

Катя Сенне

СТАРАЯ НОВАЯ СКАЗКА: МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ ПЬЕСЫ-СКАЗКИ С. МАРШАКА «ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ»

В статье на примере анализа сказки Самуила Маршака рассматривается авторская позиция писателя в отношении народной сказки. В задачи данной статьи входит анализ структурной морфологии переработки Маршаком чешской сказки, а также анализ системы построения «новой» сказки, которая, как считает Маршак, должна свободно располагать богатейшим наследием русского фольклора, одновременно вписываясь в новую историческую действительность.

Ключевые слова: сказка, детская литература, мифопоэтика, фольклор, сирота, волшебный лес, анахронизм, С. Маршак, «Двенадцать месяцев».

Вопрос о характере и статусе детской литературы является центральной темой дискуссий советских писателей и критиков 1920–1930-х гг. Сопоставление «малой» и «большой» литературы, вопрос о специфике детского текста (или же отсутствие таковой), его преемственном или же новаторском характере, разграничение литературы, и в особенности детской, на «до» и «после» революции, а также роль сказки в литературе — таковы основные темы литературных дискуссий постреволюционного периода.

Самуил Маршак, возглавивший в 1920-х гг. борьбу за эмансипацию и повышение качества советской детской литературы, является одним из главных акторов литературной полемики и одновременно ее объектом — излюбленной мишенью номенклатурной критики, наравне, впрочем, с Чуковским. Светлана Маслинская в своей статье «Нужен ли детский писатель? (К истории становления советской детской литературы)» указывает 1928 г. и публикацию статьи Н. Крупской о Чуковском как новую веху в истории критики детской литературы: «С этого момента детская литература вышла из тени. Ее снова заметили “взрослые” литераторы и критики. <...> И на протяжении всего “реконструктивного периода” детская литература продолжала находиться в зоне пристального

внимания *общего* писательского сообщества и *общей* критики» [Маслинская 2014, с. 386].

Литературная борьба за место детского писателя включает в себя полемику о сказке и общем влиянии фольклора на детские тексты — то есть вопросы о национальном наследии и наследственности детской литературы. Среди тех писателей и критиков, кто высказывался в защиту сказки и фантастического, игрового начала, Маршак занимает одну из самых активных позиций. В своих статьях, посвященных детскому тексту и детским писателям, Маршак постоянно возвращается к сказке, к необходимости переработки фольклорного материала, подробно высказывается о литературных задачах, стоящих перед новым поколением писателей. Характерно, что, несмотря на активную защиту волшебной сказки, приравниваемой номенклатурной критикой к нереалистической и изжившей себя литературе XIX в., Маршак не менее темпераментно атакует «корифеев» дореволюционной детской традиции: «В текстах Маршака общим местом становятся критические выпады в адрес дореволюционной детской литературы, образцом которой становятся имя Лидии Чарской и название журнала “Задушевное слово”. “Задушевное слово” и производное от этого названия “задушевность” становится эмблемой “старой” литературы, неприемлемой и эстетически, и идеологически» [Кулешов 2012, с. 79–80].

«Старая» литература «в цветных глянцевиных обложках или в тисненых золотом переплетах» [Маршак 1971а, с. 208] под пером Маршака подвергается жесткой критике. Тем не менее он не может не осознавать всю важность и необходимость поддержания «истинных» литературных традиций, восходящих к народному творчеству. Маршак как бы перекидывает мост в глубину веков через «сусальную» и «назойливо назидательную» [Там же] дореволюционную литературу, потерявшую, как ему кажется, свои связи с народным, традиционным началом. Так писатель решает взять на себя рискованную задачу по восстановлению доброго имени волшебной сказки, а также русского фольклора (с его мифопоэтическим мышлением), — через создание *новой* сказки, жизнеспособной (по его мнению) в силу своей привязанности к действительности, современной советскому народу:

Мы не собираемся возрождать в Советской стране старую сказку. Нам ни к чему воскрешать гномов и эльфов, даже тех гномов и эльфов, которые еще были рудокопами и пастухами. Мы знаем, что напрасно и наивно было бы ожидать возрождения тех художественных форм,

которые были когда-то целиком основаны на мифологическом отношении к природе [Маршак 1971г, с. 215].

Рассуждая о вопросе преемственности, Маршак говорит о создании новой формы сказки, которая должна «черпать из фольклора то, что в нем живо и в самой сущности своей *современно* (курсив автора. — К. С.), как это делали, создавая сказки, Пушкин, Лев Толстой, Андерсен» [Там же]. Однако Маршак так упорно и настойчиво оперирует понятиями нового и старого, с такой навязчивостью возвращается к идее реновации старой сказки, что поневоле возникает сомнение в целесообразности подобного дискурса. Кого же именно клятвенно обещает *не* воскрешать Маршак? Писатель призывает нас «разгримировать братьев Гримм» [Маршак 1971б, с. 300], но не Пушкина или Толстого, которым и вовсе не приходило в голову размышлять, насколько нова их очередная литературная сказка.

Подобное смещение акцента с содержания и формы сказки (их как раз Маршак и хочет сберечь любой ценой) на весьма демагогическое понятие «новизны» дает писателю возможность искусно замаскировать свою работу с фольклорным материалом под реставрацию священного принципа народности¹, что в свою очередь позволяет ему «брать из народного эпоса то, что нам *интересно и нужно, но брать без педантизма, без трусости*» (курсив автора. — К. С.) [Там же].

