

Олег Горелов

# Пьеса-сказка «Снежная королева» Евгения Шварца как лаборатория политического воображения

Oleg Gorelov

Evgeny Schwartz's Fairytale Play «The Snow Queen» as a Laboratory of Political Imagination

## Олег Горелов

Ивановский государственный университет,  
кафедра отечественной филологии, доцент;  
доктор филологических наук  
og-rus@inbox.ru.

**Ключевые слова:** сказка, миф, диалектика,  
А.Ф. Лосев, игра, метасценарий, культурная  
антропология, политическое воображение

УДК: 821.161.1-2:82-2:1

DOI: 10.53953/08696365\_2026\_200\_4\_561

Герменевтическая деконструкция пьесы-сказки «Снежная королева» Е. Шварца позволяет войти в нее как в художественную лабораторию политического воображения, в которой сказка дает форму осмысления отношений между мифом, властью и человеческой жизнью, а также пространство воспоминания вечных сценариев и одновременно разработки рефлексивной метапозиции для изменения будущего. В статье рассматривается противоречивая взаимосвязь политико-антропологических моделей — авторитарно-технократической (Снежная королева), либерально-цивилизационной (Принц и Принцесса), анархо-революционной (Маленькая разбойница) и органически-гуманистической (Герда), интегрируемых на метауровне повествования и театрального действия (Сказочник).

## Oleg Gorelov

Ivanovo State University; Associate Professor of the  
Department of Russian Philology; Doctor of Philology  
(PhD)  
og-rus@inbox.ru.

**Keywords:** fairy tale, myth, dialectics, A.F. Losev,  
play, metascript, cultural anthropology, political  
imagination

UDC: 821.161.1-2:82-2:1

DOI: 10.53953/08696365\_2026\_200\_4\_561

The hermeneutic deconstruction of Evgeny Schwartz's fairytale play «The Snow Queen» allows us to approach it as an artistic laboratory of political imagination, in which the fairy tale becomes a form for reflections on the relationships between myth, power, and human life, as well as a space that simultaneously recalls eternal narrative patterns and develops a reflexive metaposition for transforming the future. The article examines the contradictory interrelation of politico-anthropological models — authoritarian-technocratic (the Snow Queen), liberal-civilizational (the Prince and the Princess), anarcho-revolutionary (the Little Robber Girl), and organically humanistic (Gerda) — which are integrated at the meta-level of narrative and theatrical action (the Storyteller).

## От сказки к аллегории (начальная диспозиция)

Евгений Шварц пишет свою инсценировку сказки «Снежная королева» Ханса Кристиана Андерсена в переломный для общей истории 1938 год. Переломный он и в индивидуально-авторской траектории: эта пьеса знаменует зрелый период творчества мастера, в котором оформляется его фирменное сочетание сказки и сатиры, вневременных топосов и актуального момента. Вот и андерсеновскую диалектику души, экзистенциальный внутренний конфликт Шварц экстериоризировал в пространство социальной драмы, перевел сказочный символ в политическую аллегорию<sup>1</sup>.

1 Ф. Шеллинг, обосновавший идею трех изобразительных форм — *схема* как приоритет идеи над образом, *аллегория* как приоритет образа на идеях и *символ* как

Смысловая амбивалентность, присущая сказке Андерсена, на первых порах приносится в жертву этически ясной, доходящей порой до гротеска бинарности. Ядерная антитеза «жизнь — смерть» оформляется в ядерной метафоре «горячее сердце — холодный разум»<sup>2</sup> (пространственно — «юг — север», темпорально — «время — вечность»), от которой расходятся арки оппозиций следующих порядков: «добро — зло», «дети — взрослые», «горизонтальные связи — вертикаль иерархии», «любовь — страх», «семья — корпорация», «личные отношения — личная выгода», «дружба — сделка», «естественная повседневность — напускная исключительность», «благородная простота — великое совершенство» и др.

Снежная королева персонифицирует идею абсолютного смысла, подавляющего органику ради функции, личность — ради схемы и признающего существование только через рациональное оправдание (выгоду, пользу или величие). Внутреннее устройство этой дисциплинарной машины, насильно несущей людям «математически-безошибочное счастье»<sup>3</sup>, иерархично: Снежная королева как метафизическая идея власти, Советник как дискурс власти, Король и его стражники как форма и материя власти. Движение вниз профанирует идею совершенства: Коммерции Советник предлагает только эквивалент (деньги); Король — суррогат, свою личную, а значит несовершенную, власть (этот король, Эрик Двадцать Девятый, полностью зависимый от советника, «голый» уже с самого начала и настолько далекий от образа Снежной королевы, что при чтении не сразу сопоставляешь эти однокоренные слова); стражники и лакеи Короля — и вовсе полное искажение и вульгаризация смысла. Единство этой партии обеспечивает вещная семиотика превосходства и богатства (огромный бриллиант на серебряной цепочке у королевы, большая серебряная медаль на лацкане сюртука у советника, перстень у короля).

В противостоянии — партия «детей», содружество, где действуют принципы духовного и социального равенства и инклюзивности (кроме детей в него входят и взрослые — Сказочник, Бабушка, Атаманша; и звери, например Северный олень; и птицы — Ворон и Ворона). Герда еще не дошла до королевского дворца, а там уже знают ее историю (сорока, «ужасная сплетница», принесла на хвосте), в Кея и Герду играют дворцовые дети — принц Клаус и принцесса Эльза, а потому при встрече бросаются ей помогать: распространение истории делает частную проблему общей, огласка усиливает солидарность. Шварц явно противопоставляет монополию власти распределенному сообществу, в котором как раз самое страшное — остаться одному: со слов «Вот теперь-то я понимаю, что такое — одна. <...> Когда встречаешь людей, то все-таки легче» (с. 345) и начинается путь Герды. Народ детей для Шварца 1930-х годов задает горизонт гражданского общежития — от практического критерия оценки теку-

---

единство идеи и образа, общего и особенного, — замечает в своей «Философии искусства», что «всё символическое очень легко аллегоризировать, ибо символическое значение включает в себя аллегорическое» (*Шеллинг Ф.В.Й.* Философия искусства / Пер. с нем. П.С. Попова. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 71).

