

На правах рукописи

Гилёва Елена Феликсовна

**Пути развития русской драматической сказки
конца XX века
(1970 – 2000 гг.)**

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Москва

2011

Работа выполнена на кафедре истории русской литературы XX века
Филологического факультета МГУ им. М.В.Ломоносова

Научный руководитель	кандидат филологических наук, доцент Левченкова Ольга Святославовна
Официальные оппоненты	доктор филологических наук, профессор Ильин Илья Петрович, Российский университет театрального искусства – ГИТИС кандидат филологических наук, Мещерякова Лариса Яковлевна, Тверской государственной университет
Ведущая организация	Московский городской педагогический университет

Защита состоится «___» октября 2011 года на заседании диссертационного совета Д 501.001.32 при Московском государственном университете имени М.В.Ломоносова по адресу: 119991, Москва, Ленинские горы 1-й корпус гуманитарных факультетов, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале научной библиотеки МГУ имени М.В.Ломоносова (1-й корпус гуманитарных факультетов)

Автореферат разослан «_____» сентября 2011 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
доктор филологических наук, профессор

М.М.Голубков

Общая характеристика работы.

Сказка в современном театре занимает все меньшее место, но она по-прежнему остается в репертуаре, обращенном к юному зрителю, то есть воспринимается в основном как произведение для детей, хотя существует не одно произведение подобного жанра и для взрослых.

Для анализа в настоящей работе выбран временной отрезок 1970 – 2000 годов, который, с одной стороны, характеризуется спадом интереса к сказочной драматургии, а с другой - является абсолютно неизученным периодом существования драматической сказки. В это время начинают свое творчество Г.Горин, Л.Филатов, пишет свои лучшие пьесы Ю.Ким (Михайлов), тогда же создаются пьесы И.Токмаковой, пишется большое количество инсценировок и пьес по мотивам недраматических сказок. Таким образом, выбранный для исследования период характеризуется разнообразием авторских подходов к драматической сказке.

Исследование драматической сказки сопряжено с рассмотрением довольно широкого круга теоретических вопросов. Это сложное жанровое образование ведет свою историю от народной сказки, принадлежит сказке литературной и представлено в драматическом роде. В связи с этим теоретическое исследование касается как фольклорной сказки, которой занимались В.Я.Пропп, Д.Н. Медриш, Е.М.Мелетинский, Д.С.Лихачев, В.П. Аникин, Е.Н.Елеонская, на чьи труды мы будем опираться при исследовании сказки как жанра, так и литературной, которую как особое видовое образование исследовали Е.М.Неелов, И.П.Лупанова, Т.Г.Леонова, Е.Н.Ковтун, Л.В.Овчинникова, М.Н.Липовецкий. В исследовании драмы как рода литературы мы опирались на работы В.Е.Хализева, М.Я.Полякова, С.Владимирова, а также на работы М.Е.Бабичевой и А.А.Савицкой при рассмотрении принципов инсценирования.

Наиболее важной предпосылкой к написанию настоящей работы стал тот факт, что именно драматической сказке уделяется наименьшее внимание в современной литературоведческой науке. За последнее время написана

только одна диссертация, целиком посвященная русской драматической сказке, и это работа Т.А. Екимовой «Поэтика русской драматической сказки 30-40 гг. XX века в свете современной теории литературного фольклоризма».

О драматических сказках в своих монографиях упоминают также Л.В.Овчинникова и М.Н.Липовецкий.

В настоящее время практически нет работ, посвященных современному состоянию русской драматургии, и тем более посвященных современной русской драматической сказке. Отсутствие подобных работ объясняется просто: прошло слишком мало времени с момента создания произведений. Кроме того, как уже отмечалось, сказочная драматургия не представляет большого научного интереса для исследователей, хотя именно интерес, в том числе и научный, является своеобразным двигателем литературы. Научная работа, посвященная состоянию русской сказочной драматургии, должна способствовать, помимо прочего, и развитию, а следовательно, и переходу на качественно иной, более высокий уровень общего состояния этого вида литературы, так как большое количество создаваемой сейчас драматургии весьма низкого качества.

Говоря о путях развития драматической сказки, обязательно нужно иметь в виду следующие оппозиции: авторская драматургия и инсценировки; драматургия для детей и не для детей.

Таким образом, новизна настоящей работы состоит в комплексном подходе к анализу драматической сказки периода 1970-х – 2000 годов: в работе анализируется не только авторская драматургия, но также инсценировки и пьесы по мотивам недраматических произведений, то есть в поле зрения автора диссертации попадает весь широкий пласт сказочной драматургии выбранного периода. Помимо этого делается попытка рассмотреть также и теоретическую основу создания драматической сказки на примере инсценировки.

Целью данного исследования является рассмотрение путей развития русской драматической сказки конца XX века (1970-х – 2000-х годов). Для достижения данной цели ставятся следующие задачи:

- выявить связь современной драматической сказки с фольклорной сказкой на разных уровнях;
- обозначить место драматической сказки выбранного периода в истории русской драматической сказки XX века, найти закономерности развития;
- выявить тенденции, общие как для авторской сказки, так и для инсценировок и пьес по мотивам недраматических сказок, в разработке характеров персонажей, особенностях конфликта и сюжета;
- рассмотреть инсценировки и пьесы по мотивам недраматических сказок с точки зрения сюжетно-композиционного соответствия первоисточнику – фольклорной или авторской сказки.

Для решения поставленных задач необходимо применение нескольких методов и подходов: структурно-типологического, историко-генетического, а также сравнительного анализа.