В свете вышеизложенной литературной полемики мы предлагаем рассмотреть историю переработки Маршаком славянского фольклорного материала в драматическую сказку, а потом и в пьесу-сказку «Двенадцать месяцев». Эта работа над «новой» литературной сказкой является ярчайшим примером того, что Маршак действительно внимательнейшим образом изучает не только русские народные сказки, но и славянскую мифологию, при этом прекрасно владея фольклорным материалом.

Первая задача, которая встает перед нами, — определение жанра подобного текста, совмещающего в себе фольклорную поэтику и авторский замысел. Современная наука неоднократно предлагала определение жанра литературной сказки и отличие ее от фольклорной. Обратимся к статье Е. А. Сухорукова, в которой предлагается сравнительный анализ двух типов сказки, на наш взгляд являющийся достаточно убедительным:

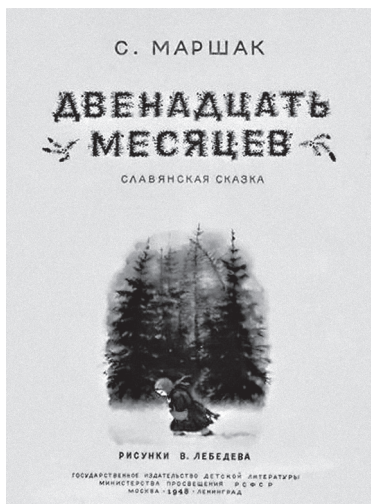
Определим основные различия и сходства между фольклорной и литературной сказкой. Литературная сказка характеризуется

двойственностью (устное сказание фиксируется письменно). Она опирается на древнейшие архетипы, ориентирована не только на жанры народной сказки, но и на ассимиляцию элементов предшествующей культурной традиции (литературные сказки предшественников и «классиков» жанра) <...>.

Литературная сказка свободна в совмещении мифологических элементов, традиций фольклорных сказок, а также легенд, преданий и т. п., поскольку авторы нового времени имеют возможность творчески опираться на все достижения прошлого. Разные исследователи выделяют различные признаки в жанре литературной сказки. Литературная сказка может быть основана на фольклорных, мифологических, эпических источниках. Она может являться плодом воображения писателя и в любом случае подчинена его воле. Чудеса и волшебство помогают выстроить в сказке сюжет, охарактеризовать персонажей, воплотить их идеи и мечты [Сухоруков 2014, с. 146].

В случае переработки народной сказки Маршаком определяющим фактором и точкой отсчета для нас является авторский подход. Маршак не просто пишет «новую сказку», адресованную «новому», советскому читателю-ребенку. Он перерабатывает определенную фольклорную сказку с сюжетом, который в тот момент со всей очевидностью казался ему особенно важным. Подобному типу литературной сказки, опирающейся на фольклорный материал, присущи подражательный характер, использование сюжетных мотивов сказки, воспроизведение основных характеристик времени и пространства сказки. Именно установка Маршака на фольклорную поэтику позволяет нам включить текст «Двенадцати месяцев» в категорию фольклорно-литературной сказки и проанализировать как *литературную переработку* фольклорного материала, а не как авторскую сказку, где авторский замысел превалирует над традицией. В данной статье мы рассмотрим, какие именно элементы народной сказки использует Маршак в своей пьесе и каким образом достигается заданная актуализация фольклорного материала.

Итак, в декабре 1942 г. Маршак пишет сыну о продвигающейся работе над сказкой, в основе которой лежит позаимствованный им из чешского фольклора сюжет о «братьях-месяцах, встречающихся у костра новогодней ночью»². Сам Маршак предпочел отрицать свое знакомство с переводом Николая Лескова сказки, записанной чешской писательницей Боженой Немцовой³, утверждая позже, что ознакомился с сюжетом в чьей-то устной передаче⁴. Первым издается



«Двенадцать месяцев», иллюстрации В. Лебедева, 1952 г. Титульный лист (слева), полосная иллюстрация (справа)

в 1943 г. в Детгизе прозаический вариант сказки с подзаголовком «Славянская сказка». В тот же период Маршак перерабатывает сказку, превращая ее в театральную пьесу, в ней исчезает географическое уточнение места действия прозаического варианта. По всей видимости, привязанность сюжета к определенному географическому пространству не отвечала замыслу автора. Маршак перерабатывает материал славянских преданий о встрече девочки с месяцами в канун Нового года, дополняя его рядом фольклорных сказочных мотивов, воспроизводящих архаическое, мифологическое видение мира, в котором человек вступает в контакт с фантастическими силами природы.

Здесь нас интересует именно драматургический вариант славянской сказки, как наиболее развернутый. В ходе исследования мы рассмотрим структурные изменения, вносимые Маршаком в чешский вариант сказки (его мы будем называть «базовым») о мачехе и нелюбимой падчерице, чтобы посмотреть, как они формируют определенные сказочные мотивы.

Итак, по сюжету (сюжетный тип «Морозко») в разгар зимней стужи мачеха посылает нелюбимую падчерицу в лес за цветами (фиалками в варианте Немцовой и подснежниками на именины родной дочери — у Маршака), то есть дает ей невыполнимое задание,

традиционно являющееся исходной точкой волшебного путешествия героя сказки.