2 На уровне персонажей это «Герда — Снежная королева». Кей, как известно, переживает историю сердечного застывания, хотя «первое слово, которое он сказал, было: огонь» (с. 342). Здесь и далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием в скобках номера страниц: *Шварц Е.Л.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2010.

3 *Замятин Е.* Мы. Нью-Йорк: Международное литературное содружество, 1967. С. 5.

щей реальности до идеала и цели человечества. И в отличие от королевы, предлагающей Кею мудро отстраненное зрение *sub specie aeternitatis*, дети обладают широким, но не абстрагирующим взглядом с точки зрения будущности — *sub specie futuritatis*.

Так устроен верхний слой конфликта в пьесе (таб. 1).

| Уровень                         | Детская модель      | Взрослая модель          |
|---------------------------------|---------------------|--------------------------|
| <b>1. Онтология мира</b>        | прорастание         | проектирование           |
| <b>2. Способ восприятия</b>     | чувство, телесность | разум, рациональность    |
| <b>3. Отношение к целому</b>    | связь               | расчленение <sup>4</sup> |
| <b>4. Базовый аффект</b>        | любовь              | страх <sup>5</sup>       |
| <b>5. Экономика мира</b>        | дар                 | овар <sup>6</sup>        |
| <b>6. Практика действия</b>     | игра                | расчет                   |
| <b>7. Отношение к реальному</b> | переживание         | использование            |
| <b>8. Этика</b>                 | человек — цель      | человек — ресурс         |

Таб. 1. «Дети» vs «взрослые» в «Снежной королеве» Е. Шварца

Сатирически карикатурный культ денег, «секуляризованный» образ самой королевы, сводящийся к функции «специального ведомства», стараниями которого «Кея увозят из родного дома в неведомые холодные края. Исходная ситуация для тех лет более чем типическая»<sup>7</sup>, — все это подчеркивает, что детский сценарий витален, но угнетен, а взрослый реализуется, однако сам по себе реактивен и компенсаторен, а значит, неустойчив<sup>8</sup>.

Прочтение пьесы как притчи сопротивления, политической почти басни незамысловато, но необходимо для дальнейшего прочувствования внутренней динамики конфликта со всей ее разновекторностью, ведь остаточная сказоч-

- 
- 4 Ср. восприятие и речь Сказочника и Советника: «Смотрите, как весело розы кивают нам головками. Они хотят сказать нам: все идет хорошо. Мы с вами, вы с нами — и все мы вместе» (с. 337); «Действительно ли это живые розы? (Нюхает.) а) издают запах, свойственный этому растению; б) обладают соответствующей раскраской и, наконец, в) растут из подходящей почвы. Живые розы...» (с. 333).
  - 5 Управление через страх — общий почерк Королевы, Советника и Короля. Герда признает свой страх и затем его изживает, Кей начинает *доказывать*, что не боится, — целует Снежную королеву и попадает под ее власть.
  - 6 Ср. отношение Бабушки и Советника: «Этот куст все равно что подарок. А подарки не продаются. <...> Эти розы — наша *радость*»; «Сколько стоят ваши розы? <...> Я люблю *редкости*! На этом я разбогател. Летом лед — редкость. Я продаю летом лед. Зимой редкость цветы — я попробую их разводить. Все! Итак, ваша цена?» (с. 335).
  - 7 Головчинер В.Е. Евгений Шварц // Русская литература XX века: 1930-е — середина 1950-х годов: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования: В 2 т. / Под ред. Н.Л. Лейдермана, М.Н. Липовецкого и М.А. Литовской. Т. 1. М.: Издательский центр «Академия», 2014. С. 344–345.
  - 8 Вспомним завязку действия: «*Бабушка*. Господин советник! Есть вещи более сильные, чем деньги. *Советник*. Да ведь это бунт! Значит, деньги, по-вашему, ничего не стоят? Сегодня вы скажете, что деньги ничего не стоят, завтра — что богатые и почтенные люди ничего не стоят. <...> Да я вас заморожу! <...> Я: а) отомщу; б) скоро отомщу и в) страшно отомщу. Я дойду до самой королевы» (с. 337).

ная структура путешествия в иное, мертвое царство, а также осевой архетип ребенка, как и жанр пьесы для детей, направленной на проигрывание возможных жизненных ситуаций, сами по себе превращают пьесу в тренажер моделирования реальности.

## От аллегории к мифу (диалектическая архитектоника)

Погружаясь во внутренний миф символического пространства пьесы, обратим внимание на архитектурное значение логики четырех: четыре действия, четыре хронотопа, четыре политических<sup>9</sup> образа мира и человека. Динамический процесс саморазвертывания художественной идеи может быть описан как четырехчастная структура, или «тетрактида» в пифагорейских терминах. Классическая неоплатоническая тетрактида — Единое (внесущностный принцип), Ум (сущность), Душа (жизнь), Материя или Одно, Одно сущее, Становление, Факт (ставшее). А.Ф. Лосев в «Философии имени» (1927) и затем более полно в «Диалектике мифа» (1930) раскладывает этот общий принцип в горизонтальной смысловой плоскости четырехуровневой диалектической модели, воспроизводя тетрактидную структуру на уровнях *бытия, самосознания, субъектности и индивидуальности (имени)*<sup>10</sup>.

Сохраняя связь с этой традицией мысли, предложим иные понятия для формулы тетрактиды, более подходящие логике пьесы: *Источник, Форма, Становление, Воплощение*. Каждый момент этой диалектики отличается от предыдущего, но не существует отдельно; этот центральный диалектический принцип «тождества в различии» дает инструмент, удерживающий внутренние противоречия как «положительных» героев с их слабостями и уязвимостями, так и «отрицательных», чьи сильные, живые элементы будут выявляться в ходе анализа.

