
МОЛОДАЯ ФИЛОЛОГИЯ

Н.М. Володина¹

Алтайский государственный педагогический университет

РЕАЛИЗАЦИЯ АРХЕТИПИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ И МОТИВОВ В ПЬЕСЕ Е. ШВАРЦА «СНЕЖНАЯ КОРОЛЕВА»

Статья посвящена рассмотрению пьесы Евгения Шварца «Снежная Королева» в контексте архетипической теории и метода интертекстуального анализа. Материалом для анализа послужила не только пьеса, но и одноименная сказка Г.-Х. Андерсена. По мнению автора статьи, Шварц не просто адаптирует, переносит сказочную прозу на сцену, а по-своему переосмысливает сюжеты, образы и мотивы, наделяя их новым, совершенно иным значением, выходит за рамки самого претекста, оживляя древние сказочные архетипы и создавая на их основе свои, авторские архетипические сюжеты и образы. В статье осуществляется попытка рассмотреть ключевые образы и мотивы в логике путешествия главной героини сказки.

Ключевые слова: архетип, инициация, претекст, андрогинность, сизигия

N.M. VOLODINA

Altai State Pedagogical University

IMPLEMENTATION OF ARCHETYPAL IMAGES AND MOTIFS IN E. SCHWARTZ'S PLAY «THE SNOW QUEEN»

The article is devoted to the consideration of Yevgeny Schwarz's play «The Snow Queen» in the context of the archetypal theory and method of intertextual analysis. Not only the play, but fairy tale under the same name by H.-Ch. Andersen served as the material for the analysis. According to the author of the article, Schwartz does not simply adapt his prose, brings fabulous creation to the stage, but in his own way reinterprets the plots, images and motifs, endowing them with a new, completely different meaning, goes beyond the scope of the pretext itself, reviving the ancient fairy tale archetypes and creating his own, author's archetypal plots and images. The article attempts to consider key images and motives in the logic of the journey of the main character of the fairy tale.

Key words: Schwartz's dramaturgy, fairy tale, archetype, initiation, pretext, androgyny, syzygy, motive

¹ Надежда Михайловна Володина, аспирант кафедры литературы Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул)

Пьеса «Снежная королева» была написана в 1938 году и более чем благосклонно принята критикой и театральной общественностью, но, как и другие произведения Е. Шварца, где он работает с «чужим» сюжетом, долгое время воспринималась лишь как инсценировка известной сказки Андерсена.

В пьесе Шварца, как и в сказке Андерсена, сохраняется многообразие персонажей. Некоторые из них, такие, как бабушка, принцесса, атаманша и сама Снежная королева, обретают в пьесе необходимую им колоритность, превращаясь из «функций» в самостоятельных и психологически достоверных персонажей.

Важной и отличительной чертой этой сказки является то, что главным героем является женский персонаж. У Андерсена Герда выполняет традиционную для его героинь спасительную («Дикие лебеди», «Русалочка», «Дюймовочка») или «жертвенную» («Девочка со спичками», «Красные башмачки») миссию. Оставляя внешнюю сюжетную схему «путь через испытания во имя спасения», Шварц делает Герду одной из своих «принцесс», то есть, положительным, равным своей «паре» по силе, уму и добродетели, женским образом.

Герда совершает непростое путешествие в царство вечной зимы для того, чтобы спасти Кая или Кея, как называет этого героя Шварц.

Главный антагонист – Снежная королева, которая не вступает с Гердой в прямое противодействие, а, олицетворяя собой некую стихийную силу, подобно птицам из русской сказки «Гуси-лебеди», похищает мальчика. Этот сказочный сюжет интерпретируется в двух аспектах: неминуемое прохождение мальчиком инициации, где Снежная королева выступает в своей женской разрушительной ипостаси, и сюжет, где инициация проходит не через преодоление соблазна, а через встречу со смертью. Во втором случае задача Герды предельно ясна – подобно Орфею, перейти границу между миром живых и мертвых (в сказке этих границ даже несколько) для того, чтобы вернуть «возлюбленного брата». Второй смысловой контекст этого похищения, а именно испытание женщиной, вызывает вопрос, почему же инициация Кая становится отправной точкой для пути-инициации Герды?

Рассматривать образ Герды необходимо в соотношении с образом Кая (Кея). И у Андерсена, и у Шварца важно, что Кай и Герда – не брат и сестра, но близки, как брат и сестра. У Андерсена: «Они не были братом и сестрой, но любили друг друга, словно родные» [Андерсен, 1965, с. 195]. У Андерсена Герда отправляется за Каем не для того, чтобы спасти его от смерти (спасение похищенного брата – одна из часто повторяющихся в фольклоре сюжетных формул), но чтобы вернуть его в свой мир, вернуть его себе, освободив его от власти «другой».