Такое, казалось бы, незначительное изменение, как замена фиалок подснежниками, на самом деле является смысловым сдвигом, который подчиняется всему структурному замыслу сказки. Как мы уже сказали, Маршак обращается здесь к традиционному сказочному сюжету о падчерице, перенося акцент на смысловое поле сироты. Традиционно в народной сказке чаще встречается потерявшая мать полусирота, чей отец женится, приводит в дом мачеху и новую дочь (или дочерей), враждебных падчерице. Маршак в своей сказке упраздняет фигуру отца, оставляя своей героине лишь статус падчерицы-сироты, что соответствует его изначальной директиве брать из народного эпоса только то, «что нам интересно и нужно». Таким образом, в повествование вводится традиционная для фольклора тема родового конфликта, где один род выступает против другого, чуждого ему рода, символизируемого падчерицей. Далее Маршак дополняет тему целым рядом элементов, образующих единое центральное смысловое поле — поле сиротства. Нам важно рассмотреть, как архаические мотивы славянского фольклора получают новое звучание.

Прежде всего интересен сам выбор цветов, за которыми отправляется по наказанию мачехи и сестры падчерица. Подснежник (на украинском *сиротень*) окончательно связывает получение падчерицей невыполнимого задания с ее собственным статусом сироты. Эти растения являются первоцветами, что и послужило причиной появления таких названий:

Можно предположить, что растения, согласно традиционным представлениям, порождают друг друга, то есть растения, появляющиеся и цветущие в августе, «порождены» июльскими, последние, в свою очередь, июньскими и так все, кроме первоцветов, которые воспринимаются как происходящие не от растений, а от иных сил [Трофимов 1999].

Так и в архаических представлениях древних народов, в том числе и славян, сирота обретает статус «нерожденной» или «перворожденной» (отсюда и необходимость выдать замуж сироту, чтобы «ввести ее в род»). Сирота в общеславянском фольклоре имеет особый статус социально обездоленного человека. Сироте, не имеющей родителей, в фольклоре часто покровительствует природа, представленная в сказке Маршака целым рядом персонажей-зверей, или духов, во-

площенных в двенадцати календарных месяцах. То, что замещение цветов у Маршака не случайно, подтверждается и тем фактом, что писатель и далее расширяет смысловое поле сиротства другими второстепенными персонажами. Все персонажи, входящие в это поле, имеют разные структурные функции: Старый солдат выполняет функцию помощника, Апрель и месяцы — дарителей, Королева — дающего задание и, наконец, Падчерица — испытуемого.

Рассмотрим пример Старого солдата, введенного в повествование в качестве персонажа-помощника и покровителя сироты, то есть в качестве заместителя умершего родителя. В русском фольклоре персонаж «солдат» входит в ту же смысловую категорию потерянности, оторванности от семьи, что и сирота. Так, «применение слова “сирота” к детям солдат связано с тем, что рекруты и солдаты воспринимаются как социальная группа, занимающая пограничное положение между миром людей и миром мертвых, поскольку они отдалены от семьи. Об этом, например, свидетельствуют обряды проводов рекрута, во многом схожие с погребальным обрядом: по рекрутам причитают и т.п. Соответственно, дети солдата считаются сиротами» [Там же]. Солдат, наделенный субститутивной родительской функцией, как и нареченный Падчерицы Апрель (именуемый также «младшим братом», чья социальная позиция схожа с позицией сироты), структурно соответствует функции сироты в данном типе волшебной сказки. Таким образом, Маршак очерчивает границы поля действий главной героини, отправляя ту собирать подснежники с помощью Солдата и Апреля, младшего брата.

Мелетинский в своем исследовании о героях волшебных сказок говорит следующее:

Активность чудесных сил, оборотной стороной которой является относительная пассивность героя-человека, легла в основу художественной



«Двенадцать месяцев», фото-иллюстрация, оформление Б. В. Шварца, фотография артиста МХАТа В. С. Давыдова. Издательство «Искусство», Москва, 1950

формы волшебной сказки. Первобытная сказка сосредоточивает внимание на мифологизированной природе, и образ человека играет в ней подчиненную, второстепенную роль. Герой художественной сказки — не мифическое очеловеченное божество, как до сих пор считают многие фольклористы и филологи. Он порожден конкретной социальной действительностью. Это не бог, не шаман, а социально обездоленный член первобытной общины, лицо, исторически обездоленное в результате распада первобытнообщинного строя, отказа от первобытного материального и духовного равенства. Сказка называет своего героя сироткой, падчерицей, младшим сыном потому, что именно эти фигуры были исторически обездолены в процессе разложения первобытного общинно-родового строя, перехода от рода к семье [Мелетинский 2005, с. 214–215].

То, что Маршак объединяет в своей сказке такие категории, как сирота и младший сын, свидетельствует, по нашему мнению, о степени интереса и осведомленности писателя в поэтике и структурной системе славянского фольклорного материала.

Автор вводит еще одного персонажа, не фигурирующего ни в чешском базовом варианте сказки, ни в его собственном прозаическом переложении. Речь идет о Королеве, также принадлежащей к смысловому полю сиротства. Между Королевой и Падчерицей устанавливается некая тождественность, ибо первая, как и последняя, является круглой сиротой. Персонажей объединяет и один возраст («лет 14-ти»), и тема покинутости-обездоленности, которая как бы уравнивает социально несопоставимых Королеву и нищую Падчерицу.

П а д ч е р и ц а. Жалко ее.

С о л д а т. Как не жалко! Некому поучить ее уму-разуму
[Маршак 1946, с. 10].