Объектом исследования является драматическая сказка конца XX века (1970-х – 2000-х годов). Предметом исследования являются произведения следующих авторов: Г.Горин «Тот самый Мюнхгаузен» (1979), Ю. Ким «Волшебный сон» (1987), «Иван Царевич» (1982), Л.Филатов «Про Федота-стрельца, удалого молодца» (1986), М.Панфилова-Рыжкова «Тайна заколдованного портрета» (1990), А.Анисимов «Жуть» (1995), «Репетиция сказки» (1995), А.Зинчук «Сказание о чудесной мельнице Сампо и злой колдунье Лоухи» (2004), И.Токмакова «Морозко», «Заколдованное копытце» (1981), «Манук – отважное сердце», «Звездоход Федя» (1985), Л.Осепян «Русалочка» (1995), Г.Соколова «Царевна лягушка» (1984), А.Шапиро «Приключения Буратино в стране дураков» (1981).

Представленный список отражает основные тенденции, происходившие в русской драматической сказке периода 1970 – 2000 гг. В указанном списке произведений присутствуют драматические сказки, ориентированные как на

взрослого зрителя, так и на ребенка, оригинальная авторская драматургия и пьесы «по мотивам» недраматических сказок - как фольклорных, так и авторских. Таким образом, представленный список отвечает целям и задачам исследования.

Однако специфика работы такова, что в процессе анализа инсценировок и пьес, написанных по мотивам недраматических произведений, необходимо обращаться к первоисточникам – народным или авторским сказкам. Следовательно, помимо основного списка пьес, выбранных для анализа, к исследованию привлекаются также некоторые сказки из сборника А.Н. Афанасьева; «Рассказ про Ала ад-Дина и волшебный светильник» из сказок «Тысячи и одной ночи»; финно-угорский эпос «Калевала»; «Золотой ключик» А.Толстого, «Русалочка» Х.-К.Андерсена.

Кроме того, к анализу привлекаются и пьесы, написанные в более ранний период: Л.Устинов «Бочка меда» (1975), С.Маршак «Двенадцать месяцев» (1943), Е.Шварц «Два клена» (1953) и др.

Таким образом, диссертация охватывает довольно широкий круг текстов, представляя драматические сказки конца XX века в контексте русской сказки в целом, как народной, так и литературной.

Работа прошла апробацию на следующих конференциях:

- Ломоносовские чтения, МГУ им. Ломоносова, филологический факультет, 2003, 2004.

- Русская литература XX – XXI веков: проблемы теории и методологии изучения 16 – 17 ноября 2006 года, МГУ им. М.В.Ломоносова, филологический факультет.

- Теория и методология современного театроведения, РАТИ-ГИТИС, 2007 г.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии.

Основное содержание работы

Во введении представлена история драматической сказки в России, дана общая характеристика работы, поставлены цели и задачи, определена научная новизна и теоретико-методологическая база исследования, выдвинуты положения, выносимые на защиту.

Первая глава «Жанровые особенности драматической сказки» посвящена определению драматической сказки как особого родо-видового образования. В задачу данной главы входит, во-первых, анализ основных жанровых признаков сказки, начиная от фольклорного источника и заканчивая литературным вариантом, во-вторых, рассмотрение такого явления, как литературная сказка, и, в-третьих, выявление особенностей драматической сказки, позволяющих нам выделять ее своеобразные черты.

В первом параграфе анализируются жанровые особенности сказки, особое внимание уделяется такому явлению, как литературная сказка, прослеживается эволюция жанра от народного творчества к авторскому. Литературная сказка, по природе своей синтетическая, опирается прежде всего на народные фольклорные традиции, но отличается подробной разработкой характеров, более разветвленным сюжетом, а также присутствием авторской индивидуальности.

Исследователи¹ сходятся на том, что сказка, сохраняя некое ядро, открыта для любых литературных воплощений. Заимствуя у народной сказки основные черты, доминирующие признаки, литературная сказка наполняет их новым содержанием. Можно выделить следующий набор доминирующих признаков сказки:

1. Строгое распределение персонажей по функциональной нагруженности, где основным принципом функционального распределения персонажей литературной сказки является оппозиция добра и зла. Героем литературной сказки, как правило, становится ребенок, близкий и понятный читателю персонаж, хотя основные его функции, по сравнению с

¹ Е.Н.Ковтун, М.Н.Липовецкий. Л.В.Овчинникова и др.

фольклорной сказкой, не сильно изменяются, и на пути его стоит много трудностей, которые он преодолевает, становясь взрослее. По сравнению с народной сказкой, антагонист не претерпевает значительных изменений. Наибольшие трансформации происходят с образом дарителя-помощника, носителя чудесной силы. Из волшебника, владеющего чудесными предметами и умеющего извлекать их волшебную силу, он зачастую превращается в литературной сказке в воспитателя, инструктора, направляющего героя по правильному пути. Происходит обытовление чуда. Кроме того, на образную систему произведения оказывают существенное влияние более детальная, по сравнению с фольклором, проработка характеров.

2. **Особые пространственно-временные характеристики.**

Пространственно-временные отношения литературной, а вместе с ней и драматической сказки, немного отличаются от классической структуры, описанной в работах В.Я.Проппа, Д.С.Лихачева, Е.Н.Ковтун и др., которые отмечают замкнутость, ирреальность сказочного хронотопа и его отнесенность в прошлое. Став литературной, сказка не потеряла основную характеристику своего художественного времени и пространства – замкнутость, хотя в некоторых случаях жесткая временная граница становится более гибкой. И эта гибкость присуща только началу сказки: она начинается «из отсутствия времени и событий», но герой по ходу сказки может рассказать о своем прошлом. Конец же не предполагает никакого дальнейшего действия, хотя в некоторых случаях сказка не показывает свадьбу героя, и читатель может лишь догадываться, что она обязательно произойдет после окончания основного действия.

