

ЖАНР ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕРЕДЕЛКИ

В статье рассматривается жанр художественной переделки, в отличие от художественного пересказа, и анализируется текст «Золотого ключика» А.Н. Толстого в сопоставлении с «Приключениями Пиноккио» К. Коллоди.

Если сопоставить такие метатексты, как, с одной стороны, «Приключения Мюнхгаузена» в пересказе К.И. Чуковского, «Алиса в Стране Чудес», «Винни-Пух и все-все-все», «Мэри Поппинс» в пересказе Б.В. Заходера, «Питер Пэн» и «Ветер в ивах» в пересказе И.П. Токмаковой, «Маленькая Баба-Яга», «Маленький домовой» в пересказе Ю.И. Коринца, а с другой стороны – «Приключения Буратино» А.К. Толстого, «Доктор Айболит» К.И. Чуковского, «Волшебник Изумрудного города» А.М. Волкова, то станет очевидным принципиальное различие между этими двумя видами литературных произведений, созданных на основе чужих текстов. Если первая группа текстов сохраняет основную структуру сюжета, стилистики первоисточников, то произведения второй группы значительно отступают от своих текстов-объектов. Метатексты первого ряда – пересказы, второго – переделки.

Возьмем, например, «Приключения Буратино» в сопоставлении с «Приключениями Пиноккио» К. Коллоди в переводе Э.Г. Казакевича. В своей сказке А.Н. Толстой переименовывает всех персонажей: Пиноккио превращается в Буратино (интересную версию этой непонятной именной трансформации предлагает Ю.С. Степанов: А.Н. Толстой мог воспользоваться сюжетом индийской сказки о мальчике Бурта-Чино: он был брошен в озеро, спасен волчицей, а в финале стал турецким царем [см.: Степанов, 1997, 705]), мастер Вишня – в столяра Джузеппе, Джемелло – в папу Карло (вероятно, в честь Карло Коллоди – «папы» Пиноккио), кукольник Манджафоко – в Карабаса Барабаса (это имя за счет «парности» носит ярко игровой характер; с другой стороны, оно вызывает у детей ассоциации с «маркизом Карабасом», т. е. выскочкой, из сказки Ш. Перро, а у более взрослых читателей – с одноименным персонажем из сатиры Беранже, олицетворяющим самомнение и завышенные претензии – то, что потом стали называть «бонапартизмом», поведением «маленьких наполеонов»; имя оказывается «говорящим», в отличие от семантически «немого»

итальянского имени). Тем самым снимается излишняя экзотика, номинационная система упрощается, делается более условной и привычной русским детям. С другими действующими лицами автор продельвает иные манипуляции: безымянные (или, вернее, обозначенные псевдоименами) Лиса и Кот становятся лисой Алисой и котом Базилио (чьи имена – следует отдать должное Толстому – в свою очередь, сделались почти нарицательными); эпизодический персонаж итальянской повести – Арлекин – у русского писателя как бы раздваивается на «рыжего» и «белого» клоунов, враждующих между собой на сцене – Арлекина и Пьеро: Арлекин у Толстого появляется на короткое время, отходит в тень, на его место (в роли друга Буратино) заступает Пьеро, становящийся одним из главных героев. То же происходит с безымянной Девочкой с лазурными волосами, которая у Коллоди по ходу сюжета трансформируется в Фею – покровительницу Пиноккио. В «Приключениях Буратино» ей функционально соответствуют Мальвина и черепаха Тортила. Все эти операции значительно оживляют текст, индивидуализируют его действующих лиц и, кроме того, делают его более «реалистичным», преуменьшая мистический колорит повествования.

