических песен", набран на компьютере и получен в 1995 году в числе других материалов, привезенных с одного из слетов КСП. Сборник, записанный в файле red.txt (отсюда и условное название "педагогические песни"), представляет собой легко узнаваемую и достаточно устойчивую подборку вожатско-пионерских песен. Позднее в электронных сетях появлялись отдельные фрагменты и модификации этого сборника, один из которых даже был записан на CD "Библиотека в кармане-4" (файл song.txt) и представлял собой видоизмененный исходный сборник с прибавлением значительного количества бардовских песен, не имеющих, как представляется, четкой связи с рассматриваемой средой. Вполне возможно, впрочем, что расширение сборника выполнено и его первоначальными авторами. Довольно частое явление представляют собой сборники, открывающиеся "своими", любимыми и часто исполняемыми песнями, а заканчивающиеся песнями самого различного характера, собранными "до кучки", в коллекцию, и совсем не обязательно поющими. Кстати, и вариант, принятый мной за исходный, тоже имеет подобную структуру: чем дальше, тем больше просто известных песен и меньше специфических пионерских.

Содержание:

- 1) "Все в жизни бывает - и бури, и штормы..."
- 2) "На берегу большой реки..."
- 3) "Старина" ("Пора в дорогу, старина...")⁷
- 4) "Разговоры еле слышны..."
- 5) "Вальс в ритме дождя" ("Солнца не будет...")
- 6) "День закончен" ("День закончен, день прошел")
- 7) "Вечер бродит по лесным дорожкам..."
- 8) "Крокодил" ("Плачет крокодил мой бедный...")
- 9) "Октябренок Алешка" ("Там, где вытканы солнцем дорожки...")

⁶ Расхожее обозначение "пионеры" применялось до настоящего момента ко всем детям подросткового школьного возраста.

⁷ Первую строку привожу только в случаях, когда она не совпадает с названием.

- 10) "Художник" ("Тонкими мазками, осторожно...")
- 11) "Вот бы стать мне, друзья..."
- 12) "Синий краб" /Муз. Ю. Устинова, стихи Вл. Крапивина/⁸
- 13) "Фантазеры" ("Где-то волны бьют о берег...")
- 14) "Зонтики" ("Город этот выдумал один художник...")
- 15) "Вожатская лирическая" ("Когда шумят ночные сосны...")
- 16) "Перевал" /Гейнц, Данилов/
- 17) "Перевал" /В. Ланцберг/
- 18) "Ты у меня одна"
- 19) "Неуклюжий медвежонок"
- 20) "Только так" ("Только так, только так надо жить, ребята...")
- 21) "Костер" ("Кто куда, а мы все прямо...")
- 22) "Где же ты теперь мое..."
- 23) "Небо в тучах"
- 24) "Зимняя сказка" /С. Крылов/
- 25) "Письмо домой" ("Я возьму тетрадку, сяду в стороне...")
- 26) "Песня друзей" (из к/ф "Бременские музыканты") /муз. Г. Гладкова, ст. Ю. Энтина/
- 27) "Философы в тринадцать с половиной" ("Перелистав известные тома...")
- 28) "Уа-уа" ("Когда я еще маленьким был...")
- 29) "Песенка про кузнечика" ("В траве сидел кузнечик...")
- 30) "Наши дети" ("Кто зимой живет надеждами о лете...")
- 31) "Весь день шагал отряд..."
- 32) "Если радость на всех одна..."
- 33) "Лесной марш" ("Нам птицы просигналили подъем...") /Муз. Ю. Чичкова, ст. П. Синявского/
- 34) "А мне бы узнать, с чего начать..."
- 35) "Перевал" ("Просто нечего нам больше терять...")
- 36) "Дом" ("Где-то текла, текла река...")
- 37) "Семеро у костра" ("Память")
- 38) "Жизнь" ("Жизнь - это я, это мы с тобой...")
- 39) "Алые паруса" ("Ребята, надо верить в чудеса...")
- 40) "Не бывает!!!" ("Знай, что не бывает лодки без реки...")
- 41) "Гимн барабанщиков" /Ст. Вл. Крапивина/
- 42) "Ты, да я, да мы с тобой..."
- 43) "Утро в росе"
- 44) "Быть или нет"
- 45) "Разноцветная" ("У окна стою я как у холста...")
- 46) "Пожелание" /Муз. и ст. Б. Окуджавы/
- 47) "Милая моя" /Муз. и ст. Ю. Визбора/
- 48) "Моему поколению" /Муз. и ст. В. Бокова/
- 49) "Люди идут по свету"
- 50) "Старинная студенческая песня" ("Союз друзей") /Муз. и ст. Б. Окуджавы/

⁸ Авторство указывается только в тех случаях, когда оно указано в сборнике. Форма указания авторства сохраняется.

- 51) "Атланты" /Муз. и ст. А. Городницкого/
- 52) "Вожатенок" ("Облаками сжатое солнышко смеется...")
- 53) "Погода" /Ю. Визбор/
- 54) "Изгиб гитары желтый ты обнимаешь нежно..." /О. Митяев/
- 55) "Кораблик детства"
- 56) "А все кончается" /В. Канер/
- 57) "Кружатся чайки"
- 58) "Мы желаем счастья вам!"
- 59) "Девушка из харчевни" ("Баллада о гвозде") /Муз. и ст. В. Матвеевой/ [На самом деле - Н. Матвеевой - А. Б.]
- 60) "Хочешь, я выучусь шить" /Муз. и ст. В. Долиной/
- 61) "Марш" /Муз. и ст. В. Васильева/
- 62) "На далекой Амазонке" /Муз. В. Берковского и М. Синельникова, ст. Р. Киплинга, перевод С. Маршака/
- 63) "Песня о друге" /Муз. и ст. В. Высоцкого/

Второй сборник - самодельная брошюрка начала 90-х с песнями "Зеркального"⁹ (18 страниц, размножена кустарным способом, без выходных данных). Сборник получен от С. И. Артамоновой в 1997 году.

Содержание:

- 1) "Пусть нет реклам, зовущих нас сюда..."
- 2) "Воспоминания о "Зеркальном" ("Мне снова приснился наш лагерь...")
- 3) "Колыбельная Светланы" ("Снова ночь нас разлучает до утра...")
- 4) "Зеркаленок" ("Над лагерем ночь...")
- 5) "Разговоры" ("Разговоры еле слышны...")
- 6) "Когда мы вернемся..."
- 7) "Последняя смена" ("С неба падает прощальная звезда...")
- 8) "Как птенцы из гнезда мы выпали..."
- 9) "Арго" ("Арго", разве путь твой ближе...")
- 10) "Не спеши трубить отбой..."
- 11) "Вечер бродит полесным дорожкам..."
- 12) "Море" ("Видишь - зеленым бархатом отливая...")

А начиналось все, видимо, с усвоения вожатско-пионерской средой туристских и классических "авторских" песен.

Восприятие именно этого пласта песенной культуры было не случайно. Помимо общей популярности и доступности для исполнения, туристские и бардовские песни оказались по тематике, эстетическим установкам в значительной мере близки пионерлагерному миру. Обстановка пионерского лагеря так или иначе была для его обитателей такой же маргинальной средой, как не-город для туристов, как любая форма не-обыденной жизни для "кэспэшников". Отрыв от обычной жизни, формирование на новой территории своего мира, противопоставленного "нормальному", временный характер коллектива и зыбкая

⁹ Подробнее о песенном репертуаре лагеря "Зеркальный" см. очерк М. Чиняковой в настоящем сборнике.

надежда на возвращение, новые формы и атрибуты общения - вся эта реальная основа родственного положения "бардотуристской" и вожатско-пионерской субкультур определила набор тем и мотивов, в равной степени близкий и той, и другой среде. А если вспомнить, что тематический принцип объединения песен в единства различного характера (циклы, разделы песенников, устойчивые последовательности исполнения) является ведущим в современном городском фольклоре, то причины популярности "авторских" и туристских песен в вожатско-пионерской становятся очевидными.

В целом круг излюбленных в пионерской среде тем и мотивов велик. Их и, соответственно, песни, в которых они наиболее ярко выражены, можно условно разделить на несколько групп.

Первую из таких групп будут составлять песни, содержание которых соотносится с описанной выше спецификой мироощущения пионерлагерной среды: мотив оторванности от обычной жизни (в целом имеет положительную окраску), образ героя-странника, указания на некий маргинальный топос, являющийся местом действия песенной ситуации, мотивы встречи/разлуки, ухода/возвращения, прошлого/настоящего, дороги и странствий и т. п. Большинство песен с такими мотивами - классические туристские и бардовские песни: "Вальс в ритме дождя" (Н. Лисица?), "Люди идут по свету" (Р. Ченборисова, И. Сидоров), "Семеро у костра" (?), "Сизый дым создает уют" (Б. Благонажин, Н. Карпов), "Вечер бродит по лесным дорожкам" (А. Якушева), "Старина" (В. Ланцберг), "Когда мы вернемся" ("Ключ") (Ю. Визбор, С. Никитин), "А все кончается" (В. Канер) и др. Кстати, две последние из названных песен в пионерской традиции стали неотъемлемым атрибутом ритуала завершения смены (а также дня, посиделок, праздника и т. д.) Изменения в этих песнях редки и, как правило, касаются лишь замены реалий. Кардинального изменения смысла при этом не происходит. Так, для превращения в "пионерскую", песне "Вальс в ритме дождя" потребовалось лишь изменение нескольких слов и, возможно, позднейшая вставка одного куплета.

"Вальс в ритме дождя"¹⁰

Авторство музыки и стихов не установлено

Солнца не будет, жди - не жди, -
Третью неделю льют дожди.
Третью неделю наш маршрут
С доброй погодой врозь.
Словно из мелких, мелких сит
Третью неделю моросит.
Чтоб не погас у нас костер,
Веток подбрось.

¹⁰ "Среди нехоженых дорог одна - моя": Сборник туристских песен. М., 1989. С. 62.

В мокрых палатках спят друзья -
Только дежурным спать нельзя,
Сосны качаются в ночи,
Словно орган гудя.
А у костра ни сесть, ни лечь, -
Как не устанет дождик сечь!
Слушай, давай станцуем вальс
В ритме дождя.

В небе не виден звездный свет,
В небе просвета даже нет.
А под ногами не паркет,
А, в основном, вода.
Но согревает нынче нас
Этот смешной и странный вальс,
И вопреки всему горит
Наша звезда.

"Вальс в ритме дождя"¹¹

Солнца не будет, жди - не жди,
Третью неделю льют дожди.
Третью неделю наш маршрут
С ясной погодой врозь.
Словно из мелких-мелких сит
Третью неделю моросит.
Чтоб не погас у нас костер,
Веток подбрось.

В мокрых палатках спят друзья,
Только вожатым спать нельзя,
Сосны качаются в ночи
Словно орган звучит.
А у костра ни сесть, ни лечь,
Как не устанет дождик течь.
Слушай, давай станцуем вальс
В ритме дождя.

В небе не виден звездный свет,
В небе просвета даже нет.
А под ногами не паркет,
А, в основном, вода.
Но согревает нынче нас
Этот смешной вожатский вальс,
И вопреки всему горит
Наша звезда.

¹¹ Сборник "Педагогические песни" (№ 5).

Завтра нам снова в дальний путь.
Ты эту песню не забудь,
А передай ее друзьям
Так, как запомнил сам.
Собраны наши рюкзаки,
Стянуты крепче ремешки,
Снова нас будет дождик сечь
Словно картечь.

К другой группе можно отнести мотивы философско-эстетического характера: дружба, любовь, верность, мотивы жизненных испытаний (как правило, весьма неопределенных), задач, которые предстоит решить, мотивы, связанные с поиском собственного места в жизни, предназначения, жизненной позиции, жизненных принципов, мотив решающего момента, рубежа, перелома и т. д. Появление и огромная популярность песен с подобными мотивами в "пионерской" среде, возможно, объясняется и возрастной спецификой.

Важность этих тем и особый, "пионерский" аспект их восприятия сказались в том, что среди песен, построенных на мотивах данной группы, встречается уже значительное число оригинальных песен, возникших внутри рассматриваемой субкультуры, а также значительное число вариантов песен, сильно отличающихся от авторских. Характерным для песен этой группы случаем является появление одного или нескольких дополнительных куплетов, конкретизирующих, поясняющих, еще раз пересказывающих основную философскую проблематику песни. При "пионеризации" таких песен могли быть изменены уже не только отдельные реалии, топика, а самая суть песни. Самый яркий пример тому - "пионерская" трансформация песни В. Ланцберга "Алые паруса", которая из песни о любви вдруг превратилась в песню о дружбе.

Алые паруса (В. Ланцберг)¹²

Т. К.

А зря никто не верил в чудеса...
Но вот однажды летним утром рано
над злой Каперной алые
взметнулись паруса -
и скрипка разнеслась над океаном.

Глаза не три, ведь это же не сон,
ведь алый парус вправду гордо реет
над бухтой, где отважный Грэй
нашел свою Ассоль,
над бухтой, где Ассоль дождалась Грэя.

А рядом корабли из дальних стран
тянули к небу мачты, словно руки.
И в кубрике на каждом
одиноким капитан
курил, вздыхал и думал о подруге.

¹² Ланцберг В. Песни. Б. м.1991. С.15.

С любимым легче волны бороздить
и соль морскую легче есть на пару,
ведь без любви на свете
невозможно было б жить
и серым стал бы даже алый парус!

И серым стал бы даже алый парус!
1966

Алые паруса¹³

Ребята, надо верить в чудеса,
Когда-нибудь весенним утром ранним
Над океаном алые взметнутся паруса,
И скрипка пропоет над океаном.

Не три глаза, ведь это же не сон,
И алый парус, правда, гордо реет,
В той бухте, где отважный Грей нашел свою Ассоль,
В той бухте, где Ассоль дождалась Грея.

С друзьями легче море переплыть
И есть морскую соль, что нам досталась,
А без друзей на свете было б очень трудно жить,
И серым стал бы даже алый парус.

Узнаешь зло, без этого нельзя,
Ведь люди не всегда бывают правы.
Но зла вы никому не причиняйте никогда,
И пусть не станет серым алый парус.

Когда-то где-то счастье ты найдешь,
Узнаешь Грея и Ассолью станешь,
В свою мечту ты веришь, и ее ты не предашь.
Гори, гори под солнцем, алый парус!

Ребята, надо верить в чудеса,
Когда-нибудь весенним утром ранним
Над океаном алые взметнутся паруса,
И скрипка пропоет над океаном.

Ряд песен этой группы - в основном речь идет о песнях, возникших внутри субкультуры - имеет отчетливый отпечаток официальной советской идеологии. Скорее всего, здесь сказалось давление сверху - вышестоящим "пионерским" инстанциям нужны были очень "правильные" песни. Но хотя такое навязывание создаваемым песням жесткой идеологической ориентации, несомненно, имело место, его не следует абсолютизировать. Дело в том, что и без всякого непосредственного на-

¹³ Сборник "Педагогические песни" (№ 38).

жима среда носителей (прежде всего - вожатых) была до такой степени идеологизирована, что неудивительно, если в процессе создания песни какие-то свои мысли, философские размышления невольно выливались в форме зазубренного идеологического, литературного, газетного штампа. В пользу последнего предположения свидетельствует и тот факт, что "идеологические" песни, возникшие внутри субкультуры, в отличие от попадающих извне, все же имели некоторое реальное бытование.

