

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫХ НАУК
Кафедра русской и зарубежной литературы

РЕКОМЕНДОВАНО К ЗАЩИТЕ
В ГЭК И ПРОВЕРЕНО НА ОБЪЕМ
ЗАИМСТВОВАНИЙ

Заведующий кафедрой
доктор филологических наук,
профессор


Н. А. Рогачева
2019 г.

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
магистра

«ОБЫКНОВЕННОЕ ЧУДО» Е. Л. ШВАРЦА:
ПОЭТИКА ДЕТАЛИ В ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

45.04.01 Филология

Магистерская программа

«Русский язык и русская литература для иностранцев»

Выполнила работу
студентка 2 курса
очной формы обучения


(Подпись)

Ганина
Мария
Олеговна

Научный руководитель
доктор филологических наук,
профессор


(Подпись)

Комаров
Сергей
Анатольевич

Рецензент
кандидат филологических наук,
старший преподаватель
ФГАОУ ВО «Тюменский
государственный университет»


(Подпись)

Чижов
Николай
Сергеевич

Тюмень
2019

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ГЕНЕЗИСА ПЬЕСЫ «ОБЫКНОВЕННОЕ ЧУДО» И ОПЫТЫ «НОВОЙ ДРАМЫ»	8
1.1. Особенности культурно-исторического развития России и Европы 1930-1950-х годов как факторы появления пьесы «Обыкновенное чудо»	8
1.2. Опыты «новой драмы» как конструктивный фактор замысла пьесы Е. Л. Шварца	15
1.3. Шварцевский герой как структура в пьесе «Обыкновенное чудо»	23
ГЛАВА 2. СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТЬ ДЕТАЛИ В ПЬЕСЕ «ОБЫКНОВЕННОЕ ЧУДО»: ПОЭТИКА УНИВЕРСАЛИЗАЦИИ	33
2.1. Принципы лингвокультурологического анализа в обучении русскому языку как иностранному	33
2.2. Топосы и стихии как полисемантические знаки для национально ориентированного сознания	39
2.3. Мотив игры	42
2.4. Топосы: усадьба и сад	46
2.5. Деталь как аналог стихии: горы	49
2.6. Деталь как аналог стихии: огонь	52
2.7. Деталь как аналог стихии: растительные компоненты	57
2.8. Деталь как аналог стихии: хлеб	59
2.9. Деталь как аналог стихии: молоко	62
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	65
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	67

ВВЕДЕНИЕ

Цель этой работы — анализ поэтики детали в пьесе Е. Л. Шварца «Обыкновенное чудо» через акцентировку ее лингвокультурологического аспекта.

Для достижения данной цели в работе решаются следующие взаимосвязанные задачи:

— охарактеризовать культурно-исторический контекст времени генезиса, написания, первой постановки и публикации пьесы;

— системно представить значимые для творчества Е. Л. Шварца особенности феномена «новой драмы»;

— выявить и проанализировать лингвокультурологический аспект поэтики детали в структуре действующих лиц пьесы «Обыкновенное чудо».

Актуальность темы исследования обусловлена, во-первых, стержневым местом творчества Е. Л. Шварца в развитии отечественной драматургии середины XX века. Во-вторых, она связана с малой изученностью литературной культуры отечественной драматургии данного периода, хотя определенные наработки по поэтике лирики и эпоса этого времени могут многое подсказать и в подходах к опытам драмы. В-третьих, в силу непроясненности вопроса о модернизме в русской литературе середины XX века требует уточнения и методика анализа таких компонентов драмы, как конфликт, герой, сюжет, действие и т. п. В-четвертых, наработки современной лингвокультурологии уточняют инструментарий анализа модернистской ткани художественного текста.

Новизна исследования заключается в использовании нового подхода к анализу таких явлений, как деталь и структура персонажа в отечественной драматургии середины XX века. Впервые выявлены и описаны значимые для пьесы «Обыкновенное чудо» мотив игры и топосы, предложен вариант использования приемов лингвокультурологического анализа с целью

демонстрации роли детали в тексте повышенной сложности для иностранных обучающихся.

Методология работы предполагает сочетание элементов культурно-исторического, семиотического, системно-целостного и типологического подходов к анализу литературных явлений и элементов лингвокультурологического анализа (изучение происхождения слова; анализ словарных данных, в том числе ассоциативного словаря; анализ применений в метафорическом значении).

Объект исследования — пьеса Е. Л. Шварца «Обыкновенное чудо».

Предмет исследования — поэтика детали в структуре персонажа данной пьесы.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка, содержащего 88 позиций.

В главе «Культурно-исторический контекст пьесы „Обыкновенное чудо“ и опыты „новой драмы“» анализируются факторы, повлиявшие на замысел пьесы, указываются события в общественной и литературной жизни Европы и России, от которых не могло не зависеть авторское сознание Е. Л. Шварца.

Вторая глава «Содержательность детали в пьесе „Обыкновенное чудо“: поэтика универсализации» представляет собой анализ художественных деталей, входящих в состав основных мотивов и образов произведения.

По мнению С. К. Милославской и Е. В. Скорлуповской, «интерпретация художественного текста в нефилологической аудитории получает форму наблюдений, сопоставлений, сравнений, в результате чего у студентов вырабатывается языковое чутье, то есть умение понять, почему писатель выбирает именно это слово» [Милославская 1987, 68]. Режиссерский и актерский анализ пьесы предполагают изучение текста в широком культурном и историческом контексте, обращение к лингвокультурологическому подходу в обучении русскому языку.

Практическая значимость данной работы определяется необходимостью разнообразия материалов, развивающих коммуникативно-речевые умения, формируемые в процессе работы над художественным текстом. Сосредоточенность анализа на деталях текста повышенной сложности создает основания для подготовки комментария к данной пьесе, отсутствующего на сегодняшний день.

Исследователи, анализируя произведения Е. Л. Шварца, чаще обращаются к вопросу о жанровой специфике, оставляя проблему авторской структуры героя как вспомогательный момент. В работах В. Е. Головчинер, С. А. Комарова, М. Н. Липовецкого и других специалистов представлены новые подходы к анализу действующих лиц.

Относительно небольшое количество литературоведческих источников, посвященных творчеству Е. Л. Шварца, дает неполное представление об индивидуальных приемах, используемых драматургом для создания образа действующего лица. В большей степени исследователи уделяют внимание пьесам «Голый король» (1934), «Тень» (1940), «Дракон» (1944), рассматривая структуру персонажа как часть комплексного вопроса о жанре этих произведений.

Важность обращения к произведениям Е. Л. Шварца не только как к «детским сказкам» подтверждается многими современниками. Н. К. Чуковский писал, что он «выражал условным языком сказок свои мысли о действительности» [Мы знали Евгения Шварца 1966, 35]. Л. Н. Рахманов считал, что «...вещи, написанные как бы для детей, воспринимаются и взрослыми, даже кажутся адресованными им» [Мы знали Евгения Шварца 1966, 136].

Такое впечатление возникало не только у взрослых читателей и зрителей пьес Шварца. Михаил Козаков, вспоминая, как тринадцатилетним присутствовал при одной из первых читок пьесы «Обыкновенное чудо», отметил реакцию слушателей: «Читал он (Шварц) замечательно, как хороший актер. Старый Эйх, папа, дядя Толя и я дружно смеялись. А иногда смеялся

один я, и тогда Шварц на меня весело поглядывал. Чаще смеялись только взрослые, а я с удивлением поглядывал на них» [Козаков 1996, 15].

На основании культурно-исторического анализа построена гипотеза об использовании Е. Л. Шварцем элементов новой драмы. Существование этого феномена раскрывается в творчестве европейских авторов и не ограничивается рубежом веков, а продолжает развитие и в советской драматургии. Одним из основных принципов выстраивания структуры персонажа пьес новой драмы является использование значимых деталей.

Основные понятия, используемые в работе: поэтика, мотив, деталь. Поэтика — это «система рабочих принципов какого-либо автора», «то, что сознательно или бессознательно создает для себя любой писатель», она вычитывается «их самих текстов» [Аверинцев 1997, 3-4]. Мотив — это совокупное обозначение предметов и отношений между ними (функции) [Смирнов 1972, 289].

Е. С. Добин отмечает важность художественной детали для структуры персонажа произведения, подкрепляя свое мнение словами М. Горького и А. П. Чехова, двух драматургов, разрабатывавших приемы новой драмы на рубеже XIX и XX веков. «А. М. Горький говорил А. Афиногенову: «Главное — найдите деталь... она осветит вам характеры, от них пойдете, и вырастут и сюжет и мысли» [Добин 1981, 402].

А. Б. Есин дифференцирует художественные детали в произведении на внешние и психологические. Внешние детали особенно значимы для драматургии, так как они получают прямое выражение в сценографии действия. Ремарки автора указывают на место действия (пейзажные детали), наполненность сцены, реквизит (вещные детали), а также на портретные характеристики героев (портретные детали). Данные ремарки при постановке пьесы игнорировать нельзя, они составляют единое целое с репликами действующих лиц.

Еще одна идея классификации А. Б. Есина базируется на содержательном значении детали и предполагает наличие в тексте

деталей-подробностей и деталей-символов. Если благодаря символической детали в образ привносится диссонанс, приводящий к «остранению» (В. Б. Шкловский) изображаемого, то такой прием обращает на объект особое внимание читателя, заставляет смотреть вглубь явления.

«Чехов не выносил излишних подробностей. Достаточно приглядеться, как жестко правил он уже напечатанные произведения, когда готовил их к переизданию. Нещадно вычеркивал он подробности, кажущиеся ему лишними» [Добин 1981, 368]. Такой работы над текстом своих пьес придерживался и Е. Л. Шварц. Делясь опытом, наставляя молодых писателей в литературной студии, он настаивал на том, что в произведении не должно быть «случайных», то есть лишних и банальных слов.

ГЛАВА 1. КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ГЕНЕЗИСА ПЬЕСЫ «ОБЫКНОВЕННОЕ ЧУДО» И ОПЫТЫ «НОВОЙ ДРАМЫ»

1.1. Особенности культурно-исторического развития России и Европы 1930-1950-х годов как факторы появления пьесы «Обыкновенное чудо»

Официальной полной биографии Е. Л. Шварца нет, и это затрудняет определение периодов его жизни и творчества. Жизнь драматурга восстанавливается в основном по автобиографическим материалам — сохранившимся с 1942 года дневникам. Записи с 1926 года по 1941 год автор сжег, оставляя Ленинград во время эвакуации, так как считал, что Великая Отечественная война переломила его судьбу. Также значительную помощь в уточнении периодизации оказывают воспоминания современников писателя.

Художественной литературой Е. Л. Шварц начал заниматься в 1924 году, до этого получив опыт работы со словом в качестве журналиста и литературного секретаря К. И. Чуковского. Проработав некоторое время в редакции детских журналов под руководством С. Я. Маршака, в начале 1930-х годов Евгений Львович ушел из детского отдела Ленинградского государственного издательства и начал поиски индивидуального пути. Реализовать себя он смог в драматургии.

Произведения Е. Л. Шварца, написанные в конце 1920-х и начале 1930-х годов, постигла различная судьба. На сценах театров страны с успехом шли его пьесы для маленьких зрителей («Ундервуд», «Остров 5-К», «Пустяки») и две пьесы для взрослых («Телефонная трубка» и «Приключения Гогенштауфена»). «Голый король», готовившийся в 1933 году Ленинградским театром комедии Н. П. Акимова, был запрещен Главным репертуарным комитетом без объяснения причин. Уже после смерти автора, только в 1960 году, труппой театра «Современник» первая постановка этой пьесы была доведена до показа.

Е. Л. Шварц серьезно обращается к драматургии в 1930-е годы. Именно тогда советскими писателями разрабатывается жанр литературной сказки. Он связан во многом с выходом 9 сентября 1933 года постановления ЦК ВКП(б) «Об издательстве детской литературы», в котором признавалась необходимость широкого издания сказок для детей: «Создать ряд книг развлекательных, в первую очередь для младшего возраста (сказки, игры, шарады и т. п.)» [Документы КПСС о Ленинском комсомоле и пионерии 1987, 158]. Официальная установка для писателей провозглашала идеи торжества коммунистического мира, воспитательного начала искусства, его моральности и позитивного настрой. К сказке были предъявлены жесткие требования. Несмотря на направленность на понятность текста, его занимательность и развлекательный характер, произведения должны были быть ориентированы прежде всего на «пролетарского» ребенка.

Жесткость модернизации СССР 30-х годов отразилась и на литературном творчестве, оказавшемся несвободным от политической корректуры. Авторы понимали усиление влияния советской идеи на возможности человека, осуществлялся ускоренный и интенсивный эксперимент над обществом и индивидуальностью. Подъему произведений с фантастическим, вымышленным сюжетом предшествовала длительная полемика, начатая Российской ассоциацией пролетарских писателей, считавшей такую форму устаревшей и вредной. Многие книги были запрещены к печати или подвергались придирчивой цензуре.

Так, например, в 1926 году наряду с серьезной литературоведческой работой о Некрасове К. И. Чуковского были не опубликованы его переводы детских стихов иностранных авторов. «Контроль задержал мою уже отпечатанную книгу о Некрасове — лишь оттого, что там сказано в двух местах государь император, а нужно — царь» [Чуковский 2009, 279]. А по поводу стихов для детей З. И. Лилина, заведующая Комитетом социального воспитания, дала такой отзыв: «„Приключения белой мыши“ очень сомнительная сказочка. Никаких законов мимикрии в ней нет,

а антропоморфизма хоть отбавляй» [Чуковский 2009, 278]. Педагоги и критики развернули активную антисказочную кампанию, идея которой заключалась в том, что вымысел и небылицы «пролетарскому ребенку» не нужны, а нужны научно-популярные тексты. Но, к счастью, такая тенденция существования детской литературы не укрепилась, и к середине 1930-х годов сказка была реабилитирована. Детское государственное издательство стало включать в свои планы литературу с фольклорными, сказочными, фантастическими элементами.

В воспоминаниях современников отмечается, что Е. Л. Шварц серьезно интересовался русским и европейским фольклором, изучал сборники сказок. Сборник народных русских сказок А. Н. Афанасьева был его настольной книгой. В литературе нового времени, нового строящегося государства идея народного счастья, выраженная в фольклоре, стала центральной для многих произведений. Образы и сюжеты, вызванные в современный литературный процесс «памятью жанра» (М. М. Бахтин), активно использовались писателями.

