

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»
Филологический факультет

На правах рукописи

САФУАНОВА АЛЬФИЯ ИЛЬДАРОВНА

**РУССКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СКАЗКА 1930 – 50-Х ГГ.
(ТИПОЛОГИЯ ГЕРОЕВ И КОНФЛИКТОВ)**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель: кандидат
филологических наук, доцент
О.С. Октябрьская

Москва – 2016

Оглавление

Введение.....	5
Глава 1. Герой и конфликт в драматической сказке как теоретические проблемы современного литературоведения.....	27
§ 1. Литературный герой и его изображение в драматической сказке	27
1.1. Понятия «герой» и «персонаж» в современном литературоведении.....	28
1.2. Генезис и эволюция понятия «герой» в драматургии и теории драмы.....	37
1.3. Существующие типологии литературных героев	43
1.4. Категория драматического героя в современном литературоведении и теории драмы.....	46
1.5. Специфические театральные средства изображения человека.....	50
1.6. Герой фольклорной волшебной сказки	54
1.7. Герой литературной сказки.....	59
1.8. Герой драматической сказки	62
§ 2. Художественный конфликт в драматургии и его воплощение в драматической сказке	69
2.1. Теоретическое осмысление конфликта в драматургии.....	69
2.2. Возникновение и эволюция понятия «драматический конфликт»	71
2.3. Существующие типологии драматических конфликтов	74
2.4. Связь конфликта и действия в драме.....	78
2.5. Воплощение конфликта в драматическом произведении.....	80
2.6. Стадии развития конфликта в драматическом произведении.....	82
2.7. Характер конфликта в волшебной народной сказке	87
2.8. Характер конфликта в литературной и драматической сказке.....	90
Глава 2. Герой русской драматической сказки 1930-50-х гг.	97
§ 1. Принципы построения типологии героев русской драматической сказки 1930-50-х гг.	97
§ 2. Различные подходы к созданию образов героев в русской драматической сказке 1930-50-х гг.	101
§ 3. Тип «героя-искателя» в русской драматической сказке 1930-50-х гг.	114

3.1. Тип героя – «искателя пропавшего близкого человека» в русской сказочной драматургии 1930-50-х гг.	115
3.2. Тип героя – «искателя невесты» в русской драматической сказке 1930-50-х гг.	124
3.3. Типы «искателя-бунтаря» и «искателя-освободителя» в русской драматической сказке 1930-50-х гг. (на материале пьес «Город Мастеров...» Т.Г. Габбе, «Горя бояться – счастья не видать» С.Я. Маршака и «Дракон» Е.Л. Шварца)	132
3.4. Герой – «искатель нового» в пьесах «Тень» Е.Л. Шварца и «Золотой ключик» А.Н. Толстого	136
§ 4. Тип протагониста - «пострадавшего героя» в русской драматической сказке 1930-50-х гг. (на материале пьес Т.Г. Габбе «Хрустальный башмачок» и С.Я. Маршака «Двенадцать месяцев» и киносценария Е.Л. Шварца «Золушка»)	141
§ 5. Обновленные типы героев-протагонистов в русской драматической сказке 1930-50-х гг.	148
5.1. «Романтический герой»	149
5.2. «Рефлексирующий герой»	154
5.3. «Герой, борющийся против системы»	161
§ 6. Герои – «выразители авторских идей» в сказочной драматургии Е.Л. Шварца.	164
Глава 3. Конфликт в русской драматической сказке 1930-50-х гг.	172
§ 1. Принципы построения типологии конфликтов в русской драматической сказке 1930-50-х гг.	172
§ 2. Реализация и переосмысление традиционных конфликтов, характерных для волшебных народных сказок, в русской сказочной драматургии 1930-50-х гг. (на материале пьес Т.Г. Габбе, В.А. Каверина, С.Я. Маршака, Е.Л. Шварца)	186
§ 3. Воплощение традиционного «литературного» конфликта в русской сказочной драматургии 1930-50-х гг.: романтический конфликт в пьесах Е.Л. Шварца «Тень» и «Дракон»	201
§ 4. Новаторство в воплощении социального конфликта в русской сказочной драматургии 1930-50-х гг.	212
§ 5. Зарождение и развитие тенденции использования внутреннего конфликта как сюжетной основы в русской сказочной драматургии 1930-50-х гг. (на материале пьес Е.Л. Шварца «Тень», «Дракон», «Обыкновенное чудо»)	223

§ 6. Конфликт и герой русской драматической сказки 1930-50-х гг. как взаимообусловленные категории.....	230
Заключение.	239
Библиография	245

Введение

В русской советской литературе XX в. драматическая сказка занимает особое, весьма важное место. Главным образом она развивалась в рамках детского театра, которому в СССР (как и другим видам искусства для детей) уделялось достаточно большое внимание. Именно спектакли по сказочным пьесам (как оригинальным, так и инсценировкам известных сюжетов) составляли значительную часть репертуара театров юного зрителя, открывавшихся с начала 1920-х гг. Так, с 1920 г. для Краснодарского детского театра создают свои пьесы С.Я. Маршак и Е.В. Васильева¹. Их пьесы были предназначены для детей младшего и среднего школьного возраста. Они были направлены на приобщение юных зрителей к театру. С этим связана игровая природа некоторых пьес (например, «Кошкин дом», «Сказка про козла» С.Я. Маршака), а также прологи и интермедии к спектаклям, которые были призваны подготовить зрителей к восприятию драматической формы².