Вот одна из таких песен, весьма популярная во второй половине 80-х, в настоящее время значительно уступившая свои позиции:

Жизнь¹⁴

Жизнь - это я, это мы с тобой...
Жить и гордиться своей судьбой,
Людям и свет, и радость приносить,
Жить надо так, чтоб небо не коптить.

Друг, ты не раз попадешь в беду,
Знай, в трудный час я к тебе приду,
Слышишь, походная труба зовет,
Вот и настал сегодня наш черед.

Ты не один в этот трудный миг,
Рядом герои любимых книг,
Мой милый друг, гордись своей судьбой,
Книги напишут и о нас с тобой.

Жизнь - это я, это мы с тобой...
Жить и гордиться своей судьбой,
Людям и свет, и радость приносить,
Жить надо так, чтоб небо не коптить.

Следующая группа песен "пионерского" репертуара стоит в значительной мере вне мотивно-тематической классификации и выделяется на основе иных признаков. Если и существует какая-либо их связь с мотивными общностями, то лишь связь отрицательная: в них нет рассматривавшихся выше мотивов, а если и есть, то выступают они в совершенно иных связях и реализуют лишь свои побочные значения. Речь идет о так называемых "прикольных" песнях. Описать категорию "прикольности", как ее понимают сами носители, довольно сложно. Очевидно лишь, что речь идет не об определенном наборе тем, а об особом, преимущественно смеховом, аспекте рассмотрения практически любой темы. Как "прикольность" может восприниматься заложенный в тексте смеховой элемент, логика абсурда, нарочитая, пародийная стилизация, басенный мир героев-животных, гиперболизированный детский мир и т. д. Как элемент "прикольности" могут рассматриваться и некоторые формальные признаки: особенности исполнения (чаще так-

14 Сборник "Педагогические песни" (№ 37).

же для создания смехового эффекта), каламбуры, эховые рифмы комического характера, маргинальные реплики и т. д. В качестве примера "прикольной" песни можно привести несколько вариантов уже упоминавшейся кричалки "Оранжевый кот":

Оранжевый кот¹⁵

А у окна стою я, как у холста,
Ах, какая за окном красота,
Будто кто-то перепутал цвета:
И Дзержинку, и Манеж.
А над Москвой встает зеленый восход, (- закат!)
По мосту идет оранжевый кот, (- это Васька!)
И лоточник у метро продает (- во дает!)
Апельсины цвета беж.

А в троллейбусе мелькает окно,
Пассажиры, как цветное кино.
А мне, товарищи, ужасно смешно
Наблюдать в окошко мир.
А этот негр из далекой страны, (- Сингапур!)
Он так стесняется своей белизны, (- вот чудак!)
И рубают рядом с ним пацаны (- а это мы!)
Фиолетовый пломбир.

А на посту стоит, стоит постовой,
Он сегодня ошарашен Москвой,
Ничего он не поймет, сам не свой,
Словно рыба на мели.
А я по улице иду, как хочу, (- с кем хочу!)
Мне любые чудеса по плечу, (- по колено!)
Фонари свисают, ешь - не хочу, (- а я хочу!)
Как бананы в Сомали.

Разноцветная¹⁶

А у окна стою я, как у холста,
Ах, какая за окном красота,
Словно кто-то перепутал цвета:
И Дзержинку, и Манеж.
А над мостом встает зеленый восход,
По мосту идет оранжевый кот,
И лоточник у метро продает
Апельсины цвета беж.

А в автобусе большое окно...
Пассажиры, как цветное кино...

¹⁵ Услышано автором статьи в апреле 1986 г. в п/л "Зеркальный".

А мне, товарищи, ужасно смешно
Наблюдать в окошко мир.
А этот негр из далекой страны
Так стесняется своей белизны,
И рубают рядом с ним пацаны
Фиолетовый пломбир.

И качает головой постовой,
Он сегодня ошарашен Москвой,
Ничего он не поймет, сам не свой,
Словно рыба на мели.
А я по улице иду, как хочу,
Мне любые чудеса по плечу,
Фонари свисают, ешь - не хочу,
Как бананы в Сомали.

Для сравнения приведу авторские варианты:

Апельсины цвета беж¹⁷

Л. Филатов

А у окна стою я, как у холста:
Ах, какая за окном красота,
Будто кто-то перепутал цвета,
Третьяковку и Манеж...
Над Москвой горит зеленый восход,
По мосту идет оранжевый кот,
И лоточник у метро продает
Апельсины цвета беж.

А в троллейбусе мерцает окно.
Просто, знаете, цветное кино,
До чего же это, братцы, смешно -
Не узнать привычный мир!..
Этот негр из далекой страны
Так стесняется своей белизны,
И рубают рядом с ним пацаны
Фиолетовый пломбир.

И качает головой постовой,
Он сегодня огорошен Москвой,
Ни черта он не поймет, сам не свой,
Точно рыба на мели.
А я по улицам бегу, хохочу,
Мне любые чудеса по плечу,
Фонари свисают - ешь не хочу!
Как бананы в Сомали.

¹⁶ Сборник "Педагогические песни" (№ 44).

¹⁷ Филатов Л. А. Бродячий театр. М., 1990. С. 11.

Разноцветная Москва

В. Качан. Ст. Л. Филатова¹⁸

У окна стою я, как у холста.
Ах, какая за окном красота,
Словно кто-то перепутал цвета:
И Дзержинку, и Манеж.
А над Москвой встает зеленый восход,
По мосту идет оранжевый кот,
И лоточник у метро продает
Апельсины цвета беж.

А в троллейбусе мерцает окно.
Пассажиры - как цветное кино.
Мне, товарищи, ужасно смешно
Наблюдать в окошко мир.
Этот негр из далекой страны
Так стесняется своей белизны,
И рубают рядом с ним пацаны
Фиолетовый пломбир.

И качает головой постовой,
Он сегодня огорошен Москвой,
Ни черта он не поймет, сам не свой,
Словно рыба на мели.
А я по улицам бегу, хохочу, -
Мне любые чудеса по плечу,
Фонари свисают: ешь не хочу,
Как бананы в Сомали.

Следует отметить, что сами носители довольно четко различают "серьезные" и "прикольные", по сути - комические песни. Так, иногда даже в составе песенников "серьезные" песни записываются с начала тетрадки, а "прикольные" - с конца. Основная масса "прикольных" песен - песни неустовленного авторства и вполне сформировавшиеся фольклорные произведения, многие из которых заимствованы из студенческого и "кээспэшного" песенного фольклора.

Описание песенного репертуара пионерских лагерей было бы неполным без упоминания о песнях "из пионерлагерной жизни". В числе этих песен, помимо переделок, встречаются и оригинальные произведения, часто неустовленного авторства или принадлежащие перу местных "бардов": "День закончен", "Наши дети", "Письмо домой", "Пионер" и др. К этой группе примыкают песни, герой которых - ребенок, или его аллегорический эквивалент: "Октябренок Алешка", "Вожатенок", "Неуклюжий медвежонок".

¹⁸ "Среди нехоженых дорог одна - моя": Сборник туристских песен. М., 1989. С. 336

Письмо домой¹⁹

Я возьму тетрадку, сяду в стороне.
Может быть, родные вспомнят обо мне.
Дорогая мама, папа дорогой,
Сжальтесь надо мною, я хочу домой.
От воды холодной больше не дрожу,
По вине вожатых чистый я хожу.
Сделайте внушенья нашим поварам,
Здесь я тяжелее стал на килограмм.
Вашего ребенка больше не узнать:
Я теперь умею сам стелить кровать.
Вам теперь, наверно, по своей вине
Будет очень трудно привыкать ко мне.

Вожатенок²⁰

Облаками сжатое
Солнышко смеется.
Девушка вожатая,
Как тебе живется?
Как живется-тужится,
С мальчишами дружится,
Как тебе, любимая,
Дышится-поется?

Мой любимый вожатенок,
Ты сама еще ребенок,
От ушибов и царапин
Часто ходишь по врачам...
А в свободные часы
Моешь грязные носы
И в подушку тихо плачешь
От обиды по ночам.

Листья с кленов падают,
Шепчутся березки...
На тебя любят
Мальчиши-подростки.
Смотрят осуждающе
Старшие товарищи,
Может быть, завидуют
Вожатенку просто.

Подводя итоги, следует еще раз подчеркнуть, что намеченные в этой статье группы песен - не четкая и однозначная рубрикация, а лишь полюс тяготения, вокруг которых организуется специфический репертуар элитарных пионерлагерей. Несмотря на кажущуюся расплывча-

¹⁹ Сборник "Педагогические песни" (№ 24).

²⁰ Сборник "Педагогические песни" (№ 51).

тость, неотличимость по отдельности от тематико-функциональных центров репертуара других субкультур, все вместе они образуют весьма четко узнаваемое явление. Явление настолько яркое, что при первом взгляде на "пионерский" сборник песен у человека, не знакомого с этой песенной культурой, возникает ощущение странности данной подборки, у человека же искушенного - мгновенное соотнесение: "пионерщина".

В заключение добавлю, что автору этой статьи неоднократно приходилось наблюдать, как в нейтральной среде общения люди, сопричастные субкультуре пионерлагерей, безошибочно узнают друг друга по общему песенному репертуару, что лишний раз свидетельствует о реальности описываемого явления.

О. А. Иванова

Легенда Л. Н. Толстого

«Много ли человеку земли нужно»: фрагмент исторического комментария

Период работы Толстого над жанром легенды начался с 1881 года ("Чем люди живы") и закончился в 1891 году ("Работник Емельян и пустой барабан"). Большинство из них основано на фольклорных и литературных источниках, но сюжеты шести легенд ("Ильяс", "Вражье лепко, а Божье крепко", "Девчонки умнее стариков", "Упустишь огонь - не потушишь", "Свечка", "Сказка об Иване-дураке, и его двух братьях: Семене-воине и Тарасе-брюхане, и немой сестре Маланье, и о старом дьяволе и трех чертенятах") придуманы самим Толстым¹. В 1886 г. Л. Н. Толстой пишет легенду "Много ли человеку земли нужно". Сама легенда рассказывает о мужике Пахоме, которого нечистый соблазнил из-за неосторожной похвалы и довел до смерти, пользуясь Пахомуевой жадностью к земле. При этом в начале легенды жена Пахома и ее сестра, которая замужем за купцом, спорят, чей муж лучше. И хотя последняя расписывает преимущества городского житья, первая с ней не соглашается и приводит как аргумент крестьянскую свободу, более стабильное положение крестьян по сравнению с купеческим, которое всегда зависит от условий рынка и других обстоятельств, в то время как крестьянин "никого не боится, никому не кланяется". Но Пахом, благодаря стараниям нечистого, сначала покупает несколько десятин у барыни, потом "пошел [...] слух, что идет народ на новые места", и Пахом покупает надел в Поволжье, затем едет в Башкирию, опять-таки за землей и, торопясь обежать возможно больший участок, умирает от изнеможения. Оказывается, что нужно-то человеку земли ровно столько, чтобы хватило могилу выкопать, - "три аршина".

Точный источник этой легенды неизвестен, но мотив объезда или обхода земли, кончающегося смертью, встречается в некоторых сказках, в том числе украинских. Упоминание о подобном обычае встречается также у Геродота, которого Толстой читал в подлиннике. "В "Истории" Геродота, - пишет в своем комментарии В. И. Срезневский, - рассказывается так про обычай скифов: во время торжества в прославление плуга, ярма, секиры и чаши, по преданию упавших с неба, страж, оберегающий эти золотые предметы, если он заснет во время празднества, получал в подарок столько земли, сколько он мог на коне объехать, так как он и года не проживет после этого" (Срезневский,

¹ О легендах Толстого см.: Попонкин А.И. Народные рассказы Л.Н.Толстого. Тула, 1957; Ищук Г.Н. Эстетические проблемы народных рассказов Л.Н.Толстого. Ростов-на-Дону, 1966; Калугин В. В гостях у Толстого. Олонецкой губернии былиинник // Прометей: Историко-биографический альманах. Т. 12, М. 1980.

1976, с. 697). В 1850 году подобное предание было записано на Украине в Черниговской губернии: "...Сговорился один человек с другим обежать болото с тем, чтобы оно ему досталось, и не добежав упал и умер на месте" (Там же). Другое предание рассказывает о том, как некто "просил себе земли у гетмана, и ему назначено было столько земли, сколько он без отдыха пробежит. Он пробежал, но, не достигнув цели, упал, протягивая вдаль руку, и кладя ее на землю умер" (Там же).

Традиционно эту легенду принято толковать в рамках религиозной философии Толстого. Однако смысл легенды не сводится только к отрицанию экстенсивного, направленного вовне пути развития как такового. В данной заметке предпринята попытка исторического комментария, правомерность которого, на наш взгляд, обусловлена резким отличием этой легенды от остальных легенд Толстого. Это отличие состоит в обилии исторических и географических реалий, что вообще нехарактерно для жанра легенды, которая обычно предполагает оторванность от современности, перенесение действия во вневременную и внепространственную сферу. События, которые описываются в легенде, обычно понимаются как произошедшие задолго до данного момента и влияющие на настоящее. Они почти никогда не воспринимаются как нечто достоверное, но обладают высшим, вневременным смыслом. Естественно, что легенда не предполагает такого обилия исторических, хронологических и географических реалий, причем все они очень конкретно указывают на место и время действия. Ни в одной другой легенде у Толстого нет таких точных деталей. В некоторых даются лишь указания на место, без обозначения времени: события происходят, например, в средней полосе России, как в легенде "Чем люди живы". В большинстве же произведений мы сталкиваемся с условным, легендарным временем и пространством. Обилие реалий в рассматриваемом произведении позволяет отнести к нему как к тексту, в котором "зашифровано" некое актуальное содержание.

Прежде всего, место действия легенды может быть установлено достаточно точно. Так, мужик, рассказавший Пахому о землях в Поволжье, пришел пешком "снизу из-за Волги"; следовательно, губерния, в которой расположена деревня Пахома, находится недалеко от Волги. А когда Пахом едет присматривать себе в Поволжье земли, то он "до Самары плыл по Волге вниз на пароходе, потом пеший верст четыреста прошел". Таким образом, жил Пахом в одной из приволжских губерний, скорее всего в Пензенской, Нижегородской или Симбирской. Вряд ли это была Казанская губерния, так как там жило много неславянских народов: мордва, чуваша, татары, о которых Толстой в легенде не упоминает.

Рассуждая дальше, можно установить место действия легенды еще точнее, хотя в этом случае результаты будут более гипотетичными. Муж одной из сестер - купец и живет в городе, расположенном, скорее всего, недалеко и от Пахомовой деревни, и от Волги, на которой издавна находилось множество городов - крупных купеческих и торговых центров. При одновременном упоминании Волги и купцов в первую очередь возникает ассоциация с Нижним Новгородом как наиболее крупным из приволжских торговых городов. Так что деревня Пахома находилась, возможно, где-то в районе Нижнего Новгорода. Нужно

отметить и то, что Толстой приводит довольно точные цены на землю в разных областях империи: и в средней полосе, и в Поволжье - два-три рубля за десятину, и в Башкирии - двадцать копеек за десятину.