Основной чертой сказочных повестей, пьес, стихотворений, создаваемых в стране после снятия опалы на сказку, стала двойная направленность. М. С. Петровский, анализируя повесть-сказку А. Н. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино», написанную в 1935 году, говорит о важности особого подхода к рассмотрению произведений того времени, о «...сдвоенном подходе к сказке, о взгляде на нее под двумя углами, о включении сказки в два контекста — детской литературы и общелитературный» [Петровский 2006, 217].

В 1938 году Николаю Акимову Шварц писал, отстаивая право на определение жанровой особенности своих пьес и требуя «биокулярного» взгляда на них: «Вы меня попрекали тем, что я детский драматург; приехав сюда, я решил оправдаться. Как Вы справедливо заметили, разговоры о детской драматургии меня радуют столь же мало, как Вас разговоры о том, что Вы хороший художник, который зачем-то режиссирует. А Вы меня раза

три обозвали детским драматургом, сами Вы детский драматург, милостивый государь!» [Гриценко 2015, 47].

А. Н. Толстой в рукописи дал жанровое определение «Золотого ключика», которое при издании было снято, — «новый роман для детей и взрослых», тем самым еще раз подтвердив необходимость особого внимания к сказке со стороны взрослой аудитории. Для публикации автор заменил индивидуальное жанровое определение предисловием, в котором утверждал, что «Золотой ключик» он сочинил еще в детстве, пересказывая «Пиноккио, или Похождения деревянной куклы» Карло Коллоди. М. С. Петровский обоснованно утверждает, что данное предисловие — «авторская легенда о происхождении сказки, маленькая мистификация сказочника» [Петровский 2009, 220]. Первое русское издание книги итальянского писателя вышло в 1906 году, когда А. Н. Толстой был уже не маленьким мальчиком, а 23-летним начинающим писателем. Добавляя текст предисловия, автор не делится воспоминаниями о задумке произведения, а дает жанровое определение, жанровую установку к нему. Двойная адресация включается как творческий метод, игра с читателем. Также в «Золотом ключике» писатель делает еще одну отсылку к «сдвоенному подходу» чтения произведения, он использует посвящение жене. Стоит отметить, что тексту «Обыкновенного чуда» также предшествует посвящение супруге драматурга: «Екатерине Ивановне Шварц».

Как и А. Н. Толстой, Шварц перед выходом своего произведения к зрителю внес изменения, касающиеся уточнения авторского определения жанра. В прологе к пьесе драматург утверждает, что перед зрителями «сказка в 3-х действиях», при этом слово «сказка» повторяется 12 раз на протяжении 38 предложений, настойчиво привлекает внимание. Изменения коснулись и названия пьесы, изначально имевшей заголовок «Влюбленный медведь». Накануне премьеры спектакля в 1956 году Театр-студия киноактера обратилась к Шварцу с телеграммой: «Выпускаем спектакль, афишу. Дирекция, художественный совет, режиссер просят Вас утвердить новое

название пьесы Вашего спектакля...» [Шварц 2013, 504]. На обороте телеграммы рукой Шварца были написаны варианты названия пьесы: «Веселый волшебник», «Послушный волшебник», «Обыкновенное чудо», «Безумный бородач», «Непослушный волшебник».

С момента начала работы над произведением в дневниках и письмах автор обозначает его как «Медведь», то есть придает большое значение именно этому образу. В вариантах, рассматриваемых им непосредственно перед постановкой пьесы, центральной фигурой становится волшебник, Хозяин. Остановив выбор на названии «Обыкновенное чудо», писатель через оксюморон сразу задаел двойное направление в восприятии пьесы, с самого начала обозначил тему. В психологии оксюморон представляет собой способ разрешения необъяснимой ситуации, что и происходит в финале пьесы — необъяснимая ситуация разрешается самым непредсказуемым образом.

Генезис и реализация замысла «Обыкновенного чуда» составляют большую протяженность во времени, охватывают широкий пласт советской эпохи, от Великой Отечественной войны и до развенчания культа личности Сталина. Задумана пьеса была в 1944 году, когда писатель находился в эвакуации. Подводя итоги этого года, Е. Л. Шварц 15 декабря внес в дневник такую запись: «Я почти ничего не сделал за этот год. „Дракона“ я кончил 21 ноября прошлого года. Потом все собирался начать новую пьесу в Сталинабаде» [Шварц 2013, 11]. Но работа не продвигалась, из-за возвращения в Ленинград и связанных с этим житейских трудностей пьеса была отложена на неопределенный срок. Точнее, отложено написание пьесы.

Судя по дневниковым записям Шварца, думает он о ней часто, причем мысли связаны со страхом смерти и желанием оставить после себя что-то значительное. «Обыкновенное чудо» становится неким завещанием, спасением от небытия. Автор вновь обращается к закреплению своей идеи на бумаге весной 1946 года. Тогда окончательно завершается работа над первым актом «пьесы о влюбленном медведе». Позднее Шварц будет

говорить о первом действии пьесы как о наиболее удавшемся, не вызывающем у него сомнений в целостности и завершенности.

13 мая 1952 года Шварц сделает в дневнике единственную запись, имеющую большое значение для понимания его отношения к пьесе и процессу ее написания: «Я сегодня утром кончил пьесу „Медведь“, которую писал с перерывами с конца 44 года. Эту пьесу я очень любил, прикасался к ней с осторожностью и только в такие дни, когда чувствовал себя человеком» [Шварц 1990, 175].

Утверждение о законченности пьесы оказалось ошибочным. Автор будет вносить изменения в нее еще на протяжении нескольких лет, реагируя на отзывы коллег, результаты читок в кругу близких людей и служащих театров. «В более поздние годы, когда задачи стал я себе ставить посложнее, пошло дело медленнее. И то не слишком. Да, первый акт „Медведя“ написал я в 44 году, а последний — в 54-м. Но я попросту бросал работу. Напишу первый акт — и брошу. Напишу второй — и несколько лет молчу. Правда, писал я, когда хочется. Меня долго мучило утверждение Толстого, что писать надо, когда не можешь не писать» [Шварц 1990, 624], — оставит в дневнике запись Шварц в 1956 году, анализируя свой опыт.

Уже современниками будет отмечен особый общечеловеческий характер пьесы. Коллеги автора и зрители обратят внимание не только на ее адресованность детской и взрослой аудитории, но и на универсальность образов и мотивов произведения.

Значимой категорией 1940-х и 1950-х годов стала категория бесстрашия перед жизнью, так как люди понимали значительность жертв, принесенных для строительства нового, лучшего мира. Возникло ощущение всемогущества страны и народа, законы и стандарты войны как бы перешли в мирную жизнь.

Вторая мировая война вызвала активное взаимодействие стран, борьба против общего противника изменила границы восприятия других национальностей, дала толчок к поиску человеческих универсалий. Жизнь, смерть, любовь, ненависть и другие базовые концепты, не зависящие

от менталитета или индивидуальных особенностей человека, стали центральными мотивами текстов военного и послевоенного времени.

Шварц, оказавшийся непосредственно вовлеченным в исторические события, все это время не прекращал работы над пьесой «Обыкновенное чудо». Он отошел от привычной ему разработки известных литературных и народных сюжетов (хотя можно говорить о роли истории о волшебном супруге в связи с образом Медведя) и создал текст, наполненный оригинальными, но в то же время универсальными характерами и мотивами.

А. А. Крон, бывший на одной из первых постановок, отметил: «В работе Гарина и Эрдмана много хорошей выдумки, но лучше всего сама пьеса. Публика это понимает и более всего аплодирует тексту. Самое дорогое в том, что я видел и слышал, — остроумие, сумевшее стать выше острословия. Юмор пьесы не капустнический, а философский. Это не юмор среды, это общечеловечно» [Шварц 1990, 731].

1.2. Опыты «новой драмы» как конструктивный фактор замысла пьесы

Е. Л. Шварца

Отношение Е. Л. Шварца к литературе на протяжении всей жизни, его интерес к писательскому труду восстанавливаются благодаря опубликованным дневникам драматурга и мемуарным заметкам, сделанным в разные годы. Эти записи автор вел со студенчества, до нашего времени в сохранности дошли только документы, относящиеся к 1941 — 1958 годам.

Шварц с детства имел склонность к гуманитарным наукам, но его путь к литературному творчеству был долгим и непростым. Вспоминая детство, он отмечает, что «давно решил стать писателем, но говорить об этом старшим остерегался» [Шварц 2013, 33]. Среднее образование в реальном училище не давало возможностей для изучения латинского и греческого языков, необходимых в то время для поступления на филологический факультет университета. Переехав в Москву, Шварц слушает лекции по юриспруденции в народном университете имени А. Л. Шанявского и усердно учит латынь. В это время его детский интерес к литературе не ослабевает. Он обращается к классическим русским и зарубежным произведениям, но при этом не пренебрегает и новинками, имеющими широкий отклик в культуре начала XX века.

Говоря о своих литературных вкусах, Е. Л. Шварц пишет: «Я тогда делил книжки на старые (то есть классические, или такие, как Шеллер — Михайлов и Станюкович) и современные. В последние я валил все — и Шницлера, и Уайльда, и Генриха Манна, и Октава Мирбо. Все, кто выходил в издательстве „Современные проблемы“ или В. М. Саблина (в зеленых коленкорových переплетах с золотым тиснением). В этом издании я прочел Стриндберга и, кажется, Шоу и Метерлинка» [Шварц 2013, 78].

Увлечение новой драмой стало профессиональным, когда будущий драматург оказался непосредственно вовлечен в театральный процесс новой советской культуры. Во время гражданской войны в боях под Екатеринодаром Шварц был сильно контужен, после чего был уволен с военной службы.

Позднее он не рассказывал о службе в армии даже близким друзьям, об этой части его жизни нет подробной информации. После нескольких переездов, связанных со службой, лечением и увольнением, Е. Л. Шварц оказался в Ростове-на-Дону, где поступил в Театральную мастерскую режиссера Павла Вейсбрема. Ему казалось, что юношеского увлечения литературой и театром будет достаточно для получения места в труппе. Шварц оказался неплохим актером, участвовал в постановках самого разного характера. Это были как пьесы Пушкина, так и пьесы авторов-современников мастерской: Хлебникова, Гумилева, Ремизова.

В 1921 году вместе с ростовской труппой Евгений Львович приехал в Петроград. Театральная мастерская была преобразована в Литературный театр при Петроградском Союзе поэтов. Просуществовал этот театр недолго, но после его закрытия Шварц так и остался в городе. Некоторое время играл в небольших театрах, работал продавцом в книжном магазине, был литературным секретарем Корнея Чуковского. Это было время поиска собственного пути, который для Шварца был прочно связан с литературным творчеством.

Можно утверждать, что Е. Л. Шварц профессионально разбирался в особенностях драматургии начала XX века, имел достаточно полное представление об истории драмы и об изменениях, происходящих в искусстве на его глазах. Он был знаком с теорией и сценическим воплощением концепции «новой драмы», получившей в России широкое распространение только в начале века.

«Новая драма» — условное обозначение тех новаций, которые заявили о себе в европейском театре 1860 — 1890-х годов. Главным образом это социально-психологическая драматургия, в момент своего возникновения ориентированная на натурализм в прозе, на обсуждение в театре гражданских значимых «злободневных» проблем. Однако, несмотря на всю важность натурализма и натуралистической литературной теории, а также попытки ряда натуралистов перенести свои романы на сцену, новая драма

едва ли сводима к чему-то однозначному. Она оказалась чуткой к самым разным литературным веяниям и предложила свое, специфически театральное, прочтение не только натурализма, но и импрессионизма, символизма.

Описывая жанровую модификацию конца XIX — начала XX века, исследователь английской «новой драмы» М. Г. Меркулова выделяет следующие значимые компоненты ее модели: способ отражения действительности, проблематика, конфликт, композиция, действие, характер, изобразительно-выразительные средства. Способ отражения действительности она описывает как независимый от принадлежности к литературным направлениям, течениям, школам, хотя и тяготеющий к натурализму на этапе становления. Проблематика касается актуальных вопросов социальной действительности и нравственности, ярко заявлен социально-критический пафос. Конфликт уже совершенно далек от бытового, это столкновение идей, «драма идей», «интеллектуальная драма». В статье М. Г. Меркулова рассматривает понятия «драма идей» и «интеллектуальная драма» как синонимы исключительно с культурно-исторической точки зрения. Композиция произведений выстраивается с установкой на жизнеподобие, показан точный колорит места и времени действия.

В XIX веке благодаря попыткам режиссеров поставить произведения авторов «новой драмы» большое значение приобретает феномен «четвертая стена», о котором писал ещё Дидро. «Четвертая стена» — это «стена», замыкающая мир драматического произведения, дающая возможность зрителю увидеть его как автономный, заверченный и законченный. В отличие от закрытого мира пьесы, финал открыт, концовка произведения не даёт однозначный ответ о судьбе героев. «Показательно, что особое качество „современной“, „неаристотелевской“ драмы Анненский, как позднее Брехт, увидел в том, что она не вызывает сильного эмоционального потрясения, но требует интеллектуальных усилий читателя и зрителя», — замечает

В. Е. Головчинер в статье «Новые принципы организации драмы» [Головчинер 1997, 35].

Действие характеризуется преобладанием диалога над поступком, «дискуссионностью». Разные типы действия и конфликта В. Е. Хализев связывает с миропониманием художника, его эпохи. В «новой драме» изменяется форма жизненной коллизии: речь идет об «отмеченных противоречиями состояниях жизни, которые либо универсальны и в сущности своей неизменны, либо возникают и исчезают согласно наличной воле природы и истории» [Хализев 1986, 133-134].

Персонаж «новой драмы» является носителем идеи, важна его внутренняя мотивировка, психологизм. Рассуждая о модификациях драмы рубежа веков, М. Г. Меркулова отмечает: «Характер персонажа часто социально немотивирован, включает в себя несколько ролей-самопрезентаций в зависимости от „человеческой ситуации“» [Меркулова 2011, 125].

В. Е. Головчинер, анализируя с точки зрения новой методики исследования феноменов «новой драмы» пьесу М. Горького «На дне», пишет: «В духе исканий своей эпохи, „еретических“ открытий Чехова в том числе, Горький предельно разводит причины и следствия, более того, отказывается от изображения привычных „семейных“ отношений. В аристотелевской драме <...> действующих лиц, как правило, связывали проблемы семьи, дома, благосостояние которых зависело от получения приданного, наследства, должности — в целом от возможности изменить имущественное, социальное положение героя, перипетии судьбы которого определяли развитие действия» [Головчинер 1997, 35].