3. Литературная сказка сохраняет **мотив чудесного, волшебного как обязательный элемент сказки**, при этом остаются также и условия функционирования волшебного. Однако авторы представляют чудо как нечто необыкновенное (тогда как герой народной сказки не удивляется чудесам, а

воспринимает их как должное), сближая, таким образом, точки зрения читателя и героя. Авторы стараются реалистически оправдать чудо.

4. Единая нравственная основа, поэтическое утверждение справедливого. Литературная сказка более дидактична и нравоучительна, чем народная, что связано с наличием в ней позиции автора, которая, в свою очередь, зависит от общественных устоев. При этом литературная сказка не забывает и об общечеловеческих ценностях, нравственной основе: добро и справедливость как вневременные категории всегда побеждают в сказке, независимо от того, в какую эпоху она написана.

5. Обобщенность, формализованность и слаженность структуры, накрепко спаянной с художественной концепцией и обеспечивающей устойчивость жанровой семантики. Только наличие определенной эстетической доминанты, подчиняющей себе всю систему и структуру повествования, позволяет определить повествовательный жанр как сказку. В связи с тем, что литературная сказка в отличие от фольклорной является жанром индивидуального, а не коллективного творчества, то общепризнанному единообразию народной сказки противостоит индивидуальное разнообразие авторских сказок. При этом сказка все равно остается сказкой. И от других жанров она отличается именно набором тех жанровых признаков, о которых мы говорили выше. Строгое распределение персонажей по функциям, особые пространственно-временные характеристики, наличие чудесного, единая нравственная основа в сочетании с игровым началом отличают литературную сказку от всех других жанров, и обобщенность и слаженность структуры достигается именно этим сочетанием признаков с художественной концепцией автора.

Особую разновидность литературной сказки представляют собой сказки драматические. Различия между прозаическими и драматическими авторскими сказками следует искать в разнице между эпическим и драматическим родом литературы, о чем и говорится во втором параграфе первой главы.

Третий параграф посвящен сказке как драматическому жанру. Возможность перехода сказки из эпического рода литературы в драматический отнюдь не случайна. Сказка наделена огромным сценическим потенциалом благодаря своеобразию сказочного конфликта, который обладает довольно высокой степенью напряженности, возрастающей по мере развития сказочного действия. Кульминация сказки, решающий поединок добра и зла, как правило, находится ближе к концу сказки. Таким образом, оказывается, что и композиция сказки близка классическому устройству драматического произведения.

Однако такая важная часть, как экспозиция, в сказке занимает довольно небольшое место, и драматургу нужно самому домысливать исходные обстоятельства. Поэтому экспозиция драматической сказки обычно имеет косвенный характер, то есть все исходные обстоятельства выясняются из диалогов персонажей по ходу действия пьесы.

Система персонажей сказки, обусловленная характером конфликта, также соответствует требованиям классического драматического произведения. Герой обладает качествами, позволяющими ему преодолеть все встающие на его пути препятствия и победить в неравной борьбе. Таким образом, сказка решает и этическую проблему, которая непременно встает перед автором драматического произведения. При этом современные авторы и инсценировщики сказок по-своему решают судьбу антагониста, оставляя его живым, заставляя его признать свои ошибки, перевоспитаться. Подобное разрешение конфликта встречается у многих современных авторов и является следствием распространенного мнения о том, что юному зрителю (а именно на него направлено большинство пьес-сказок) нельзя показывать убийство. Кроме того, моральная победа над злом выглядит убедительнее с воспитательной точки зрения.

Требованиям драматического рода отвечает и то, что характер героя народной сказки раскрывается через его действия и поступки, при этом литературная сказка, развивая психологизм, оставляет действенный характер

раскрытия персонажа, что также согласуется с особенностями современной драматургии.

И все же при переработке повествовательного произведения в драматическое необходимы довольно серьезные изменения как в структуре текста, так и в подаче материала. Чтобы точнее понять, что же представляет собой драматическая сказка, следует представить процесс инсценирования, то есть перевод произведения эпического рода в драматический.

Адаптация повествовательного материала может происходить следующим образом: инсценировщик делит исходное произведение на части, выделяя в каждой части кульминационные эпизоды, которые и будут в дальнейшем сценами, картинами, на которые делится пьеса. Каждый из эпизодов должен быть замкнут во времени и пространстве, соотносимом с пространством сцены. Самое важное на этом начальном этапе – «перевести время», ведь действие повествовательного произведения, и особенно сказки, всегда отнесено в прошлое, тогда как действие произведения драматического рода происходит «здесь и сейчас». Кроме того, важно понять, что и пространство в пьесе меняет свои «очертания»: при создании драматического произведения, а значит и при инсценировании, реальное пространство повествования (лес, город, село, дом) переходит в условное пространство сцены.

Лишь переведя время действия в настоящее и оставив только сюжетную канву, драматург может приступать к разработке эпизодов, предварительно выделив наиболее важные из них. Важность эпизода определяется драматургом в зависимости от идеи пьесы и авторской позиции. Таким образом, проходящие эпизоды для оригинальной сказки могут стать значимыми в пьесе.

Переработка для сцены народной сказки, думается, будет производиться легко в связи с характерной для нее «пунктирностью» пространства и времени (она фиксирует лишь ключевые моменты сюжета, опуская

промежутки), то есть драматургу остается только правильно очертить границы каждого эпизода.

Далее в каждом из эпизодов драматург разрабатывает действие, превращая повествование в диалоги персонажей. Зачастую речь повествователя переходит в речь персонажей с некоторыми изменениями.

Результатом трансформации повествования в драматический диалог также может стать появление новых персонажей, самыми распространенными из которых являются персонаж от автора, а также глашатаи, шуты, торговцы и т.п.