¹ В дальнейшем, и мы будем сохранять разницу в написании имен в зависимости от варианта сказки.

Важен мотив потери целостности пары (который у Шварца является частью мотивного комплекса «парности»), что отсылает к мифологеме андрогинности. Являясь древней устойчивой культурной метафорой и будучи воспринятой немецкими романтиками, она не могла не повлиять на творчество датского сказочника. В начале сказки уже присутствует мотив целого и двойственного: это вводная история о волшебном зеркале, которое, отражая худшую сторону человека или явления, создавало некий второй вариант, искаженное «я». Само по себе оно никому не вредит, просто отражает, создав вторую реальность: «Только теперь, – говорили они, – можно видеть мир и людей такими, какие они на самом деле» [Андерсен, 1965, с. 192]. Но стоило разбить это зеркало, как его осколки поодиночке стали приносить реальные несчастья людям, словно до этого зеркало, соединяя их, поддерживало относительный баланс. Как и в мифе Платона об андрогинах, зеркало разбито божественным вмешательством в наказание людям: «они летели все выше и выше, все ближе к богу и ангелам; но вдруг зеркало так перекошилось и задрожало, что вырвалось у них из рук и полетело на землю, там оно разбилось вдребезги» [Андерсен, 1965, с. 193]. Интересно, что Кай и Герда, подобно зеркальному отражению, живут напротив друг друга: «Кровли домов почти соприкасались, а под выступаами проходил водосточный желоб, – вот как раз туда и выходили окошки обеих комнатушек. Стоило только перешагнуть желобок, и можно было сразу попасть через окошко к соседям» [Андерсен, 1965, с. 195]. Они близки, они одно целое, которое не может существовать отдельно, но они и противопоставлены.

В сказке Андерсена Кай изменяется под действием осколков волшебного зеркала («Некоторым людям осколки попали прямо в сердце, – это было ужаснее всего – сердце превращалось в кусок льда» [Андерсен, 1965, с. 193]); только изменившись, он привлекает к себе внимание Снежной королевы.

У Шварца отсутствует вводная история о волшебном зеркале. Мир, в котором живут герои пьесы, более целостен, дети уже не соседи, они объединены единым пространством: «Бедная, но опрятная комната на чердаке. Большое замерзшее окно. Недалеко от окна, поближе к печке, стоит сундук без крышки. В этом сундуке растет розовый куст. Несмотря на то, что стоит зима, розовый куст в цвету. Под кустом на скамеечке сидят мальчик и девочка. Это Кей и Герда. Они сидят, взявшись за руки. Поют мечтательно» [Шварц, 1999, с. 96]¹.

Далее, по ходу пьесы мы узнаем, что Кей – сирота, которого взяла к себе на воспитание бабушка Герды: «Да, мальчик не внук мне.

¹ Далее пьеса Е. Шварца цитируется по этому изданию. Номера страниц указывается в круглых скобках после цитаты.

Но ему не было и года, когда родители его умерли. Он остался совсем один на свете, госпожа баронесса, и я взяла его себе. Он вырос у меня на руках, он такой же родной мне, как мои покойные дети и как моя единственная внучка...» (с. 105). Но хотя Кей и Герда оба сироты¹, их сиротство разное. Кей, подобно розовому кусту в сундуке, лишен корней и не наследует опыт родителей; этот опыт некому передать, что делает его уязвимым. Герда, наследуя женский опыт через бабушку, готова к предстоящим испытаниям.

Более тщательно прописан в пьесе, в отличие от сказки, образ бабушки. У Андерсена бабушка предостерегает детей, она носительница знания о Снежной королеве, у Шварца же бабушка не предчувствует беды («Это просто снег, девочка. Метель разыгралась», с. 102), она не видит угрозы в таинственной гостье («Бабушка. Здравствуйте, госпожа...», с. 105), реальных сил для противостояния Снежной королеве у нее нет. Мир бабушки рационален, по-хорошему рационален, это мир, пользуясь аналитической терминологией, сверх установок, сверхличности, недаром он расположен на чердаке, к которому ведет высокая лестница с множеством ступеней. Но, как и «верхний» уровень структуры нашей личности, этот мир далек от древнего корневого знания, пред-знания. Бабушка вовсе не восходит к архетипу Старухи, мудрость которой за гранью категорий добра и зла, она скорее напоминает еще одну «не-мать», кормилицу, не имеющую прав, воспитательницу².

В сказке Андерсена, в ее полном варианте, дети поют псалмы и в начале, и в конце, когда побеждают Снежную королеву. Кай, в которого попал осколок, лишается этой способности: «Кай дрожал от страха, он хотел прочесть “Отче наш”, но в уме у него вертелась только таблица умножения» [в сцене похищений: Андерсен, 1965, с. 198]. У Шварца дети вместо псалма поют загадочное «Снип-снп-снурре, пурре-базелюрре...», но магия этих непонятных им слов не способна помочь и защитить в беде, ибо смысл архаичного языка ими утерян.