В 1920-е гг. появляются также спектакли по инсценировкам фольклорных и литературных сказочных сюжетов, например, «Конек-Горбунук» по пьесе П. Горлова, основанной на одноименной сказке П.П. Ершова (поставлен в Петроградском ТЮЗе в 1922 г.); постановка «Гуси-лебеди» в обработке Н. Пятницкой и С. Маршака (осуществлена в Ленинградском ТЮЗе в 1920-е гг.). Процесс инсценирования известных сказочных сюжетов, главным образом народных, продолжается и в 1930-40-е

¹ Первый спектакль по пьесе «Молодой король» под руководством Е.В. Васильевой и С.Я. Маршака был поставлен в Краснодарском детском театре 1 мая 1920 г.

² «Между зрительным залом и сценой театра для детей должна быть тесная, живая связь. Одним из элементов, помогающих установить эту связь, являются прологи к спектаклям и интермедии. Цель наших прологов («Актер и зритель», «Дети у рампы», «Скоморохи» и т. д.) - ввести ребенка в технику театра, приблизить его к пониманию пьес, подготовить его восприимчивость к предстоящему сценическому действию» // Васильева Е.В., Маршак С.Я. Театр для детей. Краснодар: Издание Кубано-Черноморского отдела Народного образования, 1922. С. 12.

гг. Например, появляются такие пьесы, как: «Баба-Яга, костяная нога» С. Розанова (поставлена в ЦДТ в 1938 г.); «Сказка об Иванушке и Василисе Прекрасной» Г. Владычиной и О. Нечаевой (поставлена в Московском государственном театре для детей в 1938 г.); «Финист – Ясный Сокол» Н. Шестакова (поставлена в Московском ТЮЗе в 1940 г.); «Аленький цветочек» Л. Браусевича и И. Карнауховой (поставлена в Московском драматическом театре им. А.С. Пушкина в 1949 г.) и др.

В конце 1920-х – в 1930-х гг. в полной мере начинает свое развитие жанр оригинальной драматической сказки. В это время появляются авторские инсценировки Ю.К. Олеси («Три толстяка» (1928)) и А.Н. Толстого («Золотой ключик» (1936)), ранние пьесы Е.Л. Шварца («Ундервуд» (1928), «Приключения Гогенштауфена» (1934), «Голый король» (1934), «Клад» (1934), «Красная шапочка» (1937), «Снежная королева» (1938)).

Как резюмирует Л.Г. Шпет, «советская сказочная драматургия родилась в 30-х гг. как явление новое и самобытное. Мало сказать, что сказка вернулась на детскую сцену после многих лет остракизма. Она пришла в совершенно ином, новом качестве, обрела новый характер и смысл»³.

В 1940-50-е гг. жанр драматической сказки достиг своего расцвета. В эти десятилетия были созданы такие классические пьесы, как «Двенадцать месяцев» (1943) и «Горя бояться – счастья не видать» (1954) С.Я. Маршака, «Хрустальный башмачок» (1941), «Город Мастеров, или Сказка о двух горбунах» (1943) и другие произведения Т.Г. Габбе. В это же время пишет свои лучшие драматические сказки («Тень» (1940), «Дракон» (1944), «Обыкновенное чудо» (1956)) Е.Л. Шварц.

Объем драматических сказок, созданных в изучаемый нами период, представляется весьма значительным. Опираясь на ряд критериев, их можно разделить на несколько групп:

³ Шпет Л.Г. Советский театр для детей. Страницы истории. М.: Искусство, 1971. С. 282.

1. Пьесы для младшего возраста. Их отличает относительная простота сюжета, небольшое по объему действие, значительное количество исполняемых стихов и песен, часто – четко выраженная мораль. В этих драматических сказках часто обнажается прием театральной условности (как правило, в прологах, когда актеры переодеваются в сценические костюмы на глазах у зрителей или объясняют суть предстоящего действия). Таким образом они приобщают маленьких зрителей к театру и помогают им понять механизм спектакля. Самым юным зрителям адресованы как инсценировки, так и оригинальные пьесы. Это пьесы С.Я. Маршака, созданные им в 1920-е гг. и переработанные в 1940-е гг.: «Сказка про козла» (создана в 1920-е гг., переработана в 1941 г.), «Терем-теремок» (переработана в 1941 г.), «Кошкин дом» (переработана в 1946 г.). Для самых маленьких зрителей написаны сказочные водевили В.Н. Коростылева: «О чем рассказали волшебники» (1958) (по мотивам сказки К.И. Чуковского «Айболит»); «Димка-невидимка» (1955 г., в соавторстве с М. Львовским) и др. Также для самых юных зрителей написаны пьесы «Красная шапочка» (1937) Е.Л. Шварца, «Зайка-заянка» (1951), «Как медведь трубку нашел» (1954), «Три поросенка и серый волк» (написана автором на основе собственного перевода английской народной сказки) С.В. Михалкова.