Но разработка диалогов не является завершающим этапом инсценирования, т.к. в повествовании существуют действия, состояния персонажей, а также обрисовка обстоятельств, которые трудно передать с помощью диалога или монолога. В этом случае используются ремарки. И здесь теряется художественность, объемность повествования, так как цель ремарок – обозначить, а не описать состояние или действие. Драматургия избегает излишней описательности, предоставляя свободу воображению постановщика, и неизбежные потери могут восполниться при постановке пьесы.

В связи с переходом сказки в драматический род литературы разрушается и традиционный сказочный моноцентризм: вместо традиционного одного главного героя появляется несколько. В основе сюжетосложения драмы лежит монтажный принцип, вследствие чего в сюжете сказки выделяются только кульминационные эпизоды, а сам текст соответственно членится на отрезки. Сказочная условность в обозначении места и времени действия также подчиняется законам драматического рода. Чаще всего драматические сказки сближаются с комедиями.

Таким образом, драматическая сказка – это разновидность авторской литературной сказки в драматическом роде с присущей литературной сказке развитой психологической характеристикой героев и динамичным действием, обусловленным сказочным конфликтом добра и зла. В

современной русской драматургии драматическая сказка развивается в трех направлениях: авторском, инсценировках и пьесах по мотивам недраматических сказок. При этом пьес по мотивам недраматических сказок гораздо больше, чем авторских или инсценировок.

Во второй главе «Поэтика пьес-сказок с оригинальным сюжетом» рассматриваются источники, используемые авторами пьес для своих произведений, основные мотивы и сюжеты и их трансформация в авторской сказке, а также система персонажей драматической сказки и адаптация традиционных характеров к современным условиям; особое внимание уделяется распределению пьес по возрасту воспринимающего.

Первый параграф посвящен анализу проблематики пьес Г.Горина «Тот самый Мюнхгаузен» и Ю.Кима «Волшебный сон». Выделение сказочной драматургии, адресованной взрослому читателю и зрителю, имеет целый ряд причин. Так, драматические сказки для взрослых характеризуются более сложной философской проблематикой, они касаются философских и социально-политических вопросов, затрагивают общественные проблемы, которыми озабочена интеллигенция современности. Проблемы нравственности также не чужды сказочной драматургии, ориентированной на взрослого зрителя, однако разрабатываются они глубже и шире, переходя в вопросы философского и этического плана.

Как правило, авторы используют известные сюжеты, трансформируя и переосмысливая их. С другой стороны, авторы, разрушая традиционный сказочный хронотоп, выходят за пределы сказочного замкнутого пространства и времени, вводя в них исторические события и персонажей или реальные места, которые, попадая в условное сказочное время и пространство, также приобретают условность, таким образом, создается несколько пространственно-временных уровней, на стыке которых получается игра, понятная взрослому зрителю. Кроме того, в пьесах-сказках, ориентированных на взрослого зрителя, может использоваться также ненормативная лексика в речи персонажей.

Пьеса Г.Горина «Тот самый Мюнхгаузен...» ставит проблему соотношения правды (точнее, истины) и лжи. Рассматривая эту проблему под разными углами зрения, автор затрагивает также другие проблемы философского, морально-этического и социологического характера, среди которых на первый план выходят проблемы обывательского общественного сознания. С проблемой обывательского общества связаны проблемы двойственной морали, лицемерия и бюрократии, которые приняты в таком социуме. Автор не дает решения этих проблем, предоставляя выбор читателю и зрителю, однако Мюнхгаузен покидает это общество, уходя вверх по лунной дорожке, так как человеку, владеющему истиной, нечего делать среди людей, для которых правда является понятием относительным.

В пьесе Ю.Кима «Волшебный сон» каждый из персонажей пьесы олицетворяет собой одну из социальных проблем: с образом Марии связана проблема лицемерия, в образе Лорда Генри находит свое отражение важнейшая проблема прогресса и блага. С образами Лорда Генри, маркиза Требьена и королевы Дианы связана проблема власти и наследования престола.

Принц в качестве героя-резонера обнаруживает пороки общества, в котором он оказался, и развенчивает их в финале пьесы. Он дает наименование тому, что происходит в государстве, – бессмыслица. Сон – символ бессмысленности жизни. Все достижения Лорда Генри, метания королевы Дианы, усилия Марии – все это бессмыслица, а смысл жизни состоит в любви.

Специфика пространственно-временных отношений в пьесах Г.Горина «Тот самый Мюнхгаузен...» и Ю.Кима «Волшебный сон» состоит в том, что при общей условности пространства и времени в текстах появляются упоминания исторических лиц, событий или мест, существующих в действительности. Таким образом, пространственно-временные координаты усложняются, при этом зритель и читатель принимают подобную ситуацию как игру. Подобное усложнение хронопа характерно только для сказок,

ориентированных на взрослого зрителя и читателя, так как ребенок в силу своего развития не воспримет столь сильную амплитуду колебаний от реальности к условности.

Подобные сложные пространственно-временные координаты произведений Г.Горина и Ю.Кима, сочетание "высокого" и "низкого" планов, смелого вымысла с постановкой исключительных по глубине философских проблем позволяют увидеть в пьесах «Тот самый Мюнхгаузен» и «Волшебный сон» некоторые черты мениппей².

Говоря о пьесах-сказках, ориентированных на взрослого читателя и зрителя нельзя не отметить традиции, идущие от сказок М.Е.Салтыкова-Щедрина: с помощью иносказания, прибегая к сказочным образам, авторы затрагивают острые проблемы современного общества, как социально-политические, так и нравственные. Однако если в сказках М.Е.Салтыкова-Щедрина человеческие и общественные пороки гиперболизируются и подвергаются сатирическому осмеянию, то современных пьесах-сказках авторы, заостряя конфликт, используют отличные от принятых в произведениях М.Е.Салтыкова-Щедрина виды комического: иронию, юмор, парадокс.