Обитатели мира оказываются не готовыми к противостоянию Снежной королеве, врывающейся в него как стихийное иррациональное начало. А самым уязвимым становится Кей. Снежная королева сначала посылает своего «агента», некоего советника, который на понятном языке пытается заключить сделку, договориться с бабушкой о продаже розового куста. Символично его название – «Советник»: именно в форме совета часто проявляется попытка сознания защитить себя от чего-то, не понятного ему.

¹ К архетипической образности сиротства не раз будет прибегать в своем творчестве Шварц.

² Это не может не коррелировать с исторической действительностью 20-30 гг. XX века с ее детскими домами и коммунарами.

Исключая чисто сценическую необходимость, советник представлен как пара Снежной королевы – носитель опыта взаимодействия с ней, часть ее мира. У Андерсена фигура Снежной королевы в саях напоминает Каю мужчину: «...на площади появились большие белые сани; в них сидел человек, укутанный в пушистую, белую меховую шубу, на голове у него была такая же шапка» [Андерсен, 1965, с. 197]. Образ человека в шубе – один из обликов самой Снежной королевы: «Славно проехались! – сказала она. – Ух, какой мороз! Ну-ка, залезай ко мне под медвежью шубу!» [Андерсен, 1965, с. 197]. У Шварца является именно «советник в меховой шубе и в цилиндре» (с. 101).

Для понимания образа советника следует обратиться к Сказочнику, именно он в пьесе является носителем знаний и выполняет функцию помощника, а иногда, как и ткач Христиан, – трикстера. Сказочник рассказывает, как, будучи маленьким, ждал, когда вернется домой его мама, и видя ее, он бежал ей навстречу, но оказывалось, что это Снежная королева. Вот как описывает он эту страшную «не-мать»: «Она была в белом с головы до ног. Большая белая муфта была у нее в руках. Огромный бриллиант сверкал у нее на груди. “Вы кто?” – крикнул я. “Я – Снежная королева, – ответила женщина, – хочешь, я возьму тебя к себе? Поцелуй меня, не бойся”. Я отпрыгнул...» (с. 104). В отличие от Кей, Сказочник не поддается соблазну, проходит испытание, но не побеждает, а лишь избегает опасности. Он не может помочь Кею, потому что не знает, как победить. Более того, Королева имеет определенную власть над ним: «Сказочник пробует заговорить, но женщина делает повелительный знак рукой, и он отшатывается и умолкает» (с. 104)¹.

Кей, как и розовый куст советника, заведомо привлекает Снежную королеву, она как демонница появляется в ночное время и приходит, судя по рассказу Сказочника, за юными мальчиками. Скорее всего, и советник был одним из таких мальчиков. См. замечание Герды: «Кей! Ты говоришь как советник» (с. 107).

Встреча Кая со Снежной королевой происходит немного по-другому – он сам цепляет салазки к ее саням, сам садится к ней: «Тебе все еще холодно? – спросила она и поцеловала его в лоб. У! Поцелуй ее был холоднее льда, он пронизал его насквозь и дошел до самого сердца, а оно и так уже было наполовину ледяным. На мгновение Каю показалось, что он вот-вот умрет, а потом ему стало хорошо, и он уже не чувствовал холода» [Андерсен, 1965, с. 197].

¹ Да и случайно ли внезапное появление Снежной королевы на чердаке? См. у Шварца: «Сказочник взмахивает руками и попадает грифельной доской в стекло. Стекло разбивается. Гаснет лампа. Музыка. Снег, белея, влетает в разбитое окно» (с. 104). Образ Сказочника, несомненно, требует более внимательного рассмотрения, пока его интерпретация обычно ограничивается сравнением с его прототипом – Г.-Х. Андерсеном – или трактовкой этого образа как выразителя авторской позиции.

Этот поцелуй в лоб кардинально отличается от поцелуя шварцевской Снежной королевы. У Андерсена он ассоциируется с поцелуем в лоб ребенка или покойника: «Снежная королева поцеловала Кая еще раз, и он забыл и маленькую Герду, и бабушку, всех-всех, кто остался дома. «Больше я не буду целовать тебя, – сказала она. – А не то зацелую до смерти!» [Андерсен, 1965, с. 197].

«Поцелуй» в пьесе выводит на иной подтекст. Эпизод с баронессой – инициация женщиной, первый поцелуй, лишаящий Кея невинности, а значит возвращения в мир детства, в дом бабушки. Завядшие розы и их срывание семантически завязано на эротической коннотации образа Снежной королевы.