2. Пьесы для зрителей среднего и старшего школьного возраста. Эти драматические сказки отличает сложность сюжетов (часто – наличие нескольких сюжетных линий), напряженность и динамизм действия, психологически разработанные и разнообразные характеры персонажей. Источники сюжетов этих пьес весьма разнообразны и могут быть как оригинальными, так и заимствованными из народных или литературных сказок. К этой группе принадлежат пьесы Е.Л. Шварца («Ундервуд» (1928), «Клад» (1934), «Снежная королева» (1938), «Два клена» (1953)), Т.Г. Габбе («Хрустальный башмачок» (1941), «Сказка про солдата и змею» (1941), «Город Мастеров, или Сказка о двух горбунах» (1943), «Авдотья Рязаночка»

(1946)), С.Я. Маршака («Двенадцать месяцев» (1943), «Горя бояться – счастья не видать» (1954)), М.А. Светлова («Сказка» (1938)); авторские инсценировки А.Н. Толстого («Золотой ключик» (1936)), В.А. Каверина («В гостях у Кощея» (1939)), В.Г. Губарева («Королевство кривых зеркал»⁴ (1952), в соавторстве с А. Успенским) и др.

3. Пьесы-сказки «для взрослых». Прежде всего к этой группе относятся произведения Е.Л. Шварца («Приключения Гогенштауфена» (1934), «Голый король» (1934), «Тень» (1940), «Дракон» (1944), «Обыкновенное чудо» (1954)). Эти пьесы отличает жанровая многоплановость и неоднозначность: они близки к сатирической, философской и лирической комедии, а отдельные исследователи находят в них признаки притчи (параболы), эпической и интеллектуальной драмы⁵. Пьесам присуща особая сложность и острота тем и конфликтов, глубина характеров и богатство поэтики. Начиная с 1960-х гг. традицию «сказок для взрослых» вслед за Е.Л. Шварцем продолжают Л.Е. Устинов и Г.И. Горин.

4. В ряду драматических сказок, созданных в 1930-50-е гг. выделяются пьесы-инсценировки, написанные на основе народных или литературных сказок. В 1930-50-е гг. жанр инсценировки был очень востребован. Спектакли по инсценировкам известных сказочных сюжетов активно ставились во многих советских ТЮЗах. Зачастую такие пьесы были максимально близки к оригиналам. Это такие драматические сказки, как: «Конек-Горбунок» (1922) П. Горлова; «Баба-Яга, костяная нога» (1938) С. Розанова; «Сказка об Иванушке и Василисе Прекрасной» (1938) Г. Владычиной и О. Нечаевой; «Финист – Ясный Сокол» Н. Шестакова (1940); «Аленький цветочек» (1945) Л. Браусевича и И. Карнауховой и др. В ряду

⁴ Эта авторская инсценировка, по мнению критиков и театроведов, не отличалась высокими художественными достоинствами. См., например, у И.Л. Любинского: «Схематизм образов, нарочитая поучительность, не вытекающая из развития событий и лобово декларируемая в тексте, как, например: «Правда рано или поздно убьет ложь» // Любинский И.Л. Очерки о советской драматургии для детей. М.: Детская литература, 1987. С. 230.

⁵ См. подробнее об этом в работах: Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920 – 1980-х гг.). Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992; Головчинер В.Е. Эпический театр Евгения Шварца. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1992.

пьес-инсценировок выделяется сказочная комедия С.М. Михалкова «Веселое сновидение (Смех и слезы)» (1946), написанная по мотивам пьесы К. Гоцци «Любовь к трем апельсинам». Постановки некоторых пьес-инсценировок, максимально близких к источникам, по сей день пользуются успехом на сценах ТЮЗов (например, спектакль по пьесе «Аленький цветочек» Л. Браусевича и И. Карнауховой уже 60 лет идет на сцене Московского драматического театра им. А.С. Пушкина), однако многие из них «остались в своем времени».

Таким образом, сказочные пьесы, созданные в 1930-50-е гг., весьма разнообразны по своей направленности, тематике, источникам сюжетов и художественному уровню.

В это время жанр драматической сказки не только занимает важнейшее место в репертуаре детских драматических театров, но обращается также и к взрослой аудитории. Прежде всего это касается творчества Е.Л. Шварца, который создал свои самые глубокие и зрелые произведения для Ленинградского театра комедии под руководством Н.П. Акимова. В непростую для страны эпоху, когда происходила индустриализация и коллективизация, незаконные репрессии, Великая Отечественная война, жанр литературной и в том числе драматической сказки нередко становился для писателей своеобразной отдушиной, которая позволяла им в условной и завуалированной форме выразить те идеи, которые из-за цензурных соображений не могли найти воплощение в «реалистических» произведениях. Форма пьесы-сказки давала авторам относительную творческую свободу. Известен шуточный диалог Е.Л. Шварца с прозаиком Ю.П. Германом:

«— Хорошо тебе, Женя, фантазируй и пиши, что хочешь. Ты же сказочник!

— Что ты, Юра, я пишу жизнь. Сказочник — это ты»⁶.

В своей пьесе «Обыкновенное чудо» драматург словами одного из персонажей заявляет: «Сказка рассказывается не для того, чтобы скрыть, а для того, чтобы открыть, сказать во всю силу, во весь голос то, что думаешь»⁷.

Тем не менее условно-сказочная форма далеко не всегда спасала русские пьесы-сказки 1930-50-х гг. от цензурных запретов. Наиболее красноречивое подтверждение этому мы видим в сценической истории наиболее значительных пьес Е.Л. Шварца.

Так, в 1934 году был запрещен спектакль по пьесе «Голый король», наполовину подготовленный режиссером Н.П. Акимовым к постановке в экспериментальной театральной студии при Ленинградском мюзик-холле. Пьеса была надолго забыта до постановки в «Современнике» в 1960 году. Не была разрешена к постановке и пьеса «Дракон» (впервые поставлена Н.П. Акимовым в Ленинградском Театре комедии в 1962 году).