Во втором параграфе рассматриваются источники сюжетов драматических сказок и преобразование традиционных мотивов. В русских драматических сказках конца XX века можно найти как традиционно русские сюжеты, так и сюжеты и мотивы сказок других народов, в пьесах-сказках также находят отражение и актуальные современные реалии. Авторы успешно контаминируют традиционные сюжеты с проблемами современности, создавая на этой основе свои оригинальные произведения.

Русский фольклор широко используется драматургами-сказочниками конца XX века, причем наряду со сказочными сюжетами и мотивами источником для создания новых сюжетов могут служить также отдельные

² Мениппея – термин, введенный в литературоведение М.М.Бахтиным. В современном литературоведении термин "мениппея" применяется преимущественно к романам произведениям подобного типа (Ф. Рабле, Ф. М. Достоевский, М. А. Булгаков).

герои сказок или персонажи несказочного фольклора. Также русский фольклор может приходить в современную сказку опосредованно, то есть через произведения других авторов, на основе которых современные драматурги создают собственные пьесы. Авторы переосмысливают традиционные сюжеты и мотивы, творя новые оригинальные произведения.

Западно-европейский фольклор довольно редко становится источником фантазии современных драматургов, в связи с тем, что в России он известен в основном через переводы и пересказы адаптированных текстов Ш.Перро, братьев Гримм и других. Однако некоторые авторы, в частности А.Зинчук, находят альтернативу французским и немецким фольклорным сказкам в эпосе других народов, например, угро-финских. Используя некоторые сюжеты и мотивы «Калевалы», автор создает оригинальное произведение, которое знакомит читателей и зрителей с новыми героями и культурой.

Помимо русского и европейского фольклора, фантазию современных авторов питает также и восточная культура. Восточные мотивы представлены в современной драматургии в основном инсценировками известных сказок из рассказов «Тысячи и одной ночи», таких как «Рассказ об Ала-ад-Дине...». Мотивы армянского фольклора использованы в пьесе И.Токмаковой «Манук – отважное сердце».

Почти в каждой пьесе встречаются мотивы, связанные с современными реалиями. Современные авторы естественным образом привносят нынешние реалии в свои произведения, пытаясь таким образом привлечь читателя и зрителя к волнующим их проблемам, или же просто приблизить сказку к современному зрителю. Написанная в середине 1980-х годов, когда интерес к электронике и кибернетике был особенно велик, а полеты в космос стали довольно обыденным событием, космическая сказка «Звездоход Федя» рассказывает читателю и зрителю о вечных истинах на актуальном и современном материале.

Таким образом, драматурги свободно контаминируют сюжеты и мотивы, создавая новые самобытные сказки.

В третьем параграфе анализируется система персонажей драматической сказки, которая в общих чертах повторяет систему сказки фольклорной, основные отличия заключаются в том, что в пьесах появляется психологическая мотивация поступков героев. В связи с этим персонажи перестают быть статичными.

Главные герои драматических сказок остаются носителями таких моральных качеств, как доброта и справедливость, оставаясь в традиции, заложенной фольклорной сказкой. Почти все герои драматических сказок выполняют, согласно В.Я.Проппу, свою основную функцию: отправляются из дома. Поводом для того, чтобы покинуть дом, может быть не только поиск невесты, но также и научные цели (Звездоход Федя) или обычное непослушание (Буратино). Кроме того, в обязанности героя драматических сказок входит самостоятельная победа над врагом, в отличие от народных сказок, где зачастую основную роль в этом все же играют помощники. В пьесах-сказках, как правило, герой побеждает в борьбе, превосходя врага такими качествами, как честность и смелость. Важным отступлением от традиционного для фольклора распределения по функциям является то, что главных героев в пьесе становится двое. Искомый персонаж – невеста – становится активным персонажем, она помогает главному герою в борьбе с их общим врагом.

Анализ образов помощников в драматических сказках конца XX века показывает, что значение этих персонажей в драматической сказке возрастает по сравнению с фольклором. В отличие от народной сказки, где помощник появляется лишь на мгновение, чтобы вручить герою волшебный предмет, или же он может сопровождать героя в путешествии, но ему уделяется мало внимания со стороны рассказчика, в драматургии помощник может всегда сопровождать героя, помогая ему в приключениях, и в общем ходе сказки помощнику отводится немалая роль. В образе помощника зачастую совмещаются функции помощника и дарителя. Кроме того, функция помощника может совмещаться также с отправителем (Морозко,

папа из пьесы «Звездоход Федя»). В изображении помощников авторская фантазия оказывается безграничной, поэтому в функции помощников могут быть представлены самые разнообразные персонажи: на смену традиционным помощникам, богатырям, Невидимке, волшебницам и феям приходят новые необычные персонажи (Джин, дракот, звезда, Иван-дурак как помощник Ивана-царевича). В образах помощников, как и в образах героев все большую роль начинает играть способность дружить, поддерживать ближнего и заботиться о нем.

Антагонисты – самая многочисленная группа в системе персонажей, так как если героев-протагонистов в сказке присутствуют всего один или два, и у всех героев существует некоторый набор типических черт, то случаи, чтобы противник был один, в драматических сказках встречаются довольно редко. Обычно авторы изображают нескольких антагонистов, образующих «лагерь зла» в сказке. Разные представители этого лагеря не одинаково противопоставлены герою. Существует некая субординация, при которой один из противников может помочь герою, если тот проявит доброту по отношению к данному противнику. Кроме того, набор противников очень широк и их характеры различны, что свидетельствует о способности подобных персонажей к развитию и модификации. Этот потенциал успешно используют современные драматурги, предлагая читателям и зрителям разнообразные образы «лагеря зла», среди них такие фантастические персонажи, как баба-яга, Кощей, леший, кикимора, вишاپ, всевозможные волшебники и маги, а также социальные враги. Практически все представители этой группы персонажей в русских драматических сказках конца XX века изображаются комически или сатирически.