Для технического выражения концепции «новой драмы» особое внимание авторы уделяют усилению значения ремарок, деталей в тексте. Деталь — одно из средств создания образа: выделенный автором элемент художественного образа, несущий значительную смысловую и эмоциональную нагрузку в произведении. Художественная деталь может воспроизводить черты быта, обстановки, пейзажа, портрета (портретная

детализация), интерьера, действия или состояния (психологическая детализация), речи героя (речевая детализация) и т. п.; она используется, чтобы наглядно представить и охарактеризовать героев и окружающую их среду. Стремление автора к детализации продиктовано, как правило, задачей достижения исчерпывающей полноты изображения.

Эффективность использования детали определяется тем, насколько значима эта деталь в эстетическом и смысловом планах: особо значимая с художественной точки зрения художественная деталь нередко становится мотивом или лейтмотивом текста. Этот элемент способен с помощью небольшого текстового объема передать максимальное количество информации. Деталь в драме играет служебную роль, имеет значение для режиссерской работы, привлекая внимание своим предметно-объектным выражением. Содержательная деталь участвует в действии и часто является элементом сценографии пьесы.

Морис Метерлинк, чье творчество обратило на себя особое внимание Шварца, считается автором, стоящим у истоков «новой драмы» наравне с Генрихом Ибсеном, Герхардом Гауптманом и Антоном Павловичем Чеховым. С самой известной пьесой бельгийского драматурга, «Синей птицей», Евгений Львович познакомился в начале 1910-х годов, посмотрев на сцене Московского Художественного театра знаменитую постановку, это была режиссерская работа К. С. Станиславского, Л. А. Сулержицкого и И. М. Москвина.

М. Метерлинк языком детской феерии написал историю о простой повседневной жизни, ее радостях и горестях, отваге и сомнениях человеческой души в обыденных ситуациях, об универсальных ценностях человеческого существования, конкретизируемых как, например, «Радость созерцать прекрасное», «Радость быть добрым», «Радость мыслить».

Текст пьесы, еще не опубликованный, был в распоряжении театра несколько лет до первой постановки. Работа над спектаклем была длительной и затруднялась тем, что Станиславский имел собственный взгляд

на реализацию сценографии. Восхищаясь сказкой Метерлинка, он категорически отверг полуиронически использованный драматургом сценический язык детских феерий. Режиссер выстраивал спектакль как создание фантазии взрослого человека, а не ребенка. Бельгийский драматург знал о планах Станиславского, признавал его авторитет в профессии, но считал, что возможности сцены не позволяют осуществить задуманное.

Станиславский достиг своих целей, сказка о странствиях детей дровосека перемещала героев Метерлинка из одних измерений «жизни человеческого духа» в другие, непредвиденные, все более усложняющиеся и высокие. Разраставшуюся на сцене в первом акте спектакля стихию превращений, блистательно сработанную режиссерами вместе с художником В. Егоровым, критик С. Глаголь называл «чудом освобождения душ из плена немоты» [МХТ, URL] и свидетельствовал, что их разгоравшееся светлое ликование заражало ответным восторгом зрительный зал. А когда в финале сцены «Лазоревого царства» навстречу еще не родившимся душам под удивительную мелодию «радостный хор матерей вдруг раздавался из неведомой глубины», у зрителей, как пишет в рецензии Л. Гуревич, «слезы сжимали сердце» [МХТ, URL].

Н. Е. Эфрос для статьи в газете «Речь», посвященной премьере «Синей птицы», выбрал эпиграфом строчки из пьесы: «Будем наивны. // Будем как дети». Говоря о биполярном взгляде на действительность, он заостряет вопрос о роли «детских» жанров в культуре, для русской литературы ставший особенно актуальным в середине XX века.

«Не станем теоретизировать и заводить долгий спор о том, нужна ли вообще театру сказка, не противоречит ли фантастическое природе сцены и не расточительность ли — тратить два года большого труда и больших вдохновений на сценическое воплощение детских сновидений» [МХТ, URL], пишет Н. Е. Эфрос.

Е. Л. Шварц неоднократно отмечал, что работа над произведением складывается не только благодаря вдохновению, но и при влиянии напряженного и тщательного труда. Уделяя большое внимание деталям в своих текстах, драматург считал, что в пьесе не должно быть «лишних» слов, каждая фраза и каждый элемент должны быть продуманы и оправданы. Интерес к отдельному слову, его рассмотрение в структуре различных контекстов характерен для «новой драмы», отражается в тех произведениях, которые были наиболее значимы для Шварца.

Представление о слове как о сакральном знаке, мифеме, выражается и в «Синей птице» Метерлинка. Отмечаемые Н. Е. Эфросом понятия вещественного мира получают символическое, многоплановое значение, при этом не теряя своей обыденности. «Эта сказка о Тильтиль и Митиль, которые ищут синюю птицу, прекрасна. Ее выткали из голубых лунных лучей два настоящих поэта, Метерлинк и Станиславский. Она властно и ласково берет в свои сети наше воображение, нашептывает такие тихие думы и нежные чувства. Отдадимся же ей во власть, полетим в это царство очаровательных тайн. Там Свет ходит в златотканых одеждах, с нимбом вокруг девичьей головы. Ночь держит в базальтовых пещерах ужасы и болезни, оживают добродушный Хлеб и угрюмый, простуженный Дуб, и в лазоревом чертоге еще не родившиеся души ждут, когда Время отпустит их на землю. Пускай хоть на короткие часы побудет и в наших руках эта Синяя птица, которая — счастье, радость бытия.

Оговариваюсь. Это — вовсе не сказка-аллегория, не та сказка, какие писал Щедрин, и не та, в которой жизнь одевается в глубокомысленные символы. Кто любит головоломку аллегорий и алгебру символов, кого занимает подбирать ключи к замкам с секретом и разгадывать хитрые шарады новейшей поэзии, — испытает большое разочарование. Это — только детская сказка, в которой нечего высматривать, к которой нужно подходить просто. И, знаете, именно этим она прекрасна, чистою наивностью своей поэзии

и своих вымыслов, прозрачностью настроений и ясностью мыслей» [МХТ, URL].

Несмотря на как бы «наивность» и «детскость», «Синяя птица» ставится на сцене Московского Художественного театра уже более ста лет, точное количество постановок невозможно установить. Каждый раз, как в день премьеры, это произведение вызывает сильные эмоции у зрителей. Интерес исследователей к этой пьесе не угасает, а значит, есть в ней особенности, характерные для феномена «новой драмы» и позднее отобразившееся в творчестве Шварца, не ограничивающиеся определением «детской сказки».

1.3. Шварцевский герой как структура в пьесе «Обыкновенное чудо»

Амплуа означает полное совпадение действия (поступка) и внутреннего наполнения персонажа. Амплуа, например, у Островского (свахи, купцы-обманщики или купцы-самодуры) предполагает ряд ситуаций, соединенных по сходству или по контрасту, определенный набор сюжетов.

Как ни была склонна драма к использованию традиционных амплуа, сложилась и другая традиция: построения сюжета именно на решении героем проблемы самоидентификации. Характер превращает ситуацию в конфликт, определяет закономерное развертывание одного и единственного сюжета, который, в свою очередь, полностью реализует характер (у того же Островского — Катерина Кабанова или Лариса Огудалова).

У представителей «новой драмы» возникло сомнение в том, что персонаж целостный, даже целеустремленный, непротиворечивый, самодостаточный — есть хорошо. Пестрота характера, неуверенность человека в своей правоте, в своих поступках, жизнь в сослагательном наклонении — все это стало новым свойством героя новой драмы рубежа XIX-XX вв. Но это же свойство лишило героя поступка. Через XX век пролегла оппозиция «героическое» и «негероическое»; появился персонаж, не способный на поступок.

Вопрос о значимости действия и бездействия ставится Е. Л. Шварцем в монологе Волшебника, обращенном к Медведю, отказавшемуся от Принцессы: «Кто смеет рассуждать или предсказывать, когда высокие чувства овладевают человеком? Нищие, безоружные люди сбрасывают королей с престола из любви к ближнему. Из любви к родине солдаты подпирают смерть ногами, и та бежит без оглядки. Мудрецы поднимаются на небо и ныряют в самый ад — из любви к истине. Землю перестраивают из любви к прекрасному. А ты что сделал из любви к девушке?» [Шварц 1972, 458].

Анализ персонажа в пьесе включает несколько уровней. Это его положение в афише произведения; ремарки, указывающие на портрет,

костюм, определяющие движения и речь персонажа; место в композиции, функция в развитии сюжета пьесы. Первичная характеристика дается автором еще до основного текста, в афише. Перечень действующих лиц представляет собой обозначение героев, которое, чаще всего, не изменяется от действия к действию.

В большинстве произведений Е. Л. Шварц даёт в афише указание на родственные связи между персонажами. Например, в пьесе «Дракон», которая создавалась одновременно с работой над «Обыкновенным чудом», автор подчеркивает, что Эльза — дочь Шарлеманя, архивариуса, а Генрих — сын Бургомистра. В афише к «Тени» указано родство Аннунциаты и ее отца Пьетро, хозяина гостиницы. Но при перечислении действующих лиц пьесы «Обыкновенное чудо» Е. Л. Шварц не делает уточнений о семейных отношениях героев.

«ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Хозяин.

Хозяйка.

Медведь.

Король.

Принцесса.

Министр-администратор.

Первый министр.

Придворная дама.

Оринтия.

Аманда.

Трактирщик.

Охотник.

Ученик охотника.

Палач» [Шварц 1972, 403].

Большинство персонажей пьесы Е. Л. Шварца «Обыкновенное чудо» не имеют личных имен. Они обозначены обобщенными понятиями по роду

деятельности или социальной роли (Король, Принцесса, Министр администратор, Придворная дама, Трактирщик, Охотник, Ученик охотника, Палач). Из списка выделяются некоторые персонажи, такие как Медведь (назван не по общественной характеристике) и фрейлины Принцессы — Оринтия и Аманда. В тексте пьесы также указываются имена Придворной дамы и Трактирщика — Эмилия и Эмиль. Конкретные собственные имена героев несут определенную смысловую нагрузку, которая раскрывается при обнаружении их исходного этимологического значения или источников упоминания в мировой культуре.

Говоря об обозначении действующих лиц пьесы «Дракон», С. А. Комаров обращается к переводу имени собственного с языка первоисточника, что дает точную характеристику, раскрывающуюся в одном или двух словах. «Перечислим лишь тех, что носят индивидуальные имена <...> Имя героя „таит“ формулу его характера: Шарлемань переводится как мужественный человек; Эльза — бог мой, клятва; Генрих, являющийся другом детства, дома Эльзы, но рвущийся к власти и благополучию любой ценой, — дом и могущество, богатство; Ланцелот — копьё, пика» [Семиотика и поэтика отечественной культуры 2013, ч. 2, 153].

В пьесе «Обыкновенное чудо» имена фрейлин Принцессы также имеют древнее происхождение и связаны с европейским культурно-историческим пластом. Оринтия — женская форма, восходящая к мужскому варианту Орент, в основе которого лежит корень греческого слова *oreunos* — «горный». Мотив гор частотен для пьесы. Он отмечается драматургом с помощью нескольких возможностей: в ремарках, указывающих на место действия, пейзаж, через реплики героев и символическое значение, в данном случае, имени собственного. Имя Аманда дано драматургом девушке, которая в диалоге с Королем отвечает на его вопросы о сущности любви и состоянии влюбленной Принцессы. Оно происходит от латинского слова *amandus*, имеющего значение «любвеобильная, любимая».

Указанные в пьесе имена Эмиль и Эмилия являются мужской и женской формами имени древнеримского происхождения, относящегося к общеевропейской группе. Его этимологическое значение основано на латинском слове *aemulus*, которое означает «старающийся не уступать», «соперник», «ревностный». Это полностью соответствует основной черте индивидуальности героев, которая во всей полноте раскрывается в их диалоге о прошлых обидах. Использование драматургом одного и того же имени для названия двух героев, Придворной дамы и Трактирщика, помогает сопоставить их характеры.

«Т р а к т и р щ и к. Вы целовались с ним на балконе!

Д а м а. А вы танцевали с дочкой генерала» [Шварц 1972, 444].

Герои были влюблены в друг друга в юности, но из-за взаимной ревности и нежелания идти на разговор, уступки, разбор ситуации — потеряли друг друга на долгие годы. Они сохранили свои чувства, оставаясь при этом такими же гордыми и упрямыми, как в молодости.

При знакомстве с Хозяйкой Первый министр так характеризует Эмилию: «позвольте представить вам красу и гордость королевской свиты — первую кавалерственную даму» [Шварц 1972, 423]. Лексема «горд» будет повторяться в ходе пьесы именно по отношению к Придворной даме. Таким образом, можно сделать вывод, что это является исходной характеристикой персонажа. Второй главной чертой Эмилии является упрямство. Это также прослеживается в повторении лексемы «упрям» различными героями по отношению к Придворной даме.

Таким образом, к главной черте героини, заложенной в этимологии её имени и косвенно указанной в диалоге с Эмилем о юности, прибавляются ещё и прямые характеристики, определяющие все три главных эпитета, которыми наделяется Эмилия. Ревность, гордость и упрямство — координаты её характера, двигатели её мыслей и поступков. В первом и втором действиях пьесы Придворная дама проявляет все три качества, что в основном отображается на уровне её речи.

В третьем действии указано, что Эмиль и Эмилия, снова обретя друг друга, поженились. В этой части пьесы меняется определение реплик героев. Если в первом и втором действии автор использует наименование по социальному статусу «П р и д в о р н а я д а м а» и «Т р а к т и р щ и к», то в третьем называет персонажей по имени — «Э м и л и я» и «Э м и л ь».

Именно Эмилия говорит Волшебнику, о том, что «стыдно убивать героев для того, чтобы растрогать холодных и расшевелить равнодушных» [Шварц 1972, 464].

Эмиль и Эмилия, как Медведь и Принцесса, нарушают планы Волшебника, не подчиняются его творческой воле. Говоря с Хозяйкой о финале истории, которую он создал, превратив медвежонка в юношу и заставив короля со свитой участвовать в последовавших событиях, Хозяин произносит речь о своих героях: «Одни, правда, работали лучше, другие хуже, но я уже успел привыкнуть к ним. Не зачеркивать же! Не слова — люди. Вот, например, Эмиль и Эмилия. Я надеялся, что они будут помогать молодым, помня свои минувшие горести. А они взяли да и обвенчались. Взяли да и обвенчались! Ха-ха-ха! Молодцы! Не вычеркивать же мне их за это. Взяли да и обвенчались, дурачки, ха-ха-ха! Взяли да и обвенчались!» [Шварц 1972, 470-471].

