



Безумие становится в повести неременной частью жизни героев. К сказанному выше в этом плане можно добавить безумие в прямом смысле слова матери Хона, безумное решение женщины ненки (вдовы) рожать незаконного ребенка. Обида матери на сына-калеку, лишившего ее собственных оленей, тоже близка к безумию. Побег жены из дома мужа граничит с безумием. И, наконец, в финале повести обезумевшие от криков Илира и «многоголосого горного эха» олени, лавиной несущиеся на своего хозяина. Заговоривший человеческим языком Илир, раздавленный собственным стадом Майма, проснувшиеся голубые великаны — все это знаки преодоления безумия прежней жизни и наступления новой. По крайней мере в это верит Илир.

Не случайно в начале повести Земля берет человека (Мерчу) под свою защиту, и он это ценит: «... Земля любит и охраняет его ... он упал на колени ... уже перед всей Землей, благодаря ее за свое спасение» (125). В финале повести Земля отторгает человека (Майму) — носителя зла, это тоже знак торжества иных ценностей в этом мире. Повесть начинается с тревожного слова старого человека. Ликующим словом мальчика завершается. Негромко, осторожно ведает плохую новость Кривой Глаз в чуме Мерчи. Громко кричит Илир о своей победе («Я отплатил за всех» (230)), кричит на всю тундру, обращаясь к тем, кто помог ему выжить в той прежней жизни, — маме, голубым великанам, Грехами Живущему, Варнэ. Этот полный оптимизма, устремленный в будущее финал отличает повесть «Илир» от «Анико из рода Ного» и «Белого ягеля». И это вполне объяснимо, ибо действие в «Илире» отнесено к далекому прошлому, когда «чужое» делало только первые шаги по земле ненцев.

ЛИТЕРАТУРА

1. Неркаги А. П. Молчащий. Тюмень, 1996. В дальнейшем ссылки даются в тексте по данному изданию с указанием страниц.
2. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.

Работа выполнена при поддержке гранта Министерства образования РФ (ГОО-1.5 409).

Сергей Анатольевич КОМАРОВ —
доцент кафедры русской литературы
филологического факультета,
кандидат филологических наук

УДК 882.09

«ОБЫКНОВЕННОЕ ЧУДО» Е. Л. ШВАРЦА В ПРОЕКТИВНОМ АСПЕКТЕ

АННОТАЦИЯ. В статье впервые фиксируются языковая многослойность пьесы Е. Л. Шварца «Обыкновенное чудо», наличие знаков Ницше и Маяковского в ней, а также специфика житнетворческой концепции драматурга.

The article is a first attempt to spot the language versatility and presence of Nietzsche and Mayakovsky's symbols in the play «An Ordinary Wonder» by E. L. Schwarz. It also focuses on the peculiarities of the playwright's concepts.

О том, что Шварц размышлял о законах житнетворчества, свидетельствует выбор эпитафий к созданной между «Голым королем» и «Драконом» пьесе «Тень». Эпитафий у пьесы два, оба они из Андерсена, только один — из сказки «Тень», второй — из восьмой главы «Сказки моей жизни», то есть текста, в котором воссоздается жизнь самого сказочника. Эпитафия первый фиксирует в качестве проблемы



зависимость жизни человека от стандарта мнения окружающих по определенному вопросу, причем этот стандарт гораздо значительнее и авторитетнее единичной реальной судьбы. Человек и его жизнь рассматриваются лишь как аналог некому общественному мифу, как подражание ему, якобы дающее особую выгоду. Вот этот эпиграф из андерсеновской «Тени»: «... И ученый рассердился не столько потому, что тень ушла от него, сколько потому, что вспомнил известную историю о человеке без тени, которую знали все и каждый на его родине. Вернись он теперь домой и расскажи свою историю, все сказали бы, что он пустился подражать другим...» [Шварц 1988: 177]. Во втором шварцевском эпиграфе существенны идея закреплённости сюжета за личностью художника, использование христианской формулы «плоть и кровь», вхождение «чужого сюжета», то есть творчества, в реальную плоть жизни другого человека, пересоздание сюжета посредством собственной жизни и возвращение пересотворенного в свет, к людям: «Чужой сюжет как бы вошел в мою плоть и кровь, я пересоздал его и тогда только выпустил в свет» [Шварц 1988: 177]. Авторство данного механизма (творчество — жизнь — пересотворение — жизнь) принадлежит Андерсену. Но Шварц подбором и монтажом эпиграфов фиксирует этот механизм, а пьесой как бы закрепляет, доказывает его верность, действенность, принятость, а также возможность использования в духовной эстафете времени и творчества.

