

Литература

1. Репертуар Новосибирского ордена Трудового Красного Знамени драматического театра «Красный факел» за 1932–1982 гг. Новосибирск, 1982.
2. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 2: Вторая половина XX века: В зеркале Пражских Квадриеннале 1967–1999 годов. М., 2001.
3. Баландин Л.А. На сцене и за кулисами. Путь театра «Красный факел» (1920–1970). Новосибирск, 1972.
4. Акимов Н.П. Художник в театре // Акимов Н.П. Театральное наследие. Кн. 1. Л., 1978.
5. Михайлова А.А. Иван Васильевич Севастьянов. Л., 1962.
6. Астахов Б.М. Сценография. Каталог выставки. Вступит. статья Л. Рейнверц. Барнаул, 1979.
7. Широнова В.И. Спектакли, режиссеры, художники. Страницы воспоминаний // Архив Театрального музея Новосибирского отделения «СТД РФ (ВТО)». Сценография – воспоминания. КП 4–12619/ Ед. хр. 6.
8. Рубина М., Лендова В. На пути к Чехову и Островскому // Новосибирск театральный. Новосибирск, 1983.
9. Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969.
10. Лендова В.Н. От бытового к поэтическому. Сценография новосибирских театров в 1960–80-х гг. // Архив Театрального музея Новосибирского отделения «СТД РФ (ВТО)». Сценография – воспоминания. КП 4–12620/ Ед. хр. 7.
11. Антонова Т. Путь «наверх» // Молодость Сибири. 1973. 6 марта.
12. Таякина Н.В. Спектакли и художники Алтайского ТЮЗа. Рукопись // Архив Государственного музея истории, литературы, искусства и культуры Алтая. НВФ. № 8077.
13. Кожевникова Е.С. Отечественный провинциальный театр: Алтайский краевой ТЮЗ. Методические рекомендации по курсу: «Рецензионный семинар». Ч. 1. Барнаул, 1994.
14. Сапожникова С. Спектакль-исследование // Красное знамя. 1971. 6 июня.
15. Никулькова Н.А. Художники «Красного факела» 1970-х годов // Архив Театрального музея Новосибирского отделения «СТД РФ (ВТО)». Сценография – воспоминания. КП 4–12616/ Ед. хр. 3.
16. Антонова Т.А. Современная сценография Новосибирска. // Там же. КП–4–12614 / Ед. хр. 1.
17. Мурзинцева Г.Ф. Обыкновенное чудо. Новосибирск, 1980.
18. Смирнова М. «Правда – хорошо, а счастье лучше» // Красное знамя. 1979. 26 июля.
19. Одинокое В. Островский сегодня // Советская Сибирь. 1979. 2 ноября.
20. Овэс Л.С. Сценография в осмыслении театральных художников и критиков (1960-е – первая половина 1980-х годов // Вопросы театроведения. СПб., 1991.

УДК 82.0

О.Н. Русанова

ВОЗМОЖНОСТИ АВТОРСКОГО ПРОЯВЛЕНИЯ В ЭПИЧЕСКОЙ ДРАМЕ («ТЕНЬ» Е. ШВАРЦА)

Томский государственный педагогический университет

Произведения Е.Л. Шварца независимо от жанра и адресата – небольшие прозаические сказки для детей («Новые приключения кота в сапогах», «Сказка о потерянном времени», «Два брата»), детская драматургия («Клад», «Снежная королева», «Два клена»), пьесы-сказки для взрослых («Голый король», «Тень», «Дракон», «Обыкновенное чудо», «Повесть о молодых супругах») или киносценарии («Золушка» и «Дон Кихот») – всегда отчетливо обнаруживают неповторимость авторского присутствия. Проявляется оно каждый раз по-разному. Это отмечали и некоторые исследователи творчества писателя. Так, Е. Калмановский в очерке о творчестве драматурга писал: «Какой бы странной ни по-

казалась эта мысль на первый взгляд – ведь Шварц работал в самом “объективном” роде литературы, в драматургии, – автор и вправду проглядывает или прямо смотрит на нас из-за строк своих пьес» [1, с. 152].