Авторское наименование изменяется по ходу пьесы ещё у нескольких персонажей. В начале истории не раскрывается происхождение Медведя, автор обозначает его первое появление и реплики словом «юноша» (в словаре Ожегова и Шведовой толкуется как «мужчина в возрасте, переходном от отрочества к зрелости»): «*Входит ю н о ш а. Одет изящно. Скромн, прост, задумчив. Молча кланяется хозяевам*» [Шварц 1972, 410].

Далее, в диалоге с женой Волшебника, молодой человек объясняет своё магическое происхождение, на вопрос об имени называя себя медведем.

«Х о з я й к а. Садитесь к столу, пожалуйста, выпейте кофе, пожалуйста. Как вас зовут, сынок?

Ю н о ш а. Медведь.

Х о з я й к а. Как вы говорите?

Ю н о ш а. Медведь.

Х о з я й к а. Какое неподходящее прозвище!

Ю н о ш а. Это вовсе не прозвище. Я и в самом деле медведь» [Шварц 1972, 410].

После того этого самоназвания Шварц меняет обозначение персонажа в ремарках и диалогах: «Х о з я и н. Спасибо, сынок! (*Пожимает Медведю руку.*)» [Шварц 1972, 410]. В дальнейшем на протяжении всего текста пьесы авторское обозначение «Медведь» сохраняется.

Обозначение Принцессы при первом её появлении на сцене также не соответствует обозначению в перечне действующих лиц. Толкование обозначения «девушка» соотносится с обозначением «юноша» — «лицо женского пола в возрасте, переходном от отрочества к юности».

«М е д в е д ь. Бегу!

Распахивает дверь. За дверью д е в у ш к а с букетом в руках.

Простите, я, кажется, толкнул вас, милая девушка?

Девушка роняет цветы. Медведь поднимает их.

Что с вами? Неужели я напугал вас?

Д е в у ш к а. Нет. Я только немножко растерялась. Видите ли, меня до сих пор никто не называл просто – милая девушка» [Шварц 1972, 418-419].

Далее Принцесса поддерживает первое впечатление Медведя, не раскрывая своё королевское происхождение. Их отношения не зависят от социальных ролей. Также оба персонажа отмечают свою свободу от родственных отношений.

«Д е в у ш к а. Вы сын владельца этого дома?

М е д в е д ь. Нет, я сирота.

Д е в у ш к а. Я тоже. То есть отец мой жив, а мать умерла, когда мне было всего семь минут от роду» [Шварц 1972, 419].

На вопрос девушки «А вдруг я и сама принцесса?» молодой человек остро реагирует. Помня о правилах, установленных Волшебником,

он предпочитает не знать о статусе встреченной девушки, складывается ситуация умолчания. «М е д в е д ь. Нет, нет, вы не принцесса. Нет! Я долго бродил по свету и видел множество принцесс — вы на них совсем не похожи!» [Шварц 1972, 420]. Герои пытаются сохранить универсализацию мира, но как только их мир двоих вынужденно размыкается появлением других персонажей, обозначение Принцессы в тексте пьесы меняется:

«Входят п р и н ц е с с а и М е д в е д ь.

П р и н ц е с с а. Здравствуйте, господа!

П р и д в о р н ы е (хором). Здравствуйте ваше королевское высочество!» [Шварц 1972, 427].

Изменение обозначения персонажа путем самоназвания показано при появлении на сцене Первого министра. В ремарке Шварц называет его «человек», без указания на какое-либо социальное положение. Некоторое время в диалоге с Хозяйкой он остается «человеком».

«Робкий стук в дверь. <...> Входит очень тихий, небрежно одетый ч е л о в е к с узелком в руках.

Ч е л о в е к. Здравствуйте, хозяйюшка! Простите, что я врываюсь к вам. Может быть, я помешал? Может быть, мне уйти?» [Шварц 1972, 422].

Но Первый министр признает своё включение в иерархию отношений в королевской свите и, когда жена Волшебника недоумевающая уточняет, кто он такой, характеризует себя своей должностью.

«Х о з я й к а. Кто, кто?

М и н и с т р. Первый министр его величества» [Шварц 1972, 422].

На протяжении всей пьесы не изменяется наименование Короля. Первую характеристику ему даёт Волшебник: «Х о з я и н. Увидишь. Сейчас войдет грубиян, хам, начнет безобразничать, распоряжаться, требовать» [Шварц 1972, 412]. Далее лексема «король» указывается автором в ремарке о действиях персонажа (выход на сцену), в обозначении участника диалога и в реплике героя:

«Стук в дверь. <...> Входит к о р о л ь.

К о р о л ь. Здравствуйте, любезные! Я король, дорогие мои» [Шварц 1972, 413].

Можно утверждать, что Е. Л. Шварц через последовательное изменение или массированное повторение обозначений персонажей даёт представление об отношениях героев с миром, выстроенном Волшебником.

Поведение Короля не меняется на протяжении всего текста, «в сказке сделан он королем, чтобы черты его характера дошли до своего естественного предела» [Шварц, 1972, 406]. Этот персонаж действует исключительно в соответствии со своим характером, не проявляя свободной воли.

Медведь и Принцесса подчиняются условиям ситуации, в которую их помещают, хотя изначально их образы можно трактовать в качестве максимально свободных от рамок социальных или ролевых.

Эмиль и Эмилия, получившие индивидуализацию после того, как были Трактирщиком и Придворной дамой, нарушают ход сюжета, выстроенного Волшебником. Им удаётся преодолеть власть Хозяина над вызванными им к жизни персонажами.

В пьесе «Дракон» содержание имени, заключенное в этимологическом значении, служит для создания упорядоченной системы персонажей, относящихся к различным национальным культурам. Драматург создает развернутый образ горожан, представляющих собой мировое сообщество. В «Обыкновенном чуде» такой задачи перед автором нет. Содержательность исторического корня имени связана с уточнением индивидуальности носящего его героя (как в случае с Эмилем и Эмилией) или с повторением частотных мотивов (Оринтия и Аманда). Герои этой пьесы менее зависимы от контекста какой-то определенной национальной культуры. Их образы получают самостоятельное развитие, что соответствует оксюмору «обыкновенное чудо».

Исследователь творчества Е. Л. Шварца, В. Е. Головчинер, отмечает, что «в действии „Тени“ большой значимой смысловой единицей становится отдельный образ, внутренние возможности каждой самостоятельно

существующей личности» [Головчинер 2001, 149]. Самостоятельное существование — черта героев, связанная с мотивом житнетворчества, особенно важным для пьесы «Обыкновенное чудо». Многие образы Шварца основаны на различных произведениях фольклора и мировой литературы, но и в таком случае самостоятельное существование действующих лиц не нарушается.

Многие литературоведы в своих работах обращаются к феномену «чужого сюжета» в произведениях Шварца, созданных на основе литературных сказок различных авторов. Используя образы, закрепившие уже за собой в сознании читателя определенную характеристику, драматург меняет их восприятие благодаря включению новых контекстов, сочетанию обыденного и сказочного планов изображения. В пьесе «Обыкновенное чудо» автор отходит от привычной работы с «чужим сюжетом». С. А. Комаров при анализе пьесы утверждает, что «обращение Шварца не к литературной сказке, не к конкретному авторскому источнику, а к многотекстовой как бы надындивидуальной культурной модели, причем не Нового времени, видимо, следует рассматривать как качественную перемену в мышлении художника» [Семиотика и поэтика отечественной культуры 2013, ч. 2, 154].

При этом генетическая связь с «чужим сюжетом», происходящим из различных культурных пластов, сохраняется даже и в оригинальных произведениях. Драматург наполняет сюжет, используя в изображении героев несколько контекстов. Исследователи отмечают своеобразное «обытовление сказки», свойственное пьесам Е. Л. Шварца. Литературовед М. Н. Липовецкий обращает внимание на то, что «сказочные образы с самого начала действия пьесы помещаются в трезво-практическую, приземлено меркантильную систему отсчета» [Липовецкий 1992, 104]. Герои пьес находятся в двуплановой реальности, которая живет по законам, свойственным как обыденности, так и чуду. «Явленность чуда из обыкновенности жизни, двуплановость жизни (чудесность — ее существо; повседневность, (быт) — ее материя, недостаточная для счастья, значит, и не сущностная) „выдают“

генетику Шварца как художника символистской эпохи» [Семиотика и поэтика отечественной культуры 2013, ч. 2, 163].

В создании образов действующих лиц символ, внутренняя содержательность детали, играют большую роль. Связанные с такими феноменами как «память жанра» и «чужой сюжет», они задают направление для анализа. «Шварцу тесно было в ограниченной размером драме. Он увеличивал объем информации на каждую единицу текста, испытывая современность прошлым, „чужим сюжетом“, известными именами и деталями, подключал к современным политическим ассоциациям культурно-исторические. Он создавал дополнительное содержание, заставляя резонировать разные сюжетные линии, отдельные их участки, структурные образования; каждый момент целого, взаимодействуя с другими в монтажной композиции, обретал самостоятельную ценность и дополнительный смысл» [Головчинер 2001, 159].

ГЛАВА 2. СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТЬ ДЕТАЛИ В ПЬЕСЕ «ОБЫКНОВЕННОЕ ЧУДО»: ПОЭТИКА УНИВЕРСАЛИЗАЦИИ

2.1. Принципы лингвокультурологического анализа в обучении русскому языку как иностранному

Иностранный язык как учебный предмет обладает большим потенциалом для обогащения и развития системы личности за счет приобщения к знаниям, опыту, духовным ценностям других народов. Обычно этот потенциал остается не востребуемым. Знакомство с иноязычной культурой сводится либо к механическому запоминанию страноведческой информации, либо к поиску бытовых оригинальных феноменов в образе жизни носителей языка, наполняющим представление об иноязычной культуре экзотизмами. Такой подход способствует формированию стереотипных суждений.

И. А. Шерстобитова в работе «Концепт в методике преподавания русского языка как иностранного» утверждает, что «представления иностранных учащихся о картине мира могут варьироваться в связи с уровнем подачи лексического материала. Целепологание и конструирование содержания курса русского языка для иностранной аудитории структурно обосновано системой базовых понятий той или иной предметной области и соответственно ориентировано на формирование частнонаучной картины мира. Миссия концептной методики (изучения концептов) — становление целостной концептуальной картины мира иностранных учащихся» [Шерстобитова 2016, 115].

Для понимания художественного текста на концептуальном уровне читатель должен обладать языковой компетенцией третьего сертификационного уровня, то есть уровня компетентного владения (ТРКИ-3, C1, *Effective operational proficiency*). Объем лексического минимума должен достигать двенадцати тысяч единиц, в том числе активной части словаря — семи тысяч единиц.

Официальные требования к уровню языковой компетенции:

1) понимать и адекватно интерпретировать тексты, относящиеся к социально-культурной и официально-деловой сферам общения, а также способность читать русскую художественную литературу. Причем предполагается, что социально-культурные тексты должны содержать достаточно высокий уровень известной информации. Под официально-деловыми текстами подразумеваются нормативно-правовые акты и официальные сообщения;

2) уметь писать проблемный конспект, реферат, формальное/неформальное письмо, сообщение на основе услышанного и прочитанного, демонстрируя способность анализировать и оценивать предложенную информацию; уметь написать собственный текст проблемного характера (статья, эссе, письмо);

3) понимать аудио-текст как целое, понимать детали, демонстрировать способность оценивать услышанное (радио- и телепередачи, отрывки из кинофильмов, записи речей публичных выступлений и т. д.) и оценивать отношение говорящего к предмету речи;

4) уметь поддерживать диалог, используя разнообразные языковые средства для реализации различных целей и тактик речевого общения; выступать инициатором диалога-беседы, представляющей собой разрешение конфликтной ситуации в процессе общения; строить монолог-рассуждение на морально-этические темы; в ситуации свободной беседы отстаивать и аргументировать собственное мнение;

5) уметь продемонстрировать знание языковой системы, проявляющееся в навыках употребления языковых единиц и структурных отношений, необходимых при понимании и оформлении отдельных высказываний, а также высказываний, являющихся частью оригинальных текстов или их фрагментов.

Э. Сепиром и Б. Уорфом была выдвинута гипотеза, что люди видят мир сквозь призму своего родного языка. Они предположили также, что языки различаются своими «языковыми картинами мира». Из этих рассуждений

следовало, что люди, говорящие на разных языках, имеют разные типы мышления, и все это не просто связано с языком, а обусловлено им.

Б. А. Серебренников, критикуя эту гипотезу Сепира-Уорфа, утверждал, что язык не обладает самодовлеющей силой при образовании языковой картины мира. Нельзя говорить, что разные языки выстраивают разные языковые картины мира в сознании своих носителей, они придают лишь специфическую «окраску», обусловленную значимостью предметов, явлений, процессов, что определяется спецификой деятельности, образа жизни и национальной культурой народа.

Таким образом, языковая картина мира тесно связана с концептуальной системой, а также с языком. Формирующаяся картина мира, отображенная в сознании человека, — это вторичное существование мира, закрепленное и реализованное в особой материальной форме, языке. Один и тот же язык, один и тот же общественно-исторический опыт формирует у членов определенного общества сходные языковые картины мира, что позволяет говорить о некоей обобщенной национальной языковой картине мира. Разные языки придают картинам мира лишь некоторую специфику, некоторый национальный колорит, что объясняется различиями в культуре и традициях народов.

Концепт является объектом изучения целого ряда наук, таких как когнитивная лингвистика, культурология, лингвокультурология, политология, социология и этнопсихология. Лингвокультурология рассматривает набор основных понятий, в совокупности характеризующих проявления культуры в языке и позволяющих анализировать взаимосвязь языка с культурой в развитии. В настоящее время концепт является одним из базовых понятий лингвокультурологии.

История развития термина в отечественной науке начинается с заимствования данного понятия из математической логики (труды Г. Фреге и А. Черча). Слово «концепт» в переводе с латинского слова *conceptus* (от глагола *concipere* — «зачинать») означает буквально «понятие, зачатие».

Несмотря на то, что концепт является ключевым понятием лингвокультурологии, прочно утвердившимся в языкознании, он до сих пор не имеет однозначной трактовки, существует значительное количество определений и подходов к его изучению.