В комедии «Обыкновенное чудо» [Шварц 1988: 362-414], не случайно задуманной Шварцем вскоре после «Дракона», но написанной позднее (1954 год), философия жизне-творчества окончательно выходит в сферу развернутого изображения, охватывая и подчиняя себе элементы текста. Идея творчества жизни озвучивается уже в прологе человеком перед занавесом: «И наконец сила их чувства доходит до такой высоты, что начинает творить настоящие чудеса, — что и удивительно, и обыкновенно» (363). Замысел пьесы — в показе соотношения плана волшебника, который «ввязался» «в любовную историю» молодых людей (364), с реальным течением этой истории и ее исходом. Нерв комедии — в изображении субъективизма персонажа-творца и в показе выхода творчества жизни за рамки экспериментальной схемы Хозяина, в самостроительстве жизни по законам любви. Причем зритель об этом сразу предупрежден человеком перед занавесом: «И все запуталось, перепуталось — и наконец распуталось — так неожиданно, что сам волшебник, привыкший к чудесам, и тот всплеснул руками от удивления» (364).

Шварц с самого начала сообщает читателю о проективности фигуры Хозяина посредством повторения известного знака. Впервые знак дан все в том же выступлении человека перед занавесом — формула «во весь голос»: «Сказка рассказывается не для того, чтобы скрыть, а для того, чтобы открыть, сказать во всю силу, во весь голос то, что думаешь» (363). Заметим — речь идет о сказке любой, а значит, о принципе, установке творчества вообще (не Хозяина в качестве персонажа, тем более, что сообщено: «мы расскажем... сказку»). Здесь нет четкой границы между точкой зрения автора и персонажа. Далее — в ремарке, открывающей первое действие, Шварц повторяет формулу «во весь голос» уже в отношении Хозяина. Это герой «огромного роста, широкоплечий», он «подметает комнату и разговаривает сам с собой во весь голос» (364). Детали портрета отсылают к образу Маяковского. Формула «во весь голос» — также его фирменный знак. Сама манера соединять быт с творческой речью, с необходимостью говорить о быте и его чистоте (устранять сор и грязь с помощью искусства) отличает Маяковского.

Выбор Медведя в качестве персонажа, прошедшего через «это» и «переплавлен-ного» в человека («Любовь так переплавил его, что не стать ему больше медведем» (414)), — особая тема Маяковского. В поэме «Про это» медведь отождествлен не просто и не только с лирическим героем, но и с самим автором: «Зал заливался минуты две: // — Медведь, / медведь, / медв-е-е-е... — // Потом, / извертясь вопросительным знаком, // хозяин полглаза просунул: / — Однако! // Маяковский! / Хорош медведь! // Пошел хозяин любезностями медоветь ...» [Маяковский 1955: IV; 160]; «В Париж гастролировать едущий летом, // поэт, / почтенный сотрудник «Известий», / царапает



стул когтем из штиблета. // Вчера человек / единым махом // клыками свой размедведил / вид я! // Косматый. / Шерстью свисает рубаха» [Маяковский 1955: IV; 146-147].