Впервые в «Снежной королеве» (1938 г.), а затем и в «Обыкновенном чуде» (1954 г.) появляется герой, предельно близкий автору (сказочник, хозяин-волшебник), который становится свидетелем драматических событий. Е.Л. Шварц использует в драме и другие приемы прямого выражения авторской воли, характерные для лирических и эпических жанров – эпиграфы к пьесе «Тень», лирические монологи героев, воспринимаемые как непосредствен-

ное выражение авторских мыслей. И, конечно, невозможно не отметить самобытный авторский стиль с различными оттенками комического (в первую очередь с неповторимой шварцевской иронией).

Пьеса «Тень» не является исключением в ряду произведений с явно выраженной авторской субъективностью. За видимым, изображаемым миром деятельности сказочных героев обнаруживается невидимый автор. Особым образом авторская позиция выражается на уровне мотивной организации произведения [2].

В процессе восприятия пьесы возникает сначала не очень отчетливое ощущение акцентирования автором некоторых реплик персонажей (почти дословно разные жители Южного государства повторяют приезжему Ученому и его двойнику-тени: «не радуйся прежде времени» или «не огорчайся прежде времени»), деталей внешнего вида (маска является не только вещественным атрибутом скрывающейся от всех принцессы, но символично соотносится с типом общественного существования жителей Южного государства и реализуется, в частности, в поведении певицы Юлии Джули), похожих ситуаций (на протяжении первого действия в отношении Пьетро и журналиста Цезаре Борджиа поочередно формируется предположение, что они – людоеды) и т.д. Неоднократное повторение в тексте таких семантически усиленных деталей, ситуаций, моделей поведения героев способствует тому, что они начинают осознаваться воспринимающим сознанием как *мотивы*. Мотивы расходятся, дублируются во множестве своих вариантов, более или менее отчетливо представленных в действии. Благодаря этому между разными участками действия возникают ассоциативные связи, позволяющие соотносить между собой разные образы, ситуации, поведение персонажей.

Так, наиболее репрезентативным в пьесе «Тень» становится архаический мотив ‘двойничества’, основательно укорененный в народной культуре. В пьесе Е.Л. Шварца он реализуется в первую очередь во взаимоотношениях главного героя сказки Ученого и его Тени, которые составляют основу сказочного действия.

В соответствии с фольклорными традициями волшебной сказки модели поведения героев подчинены особым законам и зависят от функции каждого персонажа в системе действия. Ученый, как герой положительный, стремится к установлению мира, гармонии, добра. А Тень в этой системе выступает как его противник, враг, мешающий главному герою. Разные цели и средства их достижения, разные типы поведения составляют основу их противопоставления.

Определяющая динамику сюжета в фольклорных текстах борьба противоположных начал (оп-

позиция основных участников событий) в шварцевской пьесе конкретизируется, уточняется в поведении других героев сказки. Отношения центральной пары героев Ученого и Тени, задающие импульс действию, по-своему соотносятся с отношениями Пьетро и Цезаря Борджиа, Аннунциаты и принцессы.

Поведение разных героев в сходных ситуациях оказывается близким, поэтому в восприятии читателя и зрителя они (герои) составляют пары или оппозиции. Например, Аннунциата во дворце во всеуслышание заявляет, что Тень – это и есть настоящая тень, а Юлия Джули в этой же ситуации, поддаваясь «чувству самосохранения», вынуждена солгать, предать друга, «оговорить» Ученого. На разных этапах действия по-разному противопоставлены Ученому персонажи, в какой-то мере выступающие в роли его противников, – Цезарь Борджиа, Пьетро, министры. С другой стороны, у Ученого есть свои помощники, персонажи, которых можно воспринимать как «положительную» сторону оппозиции добро/зло. Они образуют своеобразную «пару» с Ученым по принципу дополнительности. Роль его помощников на разных этапах действия играют Аннунциата, доктор, Юлия Джули. Одни пары на разных участках действия по-своему «отражаются» в других, что усложняет сказочный мир Е.Л. Шварца по сравнению с фольклорной сказкой и позволяет показать множество вариантов, нюансов поведения человека в современном социуме. Е.Л. Шварца как драматурга интересует судьба целого ряда равновесных, равнозначных персонажей, что обусловлено особой природой его пьесы как эпической драмы. Множественность проявлений главной оппозиции в разных парах, их соотносимость более всего и интересны автору пьесы.