Наиболее полное, развернутое, объединяющее представления различных этапов изучения, определение понятия дает Н. Ю. Шведова: «Концепт — это содержательная сторона словесного знака (значение — одно или некий комплекс ближайшее связанных значений), за которой стоит понятие (т. е. идея, фиксирующая существенные „умопостигаемые“ свойства реалий и явлений, а также отношения между ними), принадлежащее умственной, духовной или жизненно важной материальной сфере существования человека, выработанное и закреплённое общественным опытом народа, имеющее в его жизни исторические корни, социально и субъективно осмысляемое и — через ступень такого осмысления — соотносимое с другими понятиями, ближайшее с ним связанными или, во многих случаях, ему противопоставляемыми. Понятие, лежащее в основе концепта, имеет свой собственный потенциал, оно способно дифференцироваться: элементарное отражение этой способности словари показывают как тенденцию к образованию разнообразных словесных оттенков и переносов» [Шведова 2005, 603].

Также исследовательница отмечает возможность обозначения различных по объёму содержания признаков понятия: «Такое определение концепта в полном объёме может быть принято применительно к тем единицам, которые в специальной литературе называются „большими“ или „великими“, „базовыми“, „основными“ концептами. Не следует, однако, забывать, что такие „основные“ концепты окружены сопутствующими им единицами — „малыми“, „неосновными“, „небазовыми“ концептами, в которых часто отсутствуют некоторые из перечисленных выше признаков, такие, например, как обязательность глубоких исторических корней, традиционность обозначения; в „малых“ концептах могут отсутствовать

и исторически сложившиеся социальные либо субъективные оценки или оппозиционное сопоставление с другими единицами» [Шведова 2005, 603].

В. И. Карасик и Г. Г. Слышкин, анализируя важнейшие свойства лингвокультурных концептов, выделяют следующие базовые характеристики:

— комплексность бытования, основанная на комплексном изучении языка, сознания и культуры;

— ментальность, которая отличает концепт от других единиц в лингвокультурологии;

— аксиологичность, так как лингвокультурный концепт от других ментальных единиц отличается ценностным элементом;

— условность (членение сознания производится с целью исследования) и размытость (концепт не имеет конкретных границ);

— изменчивость, поскольку с течением времени восприятие содержания концепта может меняться;

— ограниченность сознанием носителя, обусловленное существованием концепта в индивидуальном или коллективном сознании;

— трехкомпонентность — в составе концепта выделяют ценностный, образный и понятийный компоненты;

— полиапеллируемость (существование множества путей апелляции к любому лингвокультурному концепту);

— многомерность — традиционные единицы лингвокультурологии используются для моделирования концепта;

— методологическая открытость и поликлассифицируемость (в рамках лингвокультурологии допустимо использование как лингвистических, так и нелингвистических методов; концепты могут классифицироваться на основе различных признаков) [Карасик 2001, 15].

На основании нескольких точек зрения на концепт можно выделить несколько этапов исследования этого феномена: изучение происхождения слова-концепта для определения глубокого смысла; анализ словарных данных; выявление дополнительных концептуальных признаков с помощью

дистрибутивного анализа сочетаемости данного слова; анализ применений в метафористическом значении; изучение словообразовательных производных основного слова; определение связей концепта в концептосфере языка на уровне парадигм; использование ассоциативных словарей и (или) проведение ассоциативного эксперимента для определения воображаемого поля изучаемого слова-концепта.

2.2. Топосы и стихии как полисемантические знаки для национально ориентированного сознания

В работе «Лингвистические основы балканской модели мира» Т. В. Цивьян начинает исследование с определения понятия «модель мира», необходимого для разговора об особенностях национального сознания и его универсальной основы: «В самом общем виде модель мира определяется как сокращенное и упрощенное отображение всей суммы представлений о мире в данной традиции. <...> Понятие „мир“ понимается как человек и среда в их взаимодействии, или как результат переработки информации о среде и о человеке. Переработка происходит как бы в два этапа: первичные данные, воспринятые органами чувств, подвергаются вторичной переработке с помощью знаковых систем. Следовательно, модель мира реализуется не как систематизация эмпирической информации, но как сочетание разных семиотических воплощений, ни одно из которых не является независимым: все они скоординированы между собой и образуют единую универсальную систему, которой и подчиняются» [Цивьян 1990, 5].

Наиболее распространенной среди лингвистов является позиция, согласно которой в языке отражаются, с одной стороны, всеобщие (универсальные) свойства объективного мира, которые не зависят от точки зрения на них со стороны носителей данного языка, а с другой стороны, в нем представлен субъективно-национальный компонент, проистекающий из ментальных и культурных особенностей народа, говорящего на данном языке.

А. Вежбицкая по этому поводу пишет: «Наряду с огромной массой понятий, специфичных для данной культуры, существуют некоторые фундаментальные понятия, подлежащие лексикализации во всех языках мира. <...> Языковые и культурные системы в огромной степени отличаются друг от друга, но существуют семантические и лексические универсалии, указывающие на общий понятийный базис, на котором основываются человеческий язык, мышление, культура» [Вежбицкая 1996, 321-322].

«Пространство» относится к числу важнейших универсальных концептов, отражающих объективную действительность и входящих в концептуальный образ мира. Топонимика является значимым элементом языковой картины мира, в которой отражаются основные этапы истории материальной и духовной культуры создавшего ее народа.

Влияние пространственных представлений на формирование национальной модели мира отмечается многими философами, культурологами и лингвистами. Г. Д. Гачев в работах по культурологии уделяет большое внимание влиянию географических факторов на формирование образа мира различных народов. «Природа, среди которой народ вырастает и совершает свою историю, есть первое и очевидное, что определяет лицо национальной целостности. Она — фактор постоянно действующий. Тело земли: лес, горы, море, пустыни, степи, тундра, вечная мерзлота или джунгли; климат умеренный или подверженный катастрофическим изломам, <...> животный мир, растительность — все это предопределяет и последующий род труда и быта <...> и модель мира» [Гачев 1994, 63].

Также Г. Д. Гачев предлагает для описания национального «Космо-Психо-Логоса» метаязык, на котором возможно выражать как духовные, так и материальные и эмоциональные явления. Предлагаемый им древний натурфилософский метаязык — язык четырех стихий. Суть этого языка — использование для описания окружающей действительности и духовной жизни человека понимаемых символически элементов «земля», «вода», «воздух» и «огонь».

«На языке стихий можно выразить и физику, и метафизику, идеальное. Он универсален. Более того, он демократичен, понятен даже ребенку и простолюдину: каждый может опереться на вещественный уровень и понимать на нем, о чем идет речь, позволяя в то же время отвлеченным умам воспарять по стихиям в эмпирии духа и мыслить под ними феномены. И поскольку никто не отлучен от этого метаязыка, и наше сознание может

по его каналам подключаться к любому явлению и тексту и, „читая“ его, как бы сотрудничать в представлении разных вещей и в толковании их значений посредством некоего совоображения. Сам акт наложения древнего языка четырех стихий на современность <...> есть фундаментальная мета-фора (=пере-нос) и образует поле, с которого снимается богатый урожай образов и ассоциаций...» [Гачев 1998, 46-49].

В пьесе «Обыкновенное чудо» Е. Л. Шварц создает «дополнительное содержание» [Добин 1981, 303] слова с помощью его символики, многозначности, различного прочтения в контексте нескольких культурных пластов. Игра со смыслами опирается на использование читателем собственного литературного и интеллектуального опыта.

Содержательные детали, представляющие собой универсальные мифемы и имеющие широкое значение в контексте различных культур, наиболее точно характеризуют персонажей пьесы, позволяют провести целостный анализ структуры действующих лиц, помогают выявить основные мотивы произведения.

2.3. Мотив игры

Функционирование мотива в «новой драме» существенно отличается от аналогичных процессов в классической (аристотелевской) драме. В аристотелевской драме мотивы сообщают дополнительную семантическую окраску линейному действию, развивающемуся по линии судьбы героя. В «новой драме» мотивы, образующие мотивный комплекс, берут на себя связующие функции при полифонической, дискретной структуре действия.

В. Е. Головчинер отмечает: «В шварцевских сказках большую силу и значимость приобретают отдельные, ключевые для характеристики героев слова и выражения. Они, кроме того, что несут обычную в контексте действия информацию, представляют собой особые смысловые сгустки, своеобразные знаки, символы» [Головчинер 1992, 115]. «Обостренные слова», «знаки», «смысловые сгустки», получающие развитие в системе действия шварцевских пьес, соотносятся с представлением о мотиве.

Роль повторяющейся детали в создании структуры персонажа проявляется в употреблении концепта «игра», который в тексте выражается через несколько значений. Это игра в кости, игральные карты и игра как шалость, характерная для ребенка. В данном случае также возможно рассмотрение значения феномена игры в символическом аспекте. Мотив игры как творчества духа проходит через все произведение и отображается на различных уровнях текста.

Этимология слова «играть» представлена в словарях несколькими версиями:

- 1) восходит к праслававянскому *jьgra, *jьgrati, которое родственно литовскому áikštytis со значением «капризничать, шалить», латышскому aīkstītiēs — «кричать, шуметь», литовскому áikštis «прихоть»;
- 2) от деврнеиндийского éjati, íjati — «трогается, двигается»;
- 3) от древнеисландского eikinn, означающего «дикий, свирепый, сильный».

В устойчивых словосочетаниях русского языка игра выступает прежде всего как сила, вносящая изменения в ожидаемый, привычный ход вещей. Это может быть как внешняя, объективная сила («игра природы», «игра случая», «игра судьбы»), так и субъективная, заинтересованная сила («игра в прятки», «вести игру»).

Русский ассоциативный словарь наиболее частотной ассоциацией к слову «игра» (шесть реакций на стимул из ста двенадцати) называет словосочетание «игра слов», которое обозначает литературную технику и форму остроумия, в которой используемые слова становятся основным предметом произведения, прежде всего с целью намеченного эффекта или развлечения.

В начале пьесы Хозяйка спрашивает Волшебника о том, кого он ожидает. Молодая женщина органично воспринимает чудеса, относится к ним как к части обыденной жизни. «...Предсмертная формула Маяковского о любовной лодке, разбившейся о быт, явно обыгрывается Шварцем в построении линии Хозяин — Хозяйка» [Семиотика и поэтика отечественной культуры 2013, ч. 2, 156]. Этот литературный контекст проявляется в репликах Хозяйки, обращенных к Волшебнику. Она признает себя не только равноправной Хозяину в вопросах домашнего устройства, но и даже более приспособленной к быту.

В одном из первых монологов Волшебника отмечается срок совместной жизни героев. «Пятнадцать лет я женат, а влюблен до сих пор в жену свою как мальчик, честное слово так!» [Шварц 1999, 295], — говорит Хозяин. Пятнадцатую, юбилейную годовщину свадьбы в народе называют «стеклянной» или «хрустальной». Считается, что к этому моменту чувства супругов достигли той же чистоты и прозрачности, какой обладают материалы, давшие название этому периоду отношений. Также отмечается, что после пятнадцати лет совместной жизни супруги уже умеют поддерживать взаимопонимание, находить компромиссы, высоко ценить друг друга. Именно в диалоге этих двух действующих лиц, Хозяина и Хозяйки, обозначается

мотив игры в кости и мотив игры как шалости. Автором подчеркивается связь двух персонажей, основанная на широкой содержательности детали.

Мотив игры как житнетворческого начала вводится в сюжет пьесы через реплику, характеризующую Хозяина. Пытаясь угадать, кто прибудет к ним в дом, Хозяйка говорит: «Или привидения зайдут поиграть с тобой в кости?» [Шварц 1999, 297]. Символика игры в кости многогранна. Это образ творения и творчества, жизни, судьбы, мира в целом. В древнем мире эта игра занимает особое место: как и все, что связано с гаданием, с определением судьбы, она наделяется функцией посредничества между двумя мирами. Игрок в кости испытывает не противника, он соревнуется с судьбой и случайностью. Судьба понимается в качестве игры случая, и в этом контексте она определяется как лишенная каких бы то ни было рациональных оснований.

«Я не хочу пугать мальчика, но опасную, опасную игру затеял ты, муж!» [Шварц 1999, 299], — обращается Хозяйка к Волшебнику. Хозяин и Хозяйка осознают сакральное содержание феномена игры. Хозяин, несмотря на мотив случайности и судьбы, входящий в символику игры в кости, связан так же с мотивом творчества, азарта, страсти, выражающихся в игре в карты. О вызванных им к жизни героях Волшебник говорит, обращаясь к жене: «И я взял и собрал людей и перетасовал их, и все они стали жить так, чтобы ты смеялась и плакала» [Шварц 1999, 355]. Вся карточная колода образует подробную аллегорию Вселенной. В собирательном значении карты олицетворяют жизнь — со всеми ее радостями и горестями — и борьбу противоположных сил, стремящихся к победе друг над другом. Таким образом, значение игры соотносится с общемировым, архаическим значением действия как сакрального, связанного с понятиями «судьба», «творчество», «порок».

Игра-шалость, в жизни свойственная, скорее, детям, а не взрослым, является повторяющимся мотивом произведения, выраженным в деталях, которые так же, как и игра в кости или карты, связаны с образом Волшебника. Проявления своей чудесной силы герой объясняет тем, что ему «захотелось

пошалить». Только лишь шалостью он считает провоцирование встречи Медведя и Принцессы. Как ребенок не может сдерживать свою непосредственную, естественную природу, так и Хозяин не может и не хочет ограничивать себя в волшебстве, порой абсурдном и безобидном, как добавление курице солдатских усов, а порой и влекущим за собой неожиданные и серьезные последствия, как превращение медведя в человека.

Такая форма игры присваивается драматургом не только действующему герою, но также и природе. Встречая в своем доме королевскую свиту, которую застала непогода, Трактирщик спокойно говорит: «...буря это делает без всякой злобы, нечаянно. Буря только разыгралась — и все тут» [Шварц 1999, 319]. Слово «нечаянно» появляется в тексте пьесы как по отношению к бесстрастным природным явлениям, так и в связи с характеристикой действий Волшебника. Такое использование повторяющейся детали ведет к сопоставлению сущности волшебства и внешней стихии. Расположенный к творчеству, проявляющемуся в шалости, герой подобен природе, находящей оправдание своим проявлениям в отсутствии искусственности или древним богам, что поддерживается использованием в пьесе топосов «усадьба» и «сад».