Кроме того, предсмертная формула Маяковского о любовной лодке, разбившейся о быт, явно обыгрывается Шварцем в построении линии Хозяин–Хозяйка. Все претензии жены к мужу носят исключительно бытовой отрезвляющий, практический характер: «Кто обещал исправиться? Кто обещал жить как все?»; «Ну и сделал бы что-нибудь полезное для хозяйства. Вон песок привезли дорожки посыпать. Взял бы да превратил его в сахар»; «Или те камни, что сложены возле амбара, превратил бы в сыр»; «Ну что мне с тобой делать? Бьюсь, бьюсь, а ты все тот же дикий охотник, горный волшебник, безумный бородач!». И Хозяин действительно, любя жену, старается учесть ее наставления, сблизиться с ее пониманием жизни: «Работаю и работаю, как подобает хозяину, всякий глянет и похвалит, все у меня как у людей. Не пою, не пляшу, не кувыркаюсь, как дикий зверь. (...) Работаю безо всяких вольностей...»; «Я стараюсь!» (364-365). Подчеркнем — все эти знаки собраны Шварцем в начале пьесы, чтобы сразу четко сориентировать внимательного читателя. Здесь же начинается игра со словом «творить», которое употребляется в прямом сцеплении с жизнью и мыслится как жизне-творчество. Хозяйка: «Что ты натворил утром в курятнике»; «Исправь то, что там натворил» (364, 365). Трактирщик: «Вы знаете, что у вас тут творится!» (406). Хозяин: «И я взял и собрал людей и перетасовал их, и все они стали жить так, чтобы ты смеялась и плакала. (...) Я уже успел привыкнуть к ним. Не зачеркивать же! Не слова — люди» (412); «сейчас же начну творить чудеса, чтобы не лопнуть от избытка сил» (414). Примечательно то, что Хозяин воспринимает свое творчество в качестве работы: «Любуюсь на свою работу. Человек из мертвого камня сделает статую и гордится потом, если работа удалась. А поди-ка из живого сделай еще более живое. Вот это работа» (367); «Я сделал так...» (368). В этом тоже его близость к опыту Маяковского. Хозяин знает, что в творчестве порой трудно что-либо исправить, но в случае с Медведем у него чувства опасности эксперимента нет: «А иной раз щелк! — и нет пути назад! (...) Значит, уже тут сделанного не поправишь». Хозяйка же однозначно предчувствует неизбежность отступления от плана волшебника: «Я чувствую, непременно, непременно, непременно случится то, чего мы совсем не ждем!». Она знает быт в отличие от Хозяина, знает, что любое действие влечет «живые» следствия, особенно в мире людей: «Нам с людьми придется дело иметь с молодыми. Да еще с влюбленными». Потому хозяйка задает такие вопросы, о которых волшебник проблемно не размышлял: «Тебе трудно, сынок?»; «А о принцессе-то вы и не подумали?»; «Сынок, сынок, ты бросишь влюбленную девушку?». Хозяин же верует в свою профессиональную силу и силу любви. У него есть своя концепция любви. Любовь — это всегда счастье. Долг человека — использовать свой шанс в предназначенный день. Такой день всегда есть. Любовь способна даровать бессмертие влюбленным, если они совершат достойные, смелые поступки, принесут необходимые жертвы, перейдут казавшиеся непреодолимыми границы. В этом им помогает незримая внеположенная сила. Но если шанс упущен, то судьба влюбленных проблемна. Любовь природна, стихийна, и каждый волен отдаться или не отдаться ей: «Ну вот и налетел ураган, любовь пришла» (375).

Хозяин как теоретик и практик любви («Пятнадцать лет я женат, а влюблен до сих пор в свою жену, как мальчик, честное слово так! Идет! Она! (Хихикает застенчиво). Вот пустяки какие, сердце бьется так, что даже больно...») соответствует образу ницшевского сверхчеловека. Он бессмертен («Я, на свою беду, бессмертен»), безумно влюблен, но не рабски, и может со стороны, эстетически оценить отношения с женой: «Мне предстоит пережить тебя и затосковать навеки. А пока — ты со мной, и я с тобой. С ума можно сойти от счастья. Ты со мной. Я с тобой». Хозяин полон творческих сил: «Не могу не затевать, дорогая моя, милая моя» — «Таким уж я уродился»; «но я сейчас же, сейчас же начну творить чудеса, чтобы не лопнуть от избытка сил». Он предпочитает общаться с женой посредством искусства, ведь вся история с медведем вызвана единственным — «Мне