Довольно конкретно устанавливается и время действия легенды, хотя оно и не указано напрямую, а "вычисляется" на основании косвенных признаков. Это вторая половина XIX века, период после реформ Александра II, на что есть конкретные указания в тексте: в споре двух сестер, чей муж лучше - купец или крестьянин, - жена Пахома хвастается абсолютной крестьянской волей, и сам Пахом говорит, что он, мужик, на своей земле полный хозяин. Кроме того, Пахом и другие мужики арендуют землю у барыни. Из всего этого становится ясно, что с начала реформ (1861 г., Манифест 19 февраля) уже прошло какое-то время, достаточное для того, чтобы закон начал действовать и развернуться в полную силу, чтобы была закончена бумажная волокита, чтобы жизнь крестьян после такого радикального потрясения вековых основ дворянского землевладения вошла вновь в более спокойное русло, то есть около двадцати лет. Логично было бы заключить, что в легенде "Много ли человеку земли нужно" (1886) Толстой писал о современной ему России начала - середины 1880-х годов.

Толстой достаточно точно определяет не только когда, но и куда едет мужик Пахом. Если писателю были известны соответствующие украинские сказки, то он мог бы перенести действие в малороссийские степи. Тем не менее все события происходят в средней полосе России.

Вводя в легенду фантастический мотив дьявольского искушения, наказания за неосторожную похвальбу, Толстой мог бы оставить действие в средней полосе. Однако и этого не произошло. Толстой конкретно называет те края, куда в поисках большего количества земли направляется Пахом: Поволжье и Башкирия. Башкирская тема не впервые появляется в легендах Толстого. В легендах "Илья" (1885) и "Вражье лепко, а Божье крепко" (1885) действие происходит именно среди башкир, чей быт и обычаи Толстой хорошо знал, поэзия некоторое время среди них в самарской степи. Однако маловероятно, что Пахом переезжает в степи только потому, что Толстой хорошо изучил тамошние нравы. Срезневский мотивирует появление башкир в легенде тем, что Толстой увидел в них близкое сходство со скифами Геродота: ""Читаю и Геродота, который с подробностью и большой верностью, описывает тех же самых галактофагов, скифов, среди которых я живу," - говорит Толстой в письме к Фету"" (Срезневский, 1976, с. 696). Это объяснение представляется все же недостаточным, хотя, возможно, и справедливым. Вряд ли автор перечислял такие детали без какой-либо определенной исторической аналогии. И если действие легенды происходит в конце 70-х - в 80-х годах, то те события, которые подразумевает Толстой, происходили в то же время.

Чтобы установить, что же подтолкнуло Толстого к такой обработке фольклорного мотива, необходимо обратиться к русской общественно-политической жизни конца XIX века. В тот период особенно актуальной стала проблема переселения крестьян. Переселенческая политика царского правительства проводилась в рамках крестьянской реформы 1861 года. Вследствие постоянного притока жителей плотность сельского населения в центральных земледельческих густонаселен-

ных губерниях России, то есть в средней полосе, катастрофически возросла. Недостаток земли сказывался на экономическом развитии деревни, что вынудило правительство принять меры по расселению перенаселенных губерний. В период пореформенного развития России переселения приобрели массовый характер. Земли переселенцам отводили в Сибири, Степном и Туркестанском краях, на Дальнем Востоке и т. д., в том числе и в Башкирии².

Русская общественная мысль не оставила явление переселения крестьян незамеченным. Прежде всего она ставила вопросы: почему переселяются? с чем сталкиваются на новых местах? что надо делать, чтобы помочь крестьянам-переселенцам? Аграрный вопрос, явившийся впоследствии основной темой обсуждения в Государственных Думах, уже в 1870-е годы становится одним из самых актуальных и болезненных. Упоминание башкирских степей в произведении, изданном в 1886 году, таким образом, не могло не вызывать вполне определенных ассоциаций у современников.

Не только Толстой обращал свои думы к этой проблеме, волновавшей многие не чуждые российской политической жизни умы. Так, например, переселенческой политике посвящены рассказы Н. С. Лескова "Загон" и "Продукт природы", написанные в 1893 году. Хотя эти рассказы были написаны позднее, чем легенда Толстого, Лесков рассказывает о том периоде русской истории, когда крепостное право еще не было отменено и широко практиковалась покупка крестьян "на вывод". Именно такое переселение описывает Лесков в рассказе "Продукт природы", выразительно показывая все неудобства, беды, болезни и мучения, которым русские крестьяне подвергались во время долгого путешествия на барках из Орла и Курска по Волге и Оке в имение их будущего владельца, бессмысленное, стадное стремление переселяемых любым путем вернуться обратно. В последней главе писатель сравнивает переселение крестьян до отмены крепостного права и в конце XIX века и находит, что хотя многое существенно изменилось к лучшему, но ""народы" поднимаются, не зная куда, и возвращаются, не зная зачем". Основной пафос рассказа Лескова - в том, что мужиков, выросших, вкоренившихся в свои земли, в свою деревню, где все им знакомо и где все о них знают, вырывают из их привычной среды - словно гриб выдергивают из мха (крестьяне, как и грибы, тоже "продукт природы") - выселяют из их домов и везут куда-то в неизвестность. И мужики, которые у Лескова лишены рефлексии и сознательной ностальгии по "малой родине", бросают семьи на барках и идут обратно домой по своим деревням. Известно, что Лев Толстой читал этот рассказ Лескова и высоко его оценил.

Несмотря на то, что Лесков и Толстой рассматривают явление переселения с разных позиций: первый оценивает его прежде всего с социально-этической стороны (крестьяне страдают от навязываемого им перемещения), а для второго важнее сторона индивидуально-моральная (мужик из алчности гонится за приобретением дешевых земель и погибает), - оба автора высказывают резко отрицательное от-

² См.: Кауфман А. А. Переселение и колонизация. СПб, 1905.

ношение к переселениям. Кроме того, говоря об отношении Толстого к переселенческой политике государства, нельзя не принимать во внимание такой важный фактор, как существование крестьянской общины. После реформы 1861 года в деревнях активно создавались крестьянские общины, сама идея которых восходила к раннему дофеодальному периоду истории славянского народа, когда еще не существовало индивидуальной собственности на землю. Подобное социальное объединение XIX века также было основано на принципе круговой поруки и общинной собственности на землю. Община препятствовала выделению из крестьянской среды новых крупных землевладельцев, таких, как, например, Пахом, и тормозила социальное и имущественное расслоение.

Несомненно, однако, что Толстой, с его патриархальными взглядами и стремлением к переустройству жизни на принципах "естественности", не мог не одобрять крестьянской общины. В легенде "Много ли человеку земли нужно" первое, что нечистый делает, чтобы погубить Пахома, - нарушает согласие мужиков, когда они хотят купить землю у барыни "миром", то есть в общинную собственность. Покупая себе участок земли, Пахом все больше и больше отдаляется от остальных мужиков, противопоставляет себя им, жалуется на них по судам.

В этой связи оказывается значимой и фигура Пахомова свояка-купца, как бы иллюстрирующая еще один вариант экстенсивного, направленного вовне развития личности. Толстой не сообщает читателю никаких сведений о предыстории этого персонажа, однако некоторые осторожные выводы можно сделать даже на основе тех данных, которыми мы располагаем. Одна из сестер вышла замуж за мужика, из чего следует, что сами сестры крестьянского происхождения. То, что вторая сестра замужем за купцом, можно объяснить или тем, что изначально он был приказчиком в лавке и впоследствии сделал карьеру, или тем, что, скорее всего, он переехал в город из деревни и разбогател: вряд ли на крестьянской девушке женился потомственный городской купец.

Таким образом, смысл легенды проецируется на современную Толстому политическую ситуацию в стране, и это в значительной степени усложняет обычную функцию легенды. Экстенсивный путь развития, направленный на внешнее благополучие, в конце концов останавливает развитие человека. Подмена внутренних ценностей внешними приводит к катастрофе не только человеческой личности, но и человеческой жизни. Основная идея легенды - в том, что, подменяя внутреннее внешним, мы теряем свободу личности, оказываясь в плену более низменных и утилитарных проблем, как городской купец и - с определенного момента - Пахом.

Итак, традиционные представления о замысле легенды расширяются в свете социально-исторического ее истолкования. Наблюдения и соображения, изложенные в данной заметке, позволяют уточнить представления о художественных методах позднего Толстого, так как он, очевидно, видел в социально-экономической политике государства отражение тех явлений, которые в свете его собственных этико-философских концепций оценивались резко негативно. Наряду с абстрактно-морализаторским смыслом, характерным для остальных легенд, в

легенде "Много ли человеку земли нужно" присутствует отклик на актуальные события современной жизни, которые казались Толстому вполне подходящими для аллегорического изображения и "наложения" на них символических категорий. И даже в таком жанре, как легенда, он пытается совместить осуждение чуждых ему тенденций в современном обществе с нравственной проблематикой.

Л и т е р а т у р а

Срезневский, 1976 - Срезневский В. И. Комментарий // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 25. М., 1976.

М. В. Калашникова

Литературные произведения в альбоме

В рукописные альбомы и песенники попадают, как правило, те литературные тексты (в основном стихотворные), тематика которых близка альбомной: любовь, ненависть, взаимоотношения полов, грусть, радость, одиночество, счастье и т. д. Л. И. Петина отмечает: "Перемещаясь на страницы альбомов, они (литературные произведения. - М. К.) претерпевают различные смысловые трансформации: литературные произведения попадают в альбом без указания авторов, в переадресованном, укороченном или испорченном виде. Анализ разночтений показывает, что отбор стихотворений и последующая их деформация носят регулярный характер..." (Петина, 1988, с. 9). В альбоме встречаются художественные произведения, тексты которых подверглись "редактуре" в разной степени и при разных обстоятельствах:

- в неизменном виде (с указанием автора, текст не искажен, сохранены особенности авторской орфографии и пунктуации);

- в случайно измененном виде (ошибки при списывании или заучивании наизусть, замена одних слов другими при сохранении авторской концепции текста в целом);

- в переделанном виде (сознательный выбор отдельного фрагмента текста, перемена адресата и др., но с сохранением тематики и литературной "серьезности");

- в пародийно-сниженном виде (пародии-переделки, литературные реминисценции в самодельных текстах). В данной работе эта группа текстов не анализируется¹.

Тексты первого типа переписываются в альбом для памяти, "потому что нравятся" владельцу альбома. Тематика этих произведений может быть не связана напрямую с традиционно альбомной. Так, например, в песеннике Оли К. (1984 г.р., г. Нелидово Тверской обл.), составленном в 1997 году, среди прочих текстов были обнаружены стихотворения М. Ю. Лермонтова "Утес" и "Парус". Тексты, по сообщению владелицы альбома, были переписаны из учебника по литературе за 6 класс, "так как понравились". Подобные тексты сами по себе отвечают вкусам и задачам составителя альбома эстетически, идеологически, эмоционально, ассоциативно и т. д., и поэтому не подвергаются переработке.

Круг авторов, произведения которых попадают в альбомы, можно считать в основном ограниченным рамками школьной программы по литературе. Характерно, что появившиеся в последние годы в массовой продаже типографские альбомы-заготовки не расширяют круг ав-

¹ См. об этом: Лурье М. Л. Пародийная поэзия школьников // Русский школьный фольклор. От "вызываний" Пиковой дамы до семейных рассказов / Сост. А. Ф. Белоусов. М., 1998. С. 430-441.

торов, а придерживаются уже известного альбому рукописному набору: Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Фет².

Случайно измененные тексты адаптируются к нуждам альбома (или составителя альбома), при этом изменяется их прагматическая функция.

Л. И. Петина отмечает: "Лежащая в основе альбома коммуникация порождает диалоги между его составителями. Выстраивая подобие живого общения, альбом воспроизводит и доверительное объяснение пишущего с владельцем, и реплики вмешавшегося в их "разговор" третьего лица, и даже "беседу" сразу нескольких лиц" (Петина, 1988, с. 6). Замечания исследовательницы относятся к альбомной культуре XIX века. Подобный "диалог" можно наблюдать и на страницах современных альбомов. Только теперь альбом не нуждается в "живых" людях, текст "представляет" себя сам. Таким образом при помощи текстов происходит "диалог" между хозяйкой (хозяином) альбома и неким адресатом (явным или неявным), для которого этот текст как бы предназначен. Происходит своеобразное "присвоение" текста: он становится "личным", лирическое "я" поэта очень часто превращается в "я" самого владельца альбома³. При помощи литературных текстов составитель альбома "приобщается" к "высоким чувствам", "подлинным страстям"; лирическая ситуация драматизируется, слог становится высоким. Таким образом, стихотворение обретает новую жизнь, далекую от контекста творчества его автора.

Перейдем к рассмотрению конкретных примеров. Хрестоматийное пушкинское "Я вас любил" - пожалуй, одно из наиболее часто встречающихся на страницах рукописных альбомов стихотворений. Приведем два варианта в том виде, как одни даны в альбомах.

Ларисе

Я вас любил: любовь еще быть може
В душе моей угасла не совсем
Но пусть она вас больше не тревожит.
Я не хочу печалить вас ничем
Я вас любил безмолвно, безнадежно
То радостью то ревностью томим
Я вас любил так искренно так нежно
Как дай вам бог любимой быть друг.

А. С. Пушкин 1829 год

(Из альбома воспитанника ПВТК № 1 г. Перми Валерия Б. Личная коллекция автора).

Некоторые строчки не дописаны, так как не помещались целиком на странице узкоформатного блокнота. Грамматические ошибки оче-

² См., напр.: Альбом для девочек. М: Изд. дом "РОСМЭН", 1998.

³ Ср., напр.:

"Андрей! За все, за все тебя благодарю:
За тайные мучения страстей,
За горечь слез, отраву поцелуя,
За месть врагов и клевету друзей."

(Русский школьный фольклор, 1998, С. 290).

видны, наблюдаются и изменения слов по сравнению с оригиналом. Однако указание на автора присутствует, и текст датирован точно. Возможно, он вписан по памяти (на это косвенно указывает наличие одной лексической замены: "то робостью" на "то радостью", а также отсутствие авторской пунктуации). При этом текст, помимо эстетической, выполняет еще и другую функцию - функцию "подключения к ситуации". Он снабжен обращением - "Ларисе" - что делает его лично адресованным, лирическая ситуация воспринимается как сугубо индивидуальная. Произведение является как будто репликой, ответом в заочном диалоге между "Ларисой" и составителем альбома.

Другой пример:

Я вас любил; любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил, безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил, так искренне, так нежно,
Так дай вам бог любимой быть другим

(Из альбома-песенника Ирины В., 14 лет. 1986 год. Русский школьный фольклор, 1998, с. 341).

Текст вписан без указания на автора. Вопреки широкой известности произведения, он воспринимается подобно предыдущему: "я" в этом стихотворении уже не принадлежит Пушкину, в данном случае это "я" лирического героя - близкого владелицы альбома. Лирическая ситуация проецируется на жизненную (если не заменяет ее).

В другом попавшем в альбом стихотворении А. С. Пушкина изменены только знаки препинания. Возможно, оно вписано по памяти, не исключена и работа с неверным источником.

Если жизнь тебя обманет -
Не печалься, не сердись;
В день уныния смирись,
День веселья, верь, настанет.
Сердце в будущем живет,
Настоящее уныло;
Все мгновенно, все пройдет,
Что пройдет, то будет мило.

(Из альбома неизвестной. Русский школьный фольклор, 1998, с. 312).

Следующий текст в альбоме малолетнего заключенного открывает собой раздел "Песни". Неискушенный читатель вряд ли узнает вступление к поэме А. С. Пушкина "Руслан и Людмила", хотя расхождения с оригиналом незначительны. Примечательно, что в альбоме текст сохраняет свою функцию "введения", своеобразной увертюры к дальнейшим произведениям.