2.4. Топосы: усадьба и сад

Начальные лексемы текста пьесы «Обыкновенное чудо» в ремарке, описывающей сценографию первого действия, обращают внимание читателя на место, в котором начинают разворачиваться события произведения. Неслучаен выбор автором обозначения для пространства, занимаемого Волшебником и его женой — «усадьба в Карпатских горах» [Шварц 1999, 295]. Шварц акцентирует внимание на слове «усадьба», повторяя его в ремарке дважды, второй раз — при характеристике героя — «хозяин усадьбы» [Шварц 1999, 295]. В первой реплике героя это словосочетание озвучивается, пространство получает качественную характеристику: «Нельзя хозяину отличной усадьбы в горах реветь зубром, нет, нет!» [Шварц 1999, 295].

Толковый словарь дает такое определение слову «усадьба» — «отдельный дом с примыкающими к нему строениями, угодьями» [Ожегов, Шведова 2006, 838]. Далее в пьесе говорится о том, что владения Волшебника включают дом, некоторые надворные постройки (курытник, амбар), сад. Рядом с усадьбой находится поляна у шумного ручья, лес, по которому Хозяин передвигается уверенно и свободно, как по своей собственности. Казалось бы, для обслуживания такой территории необходимы слуги, помощники, но герои живут уединенно, замкнуто.

Термин «усадьба» близок словам «сад», «садить». «Сад» образовано от общеславянского *sedti* — «сесть», имевшего в древнерусский период еще и значение «растение». Г. Биндерманн, немецкий специалист в области символики, характеризует сад как представление о ирреальном пространстве, заключающем в себе идею защищенности и отделенности от всего мира. Он отмечает его рукотворную природу, зависимость от чужой воли. «Искусственно обустроенный и обихоженный участок природы. „Райский сад“ указывает на Творца, поместившего первого человека в пространственно обозначенном, безопасном месте. В более древние эпохи картина „сада Гесперид“ символически отображала совокупность представлений о некой

блаженной потусторонности» [Биндерманн 1996, 232]. Жизненное пространство Волшебника и его жены можно назвать сакрализованным, искусственно выделенным из обыденности.

На своей территории герой является именно Хозяином, берущим на себя роль Творца, вершащего подвластные ему судьбы и изменяющего привычный уклад вещей. Наколдовать цыплятам в курятнике генеральские усы, превратить, идя как-то по лесу, медведя в человека — действия одного порядка. Герой свободно распоряжается своим пространством, меняя состав действующих в нем лиц, как драматург в пьесе. «Я сделал так, что один из королей, проезжающих по большой дороге, вдруг ужасно захотел свернуть к нам в усадьбу!» [Шварц 1999, 300] — говорит жене Волшебник, приведя в движение множество персонажей. Король безошибочно называет владения Хозяина усадьбой, а не имением, например, или особняком. «Мне, сам не знаю почему, ужасно понравилась ваша усадьба» [Шварц 1999, 300].

Лексема сад теряет свое сакральное значение, в реплике Короля поставленная автором пьесы в один ряд с темницей и площадками для игр. «Разрешите погостить у вас, пока мы не построим замок со всеми удобствами, садом, темницей и площадками для игр» [Шварц 1999, 300]. В таком случае слово однозначно, по «Толковому словарю» — всего лишь «участок земли, засаженный деревьями, кустами, цветами» [Ожегов, Шведова 2006, 692]. По отношению же к саду Волшебника уместно и второе значение слова — «в некоторых названиях: учреждение, коллекционирующее, разводящее и изучающее растения, животных» [Ожегов, Шведова 2006, 692]. Исследовательская, творческая деятельность Хозяина становится основной силой, влияющей на окружающую его действительность, природа зависима от его желаний и планов.

Если в первом действии пьесы указан вполне определенный топоним, усадьба в Карпатских горах, то сценография третьего действия отличается отсутствием конкретного указания на место финала произведения. В ремарке дается такое описание — «сад, уступами спускающийся к морю. Кипарисы,

пальмы, пышная зелень, цветы. Широкая терраса» [Шварц 1999, 345]. Это пространство уже не просто «садик», прилегающий к владениям Волшебника, а необозримая величина, имеющая неопределенную протяженность. В последних строках пьесы, после превращения короля «прозрачное облачко, тая, пролетает через сад» [Шварц 1999, 358]; Принцесса, ожидая либо смерти, либо возвращения Медведя, «вглядывается в глубину сада» [Шварц 1999, 353].

Швейцарский психоаналитик первой половины XX века Э. Эппли, касаясь вопросов восприятия символики пространства при разработке теории глубинной психологии, писал о том, что сад — «место роста, место, где холятся и лелеются переживания внутренней жизни. Это — символическое выражение длительного душевного развития» [Биндерманн 1996, 232]. Душевная жизнь Принцессы на протяжении всего произведения претерпевает серьезные изменения. Последним испытанием для нее становится близость смерти, которая свободно может передвигаться по саду.

По словам Д. С. Лихачева, «сад» в мировой культуре — «это попытка создания идеального мира взаимоотношения человека с природой. Сад потому представляется как в христианском мире, так и в мусульманском раем на земле, Эдемом» [Лихачев 1998, 11]. Такая характеристика больше соотносится с образом сада в третьем действии, природа сада в нем прямо не подчинена Хозяину. Медведь проходит через сад, преодолевая препятствия, чинимые Волшебником, а смерть, подходя близко к Принцессе, все же отступает.

2.5. Деталь как аналог стихии: горы

Используя различные детали-символы и детали-мифемы, Шварц создает микрокосмос пьесы, располагая героев внутри мира, существование которого связано с четырьмя стихиями: вода (жидкость), огонь, земля (растения), воздух.

Среди базовых категорий, на которых строится вся система человеческих знаний, отражающих картину мира нации, категория пространства имеет первостепенное значение, что отмечается в специальных филологических исследованиях. Так, например, по Ю. М. Лотману, «... семантика пространства имеет исключительно важное, если не доминирующее, значение в создании картины мира той или иной культуры» [Лотман 1999, 205]. Пространство в различных культурах воспринимается по-разному. Как пишет Ю. С. Степанов, «... обращение с пространством — определенным образом нормированный аспект человеческого поведения, когда замечаем, что люди, воспитанные в разных национальных культурах, обращаются по существу с ним по-разному, в соответствии с принятыми в их стране моделями» [Степанов 1971, 8].

Лексема «горы», связываемая с воздушной стихией, неоднократно повторяется в тексте «Обыкновенного чуда» в связи с действиями персонажей, характеризующих передвижение в пространстве, или их типологическим описанием.

Хозяйка называет своего мужа «горный волшебник, безумный бородач» [Шварц 1999, 296]. Медведь обозначает место своего рождения — «когда какая-нибудь первая попавшаяся принцесса меня полюбит и поцелует — я разом превращусь в медведя и убегу в родные мои горы» [Шварц 1999, 299]. Наблюдая за Принцессой, Придворная дама сообщает, что «их высочеству угодно было собирать цветы на прелестной поляне, возле шумного горного ручья в полном одиночестве» [Шварц 1999, 313]. Трактир, в котором оказываются замкнуты персонажи, находится на «горной вершине, среди вечных снегов» [Шварц 1999, 319].

Министр-администратор, недовольный безрассудным, на его взгляд, поведением Принцессы, негодует: «Мы бросили дела, забыли сан и звание, поскакали в горы по чертовым мостам, по козьим дорожкам. Что нас довело до этого?» [Шварц 1999, 335]. Чертовы мосты и козы дорожки напоминают о потусторонней связи Волшебника с дионисийскими силами, не поддающимися управлению.

Мифологические функции горы многообразны. Гора выступает в качестве наиболее распространенного варианта трансформации мирового древа. Гора часто воспринимается как образ мира, модель вселенной, в которой отражены все основные элементы и параметры космического устройства, находится в центре мира — там, где проходит его ось. Продолжение мировой оси вверх (через вершину горы) указывает положение Полярной звезды, а ее продолжение вниз указывает место, где находится вход в нижний мир, в преисподнюю.

Две связанные друг с другом мифологемы — гора небо и гора нижний мир — объясняют многие мифологические параллели и целую серию мифов. Гора как местопребывание богов — один из устойчивых мифологических мотивов. У всех народов, знавших о существовании гор, бытовало представление о них, как о чем-то священном, близком к небу, а значит, и к богам. Обиталище славянского языческого бога Световита поэтому так и называлось: Ясные горы. Позднее горы считались убежищем дьявола, местом, где колдуньи и волшебники творят свои шабаши. Но горы оставались в сознании людей всех времен местом соприкосновения Неба с Землей.

В ремарке, указывающей на предметное наполнение комнаты в усадьбе Волшебника, отмечается, что на очаге — «ослепительно сверкающий медный кофейник» [Шварц 1999, 295]. Определение «сверкающий» усиливает впечатление, создаваемое характеристикой самой комнаты — «сияющая чистотой». Согласно теогонии древних греков, свет — необходимый и первичный атрибут божества, со-вечный ему и произошедший вместе с ним из недвижимой материи, чист и свят.

Солнечный свет идентифицируется с духом, непосредственным знанием. Большинство философских учений считают свет и тьму составляющими единство противоположностей, проявлениями добра и зла. Свет — синоним добра и Бога. Так, Иисус Христос — Свет мира, Гаутама Будда — Свет Азии, Кришна — повелитель Света, Аллах — Свет неба и земли.

Это символ внутреннего просветления, космической силы, правды. Свет — логос, универсальный принцип, содержащийся в явлении, изначальный интеллект, истина, прямое знание, бестелесное, источник блага. Излучение света олицетворяет новую жизнь, даруемую богом. Свет также является символом бессмертия, вечности, рая, чистоты, откровения, мудрости, величия, радости и самой жизни.

Благодаря деталям в описании места действия, изначально задается противопоставление реального и нереального, земного и потустороннего. Волшебник и его жена, а позднее и все персонажи, прибывающие в их жилище, помещаются в область пространства, подчиненную демиургической сущности Хозяина. Находясь в месте, целиком от него зависящем, отражающем его положение творца и властителя, Волшебник чувствует себя в безопасности, он не представляет возможным такое развитие действий, которое не соответствовало бы его желаниям, выходило из-под его контроля.

Но сакральное пространство, обозначаемое в ремарке как «горы» и подтверждаемое описательными деталями, связанными с божественной функцией света, не ограничивается властью Волшебника. Оно самостоятельно и независимо. Поэтому в таком пространстве возможно «обыкновенное чудо», оксюмороны, выход эксперимента, задуманного Хозяином, из-под контроля.

2.6. Деталь как аналог стихии: огонь

Еще одним значимым элементом пространства Волшебника является очаг, отождествляемый с огнем. Он указывается автором в самом начале пьесы, в ремарке к первому акту, которая описывает усадьбу Волшебника. Очаг является также центром сценографии в актах, действие которых происходит в трактире.

Огонь — символ жизни по аналогии с теплом солнечных лучей, огонь, освобождающий материю от нечистот, оставляющий после себя пепел, является действующей силой возрождения и очищения (языки очистительного пламени опустились на головы апостолов в Троицын день).

Очаг — это основной элемент структуры жилища, связанный с культом огня, сакральный центр дома, место совершения обрядовых и магических действий, направленных на обеспечение благополучия дома, здоровья домочадцев и успеха в хозяйстве. По народным представлениям, в очаге обитали домашние духи и предки.

У южных славян в новом доме очаг делали в последнюю очередь. Место очага, находившееся в центре или восточной части жилища, освящали и кадили ладаном. В Болгарии, если строили на месте старого дома, то вначале зажигали огонь в старом очаге, оставляли там хлеб, мед и вино. Первый огонь зажигала самая старшая в семье женщина, принося угли из домов родных и произнося благопожелания: «Чтобы никогда не угасал этот очаг и кипели на нем горшки и котлы для свадеб и угощений». У этого сакрального центра дома осуществлялись многие семейные обряды, именно там проходило приобщение нового члена к семье.

Мифема «огонь» оказывается вовлечена в контекст ситуации молчания, поиска информации, переживаемой Принцессой. После того, как Медведь признается, что, поцеловав Принцессу, он должен будет превратиться в зверя, молодой человек оставляет девушку наедине со своими мыслями.

«К о р о л ь (негромко и просто). Я в ужасном горе. Она сидит там у огня, тихая, несчастная. Одна — вы слышите? Одна! Ушла из дому, от забот

моих ушла. И если я приведу целую армию и все королевское могущество отдам ей в руки — это ей не поможет. Как же это так? Что же мне делать? Я ее растил, берег, а теперь вдруг не могу ей помочь. Она за тридевять земель от меня. Пойдите к ней. Расспросите ее. Может быть, мы ей можем помочь все-таки? Ступайте же!

А д м и н и с т р а т о р. Она стрелять будет, ваше величество!

К о р о л ь. Ну так что? Вы все равно приговорены к смерти. Боже мой! Зачем все так меняется в твоём мире? Где моя маленькая дочка? Страстная, оскорбленная девушка сидит у огня. Да, да, оскорбленная. Я вижу. Мало ли я их оскорблял на своём веку. Спросите, что он ей сделал? Как мне поступить с ним? Казнить? Это я могу. Поговорить с ним? Берусь! Ну! Ступайте же!

Т р а к т и р щ и к. Позвольте мне поговорить с принцессой, Король.

К о р о л ь. Нельзя! Пусть к дочке пойдет кто-нибудь из своих.

Т р а к т и р щ и к. Именно свои влюбленным кажутся особенно чужими. Все переменялось, а свои остались такими, как были» [Шварц 1999, 334].

О. М. Фрейденберг выявляет сакральную связь огня и процесса говорения, рассказывания. Акт рассказывания, акт произношения слов осмыслялся как новое сияние света и преодоление мрака, позднее смерти. «Говорить» значило «светить». Сначала произнесение слов происходит во время солнечного сияния, а затем искусственно, при огне, причем слушающие располагаются вокруг огня или света, подражая небу. Известно из фольклора, что многие религиозные празднества связаны с обычаем рассказа, что после захода солнца втаскивают дерево, с песнями разрубают его (акт разрывания) и зажигают, затем усаживаются вокруг этого огня и произносят страшные рассказы.