На протяжении многих лет в СССР действовало негласное ограничение на постановку и издание пьес драматурга, а также на изучение его «взрослых» сказочных пьес⁸. Это сказалось на состоянии исследований творчества драматурга. Первая диссертация, посвященная творчеству Е.Л. Шварца, и вышедшая на его родине, появилась в 1975 г.⁹

Степень изученности проблемы. В связи с родовым синкретизмом жанра драматической сказки он привлекает внимание как театроведов, так и литературоведов.

⁶ Цит. по: Игин И.И. О людях, которых я рисовал (Шаржи и рассказы). Москва: Советская Россия, 1966. С. 54.

⁷ Шварц Е.Л. Обыкновенное чудо // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 289.

⁸ Так об этом пишет В.Е. Головчинер: «Со времени первых моих студенческих докладов об этих сказках в специальном семинаре под руководством профессора Николая Никитича Киселёва до защиты кандидатской диссертации в 1975 г. (это была первая диссертация по творчеству Е. Шварца на его родине) многое изменилось. Драматурга снова перестали издавать или издавали в урезанном виде, его сказки для взрослых опять оказались «нежелательны» для постановки на сцене <...>» // Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск: Изд-во Томск. гос. пед. ун-та, 2007. С. 7.

⁹ Головчинер В.Е. Художественное своеобразие драматургии Е. Шварца («Голый король», «Тень», «Дракон»). Дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 1975.

Так, в 1944 г. Всероссийское театральное общество выпустило сборник материалов «Сказка на сцене»¹⁰, посвященный сказочной драматургии. В него вошли статьи Е. Ждановой о «Новой сказке» Е.Л. Шварца, В.Я. Виленкина о пьесе «Двенадцать месяцев» С.Я. Маршака, Г. Гурко и Е. Можаровской о пьесе Т.Г. Габбе «Город Мастеров, или Сказка о двух горбунах». Эти работы рассматривают сказочные пьесы с точки зрения их сценического воплощения.

Драматические сказки часто получали рассмотрение в связи с анализом тенденций развития театра и драматургии для детей. В частности, отдельные детские драматические сказки были упомянуты или описаны в следующих театроведческих работах: «Театр и дети»¹¹ И.Л. Любинского; «Советский театр для детей. Страницы истории. 1918-1945»¹² Л.Г. Шпет; «Театр юных поколений»¹³ В.Н. Дмитриевского и др. Также о драматических сказках в контексте размышления об их постановках писали театральные режиссеры, например, Н.П. Акимов¹⁴, Н.И. Сац¹⁵ и др.

В театроведческом направлении изучения драматической сказки основное внимание уделяется таким аспектам произведений, как их сценичность, постановочные особенности и т.д.

В кандидатской диссертации по искусствоведению Л.Г. Пригожиной¹⁶ рассмотрена история возникновения и развития драматической сказки как самостоятельного жанра русского советского театра. Исследователь анализирует путь драматической сказки от первых послереволюционных лет до рубежа 1920-30-х гг., когда была создана и поставлена пьеса Ю.К. Олеси

¹⁰ Сказка на сцене: Сборник статей. М.: Всероссийское театральное общество, 1944.

¹¹ Любинский И. Театр и дети, М. Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1962.

¹² Шпет Л. Советский театр для детей. Страницы истории. 1918-1945. М.: Искусство, 1971.

¹³ Дмитриевский В.Н. Театр юных поколений. Творческий путь Ленинградского государственного ТЮЗа. Л.: Искусство, 1973.

¹⁴ Акимов Н.П. Сказка на нашей сцене // Акимов Н.П. Театральное наследие. Под ред. С.Л. Цимбала. Сост. и комм. В.М. Миронова. В 2 кн. Л.: Искусство, 1978. Кн. 2. С. 212-219; Акимов Н.П. По поводу «Снежной королевы» // Искусство и жизнь. 1939, № 6 (2). С. 32-36.

¹⁵ Сац Н.И. Дети приходят в театр. Страницы воспоминаний. М.: Искусство, 1961; Сац Н.И., Розанов С.Г. Театр для детей, М.: Изд-во Сев.-зап. отд. гл. конторы «Известий ЦИК СССР и ВЦИК», 1925.

¹⁶ Пригожина Л.Г. Советская театральная сказка (проблемы становления). Дисс. ... канд. искусствоведения. Л., 1975.

«Три толстяка». Л.Г. Пригожина показывает, что в первые послереволюционные годы драматическая сказка зарождалась в агитационном театре, позже развивалась в рамках инсценирования известных недраматических сюжетов и на рубеже 1920-30-х гг. оформилась в самостоятельный жанр.

Литературоведческое направление изучения драматической сказки уделяет внимание особенностям жанровой специфики и поэтики произведений.

Первая работа, полностью посвященная поэтике русской драматической сказки, принадлежит литературному критику Ст. Рассадину¹⁷. В своей книге критик рассматривает пьесы Т.Г. Габбе, С.Я. Маршака, Е.Л. Шварца с точки зрения того, как в них проявляются сказочные закономерности. Ст. Рассадин изучает литературные приемы и средства, с помощью которых драматурги наполняют традиционные сюжеты и образы новым содержанием и создают на их основе принципиально новые и оригинальные произведения. Книга является не литературоведческой, а критической работой и имеет отчасти популяризаторский характер.