Это означает, что, казалось бы, центральный социально маркированный конфликт Королевы и Падчерицы аннулируется тождественностью их внутрисюжетного статуса. Заметим, что образ капризной Королевы заметно смягчен ее положением ребенка-сироты, вызывающим у читателя чувство эмпатии. Сама Королева зачастую демонстрирует присутствие самоиронии и критического отношения к своему королевскому статусу. Да и Падчерица сразу же идентифицирует королеву как помощника: «Сирота сироту пожалеет» [Маршак 1946, с. 39]. Таким образом, социальный мотив конфликта упраздняется, а центральное противостояние выносится за пределы девичьего дуэта принцессы-нищенки

в традиционный фольклорный конфликт дочери с мачехой и падчерицей.

Итак, Падчерица по наказу Мачехи отправляется в лес, чтобы в январе собрать подснежники. Приказ соответствует центральному хронологическому сдвигу сказки, вокруг которого организуется фабульная линия сказки. Особый статус Падчерицы, чей нравственный облик традиционно ставит ее выше чуждой ей семьи, подчеркивается ее «посвященностью», знанием некоего сакрального этикета, как в эпизоде, в котором она оказывается в лесном, чудесном пространстве. Так, обнаруживается, что Падчерица способна видеть игры зверей, тогда как те даже и не замечают ее. Также и двенадцать месяцев «узнают» девушку, она «в лесу своя» [Маршак 1946, с. 10]. В образе Падчерицы Маршак опять-таки следует фольклорному принципу непсихологического построения персонажей.

Поведение девушки остается традиционно пассивным, как того требует схема сказки, она беспрекословно следует всем наказам помощников и дарителей, а речь ее характеризуется ритуальными речевыми оборотами. Так, например, в тексте присутствует мотив ритуальной лжи, указывающий на то, что герой обладает сакральным, тайным знанием. Как указывает Е. В. Лутовинова в комментарии к «Морозко», в русской народной сказке существует три варианта ответа: правдивый, уклончивый и ложный, причем ритуальная ложь замещается «вежливым ответом» в наиболее поздних вариантах записи сказки⁵. Применение *ритуального* обмана позволяет героине сказки пройти испытание и доказать свою посвященность:

Ф е в р а л ь. Мудрено ли, прямо с мороза да к такому огню! У нас и мороз и огонь жгучие — один другого горячее, *не всякий вытерпит.*

П а д ч е р и ц а. Ничего, я люблю, когда огонь жарко горит!

Я н а р ь. Это-то мы знаем. *Потому и пустили тебя к нашему костру* (Курсив автора. — К.С.) [Маршак 1946, с. 76–77].

Двенадцать месяцев, выполняющие функцию дарителей, подвергают героиню традиционному испытанию. Падчерица же, обладающая тайным знанием, не смеет просить о запретном и пассивно полагается на волю духов, вверяя им свою судьбу. Сначала месяцы, опять-таки следуя ритуальной схеме, отказывают ей в несформулированной просьбе нарушить порядок вещей, то есть вербально оформляют запрет вмешаться в *ход времени*. Через ритуальный первый отказ месяцы напоминают о законе всего сущего.

Январь. Плохо твое дело, голубушка! Не время теперь для подснежников, — *надо Апреля-месяца ждать* [Маршак 1946, с. 29].

Январь, указывающий на трансгрессивный характер хотя бы даже и подневольной просьбы падчерицы, дает ей опять-таки невербальную подсказку: надо дождаться Апреля (с большой буквы в тексте), то есть разрешения младшего брата. Подсказка, прячущаяся за ложно поучительной формулой «всему свое время», адресована посвященному, коей является здесь героиня, которая отвечает согласно ритуалу, то есть «принимает» волю духов:

П а д ч е р и ц а. Я и сама знаю, дедушка. Да деваться мне некуда. Ну, спасибо вам за тепло и за привет. Если помешала, не гневайтесь... (Берет свою корзинку и *медленно* идет к деревьям).

А п р е л ь. *Погоди, девушка, не спеши* (Курсив автора. — К. С.) [Маршак 1946, с. 29].

Таким образом сирота-героиня, пройдя испытание, доказывает свою посвященность и оказывается достойной получить в дар искомую помощь духов. Напомним, что в фольклорных текстах сирота призывает на помощь силы Природы, дабы те определили ее предназначение. В базовом чешском варианте падчерица трижды возвращается по велению мачехи: за фиалками, за ягодами и за яблоками. Маршак ограничивается одним эпизодом, как бы подчеркивая трансгрессивность, запретный и беспрецедентный характер полученного дара. Духи-дарители соглашаются помочь прошедшей испытание героине, ибо та просит:

а) не по своей воле;

б) полученное в лесу знание признается тайным, неразглашаемым;

в) желание загадывается в момент смены года, когда чудеса становятся возможными, — то есть вводятся святочные обрядовые мотивы.

Из всего вышесказанного становится ясен и основной мотив пьесы-сказки «Двенадцать месяцев», которая повествует о целесообразности, закономерности временного порядка. О чем нам рассказывает народная сказка? О том, чего делать нельзя, о знании сакральном и о закономерности бытия. Сказка, выбранная Маршаком, говорит о том, что нельзя вмешиваться в ход времени. Но здесь вскрывается и другая, заветная идея писателя об анахроничной природе сказки:

Сказка помнит прошлое, но живет не в прошлом, а в настоящем — с нами, живыми. <...> Сказочным образам Ольховому, Сосновому и Мусаилу-Лесу приданы живые черты, а их речам — естественные интонации. В сущности, такими видел эти мифические существа, олицетворяющие природу, создатель мифов и сказок — народ [Маршак 1971в, с. 34–38].