Такое рассказывание по очереди у огня, сохраненное бытовым обычаем до сих пор, есть одна из форм хорового начала, которое наблюдалось при пиршественном пении. Своеобразное мышление воссоздает циклический образ тем, что вводит представление пения или рассказа по очереди, каждый участник действия получает равную долю еды и вина, равную долю именных

называний себя и такую же равную долю собственного рассказа и произнесения определенных слов; сумма этих личных рассказов составляет общий хоровой рассказ. В основе это рассказ именной. В процессе рассказывания мрак погибает, и в радостном окончании вновь выходит победившее солнце; отсюда впоследствии — зимние сказки вокруг огня о привидениях и фантастических злых силах ночи, переживание смерти и ужаса, и благополучный конец, в котором наступает воскресение к жизни. Рассказ (произнесение слов, пение, рецитация), сопровождая преодоление смерти, совпадает с моментом воскресения; он сопутствует рождению не только человека, но и зерна, злака, растительности. Больной при смерти, едва собрав силы, произносит о себе самом рассказ — и немедленно выздоравливает на глазах у всех.

Рассказ спасает от смерти; Шехерезада рассказывает ночью, и в параллелизме смерти и ночи вновь восходящее светило сливается с концом словесного произнесения, причем они обоюдно знаменуют наступление нового света и дарование новой жизни.

Для Принцессы сидение у огня не заканчивается ситуацией разговора, она самостоятельно принимает решение выйти замуж за первого встречного. Мотив не получает традиционного выражения, остается не реализованным.

Персонажем, активно вступающим в содержательные диалоги со всеми действующими лицами, является Хозяйка. Она дает героям возможность высказаться, осуществить рефлексивное взаимодействие с внимательным слушателем. Значимое положение Хозяйки в структуре пьесы задается ее расположением в перечне действующих лиц (она указана второй, после Хозяина), а также содержательными деталями в ремарке к первому действию. Очаг, сакральные функции которого в большей степени связаны с Принцессой, является символом женского начала, уюта и порядка, организуемого в доме женщиной.

Кофейник, расположенный на очаге, также соотносится с образом жены Волшебника. Являясь частью арабской культуры, а не европейской,

он выделяется из общего ряда деталей, имеющих вненациональную, универсальную основу, и имеет отношение к предметам, входящим в область распоряжения женщины. В Европе кофе появился в первой половине XVI века и изначально употреблялся в качестве лекарственного средства. Не имея представления о его реальных свойствах, врачи использовали его при любых заболеваниях.

В культуре разных народов кофейник и кофе являются символами гостеприимства, дружелюбного отношения к посетителям. В пьесе Хозяйка предлагает кофе персонажам, прибывающим в дом. Узнав о том, что у них в усадьбе появится юноша, которого давно ждет Волшебник, она говорит: «Вот и хорошо, у меня как раз кофе вскипел» [Шварц 1999, 297]. При появлении Медведя Хозяйка начинает предлагать ему напиток и начинает разговор, строящийся по вопросно-ответной модели: «Садитесь к столу, пожалуйста, выпейте кофе, пожалуйста. Как вас зовут, сынок?» [Шварц 1999, 298]. Лексема повторяется в дальнейшем диалоге в связи с душевным состоянием растерявшейся женщины, которая была не предупреждена о волшебных действиях мужа в отношении Медведя: «Какая там работа! Шалости и больше ничего. Ах, прости, сынок, он скрыл от меня, кто ты такой, и я подала сахару к кофе» [Шварц 1999, 298].

Встречая в своем доме других гостей, свиту Короля, Хозяйка продолжает быть дружелюбной и приветливой. Разговаривая с Первым министром, она предлагает ему кофе как способ успокоиться, прийти в себя после утомительного путешествия: «Присядьте, сударь! Я сейчас вернусь и угощу вас кофе» [Шварц 1999, 311].

Жена Волшебника представлена не только как гостеприимная хозяйка, но и как проницательная, вдумчивая женщина, способная внимательно оценивать характеры, поступки людей. У нее хорошая интуиция, она чутко относится к любым событиям. Такая особенность имеет отношение к тому, что кофе традиционно является объектом ворожбы, гадания. Гадание на кофейной гуще связано с предсказаниями судьбы, определением прошлого

и настоящего. Хозяйка, имеющая отношение к мотиву встречи, угощения, обозначается как равная Волшебнику личность, имеющая уникальные способности.

2.7. Деталь как аналог стихии: растительные компоненты

Детали, связанные с растительной тематикой, представляют стихию земли и особое значение имеют в реплике Волшебника, относящейся к будущей судьбе Хозяйки и его самого. Говоря о смертности обычных людей и о трагедии своего бессмертия, Хозяин допускает возможность нестандартного и неожиданного исхода. Обращаясь к своей супруге, он предполагает: «А вдруг ты и не умрешь, а превратишься в плющ, да и обовьешься вокруг меня, дурака. Ха-ха-ха! (Плачет.) А я, дурак, превращусь в дуб. Честное слово. С меня это станется. Вот никто и не умрет из нас, и все кончится благополучно» [Шварц 1999, 355]. Выбор автором именно плюща и дуба, образов Хозяина и Хозяйки в другой жизни, не случаен.

Плющ — вечнозеленое растение, за которым закрепилось обозначение бессмертия. Его расположенность к обвиванию вокруг опоры является символом крепкой привязанности, дружбы, теплых отношений. В народных преданиях плющ связан с женским началом, он приносит хозяйке дома удачу. Если плющ — символ бессмертия и напрямую связан с существованием супруги Волшебника после завершения обычной жизни, то дуб не имеет такого четкого временного значения. Как дерево-долгожитель он связан с бессмертием, но символика этого дерева выражается еще и в таких внетемпоральных понятиях как власть и слава. Дуб считается «древом науки», идолопоклоннические ритуалы древних славян проходили в дубравах, поэтому он является символом внутренней силы, крепости духа и разума. Такая характеристика относится к образу Хозяина, проявляющего себя как человека всемогущего, ученого и творца.

С идеей жизнетворчества связана еще одна растительная текстовая метка. Объясняя жене, как он превратил медведя в человека, Волшебник говорит: «Сорвал я ореховую веточку, сделал из нее волшебную палочку — раз, два, три — и этого...» [Шварц 1999, 298]. Растение для материала-основы волшебной палочки, скорее всего, выбрано не случайно. Орех — символ

жизни и плодородия, он традиционно связывается с любовью и деторождением. В европейской культуре ореховый прут — это инструмент волшебников и фей, помогающий им в ворожбе. Также это растение ассоциируется с пытливым умом научного склада. Таким образом, маленькая деталь, выраженная в уточнении эпитета к слову «веточка», «тянет» за собой несколько смысловых пластов, имеющих значение для анализа центрального образа пьесы и общей структуры действующих лиц.

2.8. Деталь как аналог стихии: хлеб

Для образа Медведя оказывается значимым мотив угощения, при этом автор уделяет особое внимание мифеме «хлеб», упоминание которой используется в пьесе в двух ситуациях: появление чувства близости между Медведем и Принцессой и в подготовке Принцессы к смерти. В ситуации угощения также значима мифема «молоко», выступающая в одном контексте с мифемой «хлеб».

Хлеб — это важнейший продукт питания народов, возделывающих зерновые культуры и освоивших хлебопечение. Первоначально — лепешки из растертого камнями зерна, испеченные на раскаленных камнях или в золе; ежедневная пища человека, известная с каменного века.

Этот концепт относится к ключевым культурным архетипам у разных народов, к важнейшим смысловым элементам картины мира. В русской языковой картине мира слово «хлеб» представляет собой единство предмета и имени, это экзистенциально значимая ценность, древний архетип культуры.

В тексте пьесы лексема «хлеб» неоднократно повторяется в момент первой встречи главных героев, Принцессы и Медведя. Молодые люди знакомятся, Медведь признается девушке, что она ему сразу понравилась.

«М е д в е д ь. Я очень этому рад. Боже мой, что же это я делаю? Вы, наверное, устали с дороги, проголодались, а я все болтаю да болтаю. Садитесь, пожалуйста. Вот молоко. Парное. Пейте! Ну же! С хлебом, с хлебом!

Девушка повинуется. Она пьет молоко и ест хлеб, не сводя глаз с Медведя.

Д е в у ш к а. Скажите, пожалуйста, вы не волшебник?

М е д в е д ь. Нет, что вы!

Д е в у ш к а. А почему же тогда я так слушаюсь вас? Я очень сытно позавтракала всего пять минут назад — и вот опять пью молоко, да еще с хлебом» [Шварц 1999, 307].

В славянской культуре хлеб — наиболее сакральный вид пищи, символ достатка, изобилия и материального благополучия. Он осмысливается как дар Божий и одновременно как самостоятельное живое существо или даже образ самого божества. Требуется к себе особо почтительного, почти религиозного отношения. Хлеб символизирует отношения взаимного обмена между людьми и Богом, между живыми и предками. Он теснейшим образом связан с миром умерших, которые почти осязаемо участвуют в выпечке хлеба и получают от него свою долю в виде горячего пара или какой-либо специально выделенной для них части.

У восточных и западных славян было принято, чтобы буханка хлеба постоянно лежала на столе в красном углу. Хлеб, находящийся на столе, символизировал богатство дома, постоянную готовность к приему гостя, а также был знаком божественного покровительства и оберегом от враждебных сил.

О. М. Фрейндерберг, исследователь первобытной и античной культуры, в работе «Поэтика сюжета и жанра» обращает внимание на сакральную функцию пищи и хлеба, в частности. До сих пор в современной культуре сохраняются отголоски древнейшего ритуала бракосочетания, в котором центральную роль играла пища. Порядок выполнения действий при таком обряде повторял процесс развития хлеба как злакового растения. Важным пунктом брака являлась трапеза, но хлеб и вино использовались в некоторых эпизодах и помимо этого. На свадьбах в Древнем Риме жертвой для богов, призванной обеспечить благополучие молодых, стал хлеб-пирог. Молодожены совместно принимали эту сакральную пищу, пшеничный хлеб, и таким образом женщина приобщалась к культуре мужчины, защитника и хозяина семьи. Так же при обрядах бракосочетания хлеб раздавался всем участникам действия. Свадебный элемент принятия пищи и вина на мифологическом уровне связан с ритуалом причастия, принятием образа тела божества.

В древних культах поклонения персонажам мифологии, имевшим силу исцеления живых существ и обладавшим способностью воскрешения, использовались хлеб и молоко. Тело божества в сакральном действии «материализовали» в образах пищи. Боги, наделенные даром врачевателей, одновременно были и богами земной пищи человека: вина и хлеба. Обряд причастия телом Христа в православной и католической религиях не является первоисточником такого отношения к сакральной пище. В культе Деметры, например, также использовались в схожем значении еда и питье. Богом-спасителям, имевшим власть над жизнью, здоровьем и смертью людей, накрывали стол, принося жертву для умилоствления.

2.9. Деталь как аналог стихии: молоко

В мифологических ритуалах, чаще имевших целью установление сакральной связи между людьми и защиту человека, из-за равноценной хлебу значимости, использовалось и молоко. Как жидкость, по значимости равная воде, как первичному источнику питья, оно подобно стихии. Материнское молоко является первичным продуктом питания человека, в нем содержатся важнейшие компоненты, необходимые для защиты организма младенца. В древнейшей культуре было распространено искусственное кровное родство, побратимство, но родство молочное было не менее значимо и имело вес не менее других видов связи.

В христианской религии значение молока сакрально, оно является источником знаний о мире, обретенном церковью. Принявшим христианство, но еще не прошедшим обряд инициации и не имеющим право причащаться вином, давали мед и молоко, как символ нового учения. При таком обряде проводилась параллель с принятием первой пищи новорожденным ребенком. Молоко — духовное питание, сосуд с ним, чаще всего бадья, используется в иконографии как образ небесной пищи Христа.

Молоко, наряду с хлебом, является одним из главных видов пищи, объектом мифологических верований, магических ритуалов и защиты. Материнское молоко как «генетический» продукт наделяется сакральным значением; молочное родство охраняется обычным правом наряду с другими видами ритуального родства, например, побратимства.

У христиан молоко символизирует логос, молоко небесное от мистической невесты, от церкви. Означает оно также простое учение, преподносимое неофитам до инициации и получения права пить вино причастия. Новообращенным давали молоко и мед, как символы пищи для новорожденных. В христианской иконографии бадья с молоком символизирует духовное питание Христа и Церкви.

До встречи с Медведем и принятия от него сакральной пищи — хлеба и молока, Принцесса пребывает в апатичном состоянии болезни, ее душевное

самочувствие угнетено. О причинах смены обыденной жизни в замке на беспорядочное путешествие сообщается в разговоре Короля и Волшебника.

«К о р о л ь. Ее, видите ли, поразило, что папа, ее папа может сказать неправду. Стала она скучать, задумываться, томиться, а я растерялся» [Шварц 1999, 305].

Привычная картина мира Принцессы претерпела резкое изменение, к которому она была не подготовлена. Король «растерялся», и сложилась ситуация молчания, обсуждения возникшей семейной проблемы не последовало, и девушка оказалась замкнута в своих переживаниях, которым она не могла дать определения.

С ситуацией молчания, отсутствия информации, также связан второй контекст использования детали «хлеб» в пьесе. Медведь, узнав, что девушка, в которую он влюбился, — принцесса, принимает решение бежать, чтобы не поддаваться искушению поцеловать ее, тем самым приведя в действие свое превращение в зверя. Истинной причины ухода Медведя Принцесса не знает и, находясь в неведении, снова впадает в состояние болезни, на этот раз смертельной.

Во время разлуки с Медведем Принцесса говорит о своем душевном состоянии, упоминая хлеб как важнейшую составляющую существования.

«П р и н ц е с с а. ... все так сложилось, что другого выхода не найти. Мне и дышать трудно, и глядеть — вот как я устала. Я никому этого не показываю, потому что привыкла с детства не плакать, когда ушибусь, но ведь вы свой, верно?»

Т р а к т и р щ и к. Я не хочу вам верить.

П р и н ц е с с а. А придется все-таки! как умирают без хлеба, без воды, без воздуха, так и я умираю оттого, что нет мне счастья, да и все тут» [Шварц 1999, 347].

В отношениях с Принцессой Медведь выступает как целитель, излечивающий ее от одиночества и тоски по родственной душе. Одновременно он с самого начала обозначается как суженый,

предназначенный жених. Эти стороны образа персонажа раскрываются через использование автором деталей «хлеб» и «молоко», имеющих сакральное значение и представленных в тексте пьесы точно, в связи с двумя ситуациями.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Увеличение в тексте произведения роли значимой художественной детали является одним из принципов построения пьес «новой драмы». Литературная ситуация модернизма на первый план выводит интеллектуализацию мира, интерес к человеческому сознанию, критерии добра и зла становятся относительными, дискутируемыми. Произведения этого периода не монологичны, пьеса становится дискуссией, в которой финал не ясен и допускается возможность «обыкновенного чуда».