Для Вас, души моей царицы
Красавицы, для вас одних
Времен минувших небылицы
В часы досугов золотых
Под шопот старины болтливой
Рукою верной я писал.
Примите труд вы мой игривый
Ни чьих не требуя похвал
Счастлив я уж надеждой слад-
кой, что дева с трепетом любви
Посмотрит может быть украдкой
На песни грешные мои.

(Из альбома воспитанника ПВТК № 1 г. Перми. Составитель неизвестен. Личная коллекция автора).

Без существенных изменений приводится в альбоме и следующий текст (Ср. со стихотворением М. Ю. Лермонтова "Нищий"):

У врат обители святой
Стоял, просящий подаянья,
Бедняк иссохший, чуть живой,
От муки, жажды и страданья.
Куска лишь хлеба он просил.
И взор являл живую муку.
И кто-то камень положил
В его протянутую руку.
Так я просил твоей любви
С слезами горькими, с тоскою,
Так чувства лучшие мои обмануты навек тобою.

(Из песенника Ирины В., 14 лет, 1986 год. Русский школьный фольклор, 1998, с. 346).

Расхождения с оригиналом в этом тексте несущественны, можно предположить, что он был вписан по памяти или переписан из другого песенника: "от муки" вместо "от глада"; "я просил" вместо "я молил"; последняя строка должна быть разделена на две, изменены знаки препинания.

Степень отличия альбомного варианта от оригинального текста далеко не всегда прямо пропорциональна степени его интерпретированности. Это можно проиллюстрировать следующим примером (расхождения с лермонтовским текстом указаны в скобках):

"Сон"

Я помню ночь в долине Дагестана, (В полдневный жар ...)
С свинцом в груди лежал недвижим я,
В груди моей, дымясь, виднелась рана, (Глубокая еще дымилась...)
По каплям кровь сочилась моя. (По капле...)

Лежал один я на песках долины, (... на песке...)
Уступы скал теснились кругом.

И солнце жгло их желтые вершины
И жгло меня, но спал я мертвым сном.

И снилась мне долина Дагестана, (И снился мне сияющий огнями)
Роскошный пир в родимой стороне. (Вечерний...)
Средь юных жен, увенчанных цветами,
Шел разговор веселый обо мне.

Но, в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна,
Ее душа, душа ее младая, (И в грустный сон...)
Бог знает чем была погружена.

И снилась мне долина Дагестана, (И снилась ей...)
Знакомый труп лежал в долине той.
В его груди еще виднелась рана, (... дымясь чернела рана)
И кровь лилась хладеющей струей⁴.

(Из альбома 1935-1943 годов. Русский школьный фольклор, 1998, с. 317).

Изменения в тексте этого стихотворения значительны, но их нельзя считать сознательными. Они сродни ошибкам, которые допускает ученик при чтении текста наизусть: замена единственного числа на множественное ("на песках" вместо "на песке"); замена эпитета ("роскошный пир" вместо "вечерний пир"); упрощение стихотворной строки за счет повторения слов ("ее душа, душа ее младая" вместо "и в грустный сон душа ее младая") и др.

Довольно часто встречается в альбомах когда-то популярный романс Ю. Жадовской. Правда, для современных владельцев альбомов и песенников это всего лишь стихотворение:

Ты скоро меня позабудешь,
Но я не забуду тебя.
Ты в жизни полюбишь - разлюбишь,
Но я никогда - никогда..
Ты новые лица увидишь,
Новых людей изберешь.
Ты новые чувства узнаешь
И, может быть, счастье найдешь.

(Из альбома неизвестной. Русский школьный фольклор, 1998, с. 312).

В оригинале текст романса, написанный в 1845 году, выглядит так:

Ты скоро меня позабудешь,
Но я не забуду тебя;
Ты в жизни разлюбишь, полюбишь,
А я - никого, никогда!

⁴ Ср. с одноименным стихотворением М. Ю. Лермонтова.

Ты новые лица увидишь
И новых друзей изберешь, -
Ты новые чувства узнаешь
И, может быть, счастье найдешь.
Я - тихо и грустно свершаю
Без радостей жизненный путь;
И как я люблю и страдаю -
Узнает могила одна.

(Жадовская, 1991, с. 51)

Заметим, что альбомный текст не сохранил последние четыре строки. Видимо, это связано с тем, что тема смерти не является типичной для альбомных стихотворений (может быть, ее вполне исчерпывают так называемые жестокие романсы). Кроме того, в усеченном виде произведение Ю. Жадовской очень близко к жанру альбомного пожелания. Лирическое "Я" уступает место обращению - "Ты". Показателен и общий оптимистический тон образовавшегося текста: мотив надежды, вера в будущее счастье, пускай только для "него".

Фрагменты стихотворений встречаются в альбомах довольно часто. Приведем еще один:

Как одинокая гробница
вниманье путника, зовет,
Так это бледная страница
пусть милый взор твой
привлечет.
Быть может много
лет спустя случайно
ты в альбом заглянешь
И эти все строки прочтя
Невольно обо мне вспомняешь!
Муся Шнес.
31 янв. 1918 года.

(Мадригальный альбом Ирины К. 1905 г.р. Личная коллекция автора (копия)).

Первые четыре стихотворные строки взяты из лермонтовского перевода стихотворения Дж. Байрона "В альбом". Последние строки ближе всего к специфически альбомным строкам, например:

Писать я много вам не буду
Зачем мне голову ломать.
Одно пишу, что не забуду
И буду часто вспоминать;
или:
Когда закончишь курс науки,
Забудешь школу и меня,
Тогда возьми альбом сей в руки
И вспомни, кто любил тебя.

Финал стихотворения у Байрона - Лермонтова иной:

И если после многих лет
Прочтешь ты, как мечтал поэт,
И вспомнишь, как тебя любил он,
То думай, что его уж нет,
Что сердце здесь похоронил он
(Лермонтов, 1979, с. 366).

Но фигура поэта как лирического героя в целом чужда поэтике современного альбома, поэтому последние строки стихотворения исчезают с его страниц.

Помимо произведений, включаемых в альбомы с незначительными изменениями, встречаются и сознательно трансформированные тексты. Так, например, изменен текст стихотворения М. Ю. Лермонтова "Я не унижусь пред тобой..." В альбоме он выглядит так:

Я не унижусь пред тобой
Ни твой привет ни твой укор.
Не властны над моей душой
знай мы чужие с этих пор
ты позабыл, но я свободы
для заблужденья не отдам.
и так пожертвовала годы.
твоим улыбка и глазам.
Начну обманывать безбожно
чтоб не любить, как ты любил
Иль мужчин уважать возможно
Когда мне ангел изменил.

(Из альбома 1980-х г. г. Личная коллекция автора).

Нарушение грамматической нормы очевидно. Но более всего интересен путь преобразования. Текст по сравнению с оригиналом существенно сокращен - выброшено 36 строк; причем удалены именно те строки, идея которых сложна, непонятна, а главное, тематически чужда альбому, мучения поэта остались без внимания:

Как знать, быть может, те мгновенья,
Что протекли у ног твоих,
Я отнимал у вдохновенья!
А чем ты заменила их?
Быть может, мыслию небесной
И силой духа убежден,
Я дал бы миру дар чудесный,
А мне за то бессмертье он? - и так далее.
(Лермонтов, 1979, с. 308).

Текст взят из женского альбома, составительнице была необходима замена адресата. Поэт обращался "к ней", альбомный текст - "к нему", следовательно, меняется весь строй стихотворения: женский

род заменен на мужской. При этом отдельные строки потеряли смысл. У Лермонтова герой обещает: "Начну обманывать безбожно, // Чтоб не любить, как я любил..." Тексту замена "я" на "ты" обошлась дорого: "Начну обманывать безбожно, // Чтоб не любить, как ты любил...". Еще более красочный пример с заменой слова "женщин" на слово "мужчин": "Иль мужчин уважать возможно // Когда мне ангел изменил". При этом происходит сбой в стихотворной строке, нарушается метрическая схема. У нас нет возможности проследить дальнейшее "путешествие" текста по страницам других альбомов, но думается, он мог бы иметь популярность.

Популярность произведений А. Фета не так велика, но и его стихотворениям находится место в альбоме (расхождения с оригиналом указаны в скобках):

Я тебе ничего не скажу
Я тебя ничем не встревожу (...не встревожу ничуть)
Но о том, что я молча твержу (И о том...)
Почему тебя мало вижу (Не решусь ни за что намекнуть)
Ночной цветок спит целый день (Целый день спят ночные цветы)
Но лишь солнце зайдет за рощу (Но лишь солнце за рощу зайдет)
Пышно цветет сирень (Раскрываются тихо листья)
Но я знаю и помню (И я слышу, как сердце цветет...и еще 4 строки)
Припев:
Вспомни когда цвели каштаны
Вспомни первую мечту
Когда ручьи журча бежали
И нашу первую весну.

(Из альбома малолетнего заключенного ПВТК № 1. Пермская обл. 1990 год. Личная коллекция автора).

Никакого припева у Фета нет, слов таких нет тоже. Стихотворение это известно прежде всего как романс. А романс, в силу своей художественной природы, чрезвычайно близок по тематике и способам ее отражения к альбому⁵ (См.: Петровский, 1997, с. 3-60).

Все приведенные выше тексты с изменением отдельных слов не утратили связи со своей темой. Но бывает так, что, попадая в альбом, текст теряет и первоначальный смысл, приобретая новый.

У Ф. Тютчева есть такое стихотворение:

Дума за думой, волна за волной -
Два проявленья стихии одной:
В сердце ли тесном, в безбрежном ли море,
Здесь - в заключении, там - на просторе -
Тот же все вечный прибой и отбой,
Тот же все призрак тревожно-пустой.
(Тютчев, 1965, с. 137).

⁵ См.: Петровский М. Скромное обаяние кича, или Что есть русский романс // Русский романс на рубеже веков. Киев, 1997. С. 3-60.

Текст-переделка был обнаружен на странице того же альбома заключенного-подростка, что и предыдущий. Вряд ли подростку был понятен философский смысл этого стихотворения. Но слово "в заключении", вероятно, не могло оставить его равнодушным. Противопоставление "здесь" и "там" очень характерно для фольклора заключенных; к знакомому слову "отбой" не хватает только слова "подъем"; заменить первую строчку несложно. Полученным оригинальным произведением, вполне отвечающим общей тематической направленности альбома, мы завершим нашу статью:

Этап за этапом, звонок за звонком -
Два проявления стихии одной.
В сердце ли тесном, в безбрежном ли море,
Здесь в заключении, там - на просторе,
Тот же вечный подъем и отбой,
Тот же все призрак тревожно-пустой.

(Из альбома малолетнего заключенного А. В.; Пермская область.
Составлен ок. 1990 года. Личная коллекция автора).

Л и т е р а т у р а

Жадовская, 1991 - Жадовская Ю. "Ты скоро меня позабудешь..."
// Русский романс. М., 1991.

Лермонтов, 1979 - Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в 4 т. Т. 2. Л., 1979.

Петина, 1988 - Петина Л. И. Художественная природа литературного альбома второй половины XIX века. Автореф. ...к. филол. н. Тарту, 1988.

Русский школьный фольклор, 1998 - Русский школьный фольклор. От "вызываний" Пиковой дамы до семейных рассказов / Сост. А. Ф. Белоусов. М., 1998. 744 с. (Русская потаенная литература).

Тютчев, 1965 - Тютчев Ф. И. Лирика. В 2 т. Т. 1. М., 1965. (Литературные памятники).

Н. Ю. Любимова

Пословица и афоризм в пьесе М. Горького «На дне»

"Народная мудрость высказывается обычно афористически", - когда-то сказал Добролюбов. Искусство говорить при помощи пословиц и поговорок в литературе зачастую толкуется как непрменный признак истинно национального характера, как свидетельство особых, гармонических отношений с миром. Не случайно Л. Н. Толстой, создавая образ Платона Каратаева, воплощающий некую абсолютную гармонию народного бытия, сделал своего героя человеком, прекрасно владеющим паремиологическим репертуаром. Описывая Платона Каратаева, Толстой отмечает: "Он [Каратаев - Н. Л.] любил говорить и говорил хорошо, украшая свою речь ласкательными словами и пословицами..."

М. Горький неоднократно в своих произведениях демонстрировал прекрасное владение паремиологическим фондом языка. Безусловно, на эту особенность Горького-писателя повлияли биографические обстоятельства: социальная среда, в которой прошло его детство, научила его использованию народных пословиц, а увлечение философией Ницше привило любовь к "интеллектуальному" афоризму. Нетрудно заметить, что отношение Горького к "народной мудрости", заключенной в народной паремиологии, не было однозначно положительным и, по всей вероятности, абсолютно лишено романтического оттенка, заметного в цитированном высказывании Добролюбова.

Весьма показателен в этом отношении диалог Ниловны и Андрея в романе "Мать":

"- А что же? - отозвался он [Андрей. - Н. Л.]. - Коли вы читали - легко вспомнить. Не будет чуда - нет худа, а будет чудо - не худо!

- А то говорят: на образ взглянешь - свят не станешь!

- Э! - кивнув головой, сказал хохол. - Поговорок много. Меньше знаешь - крепче спишь, чем неверно? Поговорками - желудок думает, он из них уздечки для души плетет, чтобы лучше было править ею" [выделено мной. - Н. Л.].

Пьеса "На дне" по своей насыщенности паремиями, по-видимому, беспрецедентна даже для Горького. Паремиологическая "густота" бросается в глаза: практически все персонажи, появляясь перед зрителем, преподносят свое жизненное кредо в клишированной форме. Пьесу "На дне" можно образно назвать одной сплошной паремией. Такие пословицы, как "Ведь так, без причины, и прыщ не вскочит..". (Лука), "Ах, и хороша парочка, баран да ярочка..". (Костылев), "Не любо - не слушай, а врать не мешай" (Барон), "Насильно мил не будешь" (Василиса), "Кто пьян да умен - два угодя в нем" (Бубнов), "В карете прошлого никуда не уедешь" (Сатин), "Жди от волка толка" (Пепел); поговорки: "Вор, а тобой не пойман" (Пепел), "Зачем сор из избы выно-

силь?" (Квашня); афоризмы: "Чело-век! Это звучит... гордо", "Человек - вот правда!" (Сатин), "А все люди. Как ни притворяйся, как ни вихляйся, а человеком родился, человеком и помрешь", "Человек - каков ни есть - а всегда своей цены стоит" (Лука) - вот лишь немногие из паремий, использованных в пьесе "На дне". (Здесь и в дальнейшем классификация паремий производится в соответствии с определениями, разработанными Г.Л.Пермяковым (Пермяков, 1970, с. 9-12). С помощью паремий персонажи формулируют свое жизненное кредо, возражают своим оппонентам - иными словами, пословицы, поговорки и афоризмы становятся важнейшим инструментом в риторической системе каждого из действующих лиц.

