



УДК 821.161.1.09-222+929Шварц

СКАЗОЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ВОДЕВИЛЬ Е. ШВАРЦА «ПРИКЛЮЧЕНИЯ ГОГЕНШТАУФЕНА»: ПОЭТИКА ЖАНРА

М. А. Шеленок

Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского
E-mail: shelenokmishka@rambler.ru

В статье анализируется ранняя пьеса Евгения Шварца «Приключения Гогенштауфена». Выявляются особенности поэтики произведения на уровнях развития действия, образов персонажей, языкового комизма. Определяется жанровая доминанта пьесы. Раскрывается характер взаимодействия водевильного, сказочно-фантастического и сатирического начал в тексте произведения. Особое внимание уделяется проявлению мотива «обыкновенного» чуда/волшебства, отражающего эстетическую позицию драматурга.

Ключевые слова: Е. Шварц, водевиль, фантастика, сказка, сатира.

**Fairy-tale and Fantastic Vaudeville by E. Schwartz
Adventures of Hohenstaufen: Genre Poetics**

М. А. Shelenok

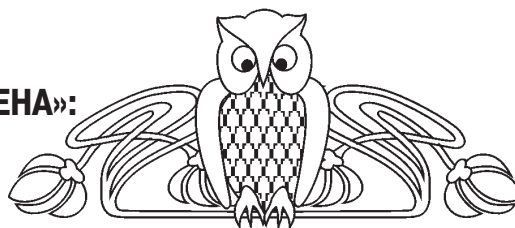
The article analyzes an early play by Evgeny Schwartz *Adventures of Hohenstaufen*. The text poetics features are distinguished on the levels of the action development, character images, language humor. The genre dominating idea is identified. The author reveals how the vaudeville, the fairy-tale, and fantastic, and the satiric elements in the text interact. In the focus of the author's attention is the motive of a 'usual' miracle/magic reflecting the aesthetic principle of the playwright.

Key words: E. Schwartz, vaudeville, fantasy, fairy-tale, satire.

DOI: 10.18500/1817-7115-2017-17-1-83-87

Специалисты по творчеству Е. Шварца относятся к пьесе «Приключения Гогенштауфена» (1931) как к проходному ученическому опыту: произведению, в котором драматург только формирует принципы сказочного остранения – главного художественного метода писателя. Авторское определение жанра пьесы – «Сказка в трех действиях»¹. Исследователи, рассматривая элементы фантастического и сатирического в тексте, определяют жанр произведения как сатирическое обозрение², где «элементы пародии, притворства, театральной игры должны <...> занимать видное место»³, а «фантастическое видение вещей не деформировало их, не наделяло чуждыми им свойствами, но самым неожиданным образом объясняло их»⁴. На наш взгляд, жанр пьесы следует определить как сказочно-фантастический водевиль.

Цель работы – проанализировав проблематику и поэтику пьесы Е. Шварца «Приключения



Гогенштауфена», раскрыть жанровые особенности сказочно-фантастического водевиля.

«Приключения Гогенштауфена» – история о двух влюбленных (экономиста Гогенштауфена и счетовода Маруси), работающих в одном учреждении, счастье которых пытается разрушить управделами Упырева. Исследователи характеризовали ее как сатирического персонажа – бюрократа-вампира, наслаждающегося чужими страданиями и пьющего кровь как в переносном, так и в прямом смысле. Упырева совершает злодеяния, потому что всегда делала их (позиция типичного водевильного злодея). Здесь, на наш взгляд, наблюдается соединение сатирического и водевильного начал в образе персонажа. Не в сатирическом, а водевильном ключе представлены остальные служащие отдела: ветреная девушка (Брючкина), престарелый ловелас (Дамкин), мнимые женихи (Журочкин, Арбенин и тот же Дамкин). Они, сами того не подозревая, становятся участниками многочисленных путаниц и обманов – марионетками в руках Упыревой, желающей разлучить Гогенштауфена и Марусю. Обычные люди не в силах противиться коварным поступкам вампирши-бюрократа, поскольку лишены способности распознавать скрытое зло. В противоборство со злодейкой вступают добрая фея (Кофейкина) и ее знакомая (Бойбаченко).