Идея мифа как диалектической структуры, где смысл, образ и жизнь совпадают в личностной форме бытия, напрямую связывает лосевскую философскую оптику с драматургической оптикой Шварца: «Театр есть искусство личности. Его художественная форма есть форма живущей, самоутверждающейся личности»<sup>11</sup>. Шварц здесь работает именно в пространстве мифа: в пьесе разные онтологические принципы буквально становятся персонажами, а развитие персонажей воплощает разные политические сценарии.

*Первый сценарий* — авторитарно-технократический (Снежная королева). Почему первому действию соответствует королева и северный хронотоп, хотя события происходят в доме Кея и Герды? Дом — это экспозиция, изначальная ось мира, но главное в этом действии — побуждающее событие, а это по-

9 Само «политическое» будет пониматься здесь в культурно-антропологическом смысле как поле символически опосредованных практик, в котором сообщество через производство различий и границ артикулирует и перераспределяет отношения власти.

10 Тезисное авторское изложение этой концепции представлено здесь: Лосев А.Ф. Общая характеристика тетрактидной диалектики / Публ. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого // Философский журнал. 2019. Т. 12. № 3. С. 140–150.

11 Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма — Стиль — Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 128.

целуй Кея, утверждающий силу и власть королевы. Вообще пространственно-смысловая композиция пьесы хаотична: «север — дом» (в начале Снежная королева прилетает в дом) — «дом — север» (в конце Герда приходит в страну Снежной королевы); Герда идет на север, к холоду и абстракции, но смысл ее движения противоположный — возвращение человеческого тепла; шварцевская пьеса дает овнешнение конфликта, а ее внутренний сюжет — движение от общественного пространства к личному.

Итак, Снежная королева — это *источник* истории, ее *единое*, первооснова политического, наличествующая во всех персонажах, в том числе и в детях, в их особой прагматичности: так, если король обещает дать Герде волшебный перстень, то принц довольно практично решает выделить карету с четырьмя воронными конями и шубу. Вообще, сказочность в пьесе создается не традиционными для жанра чудесами, а хитростью и смекалкой, игрой и театральными жестами с переодеваниями-обманками, а также особым детским углом зрения, как и во многих литературных «сказках жизни» того времени<sup>12</sup>. Именно ребенок («этот мальчик будет у меня вместо сына») может воплотить холодную утопию Снежной королевы, превратить корпорацию в семью.

И вот здесь прежняя бинарность рассыпается. Снежная королева не несет смерть, она предлагает Кею обезболивающую заморозку жизни, техническую «ледяную игру разума», гораздо более безопасную, чем обычные детские игры. И если герой Андрея Платонова в повести «Река Потудань» тоже конца 1930-х годов размышляет: «Война ведь пройдет, а жизнь останется, и о ней надо было заранее позаботиться»<sup>13</sup>, — то Королева убеждена, что войны и кризисы никогда не пройдут, а значит, надо приглушать симптомы самой жизни — спонтанность, непредсказуемость, неподконтрольность, несовершенство и боль; сама жизнь видится угрозой. Снежная королева, это бессознательное системы, по-своему заботится, оберегает и сохраняет идею нетронутый, видя в обезличивании и механизации человека надежное средство выживания и спасения будущего (в общем-то, благодаря этой крионике Герда и может вернуть Кея). И вся пьеса — одна экспозиция перед завязкой действия (радикализация протяженной экспозиции русского театра, скажем, А.Н. Островского), а отсутствующий на протяжении почти всего действия пьесы Кей, пятый элемент тетрактиды, в финале оказывается тем самым *сохраненным будущим* ценой *недопрожитого настоящего*<sup>14</sup>.

12 Хотя пьеса Шварца не полностью вписывается в концепцию «сказки жизни» М.Н. Липовецкого, все же сопоставление с этой моделью может носить проясняющий характер. По мысли Липовецкого, вместо романтического двоемирия (здесь — прозаическая реальность, там — высокий идеал сказки, «тридевятое царство») Ю. Олеши в романе-сказке «Три Толстяка» (1924), а за ним и другие писатели, создает мир, где сказка укоренена в самой жизни. Некоторым принципам «сказки жизни» «Снежная королева» соответствует — это наличие субъективного лирического начала (присутствие фигуры повествователя, человека от театра, сказочника) и игровая атмосфера (Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов). Свердловск: Издательство Уральского университета, 1992. С. 90–103).

13 Платонов А.П. Собрание сочинений: В 8 т. / Сост. Н.В. Корниенко. Т. 4: Счастливая Москва: Роман, повесть, рассказы. М.: Время, 2009–2011. С. 434.

14 Вариацией на эту тему станет «Сказка о потерянном времени» (1940) со своей четверицей — четыре школьника, четыре злых волшебника.

*Второй сценарий* — либерально-цивилизационный (Принц и Принцесса). Второе начало тетрактиды (эйдос) — *самотождественное различие*, множественность, а потому «королевская» идея оформляется и повторяет себя в идеалах просвещения и институализированной культуры. Тема границы проходит через все второе действие пьесы: Герда осознает свою разделенность с Кеем; в королевском дворце мелом проведена черта, делящая царство на половину принца и принцессы и половину короля, куда детям лучше не заходить; ценности демократизации и цивилизованности соседствуют во дворце с общей инертностью, лицемерием и закулисным насилием; наконец, расслаивается ткань социально-исторического времени: призраки прошлого, лишённые покоя, по ночам проходят по залам, чувствуя себя хозяевами дворца и заставляя Герду вынести вердикт: «Все-таки я никогда в жизни больше не буду ходить во дворцы. Уж очень они старые» (с. 356). Взрослые и дети, прошлое и настоящее объединены под одной крышей, но не общаются, и Герда-любовь покидает этот мир культуры. Показательно двойственное завершение этого сценария: король «все дрожит и вздыхает: он боится советника» (с. 392), а принц и принцесса планируют навсегда покинуть дворец, чтобы поступить в обычную школу в городе.