Таким образом, актуализируется опять-таки не форма, и даже не содержание народной сказки, а сама суть ее, то знание о мире, которое несет в себе коллективное архетипическое сознание. Именно его и собирается «реабилитировать» Маршак, говоря о необходимости переработки фольклорно-сказочного материала.

Вернемся теперь к другому важному структурному изменению базового варианта сказки. У Боженовой Декабрь, дав Падчерице согласие на смену сезонов, уступает место непосредственно Марту-месяцу, тогда как в пьесе Маршака последовательность месяцев неуклонно соблюдается (причем в обоих эпизодах). Месяцы Декабрь, Январь, Февраль, Март и Апрель один за другим стучат посохом оземь, как бы ускоряя, перематывая время, а вовсе не нарушая его неумолимый, сакральный порядок.

Я н в а р ь. Ты к нам по самой короткой дорожке пришла, а другие идут по длинной дороге — *день за днем, час за часом, минута за минутой*. Так оно и полагается. Ты этой короткой дорожки никому не открывай, никому не указывай. Дорога эта *заповедная*.

П а д ч е р и ц а. *Умру, а не укажу!* (Курсив автора. — К. С.)

[Маршак 1946, с. 34]

Как было указано выше, Маршак считает, что сказка должна включать в себя обязательную мораль без «назойливой назидательности»: тот самый урок добрым молодцам, ибо «сказка — вымысел, и все же она учит правде. Правде и справедливости» [Маршак 1971в, с. 27–28]. Поэтому любой хронологический разрыв трактуется как нарушение равновесия, преступление заветного предела. Допущение становится возможно лишь в один определенный момент перемены года (когда время приходит к нулю, то есть *аннулируется*), и Падчерице придется заплатить за него должную плату. Этот нулевой момент в свою очередь вписывается в невремяе сказки, в святочный *хронотоп* заколдованного леса, пробел в бытии:

Только окончится один месяц, сразу же начинается другой. И *ни разу еще не бывало*, чтобы февраль наступил раньше, чем уйдет январь, а май обогнал бы апрель. Месяцы идут один за другим и *никогда не встречаются* [Маршак 1946, с. 17].

О том, что сказка в переложении Маршака — это сказка о времени, свидетельствуют и те календарные изменения, которые автор вносит в текст. Мы уже указывали на уточнение Маршаком времени действия пьесы — канун Нового года, время святочного волшебства. Далее Маршак заменяет Март Апрелем, превращая последнего в суженого падчерицы. Эти два элемента, календарно-святочный и брачный, отсылают нас к прелюбопытному персонажу — Королеве, — которую Маршак счел нужным ввести в сказку как некий связующий элемент. Посмотрим, кого, как и с кем он связывает.

Как мы уже сказали, Королева, как и падчерица, имеет статус сироты, то есть персонажи оказываются структурно связаны тематической тождественностью, но разделены социально, иерархически. Как указывает на то принадлежность персонажей к полю сиротства, обе девушки получают статус «нерожденных» или «перворожденных». В иерархии общества статус Королевы является самым высоким, тогда как статус падчерицы — самым низким. Персонаж Королевы помещается в центр завязки конфликта, ибо именно из-за ее каприза мачеха отправляет Падчерицу в лес за подснежниками.

Структурная позиция этого персонажа — внешнее противостояние. Именно этот персонаж дает герою невыполнимое задание. Но такой персонаж является и *подспудным* содейственником, катализатором фабульного действия: он также подвергает испытанию лжегероя. Все эти функции присутствуют в сказке Маршака: задание — подснежники, встреча с лжегероинями мачехой и ее дочерью, испытание их и разоблачение. Королева функционирует в тексте как двойник Падчерицы, и именно с ней связана традиционная брачная линия сюжета о сироте. Вероятно, полярное соотношение двух сирот заставляет Маршака вывести персонаж двойника Падчерицы вне зоны действия последней с помощью «инородного» титула: «королева». Вполне возможно, что очевидная социальная полярность двух сирот была введена Маршаком еще и с целью услужить поборникам классовой борьбы: у него социально правильная сирота Падчерица (и ее спутник, тоже выходец из народа, Солдат) противопоставляется социально неправильной сироте Королеве (и ее наставника, Профессора). Однако социальный конфликт, если он и обозначен в тексте, отнюдь не является центральным, ибо в конечном счете не высокий социальный статус делает Королеву капризной и непоследовательной (и отнюдь не злой), а опять-таки ее сиротство и нерадивость профессоров.

Читая текст Маршака, нельзя не заметить предельную условность в именах персонажей, сведенных к отведенной каждому функции (Падчерица, Мачеха, Королева, Солдат и т. д.), а также в описании в пейзажа. Пространство двух сирот — дворец (зона действия Королевы) и лес (зона действия Падчерицы) — представлены весьма схематично, предоставляя воображению читателя наполнить их смыслом. И тем не менее, лесное заснеженное пространство воспринимается как русское, то есть *свое*, тогда как дворец *королевы* как бы прочерчивает между двумя пространствами четкую границу.

Посмотрим, что же именно делает Королева в канун Нового года: она призывает весну, причем делает это опять-таки через ритуальный призыв, который произносится в тексте трижды:

Травка зеленеет,
Солнышко блестит.
Ласточка с весною
В сени к нам летит [Маршак 1946, с. 14].