Встреча со Снежной Королевой инициирует уход Кея. Уход Кея в свою очередь становится фактором инициации Герды. Причем, она к этому была, в отличие от него, не готова. Но именно уход Кея вынуждает и ее покинуть безопасный дом бабушки, свое детство. У Андерсена это подчеркивается тем, что Герда отдает свои новые красивые башмачки реке, где, как она думает, утонул Кай. Это символизирует и жертву, и отложенную на неопределенное время женскую инициацию, в какой-то мере это и потеря того будущего, которое могло у нее быть¹.

Первое испытание Герды у Андерсена приводит ко второму испытанию: она попадает в сад старушки, или как называет ее сам автор – женщины, которая умела колдовать. Эта женщина, с одной стороны, – вариация образа бабушки и как еще одна попытка избежать болезненного и страшного взросления, с другой стороны, женщина, которая умела колдовать, – персонаж из царства Снежной Королевы для Герды. Здесь она также встречает женщину, «которая не мать». Кай забывает о доме и родных после поцелуя Снежной королевы, а Герда – от того, что колдунья расчесывает ей волосы. Покинуть эту западню, это лимбическое пространство вне времени, ей помогает именно воспоминание о Кае, известие, что он не мертв.

У Шварца и сцена ухода Кея, и сцена ухода Герды остаются за рамками повествования: «А я столько времени потеряла напрасно. Вот уже целое лето я все ищу его, ищу – и никто не знает, где он» (с. 111).

¹ См. у К.П. Эстесс в ее подробном разборе архетипического сюжета о девочке и красных башмачках (такая сказка есть и у Андерсена): «Символ обуви можно понимать, как психологическую метафору: они защищают и оберегают то, на чем мы стоим, – наши ноги. В архетипической символике ноги олицетворяют подвижность и свободу. В этом смысле иметь обувь для защиты ног – значит быть уверенным в своих убеждениях и иметь возможность действовать, исходя из них. Не имея «обуви» для души, женщина не способна справиться с внешними и внутренними обстоятельствами, требующими от нее пронизательности, здравого смысла, осмотрительности и жесткости» [Эстесс, 2006, с. 125].

В начале второго действия Герда предстает уставшей от тягот пути и одиночества: «А эти места такие безлюдные, иду я с самого рассвета и никого еще не встретила. Попадаются на дороге домики, но все они заперты на замок. Зайдешь во двор – никого, и в садах пусто, и в огородах тоже, и в поле никто не работает. Что это значит? Куда ж это все ушли?» (с. 109). Это «пустое» пространство символически перекликается с андерсеновским в начале путешествия девочки: пересечение реки, плата за это башмачками (мотив платы Харону), наполненное цветами пространство сада и дома старушки, где, кроме нее, нет ни души. Так возникает ассоциация с мистическим путешествием по загробному миру. И первый, кого у Шварца встречает Герда, – это птица Ворон, который объясняет царящее вокруг запустение праздником во дворце¹. Ворон на символическом уровне сочетает в себе и значение проводника между миром мертвых и живых, общее для славянской и скандинавской фольклорных традиций, и функцию животного – помощника, относящегося к одному из проявлений архетипа Духа.

У Андерсена задается схожесть Ворона и Вороны, хотя есть и существенные различия – дворцовая ворона владеет языком людей, она ручная, у Шварца, наоборот, подчеркивается их схожесть, для него здесь, как и в «Голом короле», важен архетипический мотив сизигии, то есть парности. Это подчеркивается через внимание автора к внешности. См. ремарку: «Появляется ворона, очень похожая на своего жениха» (с. 111).

Подобие двух персонажей выражается и в символике имен: Карл и Клара (ср.: Генрих и Генриетта), в способности формулировать одновременно одну мысль: «*Ворона. Месяц... Ворон. ... назад... Ворона. ...принцесса... Ворон. ... дочь...*» (с. 111-112). Автор в ремарке выделяет эту особенность: «говорят они слово за словом без малейшей паузы, так что кажется, будто это говорит один человек» (с. 112).

Оставив дом Бабушки, пространство детства и невинной дружбы, Герда сразу встречает новые для нее виды отношений: Ворон и ворона – это жених и невеста, принц и принцесса – уже муж и жена. Это усиливает важный архетипический мотив пути Герды – как путешествия по жизни, взросления, обретения целостности (за счет воссоединения с Кеем), то есть, восхождения к Самости. Герде трудно поверить, что юный принц – это Кей, для нее тот остался мальчиком. Для узнавания вороны предлагают провести ее ночью во дворец, реализуя, таким образом, сказочный сюжет, когда позабытая или коварно убитая героиня приходит к герою по ночам, желая воссоединиться (причем отношения между такими героями и

¹ Никаких упоминаний о котором, впрочем, в тексте в дальнейшем не последует.