Так, мотив ‘двойничества’ – один из многих мотивов, легко узнаваемых в процессе восприятия пьесы «Тень», – в различных своих трансформациях объединяет целый ряд образов и ситуаций.

Можно обнаружить определенную логику в мотивной организации пьесы. В процессе восприятия шварцевской «Тени» накапливаются мотивы, в семантике которых в большей или меньшей степени присутствует выявляемая в контексте именно этой пьесы коннотация *истинное* или *мнимое*: ‘живой/мертвый’, ‘свой/чужой’, ‘настоящий/ничтожный человек’, ‘благоразумный/сумасшедший’, ‘белое/черное’, ‘говорить/молчать’, ‘слышать/подслушивать’, ‘видеть/замечать’ и многие другие.

Жизнь жителей южной страны представлена в пьесе не только в явном, предьявляемом виде, но и в скрытом, утаенном, сокровенном ее течении. Единичное проявление *истинного* на фоне множественного существования *мнимого*, *показного*,

теневого содержания жизни определяет развитие известного сказочного сюжета о человеке без тени, представленного в сложных взаимоотношениях Ученого и его теневого двойника, а также по-своему определяет образы других действующих лиц.

У Е.Л. Шварца, кроме сюжетной линии, семантика *истинного* воплощается в философских размышлениях Ученого о возможности счастья для всех людей на свете, о справедливости, о ценности человека и смысле его жизни. *Истинными* представляются зарождающиеся чувства любви-дружбы между принцессой и Ученым в первой половине сказки, дружбы-любви в отношениях Аннунциаты и Ученого во второй части. Разная степень *неистинного*, *мнимого* определяет образы других действующих лиц пьесы: работает на разоблачение «ложного жениха» и «мнимого правителя» Тени, «ложной» суженной – принцессы; осуществляется в поведении Цезаря Борджиа и Пьетро – «ненастоящих» женихов принцессы, не реализовавших себя и как потенциальные правители. На разных этапах действия Юлия и доктор проявляют себя как *неистинные* друзья Ученого. Абсолютно *неистинное* определяет поведение отдельных представителей власти (министров) и богатых, «сытых» курортников. Сфера государственной жизни оказывается демонстративной зоной *неистинных* проявлений человеческой природы.

Значение *истинное/мнимое* по-своему угадывается и в оформлении пространственной картины мира, в которой фальшивое, ненастоящее соотносится с королевским дворцом, центральным парком – с местами, где жизнь обнаруживает себя исключительно как показное действо. Истинное же начало жизни проявляет себя вдали от них – там, где работают (на кухне в разговорах двенадцати кухарок), или там, где живут (в доме, где впервые видят и влюбляются друг в друга Ученый и принцесса).

Мотивы, работающие на формирование семантики *истинное/мнимое*, задают направление действию и ракурс основной авторской мысли. В первом акте действующие лица (Аннунциата, Пьетро, Юлия Джули, Цезарь Борджиа) проявляют себя в приватной ситуации встречи в гостиничном номере с незнакомым им молодым человеком (Ученым). При этом с помощью мотивов ‘сказка/реальность’, ‘сон/реальность’, ‘фантазия/реальность’, ‘ясно (просто)/перепутано’ создается особая аура таинственности, настороженности, определяемая сложными, «запутанными» отношениями людей в маленькой южной стране. При этом все герои оказываются в ситуации выяснения истинности намерений, искренности чувств своих собеседников. Певица Юлия, по ошибке попавшая в комнату к Ученому, засыпает его вопросами: «кто вы?», «по-