Драматургия конца XX имеет несколько различных интерпретаций образа Бабы-Яги. С одной стороны, это традиционный образ злодейки, с другой - авторы развивают функцию помощника, и Яга становится добродушной старушкой, бабушкой. Наряду с этими традиционными версиями существует взгляд Л.Филатова, в произведении которого Баба-Яга

представлена как знахарка.

В русской сказочной драматургии продолжает существование и образ Кощея Бессмертного, но он, так же как и большинство других фольклорных образов, претерпевает изменения, связанные с десакрализацией образа и, следовательно, с переходом этого персонажа из отрицательных характеров в характеры комические.

В драматических сказках, ориентированных на фольклор, в роли антагонистов выступают различные фольклорные персонажи (Леший, Кикимора из пьесы А.Анисимова «Жуть»), образы которых переосмысливаются и дополняются авторами. Основная тенденция в изображении нечисти состоит в комедийном осмыслении персонажей.

В качестве антагонистов драматическая сказка выбирает не только фантастических, нереальных существ, но и различных волшебников и магов, пришедших из фольклора других стран и культур. Таковы, например, злой колдун Магриб из «Репетиции сказки» А.Анисимова, ведьма из сказки И.Токмаковой «Заколдованное копытце» и Колдунья из пьесы Л.Осепяна «Русалочка».

При создании образов ведьм и колдунов авторы стараются придерживаться традиции комического, иногда даже сатирического изображения подобных персонажей.

Рядом с фантастическими существами и всевозможными колдунами в роли антагониста часто выступает мачеха и/или ее дочка, а также соперница главной героини, претендентка на руку ее жениха (Пава из сказки «Морозко» И. Токмаковой).

В силу сложившейся традиции комического изображения персонажей-правителей эти образы можно выделить в отдельную подгруппу. При этом мы объединили правителей-антагонистов и правителей, не принадлежащих к «лагерю зла», так как традиция комического изображения распространяется на все интерпретации данного образа. Что же касается правителей-антагонистов, то, как правило, их сатирический или комический образ усилен

в пьесах образом министра или советника, который и противостоит герою напрямую (Визирь из «Репетиции сказки» А.Анисимова, Назир из пьесы «Манук – отважное сердце» И. Токмаковой, Генерал из пьесы «Про Федота-стрельца...» Л.Филатова). В присутствии царя министр, как правило, старается ему угодить, но при этом не слишком уважительно относится к царю, иронизируя или насмехаясь над ним в его отсутствие. Сам же царь предстает глупым и взбалмошным стариком, который не всегда представляет, что происходит в его государстве. Подобные сатирические образы правителей зачастую возникают как отклик на современную политическую систему и отражают представления авторов о вертикали власти.

Однако не каждый сказочный правитель является противником главного героя. В пьесе Ю.Кима «Иван-царевич» появляется весьма интересный с точки зрения традиции образ правителя. С одной стороны, этот персонаж соединяет в себе две функции правителя в сказках – царя-родителя и царя, дающего сложное задание; с другой стороны, в соответствии с современной традицией изображения правящего лица царь наделен комедийными чертами.

Анализ системы персонажей современной драматической сказки показывает, что система функций, выдвинутая В.Я. Проппом, претерпевает изменения. Неизменным остается только образ и функции главного героя, который отправляется из дома в поисках чего-либо очень важного, тогда как образы и функции других персонажей могут совмещаться или преобразовываться. Кроме того, персонажи-помощники и антагонисты начинают изображаться комически или сатирически. Такая ситуация обусловлена авторским началом драматических сказок.

С образами антагонистов, помощников и дарителей связаны всевозможные магические действия, которые почти всегда сопровождаются словами, помогающими совершить подобное действие, – это всевозможные заговоры и заклинания.

В пьесах последних лет заклинания, как правило, произносятся отрицательными персонажами: ведьмами, злыми колдунами и даже Кощеем. Многие современные драматурги используют заклинания как дополнительную характеристику персонажа. Персонажи «лагеря Добра» также произносят волшебные слова, если они являются волшебниками по происхождению или им нужно обратиться к волшебному предмету (Например, Маруся из пьесы Л.Филатова «Про Федота-стрельца...»).

Если фольклорная сказка не уделяет много внимания внешней стороне заговора, придавая огромное значение его внутреннему смыслу, то драматургия XX века, наоборот, развивает именно внешнюю сторону заклинания, зачастую превращая его в поэтическое произведение.

В третьей главе «Инсценировки и пьесы по мотивам недраматических сказок» анализируются следующие пьесы: «Русалочка» Л. Осепяна, «Приключения Буратино в стране дураков» в инсценировке А.Шапиро, «Морозко» и «Заколдованное копытце» И.Токмаковой, «Царевна-лягушка», инсценированная Г.Соколовой, «Репетиция сказки» А.Анисимова, а также сказка для театра Л. Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца».

Современная тенденция такова, что пьесы по мотивам различных сказок преобладают над собственно инсценировками, а также над авторской драматургией, т.е. находятся в большинстве. Эту тенденцию отражает и список пьес, представленный для анализа: из семи пьес, рассматриваемых в настоящей главе, шесть представляют собой пьесы по мотивам различных сказок, и только одна («Приключения Буратино в стране дураков») является собственно инсценировкой.