В 1959 г. З.В. Привалова касается жанра драматической сказки в рамках своего исследования русской литературной сказки 1920-30-х гг.¹⁸. Исследователь начинает традицию, в соответствии с которой литературные (в том числе драматические) сказки разделяются на произведения, представляющие собой пересказ известных сюжетов, сказки, созданные с опорой на традиционную народно-сказочную поэтику и, наконец, произведения, написанные специально для детей и основанные на оригинальном сюжете, тем не менее опирающиеся на традиции народной и литературной сказки.

¹⁷ Рассадин Ст. Обыкновенное чудо. Книга о сказках для театра. М.: Детская литература, 1964.

¹⁸ Привалова З.В. Советская детская литературная сказка 20-30-х гг. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1959.

В.В. Ляхова в своей кандидатской диссертации¹⁹ обращается к поэтике детской сказочной драматургии 1930-х гг. Она размышляет о жанровых доминантах, характерных для разных драматических сказок. В зависимости от типа конфликта и способа его воплощения исследователь выделяет среди детских драматических сказок 1930-х гг. лирические, героико-сатирические и сатирические комедии, отмечая, впрочем, что чаще всего в сказочных пьесах встречается смешение различных жанровых элементов. В.В. Ляхова изучает сюжетно-композиционную структуру драматической сказки, особенности ее героя и конфликта, новаторство и традиции в воплощении сюжета, отдельно останавливаясь на категории фантастического в исследуемых произведениях.

Т.А. Екимова в своей кандидатской диссертации²⁰ анализирует поэтику русской драматической сказки 1930-40-х гг. сквозь призму современной теории литературного фольклоризма. Исследователь рассматривает, каким образом авторы пьес использовали и переосмысливали фольклорные сказочные традиции. Исследователь выделяет три группы драматических сказок, в зависимости от типа ведущего конфликта. Так, для пьес с эпическим началом характерен «общественно значимый конфликт, часто имеющий национально-патриотическое звучание»²¹; в драматических сказках с лирическим началом «внешний конфликт осложняется внутренним, как это происходит в пьесах «Тень» и «Дракон»²²; для пьес с игровым началом «характерно нарушение бытовой достоверности, заострение комических ситуаций и образов»²³.

Жанр драматической сказки анализирует М.Н. Липовецкий в рамках своей монографии о поэтике русской литературной сказки 1920-80-х гг.²⁴. Ученый рассматривает пьесы Е.Л. Шварца, Ю.К. Олеси, А.Н. Толстого с

¹⁹ Ляхова В.В. Советская детская драматическая сказка 30-х годов: Дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 1980.

²⁰ Екимова Т.А. Поэтика русской драматической сказки 30 – 40-х годов XX века в свете современной теории литературного фольклоризма. Дисс. ... канд. филол. наук. Челябинск, 1995.

²¹ Там же. С. 49.

²² Там же. С. 50.

²³ Там же. С. 50.

²⁴ Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920 – 1980-х гг.). Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992.

точки зрения жанрового синтеза. Он анализирует, каким образом «память жанра» фольклорной сказки формирует сказку литературную.

Л.В. Овчинникова в работе²⁵, посвященной русской литературной сказке XX в., также уделяет внимание драматическим сказкам Т.Г. Габбе, С.Я. Маршака, Е.Л. Шварца, С.Я. Михалкова и др.

Полностью посвящена поэтике русской драматической сказки 1970-2000-х гг. кандидатская диссертация Е.Ф. Гилёвой²⁶. В своей работе исследователь определяет жанровую природу драматической сказки, а также анализирует поэтику сказочных пьес конца XX в., в том числе такие ее аспекты, как система персонажей (протагонисты, антагонисты, помощники и дарители), роль традиционных мотивов, мотивов заговоров и заклинаний и т.д. Литературовед выявляет источники сюжетов современных сказочных пьес и их преобразование драматургами. Также Е.Ф. Гилёва разграничивает среди современных драматических сказок инсценировки и «пьесы по мотивам», выделяя их особенности.

В своих статьях литературовед характеризует состояние сказочной драматургии конца XX в.²⁷

Наибольшее внимание жанр драматической сказки получил в рамках исследования творчества Е.Л. Шварца. Ему посвящены не только научные, но и литературно-критические работы.

Так, в 1961 г. был выпущен критико-биографический очерк С.Л. Цимбала²⁸, посвященный жизни и творчеству драматурга. Достаточно

²⁵ Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика. Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2013.

²⁶ Гилёва Е.Ф. Пути развития русской драматической сказки конца XX века (1970 – 2000 гг.). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2011.

²⁷ Гилёва Е.Ф. Принцип монтажа эпизодов в «пьесах по мотивам» в современной русской драматической сказке // Театр. Живопись. Кино. Музыка. М.: Изд-во «ГИТИС», 2011. №3. С. 9 – 18; 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; 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; Гилёва Е.Ф. Инсценировки и «пьесы по мотивам» в современной драматической сказке // Вестник Московского университета, 2007. №6. С. 113 – 119.

большое внимание в рассуждении о пьесах Е.Л. Шварца С.Л. Цимбал уделяет особенностям воплощения в них актуальных социально-политических вопросов.

В 1968 г. творчеству Е.Л. Шварца был посвящен очерк Е.С. Калмановского²⁹, в котором он анализирует языковое и стилевое своеобразие пьес драматурга, а также делает важный вывод о том, что творчество Е.Л. Шварца – «это драматургия, организованная по принципу лирической поэзии»³⁰.