Важное еще вот в чем. Поскольку в диалектике «всякая предыдущая категория относится к последующей категории как одно к иному»<sup>15</sup>, дворец Короля выступает изнанкой владений Снежной королевы. В других терминах это значит: культура — иное разума, цивилизация — иное порядка. Выходит, двор не встраивается в иерархию королевы, а скорее вступает в онтологическое противоречие с ней.

В одном из писем поэта Ф. Гёльдерлина есть пронизательные слова, которые могут иметь отношение к тому, о чем мы говорим:

...то, что *подлинно* национально, по мере развития культуры всегда останется чем-то наименее выдающимся. Поэтому греки куда хуже управляются со священным пафосом, ведь они *рождаются* с ним и при этом непревзойденно владеют даром изложения... <...> ...Собственному нужно обучаться так же, как и чуждому. <...> ...Вольное обращение с собственным — самое сложное, что есть на свете (курсив мой. — О.Г.)<sup>16</sup>.

Греки, имея прирожденный талант в священном огне пафоса и мистики, на уровне культуры проявляют гений рациональности и риторики, а немцы, как и многие северные европейцы, наоборот (все мы — «греки наоборот»<sup>17</sup>). «Снежная королева» предшествует «Тени», другой пьесе по мотивам Андерсена, но архетип тени скрыто уже присутствует: Снежная королева у Шварца воплощает «подлинно национальное» России — рациональность, прагматичность, приземленность, однако оно было уведено в тень, ведь «вольное обращение с *собственным* — самое сложное, что есть на свете», и вытесненное, непознанное, непризнанное — оно возвращается как нуминозное. «Королевская» основа гарантирует выживание через анестезию и неосознанность (не отсюда ли культурный феномен «загадочной русской души»?); дает устойчивость и дол-

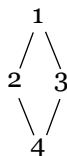
15 Лосев А.Ф. Общая характеристика тетрактидной диалектики. С. 143.

16 Цит. по: Агамбен Д. Безумие Гёльдерлина. Жизнь, поделенная надвое / Пер. с итал. М.А. Козловой. М.: АСТ, 2025. С. 27.

17 Там же. С. 23.

гую волю взамен живости (синдром вечно откладываемой жизни); формирует ясность и мощь абстрактного мышления, не выдерживая незавершенности (отсюда нетерпимость к текущей живой мысли, колебаниям и неопределенности позиции, которые воспринимаются как нелояльность); делает возможной сильную техническую цивилизацию, уязвляясь человеческой слабостью и действуя как жуткое (отсюда культ силы, войны, ведущих порой к саморазрушению этой технократии).

*Третий сценарий* — анархо-революционный (Маленькая разбойница). Герда попадает в разбойничий лагерь в лесу — пространство народной стихии и дионисийского хаоса, в котором замешиваются два предыдущих сценария, так как третье начало диалектической тетрактидной структуры не просто исходит из второго, как при формальной линейной логике, а также связано напрямую с первым:



Власть Атаманши альтернативна королевской, независима от нее и делегирована детям: «Я дочери ни в чем не отказываю. Детей надо баловать — тогда из них вырастают настоящие разбойники» (с. 374), — в этой известной парадоксальной максиме разом слышна и Снежная королева, и Бабушка. Игра по-прежнему иницируется и управляется только ребенком (маленькой разбойницей), но она не замыкается в искусственно созданных границах, как во дворце, и предполагает контакт со взрослыми, пусть и не всегда совпадающий по жизненным ритмам: «Ночью они грабят, а днем сонные как мухи. Начнешь с ними играть, а они засыпают. Приходится их колоть ножом, чтобы они бегали» (с. 374).

Двойственность системы (культура) проникает теперь на уровень субъекта: сама маленькая разбойница жестока и дружелюбна; живет среди вольной природы, но животных держит в зверинце; захватнически привязывает Герду веревкой и сама привязывается к ней сердцем; помогает ей бежать на север, не отдавая муфту и перчатки, а лишь «безобразные рукавицы» матушки; функционально воспринимает слово (приказывает сказочнику развлекать ее, требует сказку «да посмешнее») и над вымыслом слезами обливается. Маленькая разбойница — фигура чистого становления, самой витальной энергии, сообщающей импульс дальнейшему движению зараженной противоречивостью чувств и намерений Герды: «Белый от холода! Надо растереть его рукавицей и потом дать ему горячего чаю с малиной. Ах, я избила бы его! Глупый мальчишка! Может, он превратился теперь в кусок льда» (с. 380). Особенно симптоматично это гердовское «избила бы его» как проявление злости в качестве именно *живой* силы, обозначающей границы допустимого по сравнению с садистической энергией Маленькой разбойницы, прямой ненавистью к детям разбойника Бородача, холодной, расчетливой злобой Советника и подавленной, мелочной злонамеренностью Короля.

Политическая контингентность настоящего в третьем действии обуславливается принципом вечной революции (прямое включение «королевской» вечности в витальную «революцию»), поэтому в отрыве от других третий сце-

нарий рискует свестись к вечной забастовке, по сути, форме не-деяния<sup>18</sup>, и ведь действительно громкие угрозы маленькой разбойницы (она обещает пристрелить Герду, Советника, Сказочника, Бородача) остаются словами. Однако «обездействие», остановка привычного хода истории, открывает окно возможности кардинальных изменений, возвращает потенциальность «в форме бездейственности и неэффективности»<sup>19</sup>, и разбойница *отпускает* Герду, обнаружив силу их связи, ведь «становление, чтобы быть, само должно быть чем-то определенным, т.е. иметь границу себя, т.е. отличаться от того, что не есть становление и что есть иное в отношении его. И это приводит к четвертому началу»<sup>20</sup>. Герда-воплощение и есть иное в отношении Разбойницы-становления. Если поцелуй Кея и Снежной королевы был примером «диалектического мига» наррации, то жест отпускания Герды Маленькой разбойницей — «диалектическое мгновение» всей истории.