гендерные роли могут быть абсолютно различными). Но что еще более вероятно, это отсылка к мифу о Психее, к тому фрагменту, где только ночью Психея может рассмотреть своего супруга. У Андерсена этот архетипический сюжет реализуется практически дословно: чтобы разглядеть принца, Герда подносит лампу к нему, пока он спит в супружеской постели. И в мифе, и в сказке это приносит героине только горе и разочарование. Герда, тайно пробираясь во дворец, понимает, что ее визит должен если не разрушить брак «Кая», то как минимум вызвать затруднения. У Андерсена Герда чувствует себя странно, когда идет во дворец, словно делает что-то дурное, в пьесе Шварца она признается: «я сама не знаю, почему мне как-то беспокойно» (с. 114).

У Шварца возраст принца и принцессы подчеркнута детский, Герда застаёт их во время игры. То, что Герда пришла за «ненастоящим» Кеем, усиливается за счет того, что принц и принцесса сами участвовали в создании этой ошибочной иллюзии: «*Принцесса*. После этого нас попросили играть потише. И я рассказала тебе историю Герды и Кея, которую рассказывала в кухне ворона. И мы стали играть в Герду и Кея, и я называла тебя Кей» (с. 116). Финалом ситуации – переодевание Герды в шубку принцессы (примерка другой роли), обманный ход с каретами, когда необходимо выбрать один вариант из трех.

Пара Эльза и Клаус – это вторая сизигия, с которой в пути встречается Герда. Очевидна перекличка с парой Клара и Карл: они подчеркнута из разных сословий, именно от мужского начала этих пар исходит инициатива помощи. Вставной сюжет (сюжет в сюжете) о сватовстве к принцессе отсылает к архаическому ритуалу передачи власти по женской линии. Удивительно точно соответствует этому и характер короля, которого у Андерсена вообще не было, и активность в этом процессе самой принцессы: «Ну ладно, – сказал король, – я выдам тебя замуж». – «Устроим смотр женихов, – сказала принцесса, – я выйду замуж только за того, кто меня не испугается» (с. 112).

Позже, из рассказа Клауса мы узнаем, что и он в этом сюжете наделен ожидаемыми характеристиками: младший сын, «дурак», пастух (практически свинопас), обладатель смелости и ума, позволяющих пройти испытание и жениться на принцессе. Хотя условие испытания здесь – всего лишь поговорить с принцессой, а не победить дракона или отгадать загадку, как это часто бывает в различных сказочных сюжетах, – архетипический мотив «ужасного, страшного испытания» сохраняется и у Андерсена, и у Шварца. Вот как говорит об этом принц в пьесе: «Я попал в принцы только потому, что ничего не боюсь» (с. 116). «Ах, наверное, было очень страшно!» – говорит об этом Герда в сказке Андерсена.

Король – это действующее лицо, введенное в пьесу Шварцом, у Андерсена о нем нет даже упоминания, хотя титул принцессы намекает нам на обязательное наличие короля или королевы. У Шварца это король-отец, один из множества королев, отцов принцесс в его сказках. Сказочное сиротство становится одной из ключевых характеристик героев пьес Шварца, полное или частичное, оно отсылает к архетипу сироты, в простоте которого заключена глубина человека, которого уже задела жизнь, готовность к испытаниям, готовность отправиться в путь.

В сказках никогда не описывается, что происходит с королем после того, как претендент на руку и полкоролевства добивается успеха. «Полкоролевства в придачу» намекает на совместное правление, но это уже сказочная, поздняя условность, которую Шварц пьесе доводит до абсурда: дворец буквально делят пополам линией, которую нельзя пересекать. Исторически, при смене власти, новый правитель избавлялся от предшественника, часто от всего, что с ним было связано, а после рождения собственной наследницы, избавлялся и от с таким трудом завоеванной супруги (может именно поэтому у принцесс почти никогда не бывает матерей). Эта древняя традиция дошла до нас не в чистом виде, а в ритуалах, сюжетах мифов, сказочных формулах (Дж. Фрэйзер).

Король, которого нет у Андерсена (решение принцессы выйти замуж автоматически убирает необходимость в короле, хотя испытания, как часть ритуала сватовства остаются), у Шварца появляется, как ни странно, не для взаимодействия с собственной дочерью и ее мужем, а для того, чтобы встретиться с Гердой. Символично, что отделенный, отсеченный как прошлое (королевская сторона не случайно левая, а не правая) с его кровавыми древними убийствами и обычаями, король не имеет никакого влияния на принца и принцессу. Его королевский титул отныне формален, неслучайно Герда принимает короля за призрак его далекого предка, он сам, как и его часть дворца, принадлежит миру призраков, границу которого нарушать опасно.