Задача данной заметки - выделить некоторые аспекты функционирования паремий в тексте пьесы и определить, как характеризует персонажей использование тех или иных паремий. Прежде всего необходимо уточнить типологию клишированных речений в пьесе. Помимо афоризмов, пословиц и поговорок в чистом виде, там можно обнаружить некоторые высказывания, статус которых менее ярко выражен. Например, Пепел говорит: "Живешь-живешь - все хорошо! И вдруг - точно озябнешь: сделается скучно". Непонятно, что это: либо вообще не паремия, а высказывание, имеющее частный характер, либо своего рода "полуафоризм": свой собственный личный опыт человек переносит на окружающих, а потом - шире - на всю жизнь. Тот же Пепел дальше говорит: "Не поймешь людей". Бубнов формулирует: "Выходит - снаружи как себя ни раскрашивай - все сотрется... все сотрется, да!". Некоторые герои пьесы, в частности Татарин, произносят изречения, которые, с одной стороны, могут считаться афоризмами, но, с другой стороны, имеют заметное отличие: афоризмы обычно представляют собой оригинальные суждения, а изречения Татарина и Медведева банальны: "Надо честно жить!" (Татарин). Высказывания такого рода - трюизмы - функционально отличаются от обычных афоризмов.

Анализируя взаимодействие паремий, выполняющих в пьесе различные функции, можно выделить несколько коммуникативных моделей, то есть разговорных ситуаций, имеющих сходную композицию.

1. На афоризм-трюизм, произнесенный одним героем, другой отвечает вопросом:

1) Сатин. Дважды убить - нельзя.

Актер. Не понимаю... почему - нельзя?

2) Татарин. Надо играть честно!

Сатин. Это зачем же?

3) Татарин. Кто закон душа имеет - хорош! Кто закон терял - пропал. Барон. Какой закон, князь?

Тот факт, что ответная реплика дана в форме вопроса, не характеризует отвечающего как человека, не понимающего таких элементарных истин. Сатин и Барон задают вопросы издевательски. Тех героев, которые говорят трюизмами, все остальные не воспринимают как полноценную личность (кроме Сатина) и пытаются выставить их в наихудшем виде.

Трюизмы в пьесе используют герои, неспособные выразить себя (об этом речь будет идти ниже), и поэтому вопрос им задается без

намерения получить ответ. И Татарин, и Медведев не могут формулировать свои мысли - они говорят банальные общеизвестные вещи и не могут объяснить смысла своих сентенций:

Татарин. Надо играть честно!

Сатин. Это зачем же?

Татарин. Как зачем?

Сатин. А так... Зачем?

Татарин. Ты не знаешь?

Сатин. Не знаю. А ты - знаешь?

Татарин плюет, озлобленный. Все хохочут над ним.

Татарин. Кто закон душа имеет - хорош. Кто закон терял - пропал!

Барон. Какой закон, князь?

Татарин. Такой... Разный... Знаешь какой.

Кстати, то, что Сатин отвечает Татарину, издеваясь над ним, и то, что на вопрос Актера "Почему нельзя?" не следует ни ответа, ни ремарки, доказывает, что над Сатиным не издеваются, что его трюизм неоднозначен и допускает более сложное толкование, в отличие от трюизма Татарина.

2. Паремииологический спор завершается пословицей: пословица не предполагает ответа, в отличие, например, от афоризма, поэтому - "сказал как отрезал": и согласиться нелепо, и возразить нечего.

1) Лука. А все порядка в жизни нет... И чистоты нет...

Бубнов. Все хотят порядка, да разума нехватка.

2) Медведев. У меня одна дамка... а у тебя две...

Бубнов. И одна - не бедна, коли умна...

Приведем спор, завершающийся не пословицей, а афоризмом, но в остальном абсолютно соответствующий описанной модели:

Сатин. Нет на свете людей лучше воров!

Клещ: Им легко деньги достаются... Они - не работают...

Сатин: Многим деньги легко достаются, да не многие легко с ними расстаются... Когда труд - удовольствие, жизнь - хороша! Когда труд - обязанность, жизнь - рабство!

Завершенная фраза, почти всегда рифмованная, заканчивает коммуникацию. Вообще коммуникативная активность пословиц очень велика, и это можно объяснить чисто психологически: человеку важно создать иллюзию стоящего за ним плотного социального пространства; за тем, что говорится, стоит мнение не одного человека, а мнение масс (Николаева, 1995, с. 312-313). Соответствующие речевые клише приобретают ощутимую весомость. Именно поэтому оппоненту говорящего возразить нечего: это общее мнение, а не выдумка "частного" человека.

3. На пословицу - абсолютно завершенное изречение - ответ дается в форме афоризма.

1) Бубнов. А кто пьян да умен - два угодья в нем...

Пепел. Сатин говорит: всякий человек хочет, чтобы сосед его совесть имел, да никому, видишь, не выгодно иметь-то ее...

2) Бубнов. Не для нас с тобой петли вяжут.

Лука. Я только говорю, что, если кто кому хорошего не сделал, тот и худо поступил...

3) Лука. Под лежач камень - сказано - и вода не течет...

Костылев. То - камень, а человек должен на одном месте жить... Нельзя, чтобы люди вроде тараканов жили... Куда кто хочет - туда и ползет.

Афоризм, как правило, "открыт" для ответа, поэтому он не прекращает коммуникацию. Просто афоризм звучит более убедительно, чем частное высказывание. Хотя он, в отличие от пословицы, и выражает мнение всего лишь одного человека, все равно клишированная форма высказывания делает свое дело: если оппонент говорящего афоризм не до конца уверен в чем-то или чего-то не понимает, то принимает чужую мудрость в буквальном смысле:

Лука. Я только говорю, что, если кто кому хорошего не сделал, тот и худо поступил...

Медведев (не поняв). То-то. Мы тут... все друг друга знаем...

Надо заметить, что в двух примерах из трех пословица заканчивается многоточием, то есть теряет абсолютную завершенность и предполагает дальнейшую полемику или ответ.

4. В ответ на паремию (но не на пословицу) следует резкое возражение, причем не в клишированной форме.

1) Наташа. Мало знать, ты - понимай. Ведь умирать-то страшно.

Пепел. А я вот - не боюсь.

2) Пепел. Вор, а тобой не пойман...

Медведев. Погоди! Я поймаю... Я - скоро.

3) Лука. В любимом - вся душа...

Актер. Пропил я душу, старик.

В этих примерах паремии оказываются "весомее", чем ответные частные высказывания, и в конце концов все остается так, как было сказано в форме афоризма или поговорки: Пепла не поймали, умирать по-прежнему страшно, а в любимом - вся душа - и в наши дни.

Таким образом, клишированные речения - пословицы, поговорки и афоризмы служат элементами в создании более сложных клише - диалогических. Однако использование паремий, являясь важнейшим элементом в создании речевой характеристики персонажей, заметно влияет на формирование их облика. Рассмотрим каждого из персонажей в отдельности.

Лука - один из главных персонажей пьесы. Все его высказывания кратки, но попадают в цель. Казалось бы, здесь уместно употребить знаменитую пословицу "Редко, но метко", но надо сказать, что афоризмы и пословицы употребляются Лукой с завидной частотой. Взять, например, хотя бы первые несколько его высказываний. Сначала он здоровается, следующее высказывание содержит в себе пословицу "Ни одна блоха - не плоха: все черненькие, все прыгают..."., следующая - афоризм: "Старику - где тепло, там и родина". По афоризмам и паремиям с легкостью можно выстроить картину мира Луки. Во-первых, это безмерная вера в человека. Очень многие его афоризмы подтверждают это: "Он [человек. - Н. Л.] - каков ни есть, а всегда своей цены стоит" или "Человек - все может... лишь бы захотел". Во-вторых, идея равенства. Лука с самого начала говорит, что "ни одна блоха не плоха", и дальше "все, значит, равны", "а все - люди" и т. д. Вообще Лука живет по принципу: "во что веришь, то и есть", его философия - это

философия спасительной лжи. Лука всегда принимает правду человека и, следовательно, самого человека таким, какой он есть, не оспаривает его жизненную позицию. Лука, что называется, "зрит в корень", ищет первоисточник происходящего. Это подтверждается несколькими афоризмами: "Ведь так, без причины, и прыщ не вскочит", "Уважьте человека... Не в слове - дело, а - почему слово говорится? - вот в чем дело!" Он очень мудр, обладает огромным жизненным опытом и сам говорит о себе: "Мяли много, оттого и мягок".

Заметим в скобках, что персонажи такого рода - умудренные опытом, никого не осуждающие и бескорыстно помогающие другим - типичны для произведений Горького. Ярко выраженную параллель к образу Луки представляет образ бабушки в повести "Детство", причем их сходство заметно и на уровне речевого поведения. Все поговорки и афоризмы бабушки ("Ну не хочется, так и не надо", "Насильно мил не будешь", "Они не злые, просто глупые" и т. д.) сводятся к той же идее всепрощения. Ср.: Лука: "Ни одна блоха не плоха"; бабушка: "Ведь никто не праведен". Лука: "А все порядка нет в жизни и чистоты нет"; бабушка: "Правил у нас много, а правды нет".

Сатин. Если проследить относительную частоту употребления Сатиным паремий, то выяснится, что их очень немного: чуть-чуть в самом начале и несколько больших, длинных монологов в конце. Создается впечатление, что Сатин - персонаж прежде всего функциональный, он идеолог, "голос автора". Характерно, что почти весь его финальный монолог представлен как развернутый ницшеанский афоризм. Все, что Сатин говорит в начале, не несет в себе какой-то философской значимости и мудрости, а когда в конце Сатин начинает говорить о человеке, то здесь слишком много пафоса. Что касается коммуникативной роли паремий Сатина, то даже в этом можно провести параллель с текстами Ницше: большинство его реплик в форме пословиц, поговорок или афоризмов носят поучительный характер или представляют собой ответ на вопрос, объяснение.

Вообще взгляды Сатина по сути своей близки к ницшеанской философии, например, в отношении к "спасительной лжи". Ницше пишет: "Сострадание ко всем было бы суровостью и тиранией по отношению к тебе, сударь мой, сосед..." - и Сатин вторит ему: "Правда - бог свободного человека!", а "Ложь - религия рабов!". В этом он схож и с Бубновым, который также не принимает ложь ни в каком варианте. Но делают они это по разным причинам: Бубнову (как кажется с первого взгляда) в принципе нет никакого дела до других людей, а Сатин считает, что, говоря словами Ницше, "...ваше сострадание относится к 'твари в человеке', к тому, что должно быть сформировано, сломано, выковано, разорвано, обожжено, закалено, очищено...".

Сатин наследует и гуманизм Ницше. Один из главных тезисов в книге Ницше "Так говорил Заратустра" - это знаменитое "Бог умер"; Сатин, судя по паремиям, высказанным им, верит только в человека и ни во что больше: "Человек - вот правда!"

Сатин плывет по течению: он не удовлетворен своей жизнью ("Человек рождается для лучшего!"), но при этом совершенно ничего не предпринимает. Его взгляд на труд несколько утопичен. Из высказанного им афоризма: "Когда труд - удовольствие, жизнь - хороша! Когда

труд - обязанность, жизнь - рабство!" следует, что жизнь должна подстраиваться под человека, а не человек под жизнь. В финале пьесы его поведение ассоциируется с поведением пророка: внезапное озарение, чеканные формулировки, произносимые как бы по наитию.

Бубнов. Бубнов, на мой взгляд, - самый интересный персонаж в пьесе, потому что имеет как бы два лица. В своих частных высказываниях он один человек - насмешник и циник, а при анализе пословиц, поговорок и афоризмов можно предположить, что он один из самых или даже самый лучший и мудрый обитатель ночлежки. При поверхностном рассмотрении пьесы кажется, что Бубнов - безжалостный циник, лишенный каких-либо человеческих чувств и пренебрежительно относящийся к другим обитателям ночлежки. Многие его реплики откровенно грубы и безжалостны: "Ты чего хрюкаешь", - обращается он к Сатину; "Мне отворять не надо... твоя жена просит", - спокойно заявляет Бубнов Клешу, когда последний просит его открыть дверь для жены Анны, которой душно. И все его краткие замечания, вроде "А нитки-то гнилые", "Дурость человеческая" и т. п. достаточно полно рисуют образ Бубнова как человека, потерявшего способность к состраданию.

Теперь обратимся к паремиям, которые он произносит. Во-первых, "представляет" он себя исключительно одними пословицами, а на пословицы не отвечают, следовательно, они являются специфическим способом защиты от окружающих. Уже это указывает на существование в нем чего-то человеческого, что он очень оберегает от других. Во-вторых, многие его паремии имеют явную терапевтическую функцию. Он успокаивает и, в отличие от Луки, не врет и не дает надежду, не создает иллюзий - вроде тех, которые довели до самоубийства Актера. Кстати, его, на первый взгляд, циничное "Шум - смерти не помеха!", обращенное к умирающей Анне, также можно интерпретировать как пословицу с терапевтической функцией (в смысле: "Умирай спокойно: все равно смерти ничто не помешает, не обращай внимания на слова"). Если Бубнов и поучает других, то только с одной целью - защитить, не позволить произойти какому-нибудь конфликту.

Паремии позволяют выстроить приблизительную картину мира Бубнова. По ним также выходит, что он человек очень мудрый, имеющий огромный жизненный опыт. Например: "Выходит - снаружи как себя ни раскрашивай - все сотрется... все сотрется... да!" По Бубнову - "вали всю правду, как она есть". Кстати, это характеризует его еще и как сильного человека, предпочитающего встречать невзгоды лицом к лицу.

Пепел. Пепел - персонаж, который отличается от других обитателей ночлежки: он независим. Даже когда он впервые появляется в пьесе, он, увидев Костылева, хозяина ночлежки, спрашивает его: "Деньги принес?". Он вор и не стыдится этого. Судя по его пословицам и афоризмам, которые он употребляет сравнительно редко, Пепел считает, что если он в ночлежке, на "дне жизни", то, значит, имеет право воровать, быть бессовестным и бесчестным: "Честь-совесть тем нужна, у кого власть да сила есть... Честь-совесть богатым нужна".

В Пепле можно усмотреть некоторое сходство с Сатиным. Он наивно верит в силу правды ("Поверит, потому - правда"), но при этом противоречит сам себе, говоря: "Не пойман - не вор". Пепел плывет по

течению - здесь даже возможно, что его прозвище значимо, - он летит по ветру, как пепел. Он ценит людей чисто по-человечески - например, говорит: "Ежели людей по работе ценить, тогда лошадь лучше всякого человека... возит и молчит" или (Клещу): "Они поумнее тебя будут, хоть и пьяницы".

У него нет ни одной паремии, которая формулировала бы "законы мироздания". Это значит либо то, что его "я" слишком слабо выражено и он не осознает своей внутренней позиции, либо то, что сам Пепел - человек, не утруждающий себя постижением законов мира, которые и могут быть воплощены в форме паремии. Нет у него также ни дидактических, ни "терапевтических" паремий, что еще раз доказывает "эмбриональное" состояние его внутреннего мира.

Остальные персонажи. В пьесе можно выделить несколько маленьких групп персонажей, которые "выпадают" из общей массы действующих лиц. Во-первых, это Актер и Клещ. Они не вписываются в общую картину, потому что находятся вне паремиологического пространства: практически не произносят афоризмов, пословиц и поговорок. Единственное высказывание Актера в афористической форме - про талант: "Образование - чепуха, главное - талант. А талант - это вера в себя, в свою силу..". Но это легко объяснимо: видимо, некогда он был человеком целостным, и поэтому, обращаясь в прошлое, он способен формулировать свои мысли в паремиологической форме, а ныне организм Актера "отравлен алкоголем". Почти то же самое и с Клещом: он живет какой-то призрачной надеждой на светлые перспективы, которые должны осуществиться после смерти жены Анны. В афористической форме он говорит только одну фразу: "Жить нельзя... вот она - правда!". Он этим не представляет себя, не высказывает свою жизненную позицию, не вступает в полемику с окружающими. Просто этим высказано глухое отчаяние человека. И Актер, и Клещ - персонажи потерянные, они не понимают смысла своей жизни, а поэтому не умеют выразить себя.