*Четвертый сценарий* — органически-гуманистический (Герда). Взросление и обретение власти Гердой происходило постепенно, и теперь до страны Снежной королевы может дойти только она одна: сказочник остается с маленькой разбойницей, олень останавливается у границы северных владений, пронося символ гуманистической веры: «Что может сделать ее сильнее, чем она есть? Полмира обошла она, и ей служили и люди, и звери, и птицы. Не у нас занимать ей силу, — сила в ее горячем сердце» (с. 386). Герда осуществляет сценарий человеческого понимания и любви, который компрессируется в кульминационной сцене:

**Герда.** Кей, Кей, бедный мальчик, что ты делаешь, дурачок? Пойдем домой, ты тут все забыл. А там что делается! Там есть и хорошие люди, и разбойники, — я столько увидела, пока тебя искала. А ты сидишь и сидишь, как будто на свете нет ни детей, ни взрослых, как будто никто не плачет, не смеется, а только и есть в мире, что эти кусочки льда. Ты бедный, глупый Кей! <...> А если бы я тоже начала играть с этими кусочками льда, и сказочник, и маленькая разбойница? Кто бы тогда спас тебя? А меня?

**Кей** (неуверенно). Вздор!

**Герда** (плача и обнимая Кея). Не говори, пожалуйста, не говори так. Пойдем домой, пойдем! Я ведь не могу оставить тебя одного. А если и я тут останусь, то замерзну насмерть, а мне этого так не хочется! Мне здесь не нравится. Ты только вспомни: дома уже весна, колеса стучат, листья распускаются. Прилетели ласточки и выют гнезда. Там небо чистое. Слышишь, Кей, — небо чистенькое, как будто оно умылось. Слышишь, Кей? Ну, засмейся, что я говорю такие глупости. Ведь небо не умывается. Кей! Кей!

Кей (неуверенно). Ты... ты беспокоишь меня.

**Герда.** Там весна, мы вернемся и пойдем на речку, когда у бабушки будет свободное время. Мы посадим ее на траву. Мы ей руки разотрем. Ведь когда она не работает, у нее руки болят. Помнишь? Ведь мы ей хотели купить удобное кресло и очки... Кей! Без тебя во дворе все идет худо. Ты помнишь сына слесаря, его звали

18 Беньямин В. К критике насилия / Пер. с нем. И. Чубарова // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 71.

19 Это время для действий, время, *оставшееся* между хронологическим временем и его концом: Агамбен Д. Оставшееся время: Комментарий к Посланию к Римлянам / Пер. с итал. С. Ермакова. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 128–129.

20 Лосев А.Ф. Общая характеристика тетрактидной диалектики. С. 146.

Ганс? Того, что всегда хворает. Так вот, его побил соседский мальчишка, тот, которого мы прозвали Булкой.

**Кей.** Из чужого двора?

**Герда.** Да. Слышишь, Кей? Он толкнул Ганса. Ганс худенький, он упал и коленку ушиб, и ухо поцарапал, и заплакал, а я подумала: «Если бы Кей был дома, то заступился бы за него». Ведь правда, Кей?

**Кей.** Правда (Беспокойно.) Мне холодно.

**Герда.** Видишь? Я ведь тебе говорила. 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...

**Кей.** Герда! Герда, это ты? (Вскакивает.) Герда! Что случилось? Ты плачешь? Кто тебя посмел обидеть? Как ты попала сюда? Как здесь холодно! (Пробует встать и идти — ноги плохо повинуются ему.)

**Герда.** Идем! Ничего, ничего, шагай! Идем... Вот так. Ты научишься. Ноги разойдутся. Мы дойдем, дойдем, дойдем! (с. 388–389).

Так Герда возвращает Кея в метонимическую ткань жизни. Вступает телесность («плача и обнимая»), затем обрушивается конкретика воспоминаний, новостей повседневности, частых сожалений, обращений и вопросов, выводящих Кея из оцепенения, — его *неуверенность* и *беспокойство* говорят о начале размораживания (это Королева всегда уверена, а человек нет); окончательно перебивает дискурс исключительной рациональности язык причастности и взаимной необходимости: «если бы ты был дома, то...», «а бабушка все плачет и стоит у ворот». Королева захватывала, описывая возможности и перспективы, соблазняла, будто намекая — «в будущее возьмут не всех»: «Ты будешь жить во дворце, мальчик. Сотни верных слуг будут повиноваться каждому твоему слову. Там...» — но этот королевский рекламный пафос «как будешь жить!» Кей поначалу перебивает, задавая другой критерий — «с кем буду жить?»: «Там не будет Герды, там не будет бабушки, я не пойду к вам» (с. 342). Именно Герда сохранила эту этику личной связи и отношения.

Герда — человеческое тело, основная несущая конструкция, ведь тело, не лишив жизни, отменить нельзя; в сказочном пространстве эта неотменность идеализируется. Такая монополия на язык любви, предрешенная победа сил «добра» могут на новом цикле активизировать «королевскую» функцию самой Герды, тогда живость станет долгом, органика — новым метаязыком контроля, идеалы братства и человеческого тепла<sup>21</sup> — нормативом, регулирующим сложные состояния и пытающимся снять всякую конфликтность, злость, желание превосходства, иерархию. Тень Герды — Теплая королева, чей девиз: «Чувствуй *правильно*. Будь *всегда* на стороне жизни».

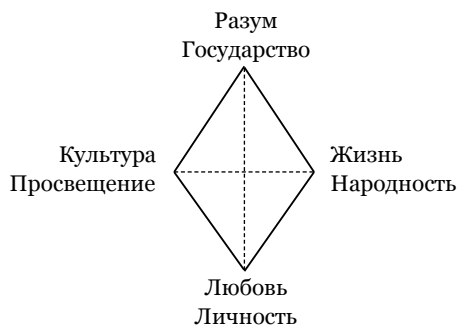
21 Мысль Ханны Арендт о том, что исключенность из мира порождает особый вид братства, *интенсивную человечность* и вместе с тем невидимость, безмирность и *политическую* несущественность подобных сообществ угнетенных, становится одним из сюжетов речи-эссе Марии Степановой: «Тепло этой совместности, ее семейный уют она описывает как соблазн ирреального, которому трудно противостоять и которому противостоит реальная жизнь в холодном свете публичности» (Степанова М. Сознание своей неправоты // Новое литературное обозрение. 2025. № 196. С. 79). Герда как раз выходит из *тепла* в «холодный свет публичности», но сохранит ли она «сознание своей неправоты» после победы? И свойственно ли оно ей?