Королева приказывает найти *подснежники* в лесу и принести во дворец: то есть найти сиротеня, сироту-падчерицу. Далее Королева не просто призывает весну, она призывает определенный месяц, апрель. В базовом варианте речь велась о Марте, что связывало этот анахронический поворот интриги и со славянским календарем, в котором год начинался с марта. Маршак опять прибегает к смысловому сдвигу, превращая Апреля в *младшего* сына, в первый месяц года. Каприз принцессы привязывается к определенному дню, а именно к первому апреля. Таким образом, персонаж королевы отсылает нас к апрельской смеховой традиции. Первое апреля у славян — первый день весны, день пробуждения домового, когда всем нужно было дурачиться, обманывать друг друга, чтобы сбить с толку домового. «Говорят, апрель — месяц обманчивый». В тексте Королева постоянно смеется и заставляет смеяться своих подданных, она шутит, — не всегда удачно, шутки выходят «дурацкие».

Если Падчерица связана с мотивом посвящения и сакрального времени, то Королеву Маршак связывает с карнавальная народная традицией, с маргинальной культурой освобождающего, трансгрессивного смеха, позволяющего на один день в году освободиться от обыденной жизни, сбросить с себя обычную личину и позволить себе маргинальное, *дурацкое, перевернутое* поведение. Таким образом, святочные мотивы оказываются смешаны со смеховыми, апрельскими.

Оказавшись в лесу, посреди зимних сугробов, Королева вполне резонно заявляет Профессору (двойнику Старого солдата, то есть заместителю отца): «А вы чего всякого *дурацкого* указа слушаетесь?» (Курсив автора. — К. С.) [Маршак 1946, с. 72] Впрочем, на замечание Января, указывающего на непоследовательность каприза Королевы, на его анахроничность, Королева повторяет лейтмотив сказки («не время — в не-время») и вновь указывая на провал в сказку: «Я и сама вижу, что мы не во-время приехали сюда!» [Маршак 1946, с. 74]

В структуре сказки Маршака Королева выступает как персонаж неблагоприятный герою, которого она должна отослать с трудной задачей, чтобы найти царевну и жениться на ней. То есть это брачная, связующая функция. Главная задача архаического общества по отношению к сироте — это выдать ее замуж, то есть вернуть ее в род. С этим связана в фольклоре и тема приданого, которое сироте обычно дарят духи родителей, принявшие фантастический образ Природы. Волшебные дары, которые получает сирота — это и есть приданое. У Маршака каждый месяц «одаривает» девушку своим покровительством, а Апрель, являющийся здесь и дарителем, и нареченным, дарит своей невесте золотое колечко — волшебный амулет и обручальное кольцо.

Январь. А пока вот тебе этот сундук. Не с пустыми же руками возвращаться тебе домой от братьев-месяцев.

Падчерица поднимает крышку и перебирает подарки. В сундуке — шубы, платья, вышитые серебром, серебряные башмачки и еще целый ворох ярких, пышных нарядов [Маршак 1946, с. 77].

В пьесе-сказке именно благодаря королеве, призвавшей весну в канун Нового года, сирота-подснежник «расцветает» и обретает нареченного: «Под праздник новогодний/Издали мы приказ:/ Пускай цветут сегодня/Подснежники у нас!» [Маршак 1946, с. 19]. Поведение Королевы на первый взгляд противопоставляется поведению Падчерицы, ибо имеет целью «издать новый закон природы» [Маршак 1946, с. 18], то есть нарушить ход времени. Тем не менее во второй части пьесы поступки Королевы обретают иное толкование.

Очутившись в волшебном лесу, Королева, до этого не проявлявшая враждебности по отношению к Падчерице, вдруг делает намеренно «злой» жест: она бросает кольцо Апреля в прорубь. Ритуально пассивное поведение Падчерицы, связанной таинством,

не позволяет той призвать суженого, и тогда королева, персонаж-катализатор, вновь призывает Апрель:

К о р о л е в а. Прощайся же со своим колечком и с жизнью заодно!
Хватайте ее!.. (*С размаху бросает колечко в воду*)

П а д ч е р и ц а. (*рванувшись вперед — к проруби*)

Ты катись, катись, колечко,

На весеннее крылечко,

В летние сени,

В теремок осенний

Да по зимнему ковру

К новогоднему костру! (*Курсив автора. — К. С.*)

[Маршак 1946, с. 67]

Время восстанавливает свой ход посредством устранения сироты, Падчерицы, которая сливается со своим двойником⁶. Королева превращается в маленькую девочку-сироту, ищущую совета и защиты у Старого Солдата (заместителя отца), а Падчерица облачается в царские одежды. Солдат, в третий раз⁷ встречающий Падчерицу в заколдованном лесу, завершает ритуальное посвящение и «узнает», то есть нарекает, ее: «Добрый вечер, сударыня! Вот и опять довелось нам свидеться — *в третий раз*. Только теперь вас и *не узнаешь*. Чисто королева!» (*Курсив автора. — К. С.*) [Маршак 1946, с. 80] Падчерица проходит обряд инициации и получает свое обещанное вознаграждение. Она вновь оказывается на заповедной поляне у костра двенадцати месяцев, чтобы получить последний, *третий*, дар и заплатить положенную цену:

П а д ч е р и ц а. Ничего, я люблю, когда огонь жарко горит!

Я н в а р ь. Это-то мы знаем. *Потому и пустили тебя к нашему костру.*

П а д ч е р и ц а. Спасибо вам. *Два раза* вы меня от смерти спасли.