Как мне кажется, нужно отдельно рассмотреть Медведева и Татарина. Дело в том, что оба они высказываются трюизмами и так пытаются что-то противопоставить пудовой мудрости Луки, Бубнова, Сатины и др. Татарин говорит: "Надо играть честно!", "Надо честно жить!", "Душа - должен быть коран... да!" Медведев вторит ему: "Человек должен вести себя смиренно..." Таким образом, мудрости того же Луки они пытаются противопоставить какую-то всем известную истину, банальность, и этим они защищают себя. По характеристике, данной исследователем, "это бесчувственная истина, которую он [Татарин - Н. Л.] принимает с машинальной, нерассуждающей покорностью" (Юзовский, 1968, с. 107).

Поскольку владение паремиологическим уровнем языка является признаком цельности, гармоничности, умения "ладить" с окружающим миром, то героев, находящихся вне паремиологического пространства, сразу с уверенностью можно отнести к персонажам "потерянным", не нашедшим места в этом мире. Таким образом, умение или неумение облекать свои мысли в клишированную форму является одной из основных характеристик персонажей.

На основе взаимодействия паремий и частных высказываний, из пьесы "На дне" можно выделить несколько коммуникативных моделей, которые иллюстрируют особенности художественного мышления Горького и, возможно, актуальны и для речевого поведения носителей языка - за пределами пьесы.

Л и т е р а т у р а

Левин, 1984 - Левин Ю. И. Провербиальное пространство // Паремииологические исследования. М., 1984.

Николаева, 1995 - Николаева Т. М. Обобщенное, конкретное и неопределенное в паремии // Малые формы фольклора. М., 1995.

Пермяков, 1970 - Пермяков Г. Л. От поговорки до сказки: Заметки по общей теории клише. М., 1970.

Юзовский, 1968 - Юзовский Ю. "На дне" Горького: Идеи и образы. М., 1968.

И. В. Павлосюк

О некоторых источниках сюжета пьесы Е. Л. Шварца «Тень»

Многие пьесы и киносценарии Е. Л. Шварца в плане сюжетного построения представляют собой вольные вариации на сюжеты известных литературных произведений. Как известно, чаще всего драматург обращался к сказкам Х. К. Андерсена. На андерсеновские сюжеты написаны "Голый король"¹, "Снежная королева", "Тень". Это послужило причиной распространения в литературе о Шварце представления о нем как авторе, заимствующем сюжеты главным образом у датского романтика. При этом, впрочем, как правило, большинство исследователей отмечает некоторые различия между андерсеновским и шварцевским сюжетами. Сюжет шварцевской "Тени", что отмечалось в некоторых работах², выстроен как развитие и вместе с тем антитеза андерсеновской "Тени". Почему Шварц неоднократно подчеркивал связь собственной пьесы с андерсеновской "Тенью"? Как и в сказке Андерсена, главный герой пьесы Шварца - Ученый - приезжает в некую страну и поселяется в той же гостинице и в том же номере, в котором когда-то останавливался его друг, Ханс-Кристиан Андерсен. На балконе соседнего дома Ученый замечает необыкновенно красивую девушку и, несколько замечтавшись, и, разумеется, не думая, что это может произойти на самом деле, отсылает к ней свою тень, которая, к немалому удивлению Ученого, действительно отделяется от него и ныряет в полуоткрытую балконную дверь.

Сходство пьесы Шварца со сказкой Андерсена на этом тем не менее заканчивается, поскольку далее в действие вступают персонажи, которых нет в датской сказке: Цезарь Борджиа - журналист-людоед; Пьетро - хозяин гостиницы, он же оценщик в ломбарде и по совместительству людоед; певица Юлия Джули, она же в прошлом "девочка, наступившая на хлеб" - персонаж еще одной сказки Андерсена. И язык, на котором говорят эти и другие персонажи - современный, в общем-то, нам язык. Финал пьесы и вовсе противопоставлен финалу андерсеновской сказки: Ученый если и не побеждает, то, по крайней мере, остается в живых, тогда как в одноименном произведении Андерсена торжествует Тень, а ее неудачливый бывший хозяин погибает.

Правда, на нетерпеливые расспросы Ученого, что Тень видела в доме Поэзии: "Свежий ли зеленый лес? Или святой храм? Или <...> звездное небо, видимое лишь с нагорных высот? <...> Величавые ше-

¹ Фабульную основу этой шварцевской пьесы составила контаминация трех андерсеновских сказок: "Новый наряд короля", "Принцесса на горошине" и "Принцесса и свинопас".

² См.: Цимбал С. Л. Евгений Шварц. Критико-биографический очерк. Л., 1961; Головчинер, 1992, с. 115.

ствия древних богов? Борьбу героев седой старины? Игры милых детей, лепечущих о своих чудных грезах?". (Андерсен, 1987, с. 533) - Тень отвечает уклончиво, поскольку оставалась в передней, в полумраке, и не входила во внутренние покои.

Есть и другие различия в сюжете. Так, например, у Андерсена Ученого вначале посещает видение - девушка, окруженная сиянием. "<...> Из глубины дома неслись нежные, чарующие звуки музыки, которые хоть кого могли унести в царство сладких грез и мечтаний. Все это было похоже на какое-то колдовство!" (Андерсен, 1987, с. 529). Впоследствии Тень расскажет Ученому, что девушка, которая "сверкала как северное сияние" - "сама Поэзия".

Столь развернутая цитата из Андерсена приводится нами с целью подчеркнуть значимость литературного контекста для интерпретации пьесы Шварца, поскольку таким образом "выходит на поверхность", быть может, одна из основных тем пьесы - размышление о подлинной и мнимой поэзии. Стоит сказать, что критика 30-х г.г. также воспринимала сказку прежде всего в ее отношении к искусству. Например, В. Б. Шкловский определял тему пьесы как "рассказ о поэте и о подражателе, о неверном положении художника, о трагедии искусства и науки" (Шкловский, 1940, с. 2). Здесь просматривается развитие романтического мотива "Сада Поэзии", возникшего впервые в комедии Л. Тика "Принц Цербино, или Путешествие в поисках хорошего вкуса" (1799), в которой один из героев - просвещенный филистер Нестор - попадает в "Сад Поэзии"; перед ним проходят тени Софокла, Данте, Ариосто, Петрарки, Тассо, Сервантеса, Шекспира, Гоцци, Гете, но поскольку Нестор глух к подлинной поэзии, этот парад поэтов его не удовлетворяет, ибо, как он считает: "<...> тут нет ни одного классического и правильного человека, коим душа могла бы насладиться поразумному! И это называется Садам Поэзии?"³.

В конце андерсеновской сказки Тень и Ученый меняются ролями: Тень - хозяин жизни, а Ученый так расхворался и ослаб, что стал похож на тень. Тень на водах знакомится с принцессой, страдавшей "череочур зорким взглядом", и благополучно женится на ней. В шварцевской сказке все происходит несколько по-другому, поскольку здесь девушка на балконе и принцесса - один и тот же персонаж. Ввиду этих сопоставлений шварцевской пьесы с непосредственным источником сюжета становится очевидным неправомерность оценки В. Б. Шкловским развязки "Тени", считавшим концовку пьесы признанием абсолютного поражения Ученого, отказавшегося от принцессы, а принцесса, по В. Б. Шкловскому, и есть Поэзия⁴.

³ Цит. по: Карельский А. В. Драма немецкого романтизма. М., 1992. С. 52.

⁴ В. Б. Шкловский, в целом довольно критически относившийся к творчеству Шварца, комментирует авторскую концепцию "Тени" с изрядной долей иронии: "Ученый получил свою голову обратно. Принцесса его любит, но он уходит с простой девушкой, дочерью людоеда. Я понимаю, что королевская дочь - классово чуждого происхождения, но дочь людоеда - лучше ли это дочери кулака? И не скажутся ли у нее в старости дурные социальные навыки? Принцесса - ведь это поэзия, за которую борются, ведь у нее нет королевства. От принцессы нельзя уйти, - это капитуляция! Пьеса становится бесполезной". (См.: Шкловский, 1940, с. 4).

Сюжет пьесы выстроен по линии преодоления "печальной сказки" - сказки Андерсена - и, как следствие, - романтического мировоззрения. Как отмечает В. Е. Головчинер, в сказке Андерсена "<...> тень практически неуязвима, она многого достигла, сама сделалась богата, ее все боятся. В пьесе Шварца подчеркнут именно момент зависимости тени от ученого" (Головчинер, 1992, с. 97):

У ч е н ы й. <...> Тень, знай свое место!
Тень встает с трудом, борясь с собой, подходит к ученому.
П е р в ы й м и н и с т р. Смотрите! Он повторяет все его движения.
Караул!
У ч е н ы й. Тень! Это просто тень. Ты тень, Теодор-Христиан?
Т е н ь. Да, я тень, Христиан-Теодор! Не верьте! Это ложь! Я прикажу казнить тебя!
У ч е н ы й. Не посмеешь, Теодор-Христиан!
Т е н ь (падает). Не посмею, Христиан-Теодор! (с. 224⁵).

"В конце пьесы драматург показывает уже не просто зависимость тени от ученого, но невозможность ее самостоятельного существования вообще: казнили ученого - отлетела голова у тени" (Головчинер, 1992). Шварц отношения между Ученым и Тенью понимал следующим образом: "Карьерист, человек без идей, чиновник может победить человека, одушевленного идеями и большими мыслями, только временно. В конце концов побеждает живая жизнь" (Шварц, 1939, с. 46). Все бы ничего, но зависимость Тени от Ученого оборачивается зависимостью Ученого от Тени. Именно к этой горькой мысли пришел в повести Р. Л. Стивенсона доктор Джекил. Это уже тема неоромантиков. Ученого не стали бы оживлять живой водой, если бы от этого не зависела жизнь Тени. Конфликт таким образом осложняется, приобретая трагикомический характер. Нельзя сказать, что в финале пьесы Ученый побеждает Тень: Тень скрывается, Ученый и Аннунциата покидают город.

В одном из отзывов на постановку Н. П. Акимова 1940 г. автор статьи в "Литературной газете" - М. Левидов - высказал свой взгляд на литературные достоинства и недостатки пьесы: "Первый акт пьесы "Тень" написан на андерсеновские темы, причем Шварц сумел, как и в "Снежной королеве", идя по пути Андерсена, остаться самостоятельным художником <...>". Но, замечая попутно, что "для Андерсена - сказка единственный метод поэтического видения", а для Гофмана - "удобный литературный прием критики действительности", М. Левидов упрекал Шварца за то, что последующие действия "написаны как бы в гофмановской манере" (Левидов, 1940, с. 3). Отзыв интересен не столько своими литературоведческими замечаниями, сколько верным, хотя при всем том и довольно поверхностным, чувствованием общей направленности пьесы. "Тень" можно интерпретировать как сатиру на абсурдную советскую действительность, гротескность которой не ус-

⁵ Все цитаты из пьесы Е. Шварца "Тень" приводятся по изданию: Шварц Е. Л. Обыкновенное чудо: Пьесы. Сценарии. Сказки. Автобиографическая проза. Воспоминания. Кишинев, 1988.

тупала гротескности шварцевского сюжета, но это лишь одно из наиболее прямолинейных прочтений. Возможны и другие.

Первое действие "Тени", как было метко отмечено М. Левидовым, более других соотносимо с произведением датского романтика. Начинается оно монологом Ученого:

У ч е н ы й. Когда теряешь очки, это, конечно, неприятно. Но вместе с тем и прекрасно - в сумерках вся моя комната представляется не такою, как обычно. Этот плед, брошенный в кресло, кажется мне сейчас очень милою и доброю принцессою. Я влюблен в нее, и она пришла ко мне в гости. Она не одна, конечно. Принцессе не полагается ходить без свиты. Эти узкие длинные часы в деревянном футляре - вовсе не часы. Это вечный спутник принцессы, тайный советник. Его сердце стучит ровно, как маятник, его советы меняются в соответствии с требованиями времени, и дает он их шепотом. Ведь недаром он тайный. И если советы тайного советника оказываются губительными, он от них начисто отрекается впоследствии. Он утверждает, что его просто не расслышали, и это очень практично с его стороны. А это кто? Кто этот незнакомец, худой и стройный, весь в черном, с белым лицом? Почему мне вдруг пришло в голову, что это жених принцессы? Ведь влюблен в принцессу я! Я так влюблен в нее, что это будет просто чудовищно, если она выйдет за другого. (Смеется.) Прелесть всех этих выдумок в том, что едва я надену очки, как все вернется на свое место. Плед станет пледом, часы часами, а этот зловещий незнакомец исчезнет. (Шарит руками по столу.) Ну, вот и очки. (Надевает их и вскрикивает.) Что это?

В кресле сидит очень красивая, роскошно одетая девушка в маске. За ее спиною - лысый старик в сюртуке со звездами. А к стене прижался длинный, тощий, бледный человек в черном фраке и ослепительном белье. На руке его бриллиантовый перстень. (с. 177).

Такой неожиданный поворот сюжета позволяет все дальнейшие события в пьесе рассматривать как плод воображения Ученого. С той лишь поправкой, что плоды эти оказываются не менее реальны, чем сама реальность. Борьба с Тенью в этом случае должна пониматься не столько в социальном плане - как борьба с внешними по отношению к Ученому обстоятельствами: несправедливостью, жестокостью мира и пр., но скорее в плане внутреннем - как борьба с самим собой. В этом случае страна, куда приехал Ученый - это, если можно так выразиться, "душевная страна" (парафраз замечания Н. В. Гоголя из автокомментария к "Ревизору", в котором идея "сборного города" в духе теологической традиции - "О граде Божием" Блаженного Августина - преломлялась в субъективную плоскость "душевного города" отдельного человека, что "выдвигало на первый план требования духовного воспитания и совершенствования каждого" (Манн, 1989, с. 600)).

Вскоре выясняется, что Ученый попал в "совсем особенную страну", в которой все, что рассказывают в сказках, случается на самом деле каждый день:

А н н у н ц и а т а. ...Вот, например, Спящая красавица жила в пяти часах ходьбы от табачной лавочки - той, что направо от фонтана. Толь-

ко теперь Спящая красавица умерла. Людоед до сих пор жив и работает в городском ломбарде оценщиком. Мальчик с пальчик женился на очень высокой женщине, по прозвищу Гренадер, и дети их - люди обыкновенного роста, как вы да я. И знаете, что удивительно? Эта женщина, по прозвищу Гренадер, совершенно под башмаком у Мальчика с пальчика. Она даже на рынок берет его с собой. Мальчик с пальчик сидит в кармане ее передника и торгуется, как дьявол. Но, впрочем, они живут дружно. Жена так внимательна к мужу. Каждый раз, когда они по праздникам танцуют менуэт, она надевает двойные очки, чтобы не наступить на своего супруга нечаянно. (с. 179).

Все происходящее еще больше проясняется, когда мы узнаем, что в комнате Ученого, по всей видимости, еще недавно жил никто иной как сам Х.-К. Андерсен:

У ч е н ы й. ...А скажите, мой друг Ганс-Христиан Андерсен, который жил здесь, в этой комнате, до меня, знал о сказках?