чему вы до сих пор не в нашем кругу, не в кругу настоящих людей?», «вы знамениты?», «вы сердитесь на меня?», «я надоела вам?», «вы доктор?», «вы отдыхаете здесь?» [3, с. 167–168]. Журналист Цезарь Борджиа во время знакомства с Ученым в большей степени интересуется своей персоной и тем, какое он производит впечатление на окружающих: «а что именно вы слышали?», «меня хвалили? или ругали?», «нравится вам моя откровенность?» [3, с. 169]. Наконец, прекрасная девушка с соседнего балкона, оказавшаяся принцессой, тоже озабочена надежностью, истинностью слов Христиана-Теодора: «когда вы говорите, то кажется, будто вы не лжете», «вы так ловко притворяетесь внимательным и добрым, что мне хочется пожаловаться вам», «вы наверное знаете, что не все люди негодяи?» [3, с. 177–178]. Атмосфера настороженности, ожидания подвоха в первом акте во многом создается поведением героев, вызванным их страхом перед общественным мнением. С этим связано и активное желание героев разобраться в том, кто истинный друг, а кто мнимый, кому можно доверять, а с кем надо быть осторожным.

Объектом пристального внимания автора во втором действии становится борьба за внимание принцессы между претендентами на ее руку, связанные с этим предательства и интриги. Все герои здесь являются участниками событий государственного значения, но каждый заинтересован в своем личном результате: кому-то в амбициозных планах мерещится трон и рука принцессы (Тень, Пьетро, Цезарь Борджиа), кому-то нужны слава и деньги (певица Юлия), а кто-то претендует на все это сразу (журналист Цезарь Борджиа). Жизнь города предстает преимущественно своей официальной стороной, в логике автора оказывающейся сферой *неистинных* проявлений человеческой природы. Этому во многом способствует появление вариантов мотива ‘игры’ и сопутствующего мотива ‘маски’.

Многочисленные примеры игрового поведения людей в политике и в быту, в частных или общественных отношениях (актерская игра певицы, интриги журналиста и его приверженность моде, игра в шахматы министров, игры-развлечения курортников и т.д.) моделируют особый образ государства, в котором жизнь людей осмысливается в категориях долженствования, существования по заданным (игровым) правилам.

Показателен в этой логике сюжетный ход сказки – разделение человеческой сущности на две части. Тень – воплощение темной, скрытой стороны личности человека – легко вошел в политическую жизнь, полную интриг, принял и усвоил ее правила игры в отличие от своего хозяина. Христиан-Теодор прибыл в маленькую южную страну как уче-

ный-теоретик, изучающий исторические закономерности, и оказался перед необходимостью считаться с практикой государственной жизни. В противоположность Тени он не знает правил игры, а когда узнает – не принимает, продолжает жить в соответствии с представлениями о вечных, универсальных законах бытия, и неизбежно оказывается в позиции «сопротивления» власти. В метафорическом разделении главного героя сказки выражается возможность осуществления разных жизненных стратегий, разных путей реализации личности.

Общество, вмешиваясь в частную жизнь человека, выносит о нем пристрастное мнение, уничтожая его как личность. Линия Ученого сопровождается в этой части действия привлечением ряда новых мотивов, освещающих логику его взаимоотношений с обществом: ‘живой человек / тень’, ‘настоящий человек / настоящая тень’, ‘благоразумный / сумасшедший’. Драматический конфликт, оформляемый с их помощью, связан с сопротивлением правилам, со способностью или неспособностью видеть *истинное* и избавляться от наносного, фальшивого. В конечном счете человек вправе выбрать собственную судьбу: остаться личностью (‘живым человеком’, по Е.Л. Шварцу) или превратиться в подобие человека – тень.

Гармоничное состояние мира, мечтой о которой живет фольклорная сказка, на событийном уровне в финале «Тени» не достигнуто. Последний акт завершается разоблачением *теневого, неистинного* начала и торжеством справедливости во многом благодаря возможностям функционирования мотивного комплекса. Тень исчезает на глазах неуверенных в своей позиции представителей «настоящего» общества, а Ученый, распознав *истинные* чувства дружбы и любви Аннунциаты, уходит с ней из дворца и, видимо, покидает пределы южной страны. Драматург трансформирует известный сказочный сюжет, противопоставляя, разводя в традиционной сказочной логике *истинное* и *мнимое* на уровне мотивики. В результате в сложном «перепутанном» мире, который предстает перед читателем в начале сказочного действия, проясняются позиции героев. Автор максимально сгущает краски, противопоставляя поведение обычных людей, находящихся внизу на городской площади, и тех, кто ими управляет. На фоне шумной, непосредственной, живой толпы горожан придворное общество настоящих людей выглядит запуганным, потерявшим от страха способность видеть, слышать, говорить, думать.