А мне вам и в глаза-то посмотреть совестно... Потеряла я ваш подарок.

А п р е л ь. Потеряла? А ну-ка, угадай, что у меня в руке!

(*Курсив автора. — К. С.*) [Маршак 1946, с. 77]

Сирота и суженая перворожденного месяца Апреля, Падчерица становится хранительницей тайного знания и жрицей календарного времени. «И был у нее, рассказывают, около дома сад — да такой чудесный, какого и свет не видывал. Раньше, чем у всех, расцветали в этом саду цветы, поспевали ягоды, наливались яблоки и груши. В жару было там прохладно, в метель тихо. — У этой хозяйки все двенадцать месяцев разом гостят! — говорили люди. Кто знает — может, так оно и было».



«Двенадцать месяцев», иллюстрация
В. Лебедева, 1952

Интересно, что после написания пьесы Маршак почувствовал себя вынужденным «нейтрализовать» волшебную сторону своей сказки, что напрямую противоречило его собственной принципиальной позиции, неоднократно высказываемой в статьях и письмах: писать сказки, «не пытаюсь мелко расшифровывать богатый смысл, доверяя качеству материала и уважая читателя» [Маршак 1971б, с. 300]. Тем не менее в комментариях к пьесе Маршаку пришлось «расшифровывать» поистине богатый смысл своей сказки в угоду партийному риторическому дискурсу.

Я долго думал над финалом. Нельзя же было оставить падчерицу в царстве месяцев и выдать ее замуж за Апреля-месяца. Я решил ее вернуть домой — из сказки в реальную жизнь <...> я всячески заботился о том, чтобы в характере каждого месяца была какая-то реальная основа. Они говорят друг с другом о своих делах так, как могли бы говорить люди, ответственные за крупные хозяйства («У тебя крепко лед стал?» — «Не мешает еще подморозить...») [Примечания, с. 588].

Языческие персонажи-месяцы, «ответственные за крупное хозяйство», — это уже явная уступка бывшего редактора детских журналов и опального детского писателя номенклатурной критике 1960-х гг. Ведь идея «вывернуть» сказку в реальную жизнь прямо противоположна сказочной поэтике, которая подразумевает как раз обратное: «заворачивает» реальность в сказку, что прекрасно осознал сам автор. «Кто знает, может, так оно и было» — это традиционная концовка, обязательный намек на сказочную *правдивость*, на урок добрым молодцам.

О том, что Маршак осознавал всю беспочвенность и необосновательность попыток превратить свою яркую, самобытную и по-настоящему народную сказку в манифест социалистического реализма, свидетельствует уже тот факт, что все значительные правки, которые автор вносит в первоначальный вариант пьесы в издании 1962 г., не дают никаких оснований для подобной реалистической

трактовки. Как мы уже замечали раньше, пейзаж и внешний облик персонажей сказки вырисованы с максимальной условностью. Несмотря на то, что Маршак пишет пьесу во время войны, «в самые грозные ее дни» [Примечания, с. 587], его Солдат никак не привязан к реалиям военного времени. В знаменитой мультипликационной обработке Иванова-Вано 1956 г. Солдат носит форму русского солдата кутузовских времен, как, впрочем, и в фильме Анатолия Граника 1972 г., — что само по себе свидетельствует о явном сопротивлении сказки излишней реалистичности и еще в большей степени — привязанности к определенному историческому контексту.

Маршак в конечном счете остановится на драматургическом жанре сказки-пьесы, в которой авторское присутствие, характерное для литературной сказки, наименее очевидно. Конечно, за персонажем Солдата угадывается и философия автора, которую писатель может ненавязчиво предложить юным читателям. Однако авторская позиция здесь опять-таки сливается с общим «фоном» народной мудрости.

В своей статье «Театр для детей» Маршак прямо заявляет: «Характер постановок в театре для детей должен определяться одним принципом: поменьше связывать фантазию зрителя реалистическими подробностями» [Маршак 1971г, с. 187]. Все вышесказанное заставляет нас задуматься над целесообразностью исследовательского подхода к вопросу о советской литературной сказке, который бы основывался на полемике вокруг «новизны» или «старости» русского фольклора. Публицистический дискурс



«Двенадцать месяцев», кадр из мультфильма, Иванов-Вано, 1956



«Двенадцать месяцев», иллюстрация Л. Зусмана, 1967

Маршака, посвященный детской литературе, был продиктован прежде всего номенклатурной реальностью и, в частности, актуальной для 1920–1930-х гг. необходимостью реабилитации народного эпоса. Однако универсальный характер сказок Маршака, как и многих других советских авторов, таких как Е. Шварц, А. Платонов, Т. Габбе, заключается в их уникальной поэтике, сопрягающей неисчерпаемое богатство русского фольклора и игру воображения с безошибочным чувством действительности — залогом их актуальности.

Примечания

¹ «В те дни <речь идет о круге Маршака в середине 1920-х гг.> главной похвалой было: “Как народно!”» [Шварц]. Цит. по: [Кулешов 2012].

² «Двенадцать месяцев» — Впервые с подзаголовком «Славянская сказка». Пьеса в 3-х действиях и 6-ти картинах с прологом и эпилогом» на стеклографе Управлением по охране авторских прав, 1943, 40 с. (В 1943 г. в Детгизе вышла в свет сказка в прозе «Двенадцать месяцев» с подзаголовком «Славянская сказка», написанная на ту же тему). В том же году опубликовано отдельное книжное издание с подзаголовком «Славянская сказка. Пьеса в 4-х действиях» в изд-ве «Искусство», 67 с. Печатались также с подзаголовками «Пьеса-сказка» и «Драматическая сказка».