захотелось поговорить с тобой о любви». Поступок, искусство, чувство, философия слиты в его действии. Хозяин живет в Карпатских горах (на границе Европы и России), в усадьбе — на природе. Он соравен со стихиями природы, но природа для него не бог, ведь ее создания он усовершенствует: «У всех моих цыплят по четыре лапки...»; «Уж я этих цыплят и волшебной палочкой колотил, и вихрем их завивал, и семь раз ударил молнией...» (365); «Сорвал ореховую веточку, сделал из нее волшебную палочку... Погода была хорошая, небо ясное...» (366); «Землетрясениями ты сбивал масло, молниями приколачивал гвозди, ураган таскал нам из города мебель, посуду, зеркала, перламутровые пуговицы...» (367); «Я привел их в эту уютную гостиницу да завалил сугробами все входы и выходы. Я радовался своей выдумке, так радовался, что вечный снег и тот растаял и горные склоны зазеленели под солнышком» (402); «Чудеса подчинены тем же законам, как и все другие явления природы» (406); «Самые тихие речки по моей просьбе выходят из берегов и преграждают ему путь, если он подходит к броду. Горы, уж на что домоседы, но и те, скрипя камнями и шумя лесами, сходят с места, становятся на его дороге. Я уже не говорю об ураганах. Эти рады сбить человека с пути» (406); «Вот вам гирлянды из живых котят» (414). В мире «Обыкновенного чуда» волшебников-сверхчеловеков много. Они делятся на добрых и злых, правда, «злые волшебники стараются изо всех сил, ведь они подчинены нам, добрым» (407). Но граница между добром и злом все же относительна, потому что добрые волшебники могут обращаться к злым с приказом, как бы им не было противно: «Как не было мне противно, но я приказал злым волшебникам делать ему зло. Только убивать его не разрешил» (406). Вдумаемся — добрый волшебник приказал делать зло. По методам зло здесь мало чем отличается от добра: «И вот огромные лягушки опрокидывают его коня, выскочив из засады. Комары жалят его» (а они «огромные, как пчелы»); «И его мучают сны до того страшные, что только такие здоровяки, как наш медведь, могут их досмотреть до конца, не проснувшись» (406-407). По сути ситуация развивается «по ту сторону добра и зла», и это воспринимается не только Хозяином, но и Хозяйкой как норма. Медведь должен пройти через все стихии, одолеть все преграды, чтобы стать человеком. Ясно, что это мир, построенный не на этических началах, а на космоэстетических. Только пройдя испытания и приняв космоэстетический кодекс как неизбежность, двое сирот (Девушка — Принцесса и Медведь: «Нет, я сирота» — «Я тоже» (373)) становятся «сыном» и «дочкой» Хозяина и Хозяйки. Такова цена счастья и правды в мире «Обыкновенного чуда». Тип этого мира — постхристианский.

В комедии воссоздан и мир другой — атеистический, конечный, будничныи, без ожиданий, без чуда, без «вдруг». Он сочувственно принимаем как норма разными героями от Короля до Эмилии. Что на границе этих миров? Что определяет место человека, закрепляет его в пространстве и времени? Это делает слово, а сложность, проблема — в доверии к слову другого. Не случайно отправной точкой всей истории с Медведем в пьесе Шварца стал разговор Хозяина со зверем: «Разговорились мы слово за слово, понравился он мне» (366). Не случайно и то, что группа «небытовых» героев «Обыкновенного чуда» (Хозяин, Хозяйка, Медведь, Принцесса — в качестве особой группы они выделены в речи человека перед занавесом) во многом объединяется доверием к слову чужому и слову своему, верой в любовь, верой в человека. Король сообщает о Принцессе: «Ее видите ли поразило, что папа, ее папа может сказать неправду. Стала она скучать, задумываться, а я растерялся» (372). Хозяйка удивленно переспрашивает мужа: «Неужели ты думаешь, что от жены можно скрыть правду? Ты себя скорей обманешь, чем меня. Вон, вон уши горят, из глаз искры сыплются...» (365), объясняет Принцессе: «Не качай головой, поверь мне» (380). Медведь признается: «Моя беда в том, что я ужасно правдив» (373), не может понять: «а вы мне не поверили» (390), убеждает: «Это правда, чистая правда!» (389), характеризует себя и возлюбленную: «Это прекрасная девушка. Простая и доверчивая, как... как... как я!» (389). Не случайно последняя реплика Хозяина в пьесе начинается «Мы верим, верим» (414). Все персонажи иного мира не



верят в слово, в любовь, в человека или же не поверили себе в решающую минуту жизни. Они признают власть времени над собой, ведь это время одевает маску на человека и человек носит эту маску до конца своих дней, хотя знает, что не только мог быть другим, но что другое наличествует даже под маской: «Что мне маска, которую надело на нас время!»; «На самых многолюдных маскарадах я узнавал вас под любой маской» (391).