В основу действия пьесы положены многочисленные путаницы, инициатором/источником которых является Упырева, дающая понять это зрителю/читателю в своих репликах: «Все перепуталось. Спасенья нет» (56); «Отлично! Все перепуталось» (58). Вампириша поддельвает любовные письма от Маруси, адресованные Дамкину, Журочкину и Арбенину, и от Гогенштауфена – Брючкиной, а также сочиняет от лица главного героя «письмо расставания» для Маруси. Таким образом, возникает множество любовных треугольников: Журочкин, Арбенин и Дамкин начинают наперебой ухаживать за Марусей, а Брючкина пытается соблазнить Гогенштауфена:

«Брючкина: Ах, вот что... <...> Идем!

Гогенштауфен: Куда?

Брючкина: Ко мне. Я не буду тебя больше мучить. Идем! Ах! (*Обхватывает его.*)» (53).

Комический характер носят попытки ухаживаний мнимых женихов за Марусей, а эпизод «любовного» объяснения Журочкина, который девушке в отцы годится (как он сам сообщает), является пародией на водевильные сцены сватовства:



«Журочкин: <...> Хорошо, когда молодая жена дома... Пойдешь на службу, там шипы, – придешь домой, а там цветок. <...> Мне постарому не хочется больше жить. Отвечаю вам – да. <...> Извольте, я согласен. Теперь я вам отдамся. С любовью.

Маруся: Что?

Журочкин: Отдамся... Видел я недавно страшный сон. Сел мне на левую ногу кредит, а на правую дебет. А сальдо получается не в мою пользу. Я кричу, а сальдо смеется.

Маруся: Пустите, пожалуйста, руку.

Журочкин: А теперь пусть смеется сальдо... Я проснусь – и не один, и вы тут... В мою пользу...» (44).

В ходе дальнейшего развития действия возникает ситуация «обмана в обмане», поскольку ухажеры-конкуренты будут считать виновницей происходящего Марусю, которую сочтут за аферистку: «Журочкин: <...> Здесь афера. Она аферистка! <...> И я получил письмо, и вы получили письмо. Это она застраховала себе вечер, шантажистка. Думала – один не придет, другой придет!» (45), хотя Дамкин только больше раздражается: «Дамкин (*хохочет*): Четвертый! Ну, Маруся! Я об такой девушке всю жизнь мечтал!» (48).

В большую путаницу будут вовлечены новые участники. Так, ожившая статуя Фавна, получившая от Кофейкиной задание «отгонять от Маруси мужчин», ошибочно думает, что нужно отгонять от нее и Гогенштауфена, которого он стравливает с мнимыми женихами, заставляет их драться: «Очень красиво. Это я! Как мне волшебница приказала всех мужчин стравить, так я и стравил!» (55). Отметим также артистическое поведение Фавна, манящего женским голосом Журочкина и Арбенина за собой:

«Фавн: <...> (*Кричит в кусты женским голосом.*) Товарищ Арбенин! Журочкин! Идите сюда, я тут над вами издаваюсь! Дурачки! Хи-хи!

Фавн бежит, // за ним с ревом проносятся Журочкин и Арбенин» (52–53). А до этого приводит к Гогенштауфену Брючкину:

«Фавн: Дяденька! <...> Сейчас придет твоя девушка. <...>

Гогенштауфен: Идет она! Идет. Это ее шаги! Маруся!

Вбегает Брючкина» (52). Таким образом, получившая начало в первом действии путаница на протяжении всего второго действия сменяется большим количеством новых, переходящих друг в друга, раскрыть и объяснить которые сможет лишь всегда знающая правду Кофейкина.