Так, по мере разворачивания действия происходит насыщение текста множеством мотивов, между которыми устанавливаются более или менее очевидные, прямые и ассоциативные связи. Постепенно отдельные мотивы осмысливаются как единая

структурно-семиотическая система, особым образом функционирующая в действии. В семантике основных мотивов, пронизывающих действие от начала до конца, и дополнительных, приводящих мотивов проявляется ядерное значение мотивного комплекса *‘истинное/мнимое’*. При полифонической, дискретной структуре действия эпической драмы, при центробежной его организации мотивный комплекс берет на себя функцию объединения дальних планов, эпизодов, цементирует действие. При этом он задает вероятностный характер его развитию, усиливает интеллектуальный потенциал произведения. Мотивный комплекс оказывается важным средством моделирования художественной картины мира, формирования авторской позиции.

Благодаря особой мотивной организации эпической драмы возникает эффект сложноорганизованного текста-высказывания: «над» поступками героев, «над» логикой действия отчетливо проявляется автор, с его взглядом на жизнь. Мотивный комплекс собирает в целостную картину все детали художественного мира, реализует авторскую концепцию на уровне проблематики произведения.

Структурные и функциональные проявления мотивного комплекса в драматическом действии позволяют нам сформулировать концепцию проявления автора в эпической драме.

Мотив как нельзя лучше вписался в систему выразительных возможностей эпической драмы по разным причинам. Одна из них заключается в том, что драма, нацеленная на изображение действия, легко адаптирует предикативный по своей сути мотив [4, 5, 6]. Тенденция к максимальной мотивизации, а следовательно, к предикативности и повышенной семантической нагруженности пьесы «Тень», наводит нас на мысль о функциональном сходстве мотивной организации с особенностями внутренней речи человека.

Современник Е.Л. Шварца – известный ученый Л.С. Выготский, анализируя формы мышления и речи еще в 1920-е гг., выявлял предикативность как специфическое качество человеческой речи: «Упрощенность синтаксиса, минимум синтаксической расчлененности, высказывание мысли в сгущенном виде, значительно меньшее количество слов. Все это – черты, характеризующие тенденцию к предикативности, как она проявляется во внешней речи при определенных ситуациях», – пишет Л.С. Выготский [7, с. 312]. Во внешней речи предикативность, по его мнению, встречается спорадически, отрывочно и лишь в двух случаях: в случае ответа на вопрос и в случае, когда оба говорящие знают, о чем идет речь (им обоим известно подлежащее). Чем больше проявляется тенденция к предикативности внешней речи, тем более эта речь свидетельствует о близости мышления себе-

седников, о предельном понимании ими друг друга. В качестве примера Л.С. Выготский приводит отрывок из «Анны Карениной» Л.Н. Толстого, когда герои понимают друг друга по начальным буквам слов: «При одинаковости мыслей собеседников, при одинаковой направленности их сознания роль речевых раздражений сводится до минимума. Но между тем понимание происходит безошибочно. Толстой обращает внимание на то, что между людьми, живущими в очень большом психологическом контакте, понимание с помощью только сокращенной речи, с полуслова является скорее правилом, чем исключением» [7, с. 312]¹.

Максимальная предикативность возможна только в случае бесспорного, стопроцентного понимания, поэтому в письменной речи она в принципе невозможна, в устной речи встречается иногда, а в речи внутренней является единственно возможной, «основной синтаксической формой» [7, с. 310]. Внутренняя речь есть речь для себя, внешняя – для других. Внешняя превращает мысль в слово, материализует ее, объективирует и, соответственно, структурирует, чтобы она стала понятной другому человеку. Функциональное изменение речи влечет за собой изменение ее структуры. Для драмы, где «говорение» героев – основная форма реализации ее содержания и формы, это особенно важно.