Так, четыре сценария пронизывают все уровни художественной реальности пьесы (таб. 2).

| Параметр                           | I действие               | II действие              | III действие           | IV действие               |
|------------------------------------|--------------------------|--------------------------|------------------------|---------------------------|
| <b>Диалектический принцип</b>      | источник                 | форма                    | становление            | воплощение                |
| <b>Онтологический модус</b>        | бытие                    | самосознание             | субъект действия       | имя                       |
| <b>Антропологическое основание</b> | разум                    | культура                 | жизнь                  | любовь                    |
| <b>Персонаж</b>                    | Снежная королева         | Принц и Принцесса        | Маленькая разбойница   | Герда                     |
| <b>Пространство</b>                | север                    | дворец                   | лес                    | дом                       |
| <b>Время</b>                       | вечность, остановленное  | социально-историческое   | событийное, оставшееся | органическое, циклическое |
| <b>Политический сценарий</b>       | технократический порядок | просвещенная цивилизация | народная стихия        | гуманистическая общность  |

Таб. 2. Политико-антропологическая структура действий пьесы

Визуализируя тетрактиду государства разума, цивилизации культуры, народной вольницы и сообщества любви, можно так изобразить своего рода политический компас:



Север — государственный разум, юг — человеческая любовь, запад — культура, восток — органика. Вертикальная ось отражает одну из самых древних политических дилемм «государство и человек», а горизонтальная ось — другую фундаментальную оппозицию «культура и природа», за которой ложная борьба за первородство двух мифов — Просвещения и Народности. Между одним мифом-идеологией и другим — живые люди, четвертое начало диалектики, без которых эти мифологемы никогда не станут мифом в значении живой реальности.

Поскольку четвертый момент тетрактиды — факт — является осуществлением триады в реальном мире, Герда не просто проходит через все миры, она является носительницей триадного смысла, разных аспектов (принцип, определенность и движение) одного и того же смысла, содержательницей этих

политик, не равной им. Вспомним в этой связи финальную внутреннюю сказку «Жили-были ступеньки...», в которой сказочник говорит о лестнице как о дружной семье, где каждая ступенька гордилась своим положением: нижние презирали верхних, а чердачные считали себя «возвышенными», так как они ближе к небу. Несмотря на это высокомерие, они жили сплоченно и, когда по ним кто-то поднимался, издавали скрип, который сами считали пением. Такая неиерархическая иерархия оказывается возможна при точке опоры внизу, при источнике гордости, находящемся на ступенях «первого этажа». Финал «Снежной королевы» переворачивает лестницу антропологических оснований: «любовь → жизнь → культура → идея». Кажется, это и есть идеал самой сказки: подлинная идейная власть опирается на человека любви, выдерживая живую уязвимость и слабость, и только так достигая не деланой зрелости, а настоящей зрелости в культуре.

## Назад в сказку (метасценарное пространство пьесы)

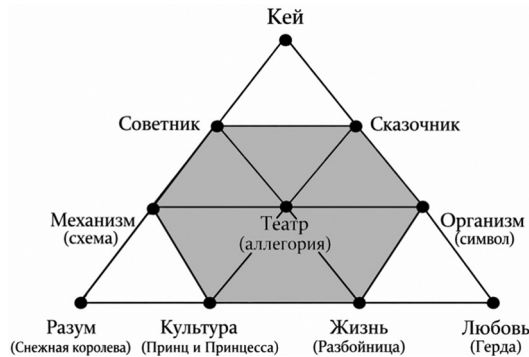
В пьесе Шварца, в отличие от сказки Андерсена, над системой антропологических миров действует пара метаперсонажей — Сказочник и Советник (хотя сами образы студента-сказочника и советника заимствованы из «Цветов маленькой Иды», другой сказки Андерсена). Их противостояние вводит в структуру пьесы дополнительный уровень рефлексии, где конкурируют не только модели человеческого будущего, но и способы управления историей.

Сказочник и советник постоянно сталкиваются, их диалоги построены как словесные дуэли, вместе с тем оба они, меняя облики, следят за другими героями, незаметно участвуют в каждом действии и, в отличие от других, видят всю сцену происходящего целиком; наконец, оба они играют. Однако если сказочник выстраивает сюжетную интригу, то советник плетет интриги фабулы; первый повествует, осмысляет и помогает, второй контролирует, манипулирует и мстит. Сказочник и советник дублируют на метауровне противостояние детей и взрослых, где первые внимательны к мелочам, к глупым незначительным вещам, ко всякой несерьезной чепухе, тому «вздору» (любимое слово советника), из которого растут и стихи-«песни», и мир, и его будущее. *Проектам* советника сказочник противопоставляет *прочтение* — будущее читается, проживается по мере разворачивания: «Чем кончатся наши приключения, я и сам не знаю! Как же это так? А очень просто! Что будет, то и будет, а когда мы дойдем до конца, то узнаем больше, чем знаем», — и прохождение: «Мне прискучило все рассказывать да рассказывать. Сегодня я буду показывать сказку. И не только показывать — я сам буду участвовать во всех приключениях» (с. 331). Метафора прохождения истории/игры усиливает эффект симуляции потенциальной реальности (сама «сказка» объединяет «показ» и «говорение», восходя к древнерусскому глаголу *казати*), повествование утрачивает чисто нарративный и подчеркивает образно-наглядный и акциональный характер, становясь не сообщением, а событием. Как персонаж сказочник вступает в отношения с другими. Для Кея и Герды он учитель, а значит, взрослый из системы управления и формирования, но без усиленной «королевской» функции идеолога, пророка, наставника, надзирателя. Со Снежной королевой он уже встречался в детстве. Увлеченно рассказывая эту историю Кею и Герде, ска-