Толстой придерживается фабульной канвы первоисточника лишь до определенного момента (Буратино лишается золотых), но затем резко перестраивает сюжет. У Коллоди история Пиноккио постепенно уподобляется авантюрному роману с хронотопом античного типа [см. работу М.М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе». 2. Апулей и Петроний: Бахтин, 1986, 148-166]. Пиноккио претерпевает множество тягот и опасностей в апулеевском духе, на некоторое время даже превращается в осла, но в конце концов становится настоящим человеком. В роли богини Изиды, олицетворяющей у Апулея судьбу, в романе Коллоди выступает добрая Фея. По сути дела, «Приключения Пиноккио» – это адаптированный для детей парафраз «Золото-

го осла», с его мистически-назидательной концепцией: герой несет наказание за своеволие и любопытство, приходит к смирению перед судьбой и в финале обретает человеческий облик. Из типичных черт поэтики «Пиноккио» отметим две самые главные и связанные между собой: *мнимые смерти и метаморфозы*. Так, Девочка с лазурными волосами погибает, но воскресает в образе Феи. В начале повествования Пиноккио убивает Сверчка, пытавшегося дать ему добрые наставления (впоследствии герой терпит бедствия в том числе и за это), но в финале Сверчок появляется снова, подводя моральный итог приключениям Пиноккио, и т. д. Эти смерти, воскресения и превращения в высшей степени естественны как общий фон в сказке о *перерождении человека*. Ничего подобного нет у Толстого. Он упрощает и централизует сюжет своей истории: убирает лишние авантюры, оставшиеся объединяет интригой «золотого ключика» – она отсутствует у Коллоди, но сходный мотив есть в индийской сказке. Толстой не просто ввел этот образ в ткань повествования, но создал *концепт* «золотого ключика» – символ Счастья. Герои не заслуживают стоическим поведением, а завоевывают счастье и свободу, посрамляя подлость и жадность. В повести Толстого есть много естественных для сказки *волшебных* деталей (говорящее полено и т. п.), но *нет ничего мистического* и откровенно назидательного: никто ни во что не превращается, никто не умирает, чтобы затем воскреснуть и прочесть герою нотацию. Примечательная деталь: тот же Сверчок у Толстого не погибает, а просто уползает из каморки папы Карло.

Таким образом, Толстой трансформирует первоисточник по всем главным параметрам: сюжетному, концептуальному, художественному. Текст-объект преобразуется настолько, что переименование персонажей, а также изменение их состава оказываются вполне логичными, оп-

равданными: это произведение уже перестало быть «Приключениями Пиноккио». Толстой даже переименовал его: «Золотой ключик, или Приключения Буратино». Приключения героя отошли на второй план, высветилась их главная цель.

В пересказе столь радикальных изменений быть не может. Пересказчик «Алисы в Стране Чудес» имеет право по своему усмотрению передавать смысл отдельных пародий, каламбуров, именовать второстепенных персонажей (и особенно – *обосновывать* такие наименования, потому что у Л. Кэрролла большинство имен сказочных персонажей носит подчеркнуто игровой характер, имена неотделимы от их необычных мотивировок), убирать малосущественные эпизоды (особенно тормозящие сюжет) или, напротив, что-то добавлять для укрепления общей текстовой конструкции. Наверное, не является праздным вопрос о допустимости переименования главной героини. Как было сказано, даже такой мастер, как Б.В. Заходер, предпочел бы назвать ее, например, Аленкой, – а ведь заходеровский пересказ – образец очень бережного обращения с первоисточником! Его нельзя было бы считать переделкой, даже если бы он назывался, допустим, «Аленка в Вообразии». В течение первых 40 лет интерпретирования «Алисы в Стране Чудес» героиню именовали Соней и дважды – Аней (М. Гранстрем и В. Набоков), но мы не квалифицировали бы даже первые интерпретации «Алисы» как переделки – для этого им недостает радикальности. Прибегая к игре слов, можно сказать, что это скорее *«недоделки»*. Худшие из них примитивны, эстетически беспомощны. Они почти все значительно короче «Алисы», но речь идет только о бесталанности их создателей, а не об осознанной художественной трактовке текста, развившейся в декомпрессии. Эти авторы не *переделывают* Л. Кэрролла, а только сокращают и ухудшают то, что у него есть.

Список использованной литературы:

1. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986. – 543 с.
2. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры: Опыт исследования. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.