Залог неучастия человека в маскараде жизни — детскость. Шварц через речь персонажей проводит эту идею: «Убивать медведей — все равно, что убивать детей»; «Но конь мой, как ребенок, заплакал»; «Что ты прижимаешь его к себе, как маленького ребенка?» (387-388). Только такой человек может сказать «Умру, а докажу» (390) и действительно выполнить обещанное. Детскость эта постхристианского происхождения. Мотив детей заявлен в заключительной главе «Так говорил Заратустра» (она именуется «Знамение»): «Заратустра произнес одно только слово: «Дети мои близко, мои дети» — затем стал он совершенно нем. Но сердце его было утешено, и из глаз его текли слезы и падали на руки ему. А он ни на что не обращал внимания и сидел неподвижно, не защищаясь уже от зверей» [Ницше 1990: II; 236-237]. Сцена сна персонажей, предшествующая поцелую Принцессы и необращению Медведя в зверя, то есть радостной развязке вместо ожидавшейся глубокой скорби, полностью соответствует песне Заратустры, заключающей главу «Песнь опьянения» и служащей переходом к главе «Знамение»: «О, внимли, друг! / Что полночь тихо скажет вдруг? / «Глубокий сон сморил меня, — / Из сна теперь очнулась я: / Мир — так глубок, / Как день помыслить бы не смог. / Мир — это скорбь до всех глубин, — / Но радость глубже бьет ключом: / Скорбь шепчет: сгинь! / А радость рвется в отчий дом, — / В свой кровный, вековечный дом!» [Ницше 1990: II; 235]. У Шварца сцена сна мотивируется так: «Хозяин. Дождики дождиками, но бывают и чудеса, и удивительные превращения, и утешительные сны. Да, да, утешительные сны. Спите, спите, друзья мои. Спите. Пусть все кругом спят, а влюбленные прощаются друг с другом. (...) На свете нет никого, кроме двух детей. Они прощаются друг с другом и никого не видят вокруг. Пусть так и будет. Спите, спите, друзья мои. Спите. Проснетесь — смотришь, уже и пришло завтра, а все горести были вчера. Спите. (...) Принцесса. Смотри: все вокруг уснули. И часовые на башнях. И отец на троне. И министр-администратор возле замочной скважины. Сейчас полдень, а вокруг тихо, как в полночь» (413). Кроме наличия словообразов «дети», «сон», множественность аналогичных ницшевским лексем («полночь», «тихо», «вдруг») на узком участке текста комедии свидетельствует о проективности сцены на «Так говорил Заратустра» — вплоть до прямых совпадений: «Мой мир сейчас стал совершенным, полночь — тот же полдень»; «Всякая радость... хочет слез утешения на могилах» [Ницше 1990: II; 234]. Инициатор сна в пьесе — бородач Хозяин, живущий в горах. Заратустра на последних страницах книги Ницше тоже бородач («Вот камень, — сказал он, глядя себе бороду»), и пещеру свою он покидает только в финале — похожий на «утреннее солнце, поднимающееся из-за темных гор» [Ницше 1990: II; 237].

Знаки Маяковского в фигуре Хозяина свободно монтировались Шварцем со знаками Заратустры, ведь в сознании читателя этому было удобное объяснение — известная формула лирического героя поэта: «Слушайте! // Проповедует, // мечась и стена, // сегодняшнего дня крикогубый Заратустра!» [Маяковский 1955: I; 184]. Словообраз «медведь» наличествует не только в «Про это», но и в «Так говорил Заратустра»: «Почему ты не хочешь быть, как я, — медведем среди медведей...» [Ницше 1990: II; 7]. Очевидна параллель между мотивами безумия и грома в «Обыкновенном чуде» («Полный мрак. Удар грома. Музыка» (413); «волшебная сила безрассудства» (403); «семь раз ударил молнией» (365)) и в книге Ницше: «Но где же та молния, что лизнет вас своим языком? Где то безумие, что надо бы привить вам? Смотрите, я учу вас о сверхчеловеке: он — это молния, он — это безумие!» [Ницше 1990: II; 9].