Особенность синтаксиса внутренней речи заключается в кажущейся отрывочности, фрагментарности по сравнению с речью внешней. Ей присуща своеобразная тенденция к сокращению предложения или фразы в направлении сохранения сказуемого и относящихся к нему частей предложения за счет пропуска (редукции) подлежащего и относящихся к нему слов. Это и характеризует внутреннюю речь как исключительно предикативное явление.

Предельная предикативность, выявленная на материале драматургии Е.Л. Шварца вообще и в пьесе «Тень» в частности, возникающая за счет мотивной насыщенности произведения, создает иллюзию доверительного «монологического» текста автора, обращенного к читателю, зрителю. Мотивы служат средством для объективации авторского слова. Некоторые наблюдения позволяют на уровне гипотезы сделать предположение: мотивный комплекс в пьесе «Тень» по-своему отражает особенности мышления автора, сферу его индивидуального сознания.

События сказки Г.-Х. Андерсена, ее герои дают импульс воображению Е.Л. Шварца и оказываются предметом импровизации, реализуются в тексте пьесы как фантазия автора на известную тему, превращаются в новую художественную реальность. Известные сказочные герои оживают, действуют в соответствии с новыми обстоятельствами. В этом случае допустимо говорить об Ученом, с одной стороны, как лирическом персонаже, наиболее отчетливо воплощающем авторскую позицию, а с другой – как о драматическом, действующем герое.

Создавая свои произведения, Е.Л. Шварц «помнит» (по М.М. Бахтину) о композиционных приемах волшебной народной сказки, учитывает систематизацию ее персонажей, типы пространственной организации сказочного мира. В фольклорной сказке главный герой в процессе решения своей задачи одновременно «набирает», увеличивает свои витальные возможности, в результате выходит победителем в борьбе с мертвым царством и главным его хранителем. У Андерсена, сказку «Тень» которого «переработал» Е.Л. Шварц, движение сюжета явно расходится с утвердившимися в фольклоре традициями. В андерсеновской сказке темные силы, теневое начало жизни получают силу и власть, тень постепенно подчиняет себе своего хозяина и, в конце концов, уничтожает его. Е.Л. Шварц, обратившись к известному литературному сюжету, возвращает ему фольклорный код и ход.

В контексте наших предположений о сходстве мотивной организации пьесы «Тень» с внутренней речью автора не просто оправданным, но принципиально новым видится и открытый финал сказки, и эпизодическая монтажная композиция, так как в сфере воображения не бывает законченной мысли. «Внутренние» мысли всегда прерывисты и бесконечны, они не доводятся до логического конца, в отличие от внешнего, логически структурированного и обоснованного высказывания.

Ассоциативность развертывания мысли, характерная для внутренней речи, в художественном произведении широко реализуется на мотивном уровне в создании системы персонажей. Так, жизнь отца принцессы предстает как возможный вектор развития судьбы Ученого. В создании обоих образов используются варианты мотивов – ‘понять/запутаться’ и ‘благоразумный/сумасшедший’, они позволяют соотнести судьбы этих персонажей.

¹ Нечто подобное мы наблюдаем и у Е.Л. Шварца в разговоре двух министров:

Первый министр. Здоровье?
Второй министр. Отвრა.
Первый министр. Дела?
Второй министр. Очень пло.
Первый министр. Почему?
Второй министр. Конкуре [3, с. 186].

По своему поведению отец принцессы в последний период своей жизни напоминает сумасшедшего, юродивого: немногочисленные его поступки, о которых рассказывает Аннунциата, имеют асоциальный характер, становятся нарочито показательными действиями-жестами. Дворец, всегда бывший площадкой для игры политической и социальной, становится площадкой шутовского театра, главный актер в котором – сам король. Аннунциата описывает своего бывшего монарха в системе оценочных знаков коллективного сознания: дурачок – умный, здоровый – больной, способный делать нечто полезное – не имеющий возможности действовать (неспособность ходить и двигаться самостоятельно). Подобное восприятие человека в изображенном Е.Л. Шварцем социуме базируется на непредсказуемости его поведения, резком отличии его образа мыслей, жизненных установок от общепринятых. Таким образом, автор обрисовывает комплекс основных признаков, способствовавших отчуждению, изоляции короля от общества.