На этот смысл работает и подчеркнуто детский возраст принца и принцессы, ведь цикл правления так недолог, а граница между детством и зрелостью очень иллюзорна: игровая природа власти юных правителей – и формальная, масочная, ролевая власть взрослых.

Встреча с королем становится в ряд сказочных испытаний Герды в ее героическом странствии, с другой стороны, – это и своего рода рефрен инициации Кея: у Кея это испытание искусительницей, которого он не прошел, у Герды – испытание обманом и предательством взрослого/мужчины/отца. Носители опасности для героев схоже обозначаются в тексте: Снежная королева – «женщина», король – «человек». В первом действии, в доме бабушки, советник первоначально заявлен как «человек», а вся сцена торга из-за розы тоже может интерпретироваться как испытание, проверка.

С первой частью испытания Герда справляется, она еще помнит про запрет не пересекать границу и не подчиняется командному тону короля, но когда он меняет тактику, она попадаетея: *«Король. Ах, вот что! Ты не бойся? Ну, тогда давай заключим мир. Люблю храбрецов. Дай руку. Не бойся! Герда. Я вовсе не боюсь. Протягивает королю руку. Король хватает Герду и тащит на свою половину. Король. Эй, стража!»* (с. 120).

Это похоже это на показную отвагу Кея в сцене со Снежной Королевой. Герде удается вырваться, но тут же следует следующий этап испытания, самый сложный: король предлагает девочке свое кольцо, которое якобы поможет вернуть ей Кея. Интересно, что это именно кольцо, с его морганатической коннотацией. Герда, несмотря на сомнения, попадаетея на эту уловку, позволяя себя обмануть, вырывается (что символично) с помощью иглы, которая появляется случайно и на уровне архетипических образов отсылает к таким значениям, как защита от злых намерений, духовное могущество души, орудие женского созидания и творчества.

Пройдя это испытание, Герда, наконец, покидает замок, и здесь Шварц добавляет в сюжет сцену, которая не может быть продиктована какой-то драматургической необходимостью, так как действие совершается за сценой и сообщается лишь результат. В этой сцене участвуют три кареты, в двух находятся фальшивые, подставные «Герды» («Обе Герды опускают муфты. Это принц и принцесса. Они хохочут», с. 126), и, только в одной, едет настоящая Герда: В этом небольшом вводном фрагменте реализуются сразу два архетипических мотива: мотив фальшивого и настоящего, и мотив т.н. верного выбора, который З. Фрейд называл «выбор ларца»¹.

Путь Герды продолжается, по сюжету и пьесы, и сказки Андерсена она попадает в плен к разбойникам, которыми правит Атаманша. Важным, на наш взгляд, является описание места действия и в сказке, и в пьесе. У Шварца мир разбойников противопоставлен одновременно и королевскому дворцу (он может трактоваться как своеобразная перверсия бабушкиного дома из первого действия: «Полукруглая комната, видимо, расположенная внутри башни», после появляются такие элементы, как: стремянка, по которой можно подняться еще выше, к бойницам, там также слышны шаги на лестнице»), то есть, подобно чердаку бабушки, это некое пространство, к которому также ведет путь наверх. Но при этом башня в лесу архетипически символизирует борьбу сознательного с бессознательным, разрушение одного в попытке удержать, приручить второе.

¹ К последнему мотиву мы обратимся в дальнейшем и рассмотрим его более подробно при работе с пьесой «Гень».

У Андерсена разбойники нападают на Герду из засады в темном лесу, а потом отвозят ее в свое логово. Вот как это место описывается в сказке: «Замок потрескался сверху донизу; из трещин вылетали вороны и вороны. Огромные бульдоги, такие свирепые, точно им не терпелось проглотить человека, прыгали по двору; но лаять они не лаяли – это было запрещено. Посреди огромного, старого, почерневшего от дыма зала прямо на каменном полу пылал огонь. Дым поднимался к потолку и сам должен был искать себе выход; в большом котле варилась похлебка, а на вертеле жарились зайцы и кролики» [Андерсен, 1965, с. 212]. Атмосфера inferнальная, то напоминающая замок Цирцеи, в котором соседствуют мотив пленения (в плену не только Герда, но и разнообразные «зверюшки») и персонифицированный анимализм, что придает поеданию зайцев и кроликов почти каннибалистический оттенок¹.

Но если для замка «питомцы» – это что-то игровое, требующее соблюдения придворных ритуалов, то для мира разбойников, более дикого и лесного (не забудем и то, что лес – один из ярчайших символов бессознательного), звери – одни из органично вписывающихся, пускай и не совсем добровольно, участников. Сами разбойники близки к звериному, инстинктивному состоянию, их не сдерживают условности, как обитателей дворца. У Шварца разбойники появляются уподоблены дикой природе: «Раздается длинный, пронзительный, зловещий свист. Вдали ему отвечает другой. Что такое? Да это совсем не птицы» (с. 128).