Юный Михаил Козаков, присутствующий при чтении автором пьесы «Обыкновенное чудо», отметил не только её вневозрастной характер, но и вневременную актуальность: «Пьеса всем очень понравилась. Когда Евгений Львович закончил читать, дядя Толя Мариенгоф сказал: „Да, Женечка, пьеска что надо! Но теперь спрячь ее и никому не показывай. А ты, Мишка, никому не протрепись, что слушал“.

Современному человеку это может показаться по меньшей мере странным. Признаюсь, что теперь и мне кажется преувеличенной такая реакция А. Б. Мариенгофа. Но он-то трусостью не страдал, просто шел тот самый 48-й год, и в писательских семьях уже недоставало очень многих...» [Козаков 1966, 15].

Воспоминания Эраста Гарина об одной из первых постановок в конце 1950-х годов в Театре киноактера также подтверждают идею о культурной и исторической незакрепленности образов действующих лиц: «Хозяйка — Н. Зорская. Первая ассоциация — „Шоколадница“ Лиотара. Нам казалось, что графическая аккуратность будет точно характеризовать персонаж. Так мы потом ее и костюмировали. Кстати сказать, хотелось разных персонажей брать из разных эпох, у разных художников» [Гарин 1974, 196].

В работе представлен материал для ознакомления с основными этапами генезиса, написания и постановки пьесы «Обыкновенное чудо», необходимый для погружения в исторический и культурный контекст произведения.

Интеграция философии и истории в процесс изучения драматургии середины XX века способствует более полному пониманию текста. Также предложены практические примеры анализа значимых деталей пьесы, являющихся универсальными концептами, направленные на формирование культуроведческой компетенции иностранных учащихся, углубленное изучение русского языка.

Рассмотрение в контексте символического значения подобных значимых деталей, включенных Е. Л. Шварцем в реплики героев или в ремарки, характеризующие сценографию пьесы, уточняет анализ структуры персонажа.

Философия экзистенциализма, возникшая в XX веке, поставила в центр изучения и изображения человеческое существование с точки зрения универсализации его переживаний. Катастрофические события новой истории привели к осознанию смерти как границы любых человеческих начинаний. В литературе нашло выражение учение о «пограничных ситуациях» — символе положения человека в мире, безвыходных, предельных жизненных обстоятельствах.

Авторское обозначение персонажей в перечне действующих лиц, диалогах и ремарках помогает проследить изменения или стагнацию в развитии образа.

Образ Волшебника в «Обыкновенном чуде» соотносится через использование драматургом мотива игры, а также топосов «усадыба» и «сад» с потусторонними силами, герой становится по функциям близок к «высшей материи», судьбе. Шварц вступает в диалог с положениями экзистенциализма и оспаривает всемогущество Хозяина. Включение в текст пьесы деталей как аналога стихий, которые в комплексе очерчивают положение героев во Вселенной, помогает поддержать идею неожиданной развязки действия, разрушения планов Волшебника.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Шварц Е. Л. Предчувствие счастья. М.: Корона-принт, 1999. – 656 с.
2. Шварц Е. Л. «... я буду писателем» М.: Корона-принт, 1999. – 576 с.
3. Шварц Е. Л. Бессмысленная радость бытия. М.: Корона-принт, 1999. – 592 с.
4. Шварц Е. Л. Живу беспокойно...: Из дневников. Л.: Советский писатель, 1990. – 752 с
5. Шварц Е. Л. Позвонки минувших дней. М.: Корона-принт, 1999. – 608 с.
6. Шварц Е. Л. Превратности судьбы. Воспоминания об эпохе из дневников писателя. М.: АСТ, 2013. – 512 с.
7. Шварц Е. Л. Пьесы. Л.: Советский писатель, 1972. – 656 с.
8. Шварц Е. Л. Телефонная книжка. М.: Искусство, 1997. – 639 с.
9. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Coda, 1997. – 343 с.
10. Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей. М.: Киноцентр, 1991. – 255 с.
11. Бастриков А. В., Бастрикова Е. М. Лингвокультурные концепты как основа языкового менталитета // Вестник ТГГПУ, 2012. №3. С. 15-19. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvokulturnye-kontsepty-kak-osnova-yazykovogo-mentaliteta> (дата обращения: 28.03.2019).
12. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов. СПб.: Паритет, 2006. – 314 с.
13. Богоявленская Ю. В. Проблема типологии концептов в современной лингвистике // Лингвокультурология, 2013. №7. С. 6-16. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-tipologii-kontseptov-v-sovremennoy-lingvistike-1> (дата обращения: 28.03.2019).
14. Василюк И. П. Прикладная лингвокультурология: проблемы отбора и анализа языкового материала для практики обучения русскому языку как иностранному // Известия РГПУ им. А. И. Герцена, 2009. №98.

- С. 24-33. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prikladnaya-lingvokulturologiya-problemy-otbora-i-analiza-yazykovogo-materiala-dlya-praktiki-obucheniya-russkomu-yazyku-kak> (дата обращения: 28.03.2019).
15. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М.: Русские словари, 1996. – 416 с.
16. Верещагин Е. М. Язык и культура. М.: Индрик, 2005. – 1038 с.
17. Владимиров С. В. Действие в драме. Л.: Искусство, 1972. – 159 с.
18. Галанов Б. Е. Живопись словом. М.: Советский писатель, 1972. – 184 с.
19. Гарин Э. П. С Мейерхольдом: Воспоминания. М.: Искусство, 1974. – 291 с.
20. Гачев Г. Д. Национальный космо-психо-логос // Вопросы философии. М.: Наука, 1994. № 12.. – С. 59-78.
21. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Курс лекций. М.: Академия, 1998. – 432 с.
22. Головчинер В. Е. Новые принципы организации драмы — новая методика исследования (М. Горький. «На дне») // Вестник ТГПУ, 1997. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novye-printsipy-organizatsii-dramy-novaya-metodika-issledovaniya-m-gorkiy-na-dne> (дата обращения: 06.12.2018).
23. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск: Томский государственный педагогический университет, 2001. – 241 с.
24. Головчинер В. Е. Эпический театр Е. Шварца. Томск: Издательство Томского университета, 1992. – С. 115.
25. Гриценко А. На все есть дедлайны! Публицистика и интервью. М.: Продюсерский центр Александра Гриценко, 2015. – 116 с.
26. Дашевская О. А. Русская драматургия 1920-1950-х годов: проблемы типологии и поэтики: учебное пособие. Томск: Томский государственный университет, 2010. – 136 с.

27. Демьянков В. З. Термин «концепт» как элемент терминологической культуры // Язык как материя смысла: Сборник статей в честь академика Н. Ю. Шведовой. М.: Азбуковник, 2007. – С. 606-622.
28. Добин Е. С. Сюжет и действительность. Искусство детали. Л.: Советский писатель, 1981. – 431 с.
29. Документы КПСС о Ленинском комсомоле и пионерии. М.: Молодая гвардия, 1987. – 384 с.
30. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учебное пособие. М.: Наука, 2000. – 248 с.
31. Житие сказочника. Евгений Шварц: Из автобиографической прозы. Письма. Воспоминания о писателе. М.: Книжная палата, 1991. – 364 с.
32. Журчева О. В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: Учебное пособие. Самара: Самарский государственный педагогический университет, 2001. – 184 с.
33. Зиновьева Е. И., Юрков Е. Е. Лингвокультурология: теория и практика. СПб.: МИРС, 2009. – 291 с.
34. Зюзина И. А. Исследовательская модель построения лингвокультурного концепта // Известия РГПУ им. А. И. Герцена, 2008. №70. С. 179-182. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/issledovatelskaya-model-postroeniya-lingvokulturnogo-kontsepta> (дата обращения: 28.03.2019).
35. История русской литературы XX века: учебное пособие в 4 кн. Кн.1: 1910–1930 годы. М.: Студент, 2012. – 423 с.
36. Канунникова И. А. Русская драматургия XX века: учебное пособие. М.: Наука, 2003. – 208 с.
37. Карасик В. И., Слышкин Г. Г. Лингвокультурный концепт как единица исследования // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: Сборник научных трудов. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2001. – С. 76-77.

38. Карпова А. Ю. А. П. Чехов и Г. Гауптман: комедиография «новой драмы»: диссертация канд. филол. наук. Томск: Томский государственный университет, 2015. – 195 с.
39. Козаков М. М. Актерская книга. М.: Вагриус, 1996. – 428 с.
40. Козлова С. М. Парадоксы драмы — драма парадоксов. Новосибирск: Новосибирский государственный университет, 1993. – 220 с.
41. Комаров С. А. А. Чехов — В. Маяковский: комедиограф в диалоге с русской культурой конца XIX — первой трети XX века. Тюмень: Тюменский государственный университет, 2002. – 248 с.
42. Леви-Стросс К. Как умирают мифы // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М.: Наука, 1985. – С. 77-88.
43. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: учебное пособие в 2 т. М.: Академия, 2003. Т.1. – 413 с.
44. Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов). Свердловск: Уральский государственный университет, 1992. – 184 с.
45. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Языки русской культуры, 1999. – 464 с.
46. Маклакова Е. А. Национальная языковая специфика и лингвокультурологические особенности семантики слова // Лингвокультурология, 2016. №10. С. 258-271.
URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnaya-yazykovaya-spetsifika-i-lingvokulturologicheskie-osobennosti-semantiki-slova> (дата обращения: 28.03.2019).
47. Маслова В. А. Лингвокультурология: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М.: Академия, 2001. – 208 с.
48. Меркулова М. Г. «Новая драма» // Новый филологический вестник, 2011. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novaya-drama> (дата обращения: 06.12.2018).

49. Милославская С. К., Скорлуповская Е. В. Цели анализа художественного произведения при работе с иностранными студентами в нефилологических вузах СССР // Лингвострановедение и текст. - М.: Русский язык, 1987. С. 60-69.
50. Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906-1918 [Электронный ресурс] М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. URL: http://www.teatr-lib.ru/Library/MAT_v_kritike/MAT_v_kritike_1906-1918/ (дата обращения: 23.10.2018).
51. Мы знали Евгения Шварца. Воспоминания. Л.; М.: Искусство, 1966. – 230 с.
52. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. М.: Азбука, 2012. – 224 с.
53. Петровский М. С. Книжки нашего детства. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. – 424 с.
54. Полякова Е. И. Станиславский. М.: Искусство, 1977. – 792 с.
55. Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре. М.: Лабиринт, 2007. – 479 с.
56. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. – 612 с.
57. Принципы анализа литературного произведения. М.: МГУ, 1984. – 200 с.
58. Проблема человека в западной философии. М.: Прогресс, 1988. – 552 с.
59. Радушинская И. Н. Художественный текст в обучении РКИ будущих актеров и режиссеров // Вестник РУДН. Серия: Вопросы образования. Языки и специальность, 2007. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-tekst-v-obuchenii-rki-buduschih-aktyorov-i-rezhissorov> (дата обращения: 06.12.2018).
60. Самситова Л. Х., Байназарова Г. М. Понятие концепта в лингвокультурологии: история развития, структура, классификация // Вестник Башкирского университета, 2014. №4. URL: [https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-kontseptov-v-](https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-kontseptov-v-lingvokulturologii)

lingvokulturologii-istoriya-razvitiya-struktura-klassifikatsiya

(дата обращения: 18.04.2019).

61. Семиотика и поэтика отечественной культуры 1920–1950-х годов: коллективная монография в 2 ч. Ишим: Ишимский государственный педагогический институт им. П. П. Ершова, 2013. Ч.2. – 439 с.
62. Синявский А. Д. Основы советской цивилизации. М.: Аграф, 2001. – 464 с.
63. Смирнов И. П. От сказки к роману // История жанров в русской литературе X-XVII вв. / Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 27. Л.: Наука, 1972. – С. 284-320.
64. Степанов Ю. С. Семиотика. М.: Наука, 1971. – 679 с.
65. Тмарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы: учебное пособие в 2 т. М.: Академия, 2004. Т.1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – 512 с.
66. Толстой Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. – 262 с.
67. Трубачев О. Н. История славянских терминов родства и некоторых древнейших терминов общественного строя. М.: Академия наук СССР, 1959. – 213 с.
68. Фрейденберг О. М. Миф и литература. М.: Восточная литература, 1998. – 800 с.
69. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
70. Хализев В. Е. Действие в драме. 2-е изд., доп. СПб.: Санкт-Петербургская академия театрального искусства, 2007. – 192 с.
71. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: МГУ, 1986. – 260 с.
72. Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. – 240 с.
73. Холодкова М. Жанр литературной сказки в творчестве Евгения Шварца: (На материале пьес «Голый король», «Снежная королева», «Тень»,

- «Дракон», «Обыкновенное чудо») // Голоса молодых ученых. М., 2003. № 12. – С. 29-33.
74. Цивьян Т. В. Лингвистические основы балканской модели мира. М.: Наука, 1990. – 207 с.
75. Чудаков А. П. Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого. М.: Советский писатель, 1992. – 320 с.
76. Чуковский К. И. Дни моей жизни. М.: Бослен, 2009. – 651 с.
77. Чуковский К. И. Современники: Портреты и этюды. М.: ПРОЗАИК, 2014. – 720 с.
78. Чупкова О. В. «Обыкновенное чудо» Е. Шварца // Литература в школе. М.: Пушкинская площадь, 2016. № 6. – С. 39-42.
79. Шведова Н. Ю. Русский язык: Избранные работы. М.: Языки славянской культуры, 2005. – 640 с.
80. Шерстобитова И. А. Концепт в методике преподавания русского языка как иностранного // Педагогическое образование в России. 2016. №11. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-v-metodike-prepodavaniya-russkogo-yazyka-kak-inostrannogo> (дата обращения: 27.05.2019).

Словари и энциклопедии:

81. Биндерман Г. Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996. – 335 с.
82. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М.: ВЛАДОС, 1996. – 416 с.
83. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. М.: А Темп, 2006. – 944 с.
84. Русский ассоциативный словарь [сайт]. URL: <http://thesaurus.ru/dict> (дата обращения: 27.03.2019).
85. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. – 824 с.

86. Телия В. Н. Большой фразеологический словарь русского языка. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2009. – 784 с.
87. Толстой Н. И. Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. М.: Международные отношения, 2012.
88. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т. М.: Прогресс, 1986.