В 1975 г. была защищена первая в России кандидатская диссертация по творчеству Е.Л. Шварца – «Художественное своеобразие драматургии Е. Шварца («Голый король», «Тень», «Дракон»))» В.Е. Головчинер³¹. В своей работе исследователь рассматривает пьесы драматурга с точки зрения своеобразия реализации в них категории драматического действия. Ученый рассматривает эволюцию драматического действия в шварцевской драматургии на примере его пьес «Голый король», «Тень» и «Дракон».

Художественному своеобразию пьес драматурга, особенностям воплощения в них категорий сюжета и конфликта, а также эволюции его творчества посвящены статьи В.Е. Головчинер³².

²⁸ Цимбал С.Л. Евгений Шварц: критико-биографический очерк. Л.: Советский писатель, 1961.

²⁹ Калмановский Е.С. Шварц // Очерки истории русской советской драматургии (1945 – 1954). Л., 1968. С. 135-161.

³⁰ Там же. С. 146.

³¹ Головчинер В.Е. Художественное своеобразие драматургии Е. Шварца («Голый король», «Тень», «Дракон»). Дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 1975.

³² Головчинер В.Е., Русанова О.Н. Организация пространства в пьесе Е. Шварца «Дракон» // Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе XX века. Томск, 2002; Головчинер В.Е. Некоторые особенности конфликта в пьесе Е. Шварца «Дракон» // Проблемы литературных жанров: Материалы научной межвузовской конференции. 23-26 мая 1972. Томск, 1972. С. 132 – 134; Головчинер В.Е. «Обыкновенное чудо» в творческих исканиях Е. Шварца // Драма и театр. IV. Тверь. 2002; Головчинер В.Е. «Чужой сюжет» в пьесе Е. Шварца «Голый король» // Сборник трудов молодых ученых. Вып. 3. Томск, 1974; Головчинер В.Е. К вопросу о романтизме Е. Шварца // Проблемы мировоззрения и метода. Тюмень, 1976. С. 128 – 140; Головчинер В.Е. Мотив «чудесного супруга» в пьесе Е. Шварца «Обыкновенное чудо» // Проблемы интерпретации в лингвистике и литературоведении. Новосибирск, 2004. Т. 2; Головчинер В.Е. Некоторые особенности конфликта и композиции в пьесе Е. Шварца «Голый король» // Труды молодых ученых Томского университета. Вып.2. Томск, 1973. С. 162 – 178; Головчинер В.Е. Принципы художественного исследования действительности в пьесе Е. Шварца «Дракон» (образ горожан) // Художественное творчество и литературный процесс. Вып. 2. Томск, 1979. С. 15 – 22; Головчинер В.Е. Путь к сказке Е. Шварца // Труды молодых ученых Томского университета. Вып. 1, Томск, 1971. С. 170 – 185; Головчинер В.Е. Структура драматического действия в пьесе Е. Шварца «Тень» // Проблемы литературных жанров. Томск, 1975.

В монографии «Эпический театр Евгения Шварца»³³, изданной в 1992 г., В.Е. Головчинер предлагает использовать для анализа творчества драматурга понятие «эпической драмы». Эта работа является одним из самых полных и глубоких исследований по творчеству Е.Л. Шварца. В.Е. Головчинер вписывает своеобразную трилогию драматурга («Голый король», «Тень», «Дракон») в традицию эпической драмы, генезис и жанровую специфику которой также рассматривает в работе. Исследователь прослеживает путь Е.Л. Шварца к эпической драме и основные черты его пьес, которые роднят их с эпическим театром: тип героя (эпический герой), интерес к изображению психологии группы персонажей, эпизодическая композиция (монтаж), структура действия (в том числе его развитие «по спирали») и т.д.

В русле эпической драмы рассматривает творчество Е.Л. Шварца и Т.Н. Русанова³⁴. Исследователь анализирует, каким образом мотивный комплекс участвует во внутренней организации эпической драмы и выступает в качестве способа проявления авторского начала. Автор изучает пьесы Е.Л. Шварца с точки зрения принципа бинарных оппозиций («живое-мертвое», «истинное-мнимое», «действие-бездействие» и т.д.). Также Т.Н. Русанова определяет роль аллюзий и реминисценций в пьесах драматурга.

Жанровому своеобразию драматических сказок Е.Л. Шварца посвящена кандидатская диссертация Е.Ш. Исаевой³⁵. В ней литературовед рассматривает пьесы драматурга в рамках жанра литературной сказки. Она анализирует новаторство творчества Е.Л. Шварца, тип конфликта, доминирующий в его пьесах, структуру диалогов, своеобразие комического. Исследователь заявляет, что по типу ведущего конфликта зрелые пьесы Е.Л. Шварца сближаются с «конфликтом идей», становление которого произошло

³³ Головчинер В.Е. Эпический театр Евгения Шварца. Томск: Издательство Томского государственного университета, 1992.

³⁴ Русанова Т.Н. Мотивный комплекс как способ организации эпической драмы: на материале пьес Е. Шварца «Тень» и «Дракон». Дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 2006.

³⁵ Исаева Е.Ш. Жанр литературной сказки в драматургии Е. Шварца: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1985.