В дневниках Шварца Ницше упомянут дважды (июль 1952 г. и август 1955 г. — даты «окольцовывают» работу над «Обыкновенным чудом»). Из записей ясно, что о

Ницше будущий драматург узнал с чужих слов очень рано (в 1912–1913 гг.) и что сорокалетие спустя рассматривал его в весьма авторитетном ряду (Фрейд, Эйнштейн) [Шварц 1990: 497]. Шварц объединял эти фигуры через их духовный контакт с Достоевским, то есть посредством диалога с русским опытом. В записях о Ницше он выходит на категории «всечеловечество», «бог», противопоставляет феномены «идеи» и «жизнь», фиксирует относительность их «непримиримой борьбы», ее результатов. Шварц делает масштабные умозаключения о широте хода жизни в XX веке по сравнению с ожиданиями «пророка» Достоевского и с претензиями национальных идей (романская, германская, славянская) на доминирование в истории («Значит, не в этих идеях бог»). Драматург завершает запись о широте жизни признанием чеховского искусства: «Но прочел Чехова, и мне почудилось, что я воскресаю» [Шварц 1990: 497]. Существенность признания — в использовании категорий «чудо», «воскрешение» как подтвержденных личной практикой, непосредственным действием. Ницшевская категория «по ту сторону добра и зла» свободно, мимоходом произносится Шварцем в отношении Пруста [Шварц 1990: 636], однако опыт Пруста сознательно не принимается, отстраняется как чуждый: «Все это было недоступно мне. Далеко, как далеко!». Позиция «по ту сторону добра и зла» мыслится художником как полное безразличие, неиерархичность предметов изображения, чувство ложной власти — во всяком случае так это вычитывается из дневниковой записи января 1957 г.: «В его порочности, как и во всякой порочности, была одна черта, внушающая уважение, — правдивость. И то, что он с полным безразличием к значительности предмета, словно власть имеющий, стоящий по ту сторону добра и зла, описывал одинаково пристально все — и гостиные, и лесбиянок, и педерастов, и свою привязанность к бабушке, и суетность, и любовь к живописи. Все это было недоступно мне. Далеко, далеко!» [Шварц 1990: 636]. Интересно, что записи о Прусте предшествует запись о Маяковском, в которой наличествуют мотивы войны и ответственности за мир [Шварц 1990: 636].

В восприятии Шварцем Маяковского и Ницше явственна и важна мера отстраненности их опыта от личной позиции автора «Обыкновенного чуда». В ней сокрыты основания «твердого» эстетического завершения фигуры Хозяина в комедии, соположенности Хозяина в качестве персонажа с другими героями пьесы в речи человека перед занавесом. Шварц видит в Маяковском хозяйское / хозяйственное отношение к жизни, проистекающее, на его взгляд, от определенного недоверия к ее вечности, бесконечности, таинству. Поэтому он акцентирует в личности автора «Облака в штанах» стремление управлять процессом, направлять и планировать его, а также тенденцию верить в правоту оценок тенденциозных, ограниченных пределами эпохи, и не верить (а точнее — не доверять) завтрашнему несобственному суждению о наличном состоянии дел. Очевидно, что восприятие Маяковского Шварцем весьма субъективно, но это и подчеркивает его собственную концепцию, выявляет ее для читателя.

Чудо жизни в мире Шварца возникает на границах взаимодействия субъектов через взаимную активность их воли и чувства. Оно не может быть подчинено одному субъекту, не может иметь хозяина, не может быть спланировано. При этом чудо жизни всемерно, всепроникающе, всепобеждающе. Оно опирается на игру творческих сил в человеке. Высшим выражением ее является любовь. В Маяковском и Ницше Шварц ценит игру творческих сил, их «избыток». Для него в этом плане данные личности соразмерны и культурно-исторически знаковы. Поэтому закономерны двойственность отношения к ним и двойственность «подключения» их опыта к тексту пьесы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шварц Е. Л. Обыкновенное чудо. Кишинев, 1988. Далее текст пьесы цитируется по данному изданию с указанием в круглых скобках страницы.
2. Шварц Е. Л. Живу беспокойно...: Из дневников. М., 1990.
3. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1990.
4. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1955-1961.