А н н у н ц и а т а. Да, он как-то проведal об этом.

У ч е н ы й. И что он на это сказал?

А н н у н ц и а т а. Он сказал: "Я всю жизнь подозревал, что пишу чистую правду". Он очень любил наш дом. Ему нравилось, что у нас так тихо.

Оглушительный выстрел (с. 180).

Таким образом, пьеса - это еще и своеобразная метафора творчества. А загадочные персонажи в прологе "Тени" - это и есть персонажи сказки Андерсена, явившиеся к Ученому, метафорически и буквально одновременно.

Образ Ученого у Шварца никак не совпадает с андерсеновским ученым, скорее он сошел бы за какого-нибудь романтического художника или поэта: те же мечтательность, интерес к необычному, чудесному, поэтизация действительности.

Близорукость Ученого имеет принципиальное значение. Здесь игра прямого и переносного смыслов (как и в случае с плохим зрением Юлии Джули). То, что в начале пьесы Ученому представляется поэтическим видением, в дальнейшем едва ли не привело его к смерти. Романтический стиль монолога в начале первого действия также спровоцирован потерей очков. Именно вследствие своей близорукости Ученый в точности воспроизводит романтическое противопоставление мира искусства и реального мира:

У ч е н ы й. Знаете, вечером, да еще сняв очки, я готов в это верить (что сказки в этой стране - правда. - И. П.). Но утром, выйдя из дому, я вижу совсем другое. Ваша страна - увы! - похожа на все страны в мире. Богатство и бедность, знатность и рабство, смерть и несчастье, разум и глупость, святость, преступление, совесть, бесстыдство - все это перемешано так тесно, что просто ужасаешься. (с. 180).

Романтизм с его апологией антирационализма и вытекающего из него стремления ко всему необычному, экзотическому - ко всему тому, что выходит и выводит за пределы отвергаемой каждодневной действительности, - так или иначе обращен к сфере потустороннего. "Романтиков влечет к себе не близкое, а отдаленное. Все дальше - во

времени и пространстве - становится для них синонимом поэтического" (Маймин, 1975, с. 8). "Так все в отдалении становится поэзией: дальние горы, дальние люди, дальние события и т. д. (все становится романтическим). Отсюда проистекает наша поэтическая природа. Поэзия ночи и сумерек" (Новалис, 1934, с. 135). В связи с этим вполне естественно, что романтическое искусство с его любовью к призракам не могло обойти стороной тему Тени и сюжет двойничества. Но романтическое мировоззрение, по существу своему раздвоенное, с присущей ему субъективистской установкой на мир, "отворачиванием" от него, уже в силу этого оказывается бессильным перед "теневой" стороной жизни. Поэтому Тень и побеждает в "печальной сказке" Андерсена.

Этим объясняется, на наш взгляд, присутствие в шварцевской пьесе некоторой иронии и по отношению к Ученому, и по отношению к произведению Андерсена, и по отношению к романтизму в целом. И все же "Тень" Андерсена входит в шварцевскую пьесу не только приемом пародического использования. Как считает В. Е. Головчинер, "в образе тени как у Андерсена, так и у Шварца нет трансцендентального начала, представителями которых были некто в сером у Шамиссо" (Головчинер, 1992, с. 118) или Дапертутто у Гофмана. Какая бы то ни было, inferнальность Шварцу чужда. Поэтика пьесы лишена намеков на иную реальность в отличие, скажем, от символистской драмы или произведений неоромантиков. Возможно, отчасти поэтому среди других произведений на этот сюжет предпочтение было отдано именно сказке Андерсена. В целом же структура "Тени" выстраивается как борьба между заимствованным андерсеновским и собственно шварцевским сюжетом. При этом сюжет Андерсена не единственный сюжет, который "переворачивается" в нашей пьесе. Так, не менее значим в организации интриги рассказ принцессы о своей тете - Царевне-лягушке:

Д е в у ш к а. ...Я ужасно боюсь превратиться в лягушку.

У ч е н ы й. Как в лягушку?

Д е в у ш к а. Вы слышали сказку про Царевну-лягушку? Ее неверно рассказывают. На самом деле все было иначе. Я это знаю точно. Царевна-лягушка - моя тетя.

У ч е н ы й. Тетя?

Д е в у ш к а. Да. Двоюродная. Рассказывают, что Царевну-лягушку поцеловал человек, который полюбил ее, несмотря на безобразную наружность. И лягушка от этого превратилась в прекрасную женщину. Так?

У ч е н ы й. Да, насколько я помню.

Д е в у ш к а. А на самом деле тетя моя была прекрасная девушка, и она вышла замуж за негодяя, который только притворялся, что любит ее. И поцелуи его были холодны и так отвратительны, что прекрасная девушка превратилась в скором времени в холодную и отвратительную лягушку. Нам, родственникам, это было крайне неприятно. Говорят, что такие вещи случаются гораздо чаще, чем можно предположить. Только тетя моя не сумела скрыть своего превращения. Она была крайне несдержанна. (с. 190).

К сожалению, страхи принцессы были небезосновательны. "Быть женою тени - это значит превратиться в безобразную злую лягушку" (с. 223), - говорит Ученый принцессе в последнем действии.

Есть в пьесе и другие микросюжеты такого же типа; например, линия Юлии Джули:

А н н у н ц и а т а. ...Говорят, что эта певица Юлия Джули и есть та самая девочка, которая наступила на хлеб, чтобы сохранить свои новые башмаки.

У ч е н ы й. Но ведь та девочка, насколько я помню, была наказана за это.

А н н у н ц и а т а. Да, она провалилась сквозь землю, но потом выкарабкалась обратно и с тех пор опять наступает и наступает на хороших людей, на лучших подруг, даже на самое себя (с. 185-186).

Как и в предыдущем сюжете, где фантастическое превращение тети принцессы в лягушку имеет все-таки скорее переносный, метафорический смысл, развитие этой сюжетной линии также связано с метафоризацией первоначального мотива, заимствованного из сказки Андерсена "Девочка, наступившая на хлеб", метафоризацией, построенной на словесной игре. Комический эффект возникает в связи с тем, что все происходящее в пьесе в полном соответствии с фантастическим сюжетом подается как события, имеющие самый что ни на есть прямой, буквальный смысл. Например, реплика людоеда - Цезаря Борджиа: "Надо будет его съесть (Ученого. - И. П.). Да, надо, надо. Помоему, сейчас самый подходящий момент. Человека легче всего съесть, когда он болен или уехал отдыхать. Ведь тогда он сам не знает, кто его съел, и с ним можно сохранить прекраснейшие отношения" (с. 193). Можно подумать, что Цезарь Борджиа и Пьетро на самом деле хотят съесть Ученого, что лечение доктора заключается в искусстве пожимания плечами и смотрении на все сквозь пальцы. Взаимопонимание министров - "с полуслова" - выражается также буквально, в особом тайном полужызыке, не для посторонних. Например, такой диалог:

Первый министр. Здоровье?

Министр финансов. Отвратительно.

Первый министр. Дела?

Министр финансов. Очень плохо.

Первый министр. Почему?

Министр финансов. Конкуренция. (с.135).

Кульминация "Тени" - сцена с обезглавливанием Ученого. Событие лишения головы гротескно обыгрывается в пьесе. В момент казни Ученого во дворце происходит следующая сцена:

Мажордом. Его величество!

Зал наполняется придворными. Медленно входят тень и принцесса. Они садятся на трон. Первый министр подает знак мажордому.

Сейчас солистка его величества, находящаяся под покровительством его высокопревосходительства господина министра финансов,

госпожа Юлия Джули исполнит прохладительную и успокоительную песенку "Не стоит голову терять".

Т е н ь. Не стоит голову терять... Прекрасно!

Ю л и я (делает глубокий реверанс королю. Кланяется придворным. Поет.)

Жила на свете стрекоза,
Она была кокетка.
Ее прелестные глаза
Губили мух нередко.
Она любила повторять:
Не стоит голову терять...

Гром барабанов обрывает песенку.

Т е н ь. (вскакивает, шатаясь). Воды!

Мажордом бросается к тени и останавливается пораженный.

Голова тени вдруг слетает с плеч.

Обезглавленная тень неподвижно сидит на троне. <...>

П р и н ц е с с а. Сейчас же исправить его! Я не хочу! Не хочу! Не хочу!

П е р в ы й м и н и с т р. Принцесса, умоляю вас, перестаньте.

П р и н ц е с с а. А что сказали бы вы, если бы жених ваш потерял голову?

Т а й н ы й с о в е т н и к. Это он от любви, принцесса. (с. 227-228).

Мотив отрубленной головы (наряду с некоторыми другими) был, по всей видимости, заимствован Шварцем из сказки братьев Гримм "Ференанд Верный и Ференанд Неверный". Сюжет ее таков: в одной бедной семье родился сын, крестный назвал его Верным Ференандом и подарил ключ: когда исполнится мальчику четырнадцать лет, он должен отправиться в лес и разыскать там замок, к которому подойдет этот ключ, и все, что в том замке окажется, то за ним и останется. По истечении отведенного срока юноша действительно находит тот замок, а в нем коня. Потом он подбирает говорящее перо, спасает рыбку, за что та одаривает его волшебной флейтой. После он встречает человека, которого зовут Ференанд Неверный. Дальнейший путь они совершают вместе. "Плохо было то, что Ференанд Неверный умел с помощью разного колдовства выведывать все, о чем думает другой и что собирается делать" (Гримм, 1991, с. 159) (ср. эпизод, когда Тень рассказывает принцессе ее сны). Оба поступают на службу к местному королю, пребывающему в тоске по своей возлюбленной. И вот Ференанд Неверный, который недолюбливал Верного Ференанда, подговорил короля послать последнего за его возлюбленной, а если не привезет ее, то казнить. Конь, оказавшийся тоже говорящим, утешает Верного Ференанда и помогает ему добыть принцессу. Преодолевая всевозможные препятствия при помощи волшебных предметов, Ференанд Верный доставляет принцессу королю. Празднуется свадьба. Но "<...> королева не могла полюбить короля, потому что у него не было носа, а полюбился ей Верный Ференанд. Однажды, когда все придворные были в сборе, королева им объявила, что она, мол, умеет показывать разные фокусы, что может, например, отрубить человеку голову и назад ее приставить; не желает ли кто испробовать? Но никто не хотел испы-

тать на себе этот фокус первым, и пришлось тогда, по наущению Ференанда Неверного, согласиться на это Верному Ференанду. Отрубила ему королева голову и снова приставила ее на место, заживила ее, и остался вокруг шеи только шрам вроде красной нитки" (Гримм, 1991, с. 161). Потом она отрубает голову королю, а на место ее не приставила. "<...> то ли потому, что не сумела ее приставить, то ли сама голова на плечах у него не держалась. Так короля и схоронили, а королева вышла замуж за Верного Ференанда" (Гримм, 1991, с. 162).

Нетрудно заметить, что здесь фигурирует очень значимый для "Тени" мотив отрубания и заживления головы, а эпизодом с отсутствующим носом короля сказка странным образом перекликается с известным произведением Гоголя. Несмотря на существенные сюжетные отличия, сказка братьев Гримм, благодаря мотивам отрубания и последующего заживления головы, а также особого знания двойника, быть может, более других перечисленных источников имеет отношение к пьесе Шварца. Происхождение этого сказочного сюжета связано с так называемыми близнечными мифами, распространенными у многих народов и отражающих дуалистические представления об универсуме: один из братьев связывается со всем хорошим или полезным, другой - со всем плохим или плохо сделанным. Таким образом, несмотря на многочисленные связи с романтической литературой, шварцевский сюжет приемом деметафоризации - прямой реализации метафоры - отсылает к фольклорному сюжету, хотя и гротескно представленному. Подобные игры словами и положениями, гротескное "переворачивание" заимствованных как романтических, так и фольклорных сюжетов и мотивов создают, казалось бы, совершенно абсурдную реальность, имеющую, тем не менее, свою внутреннюю логику. Персонажи этой реальности предстают в некоем современном и травестированном виде. Персонажи "Тени" сопоставимы с традиционными масками *commedia dell'arte*. Доктор напоминает комического педанта Доктора Грациано, Пьетро - Панталоне (в варианте К. Гольдони - "Слуга двух господ" - Панталоне, занимавшегося торговыми счетами, векселями и озабоченного капризами дочери), Первый министр и Министр финансов - маски "смешных стариков", оказывающих препятствия влюбленным, принцесса - конечно же, Коломбину, Ученый - Пьеро, Тень - Арлекина. Действие, как явствует из пьесы, происходит в некой южной стране, чем-то напоминающей историческую родину комедии масок, что подтверждается и именами некоторых персонажей - Пьетро, Цезарь Борджиа. Сцены и эпизоды в "Тени" перемежаются большим количеством острот и трюков, тем, что в *commedia dell'arte* называется "лаццо"⁶.

"Марионеточность" Министра финансов проявляется непосредственно: слуги поочередно придают ему различные позы - позу, располагающую к легкой остроумной беседе, позу крайнего удивления,

⁶ "Лаццо - это <...> шутка, острота или метафора, выраженная словами или действиями". (Из трактата Андре Перруччи "Об искусстве играть спектакли, как разученные, так и импровизированные", конец XVIII в.). - Цит. по: Молодцова М. М. Комедия дель арте (История и современная судьба). Л., 1990. С. 75.

позу крайнего возмущения, позу крайней беззаботности, и, наконец, позу полного удовлетворения происходящими событиями, причем умышленно или неумышленно лакеи периодически не понимают своего хозяина: на приказ топнуть ногой - топают своими ногами, приказ обнять Юлию Джули также принимают на свой счет. В европейской драматургии, не раз обращавшейся к традициям театра масок и балаганного театра, известны сюжеты, в некоторых моментах перекликающиеся с "Тенью". Например, французская комедия "Арлекин - король людоедов" Лесажа (1720). В результате кораблекрушения Арлекин попадает на остров людоедов (вспомним людоедов из шварцевской пьесы - Пьетро и Цезаря Борджиа) и избран их королем, так как по обычаю местных жителей их повелителем должен быть иностранец. Постепенно Арлекин узнает, что высшая почесть для такого короля-избранника - быть съеденным своими верноподанными. Спасает его от гибели друг - Скарамуш. В целом пьеса изобилует сентенциями нравоучительного и разоблачительного характера. Вот одна из самых радикальных. Когда Арлекин возмущается людоедством, он слышит в ответ от аборигена: "Вы считаете себя гуманистами, а как вы поступаете друг с другом? <...> более сильный отнимает у более слабого средства к существованию - и это не называется пожирать друг друга?"⁷. В этой комедии, возможно, знакомой автору "Тени", казалось бы традиционные персонажи имеют на самом деле малое отношение к своим предшественникам - Арлекину и Скарамушу ("Арлекины и Скарамуши, действующие в театральной сказке Лесажа, - буффонные скрепы, которыми сцеплена феерия и дидактика" (Гвоздев, 1923, с. 32)), комедия же представляет собой достаточно прямолинейную дидактическую аллгорию. Аллгоризм подобного плана отличает и пьесу "Тень", что навряд ли можно отнести к ее достоинствам.