Примечателен и такой диалог матери и дочери, атаманши и маленькой разбойницы: «*Атаманша*. Здравствуй, козочка! (Щелчок.) *Маленькая разбойница*. Здравствуй, коза! (Отвечает ей тем же.)» (с. 135). Мир разбойников, с одной стороны, существует в естественной парадигме «охотник-добыча», но при этом действия маленькой разбойницы по пленению и удержанию животных в качестве «игрушек», «друзей» противоречивы. Маленькая разбойница, как и принцесса, – своеобразный «двойник» Герды. У Андерсена даже сравниваются их внешние характеристики: «Маленькая разбойница была ростом с Герду, но сильнее, шире ее в плечах и гораздо смуглее; волосы у нее были темные, а глаза совсем черные и грустные» [Андерсен, 1965, с. 213].

¹ У Шварца почти незаметно проскальзывает своеобразная покровительственная «хозяйская» характеристика Герды со стороны не только разбойников, для которых она добыча, но и маленькой разбойницы: «Ах ты, мордашка...». Такая же – со стороны бывшего пастуха принца Клауса: «Мордочка у тебя довольно славная».

Перекликаются между собой образы двух хозяек этих миров – бабушки и атаманши, которая описана как «пожилая женщина в очках», в разбойничьей шляпе, курящая трубку. Казалось бы, атаманша по своим внешним характеристикам ближе к архетипу древней старухи, но из текста мы видим, что без маленькой разбойницы она не имеет полной власти, у Андерсена та даже появляется из-за спины матери как часть ее тела.

Мир разбойников, мир атаманши и маленькой разбойницы – это мир Матери и Дочери, еще один этап пути Герды – испытание Матерью. При этом важно, что относить к архетипу Матери нужно именно симбиоз этих двух образов, «козы» и «козочки», в мире которых мужчины могут лишь выполнять их приказы. Атаманша и Маленькая разбойница – это практически классический триединый юнгианский женский архетип. Триединый, потому что здесь нет отдельного третьего женского образа, но третьей в трехликой богине была темная Геката, которая на равных присутствовала в отношениях пары Деметра-Персефона. Мать, дева и темная, вне дихотомии добра и зла, бездетная одинокая волшебница, которая ближе всего к противоречивому и даже страшному образу единой древней Матери (разделение на три и более варианта этого образа – явление гораздо более позднее).

Конечно, в пьесе уже есть подобный образ, это Снежная королева, но в мире разбойников он существует в потенциале: по сюжету маленькая разбойница вскоре покинет атаманшу, а Деметра, лишённая дочери, обретает характеристики своего темного Альтер-эго. Еще до появления Герды маленькая разбойница несчастна и неосознанно желает сбежать от матери, противоречиво копируя материнское поведение, но не желая быть ею. У Шварца, как мы уже отметили, склонного для каждого подбирать «пару», маленькая разбойница, отпуская Герду и оленя, оставляет себе взамен Сказочника: «Он останется со мной. Он будет развлекать меня, пока ты не вернешься» (с. 144). С ним она в четвертом действии оказывается в доме бабушки, в отличие от андерсеновской маленькой разбойницы, которая хоть и отправляется в путешествие, покидая лес, но становится сначала «девушкой-разбойницей», а потом и вовсе «разбойницей».

Герда проходит очередной этап своей инициации, избегая участи быть третьей, этакой «внучкой» в комплексе «мать-дочь», освобождая тем самым маленькую разбойницу от необходимости становиться атаманшей.

Минуя финку и лапландку, отсутствующих в пьесе, Герда, наконец, попадает в страну Снежной королевы. Если у Андерсена это закономерный, географически обоснованный (путь Герды можно проследить по карте) северный край, то у Шварца мир Снежной

королевы имеет другую историю: «Здесь жили когда-то люди, множество людей, и все они бежали на юг, прочь от нее. Теперь вокруг только снег и лед, лед и снег». Ни у Андерсена, ни у Шварца Герда не встречается там с самой королевой. В сказке сообщается, что та улетела к вулканам в теплые края, при этом ее деятельность вполне конструктивна: «Побелю их немного. Так надо. Это полезно для лимонов и винограда!» [Андерсен, 1965, с. 218].