«Пьесу “Двенадцать месяцев”, — рассказывает Маршак в статье “Сказка на сцене”, — я написал во время войны — в самые грозные ее дни. Загруженный ежедневной спешной работой в газете, над листовкой и плакатом, я с трудом находил редкие часы для того, чтобы картину за картиной, действие за действием сочинять сказку для театра...» 23 декабря 1942 г. в письме к родным он сообщает: «Готов пролог и один акт». А через месяц пишет сыну, И. С. Маршаку: «Работаю... над большой сказочной пьесой “Двенадцать месяцев”. Две трети пьесы написано уже». 19 февраля 1943 г. в письме к семье есть такие строки: «Работаю по-прежнему много. Пьеса вчерне готова, — кажется, удалась, но, должно быть, потребуются еще переделки, исправления, дополнения». А из письма 8 июня 1943 г. узнаем: «14-го — 15-го буду читать пьесу труппе» (имеется в виду труппа Московского Академического Художественного театра). 18 июня 1943 г. он вновь сообщает семье: «Пьесу сегодня... читаю труппе МХАТ... всего только два дня тому назад режиссером моей пьесы был назначен Станицын, ставивший “Пиквика” и “Пушкина”... Был у меня позавчера вместе с худ. Вильямсом, которому поручены декорации и костюмы... Музыка будет писать Шостакович. Интересно, как встретит пьесу труппа» [Примечания, с. 588].

³ Сказка “O dvanácti měsíčkách” была записана известной чешской писательницей Божей Немцовой и напечатана в 1863 г. в литературном сборнике «Северная пчела» под названием “Lada Nióla” [Русские писатели. Библиографический словарь / Под редакцией П. А. Николаева. М.: Просвещение, 1990. Том 1.

⁴ «Когда я писал сказку «12 месяцев» в прозе, еще не знал сказки Немцовой, а только задолго до того слышал чешскую или богемскую легенду о двенадцати месяцах в чьей-то устной передаче. Только впоследствии мне стало известно о существовании сказки Немцовой. Еще дальше отошел я от богемской (или чешской) легенды в пьесе “Двенадцать месяцев”» [Примечания, с. 588].

⁵ Ложь — сильнейший магический прием, используемый во множестве ритуалов и обрядов; С. М. Толстая пишет: «В народной культуре ритуальный обман

(как вербальный, так и акциональный) часто служит магическим приемом для защиты от нечистой силы, болезней и других опасностей» [Толстая 1995, с. 109].

⁶Зеркальное построение системы персонажей подчеркивалось самим Маршаком, который в письме к С. Б. Рассадину (1963) писал: «Основное заключается в том, что в дремучем лесу после разгуга стихий королевой оказывается скорей падчерица, чем сама королева, учителем — солдат с его житейским опытом, а не профессор, наделенный книжной премудростью...» [Примечания, с. 588].

⁷Присутствие в тексте повторяющейся цифры 3 также указывает на ритуальный характер поведения центральных персонажей: Королева трижды призывает весну, Солдат трижды встречает Падчерицу, Месяцы трижды помогают героине и т. д.

Источники

Маршак С. Я. О большой литературе для маленьких // Собрание сочинений в 8 тт. М.: Художественная литература, 1971а. Т. 6. С. 195–243.

Маршак С. Я. О наследстве и наследственности в детской литературе // Собрание сочинений в 8 тт. М.: Художественная литература, 1971б. Т. 7. С. 279–311.

Маршак С. Я. О сказках // Собрание сочинений в 8 тт. М.: Художественная литература, 1971 в. Т. 7. С. 7–42.

Маршак С. Я. Примечания // Собрание сочинений в 8 тт. М.: Художественная литература, 1968. Т. 2. С. 587.

Маршак С. Я. Театр для детей // Собрание сочинений в 8 тт. М.: Художественная литература, 1971 г. Т. 6. С. 183–188.

Маршак С. Я. Двенадцать месяцев (драматическая сказка) // Собрание сочинений в 8 тт. М.: Художественная литература, 1968. Т. 2. С. 307–376.

Маршак С. Я. Двенадцать месяцев: пьеса-сказка. Л.: Государственное издательство Детской литературы Наркомпроса РСФСР, 1946. 86 с.

Исследования

Кулешов Е. В. Самуил Маршак (1887–1964): Биография. Маршак в литературной полемике 1920–1930-х гг. // Детские чтения. 2012, № 2. С. 76–86.

Маслинская С. Г. Нужен ли детский писатель? (К истории становления советской детской литературы) // Детские чтения. 2014, № 2 (6). С. 381–398.

Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.; СПб: Академия исследований культуры, Традиция. 2005.

Сухоруков Е. А. Соотношение понятий «Фольклорная — литературная — авторская сказка» // Вестник московского государственного лингвистического университета. М., 2014. С. 144–151.

Толстая С. М. Магия обмана и чуда в народной культуре // Логический анализ языка. Истина и истинность в культуре и языке. М., 1995. С. 109.

Трофимов А. А. Сирота в языке, верованиях и обрядах. 1999. URL <http://www.ruthenia.ru/folklore/folklorelaboratory/TROFIM1.htm> (дата обращения: 05.06.2017).