зочник машет руками и, реализуя хармсовскую модель написания стихов, попадает грифельной доской в стекло — то разбивается, и в него влетает Снежная королева. В рамках внутрилогосной борьбы по переводу мифа в логическую форму Королева пытается заменить живой Логос Сказочника (сказка, чудо, изменение) на свой «холодный» (расчет, коммерция, абсолютная структура). И ее влияние на него ощутимо: сказочник замирает от холода, не может ничего сказать и защитить Кея, не может разрешить ситуацию сам. Таким образом, у Кея динамика застывания описывается последовательно через стыд, подчинение и отстранение, а у сказочника — страх, немоту и свидетельство.

Сказочник воплощает миф в искусстве, в театральном действии, связывает реальность и сказку, зрительный зал и сцену («Не будь, например, меня, сказочника, не сидели бы вы сегодня в театре и никогда вы не узнали бы, что случилось с одним мальчиком по имени Кей» (с. 330)). И вместе с Советником они конфигурируют четыре сценария и три формы выразительности (кстати, триаде Шеллинга Лосев находит соответствующие примеры: схематичен *механизм*, символичен *организм*, а вот аллегоричен как раз *театр*, «ибо актер <...> изображает на сцене то, чем он на самом деле не является. <...> Театр поэтому аллегоричен»<sup>22</sup>). Открывается еще один интерпретационный горизонт метасценариев: политика, выстроенная как механизм (схема), политика, сыгранная как искусство (аллегория), и политика, осмысленная как живущий организм (символ). Сказочник и Советник ведут свою борьбу в рамках этой метадialeктики *Искусства и Власти*.

Всю получившуюся архитектуру смысловых связей пьесы-сказки довольно точно можно отобразить в форме тетраксиса из сакральной геометрии пифагорейцев:



Здесь одновременно разворачиваются тетрада политико-антропологических сценариев, триада изобразительных форм, диада фигур метаописания и одна человеческая уцелевшая душа, ставшая полем проверки реальности. В точке равновесного сплетения — Театр, синтезирующий Культуру и Жизнь, Схему и Символ, Искусство (Сказочник) и Власть (Советник), а три угловых треугольника в классическом тетраксисе значат теньевые, незримые силы, движущие мир; здесь это разум-культура-механизм (Снежная королева), любовь-жизнь-организм (Герда) и личность-власть-искусство (Кей).

22 Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. С. 68.

Так пьеса-сказка обнажает свою метасценарную природу<sup>23</sup>, поэтому до-вольно естественно с помощью герменевтической деконструкции войти в нее как в художественную лабораторию политического воображения. Сказочник — самосознание сказки, фигура личностного одухотворенного выражения, «осуществленной интеллигенции» (и в лосевской, и в политической трактовках) — несет освобождение от тяжести глухонемой вещественности и помещает в живую среду «мертвые» образы пьесы, включая их в равный диалог позиций. В последней картине четвертого действия он буквально собирает вместе всех основных персонажей дома в ожидании возвращения Кея и Герды («Я всех узнала по письмам господина сказочника», — говорит бабушка), и даже Снежная королева с советником вновь появляются здесь. Мы на мгновение видим интегрированную систему: никто не всемогущ, каждый выполняет свою функцию, взаимные ограничения создают распределенную устойчивость, ни один из сценариев не объявляется ложным, каждый выражает необходимую сторону человеческого бытия (идея, образ, энергия, любовь), политические традиции и архетипы русской утопии (государственнический, цивилизационно-западнический, народнический и гуманистический). Систему удерживают не одержавшие победу персонажи, а сама драматургия отношений и противоречий *между*. Сказочник улыбается, видя королеву дома, объясняя это так: «До сих пор мы не знали наверное, что Герда нашла Кея. А теперь знаем» (с. 394), то есть если функция разума ищет опору в живом человеке (Кей + Герда), но не захватывает его, значит, все в порядке<sup>24</sup>. Когда скепсис и деловитость (Советник) не подавляют творческую энергию заблуждения (Сказочник), тогда кажущееся невероятным будущее может осуществиться: «*Советник*. Власти нашей не будет конца. Скорее повозки побегут без коней, скорее люди полетят по воздуху, как птицы. *Сказочник*. Да, так все оно и будет, советник» (с. 395). И тогда королева и советник сами улетают через разбитое окно — не побежденные, а осмысленные, тогда розовый куст расцветает заново, и разбойница, хотевшая было догнать королеву, теперь занята тем, что встречает вернувшихся Кея и Герду, порождая в этой диалектической симфонии стихию народ-

23 Термин «метасценарий» здесь обозначает уровень, на котором миф функционирует как «сценарий для сценариев», то есть как скрытая программа, задающая принципы организации поведения, культуры и мышления. Он подчеркивает антиномичную природу этого уровня: одновременно как неосознаваемый жизненный сценарий (социо-психологический аспект) и как универсальная объяснительно-проектирующая структура, которая может быть выведена в сознание и переописана (когнитивный, философский и художественный аспекты).

24 Ср. с платоновским «Трудно тебе будет, да сердце у тебя есть, а на сердце и разум придет, а от разума и трудное легким станет» (*Платонов А.П.* Финист — Ясный Сокол // *Платонов А.П.* Собрание сочинений: В 8 т. / Сост. Н.В. Корниенко. Т. 6: Сухой хлеб: Рассказы, сказки. М.: Время, 2009–2011. С. 347). Платонов в своих пересказах сказочных сюжетов уже в послевоенные годы, годы нового перелома, репрессий и новой необходимости «оправдания добра», говорит «о жизнетворящих истоках детства, о том сокровенном источнике ощущения мира как благодати, вне которого невозможно человеку XX века преодолеть всеобъемлющее сиротство» (ср. с мотивом сиротства Кея у Шварца: он неродной внук бабушке, в отличие от Герды, «приемыш») (*Корниенко Н.* «В стране разрушенных предметов и враждебных душ» (1946–1951) // *Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. Сборник.* М.: Современный писатель, 1994. С. 460), а в своей пьесе «Ноев ковчег» — «о великом кризисе взаимопонимания в XX веке как всечеловеческой, мировой и политической проблеме» (Там же. С. 461).