Однако смысловой уровень "Тени" все же не исчерпывается дидактической направленностью. Нельзя не учитывать близкий по времени театральный контекст, затрагиваемый в "Тени". Прежде всего имеется ввиду блоковский "Балаганчик" и постановка пьесы В. Э. Мейерхольдом. Здесь традиционный "любовный треугольник" - Пьеро, Колумбина и Арлекин - осложняется темами и мотивами, которые никак не могли бы возникнуть в *commedia dell'arte* даже при самой смелой импровизации. "<...> Образы Мистиков и Автора, व्यожных петербургских улиц и странного братства Пьеро и Арлекина целиком принадлежат современности. <...> Мистики - это не только ирония, но и самоирония: они представляют одну из сторон духовной жизни лирического героя. <...>

Арлекин - не только "брат" Пьеро, "неразлучный на много дней", но и его двойник - персонафикация стихийных страстей "отдельной души" <...> (Тамарченко, 1987, с. 371). Блок подвергает драматическому анализу "сложность современной души, богатой впечатлениями истории и действительности, расслабленной сомнениями и противоречиями, страдающей долго и томительно, когда она страдает, пляшущей, фиглярствующей и кощунствующей, когда она радуется <...>" (Блок, 1961, т. 4, с. 434).

⁷ Цит. по: Молодцова М. М. Указ. соч. С. 80.

Принцесса из "Тени", как и Коломбина Блока, в конце пьесы оказывается "картонной". Выясняется, что мир Тени, как и мир Арлекина, - мнимые миры. В "Балаганчике": "<...> даль, видимая в окне, оказывается нарисованной на бумаге. Бумага лопнула. Арлекин полетел вверх ногами в пустоту" (Блок, 1961, т. 4, с. 20). Такого тоже не могло быть в традиционной комедии масок, в которой Арлекин выступал скорее как весельчак и балагур.

"Тень" продолжает, но и переосмысляет тему "Балаганчика".

Блоковский "Балаганчик" своеобразно воспроизводится позднее А. Н. Толстым в "Золотом ключике", где театр Карабаса Барабаса с его куклами Пьеро, Мальвины, Арлекина - ни что иное, как пародия на театр В. Э. Мейерхольда⁸. Театральная проблематика - подтекст толстовской сказки. У А. Н. Толстого куклы убегают от Карабаса Барабаса и в конце концов при помощи золотого ключика находят за потайной дверью каморки папы Карло другой театр - видимо, в понимании автора являющийся антитезой мейерхольдовскому, то есть - театру, который Мейерхольд называл неподвижным. "Сценическая реализация внутренней жизни - разноречивых переживаний отдельной души, "в наше время по необходимости уединенной", - стала у Блока драматической структурой, "формой целого" <...>" (Тамарченко, 1987, с. 372). "Тень" Шварца, как уже было отмечено, может быть интерпретирована как монодрама, во многом - благодаря влиянию символистского театра и блоковского "Балаганчика" прежде всего. Но, несмотря на то, что всеми современниками Блока так или иначе была уловлена ирония по отношению к символизму (образы Мистиков), драма сама по себе все же оставалась вполне символистской. Иначе - в пьесе Шварца. Главное отличие в том, что у Шварца отсутствует "трансцендентальная ирония", мучившая Блока⁹. Ирония у Шварца также имеет мировоззренческий характер, но присутствует только как способ видения, лишена той разрушительной силы, о которой писал Блок. Если в "Балаганчике" противопоставление-соединение Пьеро и Арлекина соответствует романтической оппозиции (мир иной и "низкий" мир балагана и карнавала), душевная раздвоенность лирического героя раскалывает и объект его любви на картонную куклу и зеленую звезду, в конце пьесы Пьеро играет на дудочке песню "о своем бледном лице, о тяжелой жизни и о невесте своей Коломбине", то в "Тени" принцессе противопоставлена Аннунциата, в общем-то, лишенная черт романтической героини. Ученый в конце пьесы выбирает не принцессу, а Аннунциату. Противопоставление принцессы и Аннунциаты, как и Ученого и Тени, имеет под собой уже не романтическую основу.

Как представляется, театральные истоки пьесы Шварца - это и *commedia dell'arte*, и связанные самым непосредственным образом с ней искания В. Э. Мейерхольда, отразившиеся, в частности, в поста-

⁸ Справедливость такой трактовки "Золотого ключика" подтверждается и сопоставлением со сказкой К. Колоди "Приключения Пинокио", в которой отсутствует фигура Пьеро, читающего стихи о своей возлюбленной - Мальвине.

⁹ См. статью А. Блока "Ирония" (1908) (Блок, 1962, т. 5, с. 345-349).

новке блоковского "Балаганчика"; нужно вспомнить и драматические сказки К. Гоцци, в которых маски - носители комической рефлексии по поводу поэтических событий, и романтический театр Л. Тика, с характерным для него разрушением театральной иллюзии, и творчество обэриутов. На обэриутах стоит остановиться поподробнее. "Тень" высвечивает картину мира, в немалой степени напоминающую то особое условное пространство, лишенное описаний и мотивировок, которое мы находим в обэриутских произведениях, по самой форме театральных¹⁰: диалогическое построение, условные персонажи (в "Торжестве земледелия", "Безумном волке" Н. А. Заболоцкого, мистериях А. И. Введенского, стихах и прозе Д. Хармса). Театрально-балаганная стихия, присутствующая в текстах Д. Хармса, Н. М. Олейникова, ощущима и в "Тени", составляет ее стилистическую и смысловую основы. Мир предстает у обэриутов "перевернутым" шиворот-навыворот. Это мир, пребывающий в ничто. Например, известный текст Д. Хармса "Голубая тетрадь № 10" (1937) из цикла "Случаи" о человеке, у которого не было глаз и ушей, а также волос, рта и носа, не говоря уже обо всем остальном: что это, как не буквальная реализация метафоры (пустой, ничемный человек, человек без лица)? То есть это тот же прием, который мы отмечали в шварцевской пьесе. "Реальное искусство", по мысли обэриутов, должно очистить предмет "от литературной и обиходной шелухи". "<...> В поэзии - столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики. Вы как будто начинаете возражать, что это не тот предмет, который вы видите в жизни <...>. Посмотрите на предмет голыми глазами и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты" (ОБЭРИУ, 1991, с. 458). "Столкновение словесных смыслов", или гротеск, был для обэриутов больше чем литературный прием, ибо для них сама действительность гротескна. За этим стоит определенная традиция. "Наша эпоха, - вспоминал один из современников обэриутов, - была влюблена в Гоголя, в его живое, дышащее, играющее слово. Артистический дух Гоголя жил в повестях А.Толстого, в рассказах М. Булгакова, М. Зощенко, в режиссуре Мейерхольда и Терентьева, в кинорежиссуре Эйзенштейна и Довженко, в графике Альтмана, в живописи Тышлера и Шагала, в поэзии Нарбута и Заболоцкого, в музыке раннего Шостаковича" (Гор, 1975, с. 391). Обэриуты переняли у Гоголя гротескно-фантастическую линию его поэтики. Сюжет "Тени" некоторыми существенными элементами также следует гоголевскому "Ревизору". В комедии Гоголя все действие сосредоточено на особом драматургическом моменте в существовании "сборного города" (выражение Гоголя) - моменте встречи с ревизором, представляющим высшие иерархические инстанции, и общей ситуации, объединяющей интересы всех сценических персонажей. По комментарию Ю. В. Манна, "на комедийную почву Гоголь перенес основной конструктивный принцип, подмеченный им впервые в картине К. П. Брюллова "Последний день Помпеи". В шварцевской пьесе также есть такой драматургический момент - столкновение Уче-

¹⁰ См.: Александров А. А. Чудодей // Хармс Д. И. Полет в небеса. Л., 1988. С. 32.

ного с Тенью, в результате которого выясняется, что Ученому и Аннунциате в той или степени противостоят все персонажи пьесы, Тень же предстает своего рода воплощением тайных и явных помыслов последних. Сходна с "Ревизором" и заключительная сцена шварцевской пьесы, когда выясняется, что Пьетро и Цезарь Борджиа, а также Министр финансов и Первый министр не на того поставили ("Потерять голову в такой важный момент!"), Тень оказалась не самостоятельна в роли короля и жениха, ее пытаются схватить, "но тени нет, пустая мантия повисает на их руках" (с. 231). Если новаторство Гоголя, приведшее к перестройке всей архитектоники комедии, состояло в том, что статус главного персонажа приобретает Хлестаков, "лицо фантазмагорического", "лживый олицетворенный обман"¹¹, как считает исследователь, "уже в силу непреднамеренности своей роли - мнимого ревизора и обманщика - фактически не являющегося двигателем интриги" (Манн, 1989, с. 596), то у Шварца фантазмагоричность главного героя выражена опять же буквально, доведена до предела - он тень. Тень - как выражение "темной" половины души каждого из героев пьесы. Поворот вполне в духе обзериутов. Но из текстов обзериутов исходит устойчивое впечатление, что гротеск - это и есть для них единственная и последняя реальность. Поэтому и герои их откровенно масочны. Сходным образом, хотя и несколько иначе, строится система образов у Шварца. Персонажи "Тени" также выступают как те или иные маски. Но, в отличие от обзериутов, действующие лица у Шварца не представлены сами себе. Их роль в пьесе определяется сложными взаимоотношениями с лирическим голосом автора. У многих из них есть своя линия в сюжете (то, что ранее имелось в виду под микросюжетом). Присутствие автора ощутимо в оценке выбора, осуществляемого персонажами его пьесы. Доктор все же помогает Ученому, принцесса повторяет судьбу своей несчастной тети, Юлия Джули после некоторых колебаний "отворачивается" от Ученого, в образе людоеда Пьетро подчеркнуты отцовские чувства, и к тому же в какой-то момент Пьетро своим умом доходит до опасных предположений:

Пьетро (шепотом). Знаешь, что я тебе скажу, - народ живет сам по себе!

Капрал. Да что вы!

Пьетро. Можешь мне поверить. Тут государь празднует коронавание, предстоит торжественная свадьба высочайших особ, а народ что себе позволяет? Многие парни и девки целуются в двух шагах от дворца, выбрав уголки потемнее. В доме номер восемь жена портного задумала сейчас рожать. В королевстве такое событие, а она как ни в чем не бывало, орет себе! Старый кузнец в доме номер три взял да и помер. Во дворце праздник, а он лежит в гробу и ухом не ведет. Это непорядок!

Капрал. В каком номере рожает? Я оштрафую.

Пьетро. Не в том дело, капрал. Меня пугает, как это они осмели-

¹¹ Выражение Гоголя из "Предупреждения для тех, которые пожелали бы сыграть как следует "Ревизора". Цит. по: Манн, 1989, с. 600.

ваются так вести себя. Что это за упрямство, а, капрал? А вдруг они так же спокойненько, упрямо, все разом... Ты это что?

Капрал. Я ничего...

Пьетро. Смотри, брат... Ты как стоишь?

Капрал вытягивается.

Я т-т-тебе! Старый черт... Разболтался! Рассуждаешь! Скажите пожалуйста, Жан-Жак Руссо!... (с. 216).

То есть в сознании этих персонажей идет сложная, подчас загадочная для них самих, борьба, они осуществляют выбор между Ученым и Тенью. Ученый по ходу пьесы также сильно меняется, особенно после отсечения головы: если вначале он - наивный романтик, то впоследствии, столкнувшись с Тенью, вступает с ней в борьбу, в конце же предстает другим человеком, лишенным прежних иллюзий. Ученый вырывается за пределы отведенной ему блоковской версии Пьеро, преодолевает уготованный ему сюжет. Все эти особенности, а также отмеченные параллели с "Балаганчиком" Блока, позволяют интерпретировать "Тень" как лирическую драму.

Такие пьесы Шварца, как "Тень", "Дракон", "Обыкновенное чудо", с точки зрения их сюжетного построения организованы как борьба изначального мотива, как правило, фольклорного (превращение медведя в человека, царевны-лягушки - в принцессу и т. д.), хотя и переосмысленного в метафорическом плане, с "перевернутым" сюжетом (превращение человека - в медведя, принцессы - соответственно - в лягушку, человека - в дракона или тень), заимствованным, как правило, из романтической или неоромантической литературы (произведения Андерсена, Гофмана, Мериме, Стивенсона и др.). В связи с этим принципиальным является уже высказываемое выше положение о большей сюжетной соотнесенности шварцевских пьес со сказками братьев Гримм по сравнению с произведениями Андерсена. Гриммовская сказка "Ференанд Верный и Ференанд Неверный" по основной коллизии (человек, побеждающий своего двойника) оказывается ближе к "Тени" Шварца, чем "Тень" Андерсена, которая присутствует в пьесе скорее как объект прямой пародии. То же самое мы наблюдаем в случае с гриммовскими сказками "Два брата" ("Дракон") и "Медвежатник" ("Обыкновенное чудо"), развивающими в свою очередь тот или иной мифологический сюжет. На архетипическом уровне Шварц следует не романтической, а мифологической традиции. Если вспомнить разделение, проводимое Ю. М. Лотманом между сюжетным пространством европейского романа, как ориентирующимся на сказочный архетип (архетип "Золушки") и русским романом, как воспроизводящим мифологическую структуру¹², то надо признать, что произведения Шварца

¹² Разделение, построенное на роли, которую в сказке и мифе играют главные персонажи: в сказке изменение положения героя возникает, по Ю. М. Лотману, в результате изменения внешних обстоятельств, в мифе - как следствие изменения героя. (См.: Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. Избранные статьи В 3 т. Т. 3. Таллинн, 1993. С. 97).

больше соответствуют мифу, чем сказке. Преодоление основных препятствий достигается главными героями его пьес собственными усилиями, дается им как следствие произошедшей с ними некоей радикальной умоперемены, хотя и возникшей под влиянием внешних обстоятельств (отсечение головы Ученого - в "Тени"; временная смерть Ланцелота - в "Драконе"; бегство и изгнание Медведя - в "Обыкновенном чуде"). Здесь таким образом просматривается мифологическая модель рождающей смерти, по которой смерть есть метаморфоза, умирание ведет к новому рождению.

Л и т е р а т у р а

Андерсен, 1987 - Андерсен Х.-К. Тень // Андерсен Х.-К. Сказки и истории. М., 1987.

Блок, 1960-1963 - Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М., Л., 1960-1963.

Гвоздев, 1923 - Гвоздев А. А. Сказочный театр Карло Гоцци и комическая опера Лесажа // Гвоздев А. А. Из истории театра и драмы. Пг., 1923.

Головчинер, 1992 - Головчинер В. Е. Эпический театр Е. Л. Шварца. Томск, 1992.

Гор, 1975 - Гор Г. С. Замедление времени // Гор Г. С. Геометрический лес. Л., 1975.

Гримм, 1991 - Братья Гримм. Ференанд Верный и Ференанд Неверный // Братья Гримм. Сказки. М., 1991.

Левидов, 1940 - Левидов М. Драматург и его тень // Лит. газета. 1940. 10 июня.

Маймин, 1975 - Маймин Е. А. О русском романтизме. М., 1975.

Манн, 1989 - Манн Ю. В. Гоголь // Русские писатели. Биографический словарь. М., 1989.

Новалис, 1934 - Новалис. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма. Документы. Л., 1934.

ОБЭРИУ, 1991 - ОБЭРИУ <Декларация> // Ванна Архимеда. Л., 1991.

Тамарченко, 1987 - Тамарченко А. Театр и драматургия начала века // Серебряный век. М., 1987.

Шварц, 1939 - Шварц Е. Л. Пьеса-сказка "Тень" // Искусство и жизнь. 1939. № 3.

Шкловский, 1940 - Шкловский В. Б. О сказке // Детская литература. 1940. № 6.