Анализ пьесы А.Шапиро «Приключения Буратино в стране дураков» показывает, что при инсценировании сказка подвергается незначительным изменениям, которые касаются трансформации повествовательного текста в драматический с усечением некоторых, не имеющих большого значения для основного действия эпизодов. Кроме того, драматург может вводить в основной текст такие внесюжетные элементы, как песни или стихи, которые

помогают лучше раскрыть образ персонажа, а также выполняют повествовательную функцию.

Некоторые эпизоды представлены в пьесе иначе, чем в оригинальной сказке: по-другому расставлены акценты. Пьеса заостряет и драматизирует ситуацию, при этом образ главного героя становится менее выпуклым, чем в сказке Толстого, что в результате не дает эффекта преобразования героя, который виден в исходной сказке. В пьесе также упрощен и символический второй план, который в произведении А.Толстого выражен уже в заглавии «Золотой ключик». Ключик в сказке – символ радости и счастья, которые обретает человек, открывая заветную дверь в новую жизнь, где сбываются мечты. В пьесе же А.Шапиро символичность золотого ключика нивелируется, так как смысл поисков Буратино заключается в том, чтобы стать актером, то обретение Золотого ключика и нового театра воспринимается лишь как счастливое исполнение желаний героев, а не как обретение им счастья.

В своей работе драматурги стараются наполнить известное произведение новыми смыслами, доработать систему образов, конфликт и т.д.

Пьеса Л. Осепяна – пример неверного истолкования оригинального произведения, недопонимания и искажения авторской философии. Подобное невнимание или нежелание понять суть замысла автора оригинального произведения приводит к появлению недоброкачественных пьес, не имеющих художественно-эстетической ценности. Попытка создать внешний конфликт в пьесе приводит к упрощению проблематики исходного произведения и к грубому разрешению ситуации, которое в корне противоречит христианской философии Х.-К.Андерсена.

Многие авторы в качестве трансформируемых произведений выбирают фольклорные сказки, как русские, так и сказки других народов. Так, И.Токмакова переносит на сцену русские народные сказки – «Морозко» и «Сестрица Аленушка и братец Иванушка».

Сюжет пьесы «Морозко» с некоторыми изменениями сохраняет черты народной сказки. Однако в пьесе существует еще один сюжет, также построенный по законам народной сказки, но при этом целиком придуманный самим автором. Попав к Морозке, Любуша остается у него жить, с этого момента и начинается второй сюжет. Здесь используются такие традиционные элементы, как нарушение запрета, отправка героини из дому, встреча с тремя помощниками. Второй сюжет, видимо, вводится в сказку для усиления напряженности конфликта.

Перерабатывая народную сказку для сцены, автор усиливает конфликт, дополняя его любовной интригой, а также разворачивает сюжет, контаминируя сюжет народной сказки «Морозко» с сюжетом о поисках пропавшего предмета.

В отличие от пьесы «Морозко», другая пьеса И.Токмаковой «Заколдованное копытце» в основе имеет только сюжет сказки «Сестрица Аленушка и братец Иванушка». Автор несколько переосмысливает сказку с точки зрения современного рационализма. Главным образом это относится к происходящим в сказке превращениям, которые рассматриваются с точки зрения причинно-следственных отношений. На примере этой пьесы также можно проследить, как драматическая сказка развивает психологическую и событийную мотивацию поступков героев.

«Заколдованное копытце» является примером того, как при сохранении опорных моментов сюжета (попив из копытца, мальчик превращается в козленочка, сестра выходит замуж за царя или князя, ведьма топит Аленушку и занимает ее место, козленочек помогает спасти сестру), изменяется их смысловое наполнение. Расширяя роль отрицательного персонажа, драматург выстраивает причинно-следственные отношения тех событий, которые происходят в пьесе, меняя, таким образом, первоначальный смысл сказки.

Если И.Токмакова в сказке «Заколдованное копытце» четко, эпизод за эпизодом, разворачивает диалоги персонажей в заданных народной сказкой рамках, то Г.Соколова в сказке «Царевна-лягушка» (по мотивам русских

народных сказок) выбирает ключевые моменты и выстраивает свой собственный сюжет. Кроме того, пьеса «Царевна-лягушка» - это контаминация двух народных сюжетов: сюжета о царевне, превращенной в лягушку, и сюжета о Кощее Бессмертном. Хотя именно в таком варианте современный читатель и привык воспринимать сказку о Царевне-лягушке. В сборнике же А.Н.Афанасьева «Русские народные сказки» эти два сюжета разведены.

Тщательно выбирая эпизоды, из которых будет строиться композиция пьесы, драматург сохраняет последовательность фрагментов в сюжете, выбирая при этом лишь те, которые могут иметь воплощение на сцене. Зачастую ключевые эпизоды оригинальной сказки опускаются в пьесе, но на их место выдвигаются проходящие, не имеющие важного композиционного значения фрагменты, которые приобретают в пьесе совершенно иное звучание.

Так же как и Г.Соколова, А.Анисимов избегает резких перемещений героев во времени и пространстве, однако в том случае, когда перемещение необходимо, он использует иные приемы, чем автор «Царевны-лягушки»: прерывание действия сказки репетиционным моментом, рассказ о случившемся, вставными номерами (например, песня Магриба после кульминационной сцены Магриба и Будур и т.д.).