На протяжении всего действия пьесы персонажи меняют свой облик. Изменение внешности происходит при помощи волшебства, т. е. носит характер магического превращения. Например, Кофейкина, чтобы принять боевой облик, «ударяется о стенку и превращается в молодую девушку», одетую в новое платье со значком ГТО

на груди: «Просто я переделалась к бою. Превращение чистое, вполне научное. Один вид энергии переключила в другой, только и всего. Мне в этом виде легче драться» (50), а значок ей нужен, чтобы подразнить Упыреву: «Смотри, мол, подлая, – я готова к труду и обороне!» (50). Таким образом, героиня сбрасывает маску и возвращается к своему настоящему облику: «Для начала сброшу я <...> маску. Пока я от Упыревой пряталась, пока я следила, так мне было удобней. Теперь я иду в открытую!» (49). В финале второго действия добрая и злая волшебницы во время боя превращаются в разных животных: «Упырева шипит и превращается в ястреба. Кофейкина превращается в орла. Тогда Упырева превращается в тигра. Кофейкина – в слона. Упырева превращается в крысу, Кофейкина – в кошку» (58), пока злодейка, а вслед за ней и добрая фея, не примут снова человеческого вид. Перед этим Гогенштауфен будет обращен Упыревой в курицу. А Кофейкина, чтобы убрать соперников главного героя – мнимых женихов, делает так, что Журочкин и Арбенин внезапно (по свистку феи) пьянеют и начинают вести себя, как алкоголики:

«Арбенин: Это какой трамвай? (*Орет.*) Какой трамвай, говорю? (*Сует милиционеру деньги.*) Передай кондукторше пятнадцать копеек! А?

Журочкин (*поет басом*): Люблю я цветы полевые, люблю на полях собирать! <...>

Милиционер: Это вы жалобу подаете, будто вас бьют, а сами в безобразно пьяном состоянии? <...>

Арбенин (*обнимает милиционера*): Кондукторша! Где тут загс?

Милиционер: Идем, идем!» (57). Дамкин же становится компасом, сохраняя при этом человеческий вид (его железные зубы были намагничены):

«Бойбабченко (*показывает на Дамкина*): Смотри, смотри! Что это он все в одну сторону нос воротит? <...>

Кофейкина: Обратился в компас. Зубы – магнитная стрелка на шее на свободном основании» (58). Затем Бойбабченко берет его в погоню за Упыревой, чтобы выследить путь последней:

«Кофейкина: Зачем тебе Дамкин?

Бойбабченко: Как в такую экспедицию без компаса?» (59). Изменение внешности действующих лиц является временным – в итоге происходит возвращение к первоначальному облику, сопровождаемое в том числе развенчанием. Однако Дамкину (вместе с Брючкиной) будет сделано предупреждение: «Если будут рецидивы и вспышки (*к Брючкиной.*) – к вам вернется ваша прежняя прическа. (*Дамкину.*) А вас превратят навеки в компас, и я сдам вас в географический институт» (66). Таким образом, превращения в действии пьесы выполняют функции водеvilльного переодевания ради достижения цели персонажа и в то же время являются средством наказания отрицательных типов.



Пространственная организация в пьесе выходит за рамки водевильного камерного устройства, поскольку место действия постоянно меняется. В первой картине первого действия события разворачиваются в скверике около учреждения, а во второй уже показаны комната, где находится рабочее место Гогенштауфена, и кабинет Упыревой. В первой картине второго действия читатель/зритель наблюдает персонажей в комнате перед кабинетом управделами, а во второй картине – в парке отдыха. В первой картине третьего действия показан полет героев над ночными крышами города (здесь наиболее ярко реализуются возможности сказочно-фантастического начала), а в финальной картине все основные действующие лица оказываются на даче у Заведующего. Таким образом, автор расширяет возможности водевильного жанра за счет постоянных преобразований художественного пространства.

Большинство диалогов в пьесе построены по принципу словесной дуэли, часть из них имеет стихотворную основу или представлены как куплет. Например, «перепалка» Кофейкиной и Упыревой:

«Кофейкина: <...> (Пляшет от возбуждения. Поет.) // Дрыхнет в тине сытый гад, // Завтра ты умрешь!

Упырева: Навряд!

Кофейкина: В море соль и в шахте соль – // Завтра будет бой!

Упырева: Изволь!

Кофейкина: Пляшут зайцы у межи, // Жизни я служу!

Упырева: Служи!

Кофейкина: Суслик жирный гложет рожь – // Смерти служишь ты!

Упырева: Ну, что ж!

Кофейкина: Нам недолго воевать – // Ты обречена!

Упырева: Плевать! (Пляшет.) У реки, у реки, // Тонут в тине рыбаки, // Догорают огоньки, // Умирают угольки. // Выкусила? (Убегает.)» (41).