в драматургии Б. Шоу. Однако, в отличие от пьес Б. Шоу, в сказках Е.Л. Шварца, по мнению Е.Ш. Исаевой, «идеологическое измерение» является естественным продолжением психологической и социальной определенности персонажа, ею обусловлен сам выбор позиции»³⁶, и «идейное столкновение героев всегда сопряжено с их непосредственными жизненными интересами»³⁷.

Также Е.Ш. Исаева рассматривает жанровую типологию пьес драматурга. По ее мнению, ранние пьесы Е.Л. Шварца («Приключения Гогенштауфена», «Голый король») тяготеют к жанру сатирической комедии; сказки «Тень» и «Дракон» - к сатирической трагикомедии; «Обыкновенное чудо» можно определить как лирико-философскую драму.

Кандидатская диссертация С.Б. Рубиной³⁸ посвящена такому аспекту творчества Е.Л. Шварца, как ирония. Литературовед анализирует природу шварцевской иронии как принципа отношения к миру. Она рассматривает иронию как философский диалектический способ познания мира, предполагающий тезис, антитезис и синтез. Несмотря на то, что в финале пьес «Тень» и «Дракон» синтез отсутствует, драматург верит в его возможное достижение. С.Б. Рубина вписывает зрелые пьесы Е.Л. Шварца в русло интеллектуальной драмы XX в. и утверждает, что он создал новый жанр – «ироническую драму»³⁹. Исследователь прослеживает источники творчества Е.Л. Шварца в наследии К. Гоцци, Л. Тика, Б. Брехта, Б. Шоу, раннего М.А. Булгакова.

Творчество Е.Л. Шварца нашло рассмотрение в русле условной драмы. Т.А. Купченко в кандидатской диссертации⁴⁰ прослеживает связь пьес драматурга с традицией условной драмы 1920-50-х гг. С этой традицией

³⁶ Там же. С. 68.

³⁷ Там же. С. 68.

³⁸ Рубина С.Б. Ирония как системообразующее начало драматургии Е. Шварца («Голый король», «Тень», «Дракон», «Обыкновенное чудо»). Дисс. ... канд. филол. наук. Горький, 1989.

³⁹ Там же. С. 84.

⁴⁰ Купченко Т.А. Условная драма 1920-50-х гг.: Л. Лунц, В. Маяковский, Е. Шварц. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2005.

произведения Е.Л. Шварца роднят такие признаки, как условная картина мира с использованием таких художественных средств и приемов, как гротеск, фантастика, монтажная композиция, гипербола, реализация тропов, большая роль эпического и лирического начала.

Исследователей драматургии Е.Л. Шварца интересует и морально-нравственный аспект его произведений. Так, А.В. Кривокрысенко в своей кандидатской диссертации⁴¹ рассматривает творчество драматурга в контексте нравственно-философской проблематики. Она прослеживает связь произведений Е.Л. Шварца с предшествующей литературной традицией и культурно-философским наследием Серебряного века. Литературовед исследует эволюцию авторской нравственно-философской концепции на протяжении его творчества.

Литературовед Хо Хё Ён в своей кандидатской диссертации⁴² анализирует поэтику ранних драматических сказок Е.Л. Шварца. В своей работе исследователь характеризует пьесы драматурга («Приключения Гогенштауфена», «Ундервуд», «Клад», «Красная шапочка», «Голый король») с точки зрения их поэтики, построения сюжета и конфликта, системы персонажей, стилового своеобразия и картины мира. Ученый выявляет эволюцию в творчестве автора, которая заключается в движении от внешнего конфликта, социально конкретного, к внутреннему, к обобщению и углублению действия.

Кандидатская диссертация Г.Х. Сейткалиевой⁴³ посвящена анализу пьес Е.Л. Шварца в контексте эстетической семантики и структуры сказочности. Литературовед изучает связь произведений драматурга с фольклорной и литературной сказкой, а также с литературой приключений.

⁴¹ Кривокрысенко А.В. Нравственно-философские аспекты драматургии Е.Л. Шварца. Дисс. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2007.

⁴² Хо Хё Ён. Ранняя драматургия Е. Шварца (1920-1930). Проблемы поэтики и эволюции. Дисс. ... канд. филол. наук. СПб, 2007.

⁴³ Сейткалиева Г.Х. Литературная сказка Е.Л. Шварца в аспекте сказочности и реализма. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Алматы, 2008.

Она анализирует ту роль, которую в творчестве Е.Л. Шварца играет подтекст, гротеск, интертекстуальные мотивы, образы и сюжеты.

Драматургия Е.Л. Шварца нашла осмысление в многочисленных статьях, авторы которых используют разнообразные научные подходы⁴⁴.

Таким образом, творчество Е.Л. Шварца зачастую рассматривается в русле истории драматургии (как отечественной, так и мировой) XX в., в связи с такими явлениями, как эпический театр, параболы, интеллектуальная, ироническая и условная драма. Интерес к наследию этого драматурга особенно вырос в последние десятилетия.

Однако жанр драматической сказки в творчестве других авторов к настоящему моменту не получил всестороннего рассмотрения. Наиболее современная диссертация на тему драматической сказки была защищена в 2011 г.⁴⁵

Категории героя и конфликта в русской драматической сказке 1930-50-х гг. в той или иной степени нашли рассмотрение в отдельных научных трудах. Так, этому посвящена глава «Конфликт, герой и принципы типизации в драматической сказке» в диссертации В.В. Ляховой; глава «Специфика конфликта в драматических сказках Евгения Шварца» в работе Е.Ш. Исаевой; главы «Особенности конфликта в ранних пьесах Шварца» и «Система персонажей» в диссертации Хо Хё Ёна; разделы «Сюжет и герой драматической сказки» и «Сюжет и композиция драматической сказки» в диссертации Т.А. Екимовой; категория конфликта в пьесах Е.Л. Шварца рассмотрена в монографии В.Е. Головчинер «Эпический театр Евгения Шварца» и ее статьях («Некоторые особенности конфликта в пьесе Е.