Мотив 'сумасшествия' отчетливо звучит и в оценке Ученого со стороны лиц, воплощающих и поддерживающих власть. Однако мотив этот, весьма популярный в мировой литературе, в драматическом действии «Тени» усложняется, функционирует как бинарный. В качестве логической оппозиции к основному члену 'сумасшедший' выступает определение 'благоразумный'. С самого начала действия напряжение по линии Ученого создается за счет противоположных возможностей: чужой в маленькой южной стране он может оказаться «благоразумным», и тогда все кончится «благоприлично», или не таким как все – «сумасшедшим», в этом случае история может закончиться плохо. 'Благоразумный/сумасшедший' – опознавательные характеристики, которыми оперирует общество, оценивая незнакомого человека (наряду с такими, как «хороший человек», «живой человек», «настоящий человек» и др.).

Сохраняя в основе своей глубокие фольклорные корни, образ героя пьесы Е.Л. Шварца создается с учетом опыта разных культурных традиций. Финальные реплики шварцевской пьесы

Капрал. Карета у ворот.

Ученый. Аннунциата, в путь! [3, с. 236]

являются литературной реминисценцией знаменитой фразы Чацкого «Карету мне, карету!» из пьесы А.С. Грибоедова «Горе от ума». Две сюжетные линии – личная и общественная (отношение к фамусовскому обществу) – завязываются в один узел в силу оппозиции главного героя: мотив 'сумасшествия', оформляющий образы главных персонажей, позволяет заметить переключку пьесы «Тень» с

произведением, начинающим ряд русской драматургической классики. Чацкий и Ученый – герои, близкие по жизненным позициям и типу поведения. Оба открыто бросают вызов обществу, не принимая его законов, отвергая его мнение. Главное их отличие состоит в том, что один – герой своего исторического времени, романтический тип героя-мыслителя, правдолюбец, по-своему «вечный» для русской литературы, – позволяет заострить проблему смены поколений (отцов и детей); а другой – Ученый – мыслит в категориях жизни и смерти, категориях архаических, универсальных для европейской культуры.

Мы видим, что на разных участках действия в образе Ученого с помощью мотивов акцентируются черты, которые дают возможность установить ассоциативные связи между ним и Тенью, королем-отцом принцессы, а также известным героем отечественной классической драматургии Чацким. Объединение мотивов в сложный комплекс расширяет круг ассоциаций, тем самым обогащает смысл каждого мотива.

В драматических произведениях Е.Л. Шварца трансформируется жанровая природа сказки. Фольклорная сказка бытовала в устном изложении и требовала наличия рассказчика и слушателя, объединенных одним типом сознания и культурного опыта. Сказка всегда была интересна своими исполнительскими, «сказительскими» вариациями. Осуществление фольклорной сказки (жанра коллективного в своем генезисе) как еще одного варианта известного сюжета представляется процессом деятельности «автора»-сказителя, ориентирующегося на воспроизведение «коллективного воображения», общечеловеческого опыта, т.е. сказитель с его «авторским сознанием» выступает в функции медиума – проводника коллективного сознания. Он – участник давно длящегося коллективного творческого процесса, по-своему развивающий, окрашивающий единую мысль (один и тот же сюжет).

С помощью мотивной системы, функционирующей аналогично законам внутренней речи, у Е.Л. Шварца оформляется особая концепция художественного со-творчества – автора, его предшественников писателей и читателей, как носителей общего знания, «коллективного» опыта. «Одни и те же сюжеты у Андерсена и Шварца – это все равно, что одна тема разговора, на которую у каждого из собеседников есть свое мнение» [8, с. 48].