Для достижения комического эффекта Шварц использует различные приемы языковой игры. Так, некоторые речевые партии персонажей содержат высказывания афористического характера: «У настоящего классового врага анкета всегда аккуратная!» (20); «Я очень хорошо знаю женщин. Все они дон-жуаны и циники» (30); «Забыла я, что ты человек влюбленный, а стало быть, тупой» (48–49). Однако более часто автор вводит в структуру диалогов каламбуры, которые основаны на игре с прямым и переносным значениями слов (функционирование данного приема обнаруживается при рассмотрении реплик вместе с последующими действиями персонажей, когда происходит «буквальная реализация метафоры»⁵). Например, Дамкин жалуется, что «посторонняя баба» позволяет себе по всему саду его «таскать за зубы» (Бойбабченко заставляет бегать за ней ловеласа со стальными зубами, используя магнит).

По такому же принципу строятся эпизоды со «случайно» загаданными Гогенштауфеном желаниями. Так, сначала раздраженный на Брючкину герой выкрикивает словосочетание, которым всегда сопровождаются его эмоциональные всплески, и оно исполняется как желание:

«Гогенштауфен (кричит): А, будь ты трижды рыжей!

На секунду вспыхивает яркий свет. // На голове Брючкиной вырастает тройная рыжая прическа. // Над бровями – тройные рыжие брови. Рыжие ресницы» (53). Затем он желает научиться «складно» говорить, после чего на протяжении большей части четвертой картины будет произвольно произносить стихотворные монологи и давать рифмованные ответы на реплики собеседников, что рассчитано на комический эффект.

Кофейкина и Заведующий, разоблачая Упыреву, называют ее представителем «мертвого класса», т. е. пережитком прошлого (с идеологической точки зрения), при этом фея подразумевает и то, что вампир/упырь – не живой человек: «Мертвый она класс! Не страшен мертвый на столе, а страшен мертвый за столом. <...> Мертвый человек лежит, а мертвый класс сидит, злобствует. Она в кабинете – как мертвый за столом» (19); «А к ней попадет [посетитель] – сразу обалдевает. Она его карболовым духом. Она его презрением. Она ему: вы у нас не один. Он думает: как же так, я строю, а она меня за человека не считает! <...> Силу он тратит, кровь тратит – а ей того и нужно. Живую кровь потратить впустую. Мертвый класс» (26). Сказочная форма позволяет выявить внутреннюю сущность бюрократизма («мертвечины»/«вампиризма» в метафорическом смысле) как презрение к человеку, тормоз в развитии современной жизни. При этом «мертвечина» выступает как источник путаницы, злобы, склоки. Так через сказочную метафору реализуется синтез сатирического и водевильного начал.

На каламбуре основаны говорящие фамилии многих персонажей: Упырева – вампир; Дамкин – любитель дам, развратник; Брючкина – падкая на мужчин модница; Бойбабченко – «гром-баба», всегда готовая на физическую расправу; Кофейкина – фея в быту (каламбур объясняется в пьесе самой героиней: «Я молода была – называлась фея. Это я теперь Кофейкина» (34)). Фамилия же главного героя не является говорящей. Здесь, как справедливо отмечает В. Головчинер, автор путем контрастного наименования показывает персонажа как водевильного чудака: «Скромный, тихий, наделенный <...> фамилией австрийских императоров <...>, Гогенштауфен по сути своей <...> “чудак”»⁶. Таким образом, языковая игра выполняет не только увеселительную функцию, но и характерологическую.