Пьеса «Репетиция сказки» отличается необычной трактовкой событий восточной сказки, когда, с одной стороны, сохраняется последовательность эпизодов и событий, а с другой – изменяются отношения между персонажами. В связи с тем, что объем «Рассказа про Ала-ад-Дине» довольно велик, драматург с особой тщательностью выбирает эпизоды, которые использует в пьесе. При этом автор не всегда руководствуется важностью и значимостью этих эпизодов в «Рассказе про Ала-ад-Дина...», но исходит из собственной позиции. Кроме того, некоторые эпизоды А.Анисимов наполняет новым смыслом (эпизоды «Базар», «Диван») или представляет их с точки зрения современного человека («Свадьба»). Эпизоды сказки

перемежаются сценами репетиции, где действуют не персонажи сказки, а артисты театра.

Несколько изменяются и отношения в системе персонажей. Теперь царевна Будур становится активным действующим лицом наравне с Аладдином. Изменяются отношения между Султаном и Визирем, эти отношения проявляются в «Песенке Визиря». В пьесе появляется политический подтекст. Магриб становится менее могущественным, в отличие от восточной сказки.

В пьесе сильна позиция автора, которая выражается как в общей стилистике произведения, так и в песнях, исполняемых различными персонажами.

Сказка для театра Л.Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца» представляет собой пьесу, написанную по мотивам русской народной сказки «Поди туда–не знаю куда, принеси то–не знаю что», то есть по сути является сценической адаптацией известного произведения, каких в конце XX века довольно много. Среди других пьес-сказок ее выделяет неповторимый стиль.

Л.Филатов использует сюжетную основу народной сказки для выражения собственных идей, исключая и добавляя эпизоды соответственно новой концепции и изменяя, таким образом, композицию исходного произведения. Эпизоды выбираются не только по принципу соответствия авторскому замыслу, но и согласно законам сценичности. Так, из пьесы убираются эпизоды, которые могли бы «затянуть» развитие действия (например, сборы в дорогу и путешествия на корабле за оленем - золотые рога).

Пьеса Л.Филатова может служить примером того, как типические образы народной сказки получают психологическое наполнение и развитие в сказке литературной.

Особый интерес представляет образ Потешника, который роднит пьесу с народным театром (балаганом, комедией Петрушки). Также благодаря этому

образу произведение Л.Филатова часто определяется как сказ, хотя сам автор такого определения своему произведению не давал.

Пьеса Л.Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца», занимает особое место в ряду драматических сказок XX века. На основе сюжета народной сказки Л.Филатов создает новое оригинальное драматическое произведение в стихах, жанр которого сам определяет как «сказка для театра (по мотивам русского фольклора)». И в данном случае именно фольклора, так как автор использует не только сюжет народной сказки, но и пословицы и поговорки, стилистику народного театра и даже пародирует просторечие. Таким образом, целостность произведения достигается сочетанием различных жанров устного народного творчества.

По отношению к народной сказке в пьесе, помимо довольно строгого отбора эпизодов, происходит усиление и драматизация конфликта, развитие психологизма героев, а также расширение системы персонажей.

В заключении подводятся итоги исследования.

Анализ сказочной драматургии конца 1970-х – 2000 годов показывает, что переработки недраматических сказок занимают в ней достаточно большое место. Для постановки на сцене перелагаются как народные, так и авторские сказки. При сопоставлении количества собственно инсценировок и пьес по мотивам недраматических произведений, вторые доминируют с большим отрывом, что, вероятно, связано с авторской фантазией, которой свойственно домысливать ситуацию. На основе известных народных или авторских сюжетов драматурги создают новые оригинальные произведения для сцены. Кроме того, театр, основой которого служит пьеса, – искусство, связанное со зрительным восприятием, и деталь здесь играет очень важную роль. Драматурги, инсценирующие народные сказки, уходят от сказочного обобщения, не только наполняя пьесу бытовыми деталями, но и наделяя героев психологией. Авторы пьес переосмысливают образы инсценируемой сказки, интерпретируя их в рамках современной литературной и театральной традиции, а также в соответствии с собственным авторским замыслом пьесы.

По сравнению с прозаическими оригиналами в пьесах заостряется конфликт. Вследствие этого действие развивается стремительнее, чем в прозе. Стремительность драматического действия заставляет авторов тщательно выбирать эпизоды для своей пьесы, избегая затягивающих действие моментов.

В настоящее время в московских театрах наблюдается разнообразие постановок сказок. Можно заметить положительные тенденции: спектакли для детей становятся качественнее как по драматургии, так и по актерскому исполнению и сценическому воплощению. Многие театральные критики начинают обращать внимание на ситуацию, складывающуюся в детском театре, о чем свидетельствуют статьи, посвященные этой проблеме в специализированных журналах.³ Интерес к театру для детей возрастает, а значит, возрастает и интерес к сказочной драматургии, без которой не обходится детский театр.

Основное содержание диссертации отражено в следующих публикациях автора:

1. Гилева Е.Ф. Инсценировки и «пьесы по мотивам» в современной драматической сказке. // Вестник Московского университета. - 2007. - №6. – С. 113 – 119.
2. Гилёва Е.Ф. Образ правителя в драматических сказках второй половины XX века. // Голоса молодых ученых: Сборник научных публикаций иностранных и российских аспирантов и докторантов-филологов. – М.: МАКС Пресс, 2004. – Вып.16. – С.72 – 79.
3. Гилёва Е.Ф. Заклинания и их художественная роль в драматических сказках XX века. // Русская литература XX – XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Второй Международной научной конференции: 16 – 17 ноября 2006 г. / Ред.-сост. С.И.Кормилов. – М.: Изд-во Моск. Ун-та, 2006. – С. 317 – 321.
4. Гилёва Е.Ф. Принцип монтажа эпизодов в «пьесах по мотивам» в современной русской драматической сказке. // Вестник РУДН. - Серия Литературоведение, журналистика. – 2011. - № 2.

³ Например, в журнале «Театр», №30 за 2007 год сразу две статьи посвящены этой проблеме.