Е.Л. Шварц в ряду других авторов произведений о человеке без тени (Шамиссо, Андерсеном), оказывается своеобразным выразителем коллективного сознания, т.е. выступает в функции сказителя. Вот что писал своим будущим читателям и зрителям о своих творческих планах сам драма-

тург: «В работе над пьесами-сказками я исхожу из следующей рабочей гипотезы. То, что есть у Андерсена, Шамиссо, у любого сказочника – все это сказочная действительность, все это существующие факты, которые они рассказывают так, как им удобно, подчиняясь законам художественной прозы. Но сказочник, рассказывая, мог кое-что забыть, кое о чем умолчать, а драматург, работая над сказкой, имеет все возможности собрать более подробные сведения о происходящих событиях. Правда, законы сказочной действительности отличаются от бытовых, но, тем не менее, это законы, и очень строгие законы» [9, с. 46].

Итак, авторская позиция в пьесе «Тень» моделируется, в том числе, и весьма существенно, на уровне мотивной организации текста, создается

как результат соединения, взаимодействия интонаций, заданного фольклорной традицией доверительного рассказывания сказки и творческой индивидуальной манерой Е.Л. Шварца. С помощью мотивной системы, функционирующей аналогично законам внутренней речи, оформляется особая концепция художественного со-творчества – автора, его предшественников писателей. В этот процесс автор включает и читателей, которые подключены, приобщены к тому же культурному фонду общего со-знания. Это замечает и одна из исследователей творчества Е.Л. Шварца, С.Б. Рубина: «Шварц вместе со зрителем ищет истину. И в конце своих поисков приходит к новым вопросам» [10, с. 75].

Поступила в редакцию 19.12.2006

Литература

1. Калмановский Е.С. Евгений Шварц // Очерки истории русской советской драматургии. 1945–1967. Л., 1968.
2. Русанова О.Н. Мотивный комплекс как способ моделирования авторской картины мира (на примере драматургии Е. Шварца) // Вестн. Томского гос. ун-та. Бюл. операт. науч. информ. «Теоретические и прикладные аспекты литературоведения». 2006. № 80. Июль.
3. Шварц Е.Л. Тень // Шварц Е.Л. Избранное. СПб., 1998.
4. Мелетинский Е.М. Семантическая организации мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Текст и культура: Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1983. Вып. 635.
5. Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования. Проблемы теории и анализа. Новосибирск, 2001.
6. Тюпа В.И., Ромодановская Е.К. Словарь мотивов как научная проблема // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996.
7. Выготский Л.С. Мышление и речь. М., 1999.
8. Соловьев Вл. Превращение сказки // Дет. лит. 1970. № 7.
9. Искусство и жизнь. 1939. № 9.
10. Рубина С.Б. Ирония как структурообразующий принцип пьесы Е. Шварца «Дракон» // Содержат-ть худож. форм. Куйбышев, 1986.

УДК 82.0; УДК 82.0:801.6; 82-1/-9

Э.М. Афанасьева

ПОЭТИКА РОМАНТИЧЕСКИХ «ЖЕЛАНИЙ» В РУССКОЙ ЛИРИКЕ XIX ВЕКА (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

Кемеровский государственный университет

Желание – основа романтической эстетики. Его горизонты определяют особенность мировосприятия осознающей свое жизненное предназначение романтической личности. Если лермонтовские устремления обретают макрокосмические масштабы: «Мне нужно действовать, я каждый день / Бессмертным сделать бы желал...» (1831-го июня 11 дня) [1, с. 190], то, например, Н.В. Гоголь возводит зримую границу мечтаний «старосветских» Филимона и Бавкиды, у которых «Ни одно желание не перелетает за частокол» («Старосветские помещики»).

Своего рода энциклопедией желаний в русской литературе стала лирика, в которой сконцентриро-

ваны многочисленные варианты комплиментарных светских *пожеланий*, известных еще барочной поэзии. Так в «Рифмологине» Симеона Полоцкого собраны «Желания благая», обращенные к великому князю Федору Алексеевичу, патриарху Московскому и всея России Иоакиму, великой княгине Наталье Кирилловне [2, с. 114–121, 158–159]. Традиция светских пожеланий нашла отражение в стихотворениях XVIII–XX вв. «на случай», особенно в канун дня рождения, именин, нового года. Вторая линия в лирике этого типа связана с рефлектирующим началом, которое можно определить как «мое желание», охватывающее сферу «моей» жизни.