Важная роль в структуре пьесы отводится вокальным и танцевальным номерам – формальным признакам водевиля. В конце каждой картины кто-то из персонажей произносит куплет, либо кратко



объясняющий произошедшее в данном эпизоде: «Маруси нет, я с Брючкиной бесстыжей. // Все спуталось, ах, будь ты трижды рыжей!» (42), либо побуждающий к развитию дальнейших действий («девиз-анонс» в каком-то смысле): «Энергия плюс чудо, минус разум, // И мы с управделами сладим разом» (21); «Завтра бой – свирепый и суровый. // Но я с тобой – и горе Упыревой!» (35); «Дрожи, дрожи, гадюка Упырева – // Сейчас заведующий скажет слово!» (62). Иногда куплет сопряжен с танцевальным номером. Так, например, ожившая статуя Фавна, перешедшая на службу добрым силам, играет в финале второго действия на флейте, заставляя окружающих танцевать победный танец:

«Фавн: А меня забыли и флейту мне оставили! Хорошо! Пляшите! Пляшите все! В честь победы! В честь виктории! Чтобы волшебница победила! Чтобы Упырева погибла! // Чтобы навеки сгинуть ей нахалке – // Пляшите все, пляшите, елки-палки!

Пляшут.» (60). Отметим, до этого Фавн заставляет танцевать шпану – армию Упыревой – и таким образом обезвреживает ее.

Кроме того, куплеты в пьесе работают на раскрытие образа его исполнителя. Так, например, престарелый ловелас Дамкин постоянно напевает песни о девичьих ласках: «Жизнь – это бочка страданий, // С наслаждения ложечкой в ней» (29); «Глазки // Сулят нам ласки, // Сулят нам также // И то и се!» (30).

Однако самым важным, на наш взгляд, является куплет Кофейкиной о том, что такое настоящее чудо: «Чудо в смысле музыка, // Чудо в смысле смех, // Чудо в смысле радость, // Доступная для всех!» (69), отчасти совпадающий с репликой из монолога персонажа-резонера Заведующего: «Вы полны величайшей творческой энергии, которая иной раз производит впечатление чуда» (65), где отражена эстетическая позиция самого Шварца, которая в полной мере раскрывается в его поздней пьесе «Обыкновенное чудо» (1954). В «Приключениях Гогенштауфена» есть также и авторская ирония в адрес попыток развенчать чудо. Так, в обращенных Гогенштауфену репликах Кофейкиной присутствуют рационалистские суждения о волшебстве путем его разъяснения через технический прогресс: «Моложе была – на метле летала, а теперь состарилась, отяжелела – летаю на электрическом пылесосе. <...> Все-таки электроэнергия. <...> Спи, машины-арифмометры за тебя поработают. <...> Моя энергия в них будет работать. Это даже не чудо, а чистая наука. Правят кораблями с берега, а я с дороги буду править машинами. И все очень просто. Чистая наука» (34). Кроме того, в первой картине Кофейкина, Бойбабченко и Гогенштауфен подглядывают за Упыревой и Дамкиным сквозь опразраченную стену (своего рода экран) и несколько раз повторяют недослышанный диалог, будто перезапускают/перематывают киноленту:

«Бойбабченко: Ничего не слышно.

Кофейкина: Сейчас вторично пушу. <...>

Бойбабченко на стуле у стены. Кофейкина свистит.

Кофейкина: Опять не слышно? Ну, тогда пушу медленно! <...> (*Свистит.*)

Упырева и Дамкин повторяют предыдущие реплики чрезвычайно медленно, как при ускоренной съемке в кино.

<...>

Кофейкина: Надоел! (*Свистит.*)

Действие на сцене начинает идти с необычайной быстротой, как в киноленте с вырезанными кусками» (30–31). На комедийное наполнение пьесы работает также сообщение феи о бюрократических ограничениях на волшебство: «Только имей в виду, – ты экономист, ты меня поймешь, – все чудеса у меня по смете. <...> Могу я в квартал совершить три чуда, три превращения, а также исполнить три любых твоих желания. Так и надо будет планировать! Мелкие чудеса, – стул, например, позвать и прочее, – это, конечно, сверх сметы, на текущие расходы... Но капитальные чудеса – строго по смете» (26). Таким образом, обнаруживается авторская «игра в сказочность».

Финал произведения оптимистический. Влюбленные (Гогенштауфен и Маруся) соединяются, зло разоблачается. Выясняется, что проект молодого экономиста утвержден «с блеском». Получают прощение и Дамкин с Брючкиной, которые становятся парой благодаря сводничеству Заведующего:

«Заведующий: Довольно! Все кончается хорошо, поэтому я вместо выговора в приказе сделаю вот что, – смотрите... (*Показывает на Брючкину.*)

Дамкин: Что?