ного черного юмора: «Сядьте, бабушка, милая бабушка, и не надрывайте мне сердце, я этого терпеть не могу. Сядьте, родная, а то я всех перестреляю из пистолета» (с. 393).

Конечно, Шварц не интегрирует тень в «Снежной королеве», он лишь легитимирует сопротивление социальному злу, то есть делает то, что было возможно в той исторической точке, на подростковом «героическом» этапе политической культуры. Пока же герои «все вместе», но без королевы, неизбежен новый цикл замораживания, сопротивления и борьбы (разбойница уже готова: «Я всю жизнь буду воевать с этим ледяным советником и со Снежной королевой» (с. 390)). Возможно ли интегрированное развитие в новом качестве вместе повторения сценария, зависит от разрешения основной интриги, безгласно подвешенной Шварцем: станет ли Кей *субъектом* истории, способен ли он повзрослеть<sup>25</sup>.

В заключение попробуем представить, каким может быть этот пересобранный миф будущего:

- 1) Источник (бытие) — Кей;
- 2) Форма (самосознание) — Снежная королева, двор;
- 3) Становление (субъектность) — Герда, разбойники;
- 4) Воплощение (индивидуальность, диалектика имени) — Сказочник.

Допустим, Кей-личность все же становится изначальным принципом, *сверхполитической* или *дополитической сущностью*. Тогда его иное, его тень, но и его *политическая форма* — ум, культура и цивилизация (Снежная королева, сбалансированная двором). Этап политического становления происходит в горизонтальной народной жизни. Лосев для третьего момента использует слово «энергия», понимая под этим стремление сущности к *самоопределению* и *самоутверждению*<sup>26</sup>, и выражает это стремление синтезом чистого революционного становления Маленькой разбойницы и силы гуманистической воплощенности Герды. Наконец, как *политический факт* в реальности это естественным образом прорастает в действенном слове, имени, которому соответствует линия Сказочника. Здесь Королева получает имя, тень признается частью общего организма, тем самым освобождается и расколдовывается.

Появление Сказочника в четвертом моменте интегративной тетрактиды будущего переозначивает *метапозицию* как *политический способ быть*. В русской литературе, начиная со «Слова о полку Игореве», действительно часто возникает фигура лирического наблюдателя истории, и, возможно, именно эта фигура, а не герой или правитель, является ее самым устойчивым архетипом, затем питающим, в частности, концепты «всемирности» и «всечеловечности» Ф.М. Достоевского, строки «нам внятно всё» А. Блока и далее метаповествовательность отечественного (пост)модерна. Исторические объяснения этого архетипа очевидны: пограничное положение России, статус перекрестка

25 У Андерсена эта интрига прелестно озвучена маленькой разбойницей, обращающейся к Каю: «Ишь ты, бродяга! <...> Хотела бы я знать, стоишь ли ты того, чтобы за тобой бегали на край света!» (Андерсен Х.К. Полное собрание сказок и историй: В 3 т. / Пер. с дат. А.В. и П.Г. Ганзен. Т. 1. М.: Литература; Престиж Бук, 2007. С. 258) — и в принципе снимается, поскольку Кай и Герда в конце «уже взрослые, но дети сердцем и душой» (Там же. С. 259).

26 Лосев А.Ф. Общая характеристика тетрактидной диалектики. С. 149.

цивилизаций, а не отдельного типа цивилизации; привычное положение принимающей культуры, реципиента чужих моделей (да и «Снежная королева» — *адаптация* датской сказки, а Сказочник во многом — Андерсен); поздняя (и незавершенная) модернизация; наконец, долгий и всеобъемлющий литературоцентризм, из-за которого самоосмысление и самоактуализация происходили через язык и искусство, а не через политические институты. Рефлексивная политическая культура как *таковая* является лабораторией политического воображения и имеет характерную динамику: периоды прерывания традиции и переписывания мифа сменяются периодами разочарования и замораживания, после чего начинаются новые, подчас самоценные поиски. Вот только метапозиция необязательно должна сводиться к функции переваривания заемных концепций и практик, она может быть названа и принята как органичный образ действия, основанный на принципах творчества, искусства и игры. Впрочем, пьеса-сказка Евгения Шварца допускает и иные варианты метасценарного прогнозирования.

## Библиография / References

- Агамбен Д. Оставшееся время: Комментарий к Посланию к Римлянам / Пер. с итал. С. Ермакова. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- (Agamben G. Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani. Moscow, 2018 — In Russ.)
- Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов). Свердловск: Издательство Уральского университета, 1992.
- (Lipovetskiy M.N. Poetika literaturnoy skazki (na materiale russkoy literatury 1920–1980-kh godov). Sverdlovsk, 1992.)
- Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001.
- (Losev A.F. Dialektika mifa. Moscow, 2001.)
- Лосев А.Ф. Форма — Стиль — Выражение. М.: Мысль, 1995.
- (Losev A.F. Forma — Stil' — Vyrazhenie. Moscow, 1995.)
- Лосев А.Ф. Общая характеристика тетрактидной диалектики / Публ. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого // Философский журнал. 2019. Т. 12. № 3. С. 140–150.
- (Losev A.F. Obshchaya kharakteristika tetraktidnoy dialektiki // Filosofskiy zhurnal. 2019. Vol. 12. № 3. P. 140–150.)
- Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства / Пер. с нем. П.С. Попова. М.: РИПОЛ классик, 2020.
- (Schelling F.W.J. Philosophie der Kunst. Moscow, 2020 — In Russ.)