В пьесе, где Снежная королева достаточно далека от естественного природного своего начала, просто сообщается о ее отсутствии. То, что два этих персонажа у Андерсена не встречаются вообще, вполне встраивается в интерпретацию Снежной королевы как Смерти, которая забирает детей слишком рано, «похищает» их на пороге зрелости. В сказке Андерсена Снежная королева наиболее близка архетипу единой древней Матери, которая и рождение, и смерть одновременно; она приходит в разных облициях, на протяжении разных этапов жизни. Хотя по сюжету Герда спасает Кая, но как его друг, «сестра», возлюбленная, она так же часть архетипического комплекса Великой Матери, и закономерно не вступает в противодействие с одним из своих проявлений.

В пьесе Шварца они все же встречаются, но не во дворце королевы, а в том мире, где оказываются все ключевые персонажи – в мире бабушки. Но это происходит уже в четвертом действии. А во дворце Снежной королевы Герда проходит свое последнее испытание: «Я не испугалась короля, я ушла от разбойников, я не побоялась замерзнуть, а с тобой мне страшно. Я боюсь подойти к тебе. Кей, это ты?» (с. 148). Герда и Кей, измененные каждый своим вариантом инициации, должны узнать и принять друг друга; здесь, в архаичном теневом мире, на грани смерти происходит их перерождение. Прежде всего, Кея. Герда встречает его как жреца, охраняющего заброшенное святилище древней богини, давно утратившего понимание смысла этого ритуала (подобно жрецу Дианы): «На большом ледяном троне сидит Кей. Он бледен. В руках у него длинная ледяная палка. Он сосредоточенно перебирает палкой плоские, остроконечные льдинки, лежащие у подножия трона» (с. 147).

Герде приходится противостоять ледяной «вечности», которую в бесконечном усилии составляет Кей, и она противопоставляет тем, что принесла через все миры и сохранила в себе, подобно розе в сундуке, – это пространство и время другого мира, мира дома, мира бабушки: «Ты только вспомни: дома уже весна, колеса стучат, листья распускаются. Прилетели ласточки и вьют гнезда. Там небо чистое» (с. 149). Это время и пространство того мира существует по иным законам, что так же подтверждает нашу версию о том, что путешествие Герды происходило не по горизонтальной временной и пространственной оси. Это путь «туда-и-обратно», но «туда» – это

вглубь, к древнему и страшному, изначальному, к предтече, а «обратно» – возможно только наверх. Именно поэтому то, что говорит Герда, просто не могло бы существовать в прописанной достаточно точно хроно-геопозитике сказки Андерсена (там она возвращает Кая молитвой). Вот «молитва» Герды у Шварца: «И еще они хотят утопить бедную собаку. Ее звали Трезор. Лохматая, помнишь? Помнишь, как она тебя любила? Если бы ты был дома, то спас бы ее... А прыгает дальше всех теперь Оле. Дальше тебя. А у соседской кошки три котенка. Одного нам дадут. А бабушка все плачет и стоит у ворот. Кей! Ты слышишь? Дождик идет, а она все стоит и ждет, ждет...» (с. 149). Это пробуждает Кея, он рождается заново: «пробует встать и идти – ноги плохо повинуются ему», но Герда знает секрет взросления: «Ты научишься. Ноги разойдутся. Мы дойдем, дойдем, дойдем!» (с. 150).

Развязка и окончательная победа над Снежной королевой происходит в мире бабушки, где собираются все «изменившиеся» от встречи с Гердой действующие лица. На протяжении своего пути Герда, по сути, встречала своих архетипических двойников, «примеряла» свои нереализованные роли (персоны): дочери, жены, невесты, вплоть до победы над Тенью. Мир дома, мир бабушки теперь, после обретения этого опыта, оказывается способен противостоять повторному приходу Снежной королевы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Андерсен, Г. Х. Сказки /Предисл. К. Паустовского / Г.Х. Андерсен. – Варшава: Наша Ксенгария, 1962. – 240 с.

Фрэзер, Д. Золотая ветвь / Д. Фрэзер. – Москва: АСТ, 1998. – 784 с.

Шварц, Е. Л. Пьесы. Сказки. Киносценарии / Е.Л. Шварц. – Санкт-Петербург: «Кристалл», 2001. – 574с.

Эстесс, К. П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях / К.П. Эстесс. – Москва: Издательский дом «София», 2006. – 496с.

REFERENCES:

Andersen, H. Ch. Fairy tales / Preface K. Paustovsky / H. Ch. Andersen. – Warsaw: Our Ksengaria, 1962. – 240 p.

Estess, K. P. Running with wolves. Female archetype in myths and tales / K.P. Estess. – Moscow: Sofia Publishing House, 2006. – 496 p.

Frazer, D. The Golden Branch / D. Frazer. – Moscow: AST, 1998. – 784 p.

Schwartz, E. L. Plays. Fairy tales. Movie scripts / E.L. Schwartz – St. Petersburg: "Crystal", 2001. – 574 p.