Заведующий: Смотрите...

Дамкин: А ведь действительно...

Заведующий: Смотрите...

Дамкин: Ах, ты черт... Фигура, руки, ноги... Товарищи, потрясающая новость! Я влюбился! Честное слово! В Брючкину» (66). Однако главная злодейка сбегает, и, как выясняется позже, чуть ли не в каждом учреждении появляются многочисленные отражения Упыревой: «Заведующий: Сейчас я... (*Подходит к телефону.*) А?.. Да?.. Райотдел?.. <...> Как ваша фамилия? Упыренко? <...> Что?.. Облотдел?.. Кто передает? Упыревич? <...> Что?.. Кто?.. Вурдалак? <...> Кто говорит? Назовите сначала фамилию... Вампир? <...> Кто?.. Кровососова? (*Швыряет трубку на пол.*)» (68). Тем не менее, пьеса завершается общей жизнеутверждающей песней о готовности к борьбе и безоговорочной победе добра над злом: «Уходим сражаться, // Прощайте, друзья! // Врагу удержаться // Против нас нельзя! // Нас жалеть не стоит, // Весел будет бой! // Оружие простое // Берем мы с собой! // <...> Музыка и пляски // Не выдержит мертвец, // И тут нашей сказке – // Конец наконец!» (69).



Подведем итоги. Многочисленные водевильные приемы в пьесе Е. Шварца «Приключения Гогенштауфена», вступающие в синтез с фантастикой сказочного типа и сатирой, позволяют определить жанр произведения как сказочно-фантастический водевиль. Роль водевильной поэтики в тексте заключается в развитии увлекательного, построенного на путанице действия – приключений. Сказочные события являются метафорой противостояния «живого» и «мертвого», реализованной в водевильном по своему характеру действии. Фантастика представлена преимущественно волшебством, сопряженным в отдельных случаях с научно-техническим прогрессом (для достижения комического эффекта); позволяет увидеть серьезный и даже трагический подтекст (когда действия отрицательных элементов, отравляющих жизнь простым людям, уподобляются темной магии, из-за чего их бывает тяжело распознать), но при этом утверждает оптимистическую позицию, что в мире есть место чуду – простому («обыкновенному») волшебству, на которое способен каждый добрый человек.

Примечания

- ¹ См.: Шварц Е. Приключения Гогенштауфена // Шварц Е. Обыкновенное чудо : Пьесы, сценарии, сказки, автобиограф. проза, воспоминания. Кишинев, 1988. С. 16. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.
- ² См.: Головчинер В. Эпический театр Евгения Шварца. Томск, 1992 ; Девятайкина Е., Цимбаева Е. Комментарии. (Приключения Гогенштауфена) // Шварц Е. Обыкновенное чудо : Пьесы, сценарии, сказки, автобиограф. проза, воспоминания. С. 587–588 ; Калмановский Е. Шварц // Очерки истории русской советской драматургии : в 3 т. Л., 1968. Т. 3. С. 135–161 ; Скороспелова Е. Сказочник и его время // Шварц Е. Обыкновенное чудо : Пьесы, сценарии, сказки, автобиограф. проза, воспоминания. С. 5–14 ; Цимбал С. Евгений Шварц. Критико-биографический очерк. Л., 1961.
- ³ Цимбал С. Указ. соч. С. 93–94.
- ⁴ Там же. С. 87.
- ⁵ Хо Хе Ен. Особенности языковой картины мира ранних пьес Е. Шварца // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2008. № 51. С. 122.
- ⁶ Головчинер В. Указ. соч. С. 50.

Образец для цитирования:

Шеленок М. А. Сказочно-фантастический водевиль Е. Шварца «Приключения Гогенштауфена» : поэтика жанра // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2017. Т. 17, вып. 1. С. 83–87. DOI: 10.18500/1817-7115-2017-17-1-83-87.

Cite this article as:

Shelenok M. A. Fairy-tale and Fantastic Vaudeville by E. Schwartz *Adventures of Hohenstaufen*: Genre Poetics. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, 2017, vol. 17, iss. 1, pp. 83–87 (in Russian). DOI: 10.18500/1819-7663-2017-17-1-83-87.