⁴⁴ См., например, работы: Колесова Л.Н., Шалагина М.В. Образ сказочника в пьесах-сказках Е. Шварца // Мастер и народная художественная традиция русского севера; Павлосюк И.В. О некоторых источниках сюжета пьесы Е.Л. Шварца «Тень» // Традиция в фольклоре и литературе. СПб., 2000. С. 144-158; Рудник Н. Черное и белое: Евгений Шварц // Вестник еврейского университета. Москва-Иерусалим. 2000. № 4 (22); Русанова О.Н. Мотив «живой-мертвой души» в пьесе Е. Шварца «Дракон» // Русская литература в современном культурном пространстве. Томск, 2003; Русанова О.В. Возможности авторского проявления в эпической драме («Тень» Е. Шварца). Вестник ТГПУ. 2007. № 8 (71). С. 114 – 119 и др.

⁴⁵ Гилёва Е.Ф. Пути развития русской драматической сказки конца XX века (1970 – 2000 гг.). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2011.

Шварца «Дракон»⁴⁶; «Некоторые особенности конфликта и композиции в пьесе Е. Шварца «Голый король»⁴⁷; «Структура драматического действия в пьесе Е. Шварца «Тень»⁴⁸).

Однако до сих пор не было проведено исследования, полностью посвященного анализу категорий героев-протагонистов и конфликтов в русской драматической сказке 1930-50-х гг., обобщающего на основе современных подходов к анализу литературного произведения существующие исследования проблемы героя и конфликта в русских драматических сказках рассматриваемого периода. Не было построено систематической типологии героев и конфликтов в изучаемых произведениях. Требовалось подробное изучение новаторства драматической сказки, которое возникло в условиях строительства нового общества, героизации смелых людей, бунтарей и искателей, усиления значения коллективных протагонистов.

Актуальность исследования. Диссертация является первой научной работой, полностью посвященной проблеме героя-протагониста и конфликта в русской сказочной драматургии 1930-50-х гг.

На примере трансформации категорий героя и конфликта рассмотрены особенности преемственности русской драматической сказки 1930-50-х гг. по отношению к волшебной народной и литературной сказке. В работе показано, как традиции фольклорной волшебной сказки были использованы и переосмыслены авторами в таких аспектах, как создание образов героев и построение драматических конфликтов.

Важность исследования определяется и тем, что именно в 1930-50-е гг. жанр драматической сказки достиг своего расцвета. Произведения сказочной

⁴⁶ Головчинер В.Е. Некоторые особенности конфликта в пьесе Е. Шварца «Дракон» // Проблемы литературных жанров: Материалы научной межвузовской конференции. 23-26 мая 1972. Томск, 1972. С. 132 – 134.

⁴⁷ Головчинер В.Е. Некоторые особенности конфликта и композиции в пьесе Е. Шварца «Голый король» // Труды молодых ученых Томского университета. Вып.2. Томск, 1973. С. 162 – 178.

⁴⁸ Головчинер В.Е. Структура драматического действия в пьесе Е. Шварца «Тень» // Проблемы литературных жанров. Томск, 1975.

драматургии этого периода и в наше время остаются востребованными как отечественным, так и зарубежным театром.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

- 1) В работе комплексно и всесторонне рассмотрено развитие категорий героя и конфликта в русской драматической сказке 1930-50-х годов;
- 2) Предложена обновленная типология героев-протагонистов русской драматической сказки 1930-50-х годов;
- 3) Выявлено существенное обновление в русской сказочной драматургии 1930-50-х годов следующих типов героев-протагонистов: «романтического героя», «рефлексирующего героя», «героя, борющегося против системы»; «героя – выразителя авторских идей», «коллективного протагониста»;
- 4) Выстроена типология драматических конфликтов применительно к русским сказочным пьесам 1930-50-х годов;
- 5) Раскрыты тенденции, ставшие актуальными для русской драматической сказки 1930-50-х годов: использование масштабных социальных конфликтов, конфликтов между героем и обществом, внутренних конфликтов, возрастание значения субстанциальных конфликтов (в то время как фольклорным сказкам присущи, как правило, казуальные конфликты);
- 6) Исследована взаимосвязь и взаимообусловленность типов конфликтов и характеров героев-протагонистов в русской драматической сказке 1930-50-х годов.

Объект исследования – русская драматическая сказка 1930-50-х годов.

Предмет исследования – категории героев-протагонистов и конфликтов в русской сказочной драматургии 1930-50-х годов.

Материал исследования: русская сказочная драматургия 1930-50-х годов. Для внесения большей ясности и четкости в исследование, мы в

основном ограничиваем наше исследование наиболее значительными произведениями 1930-50-х гг., прочно вошедшими в репертуар театров и популярными среди читателей. Особое внимание уделяется драматическим сказкам Е.Л. Шварца («Голый король», «Снежная королева», «Тень», «Дракон», «Обыкновенное чудо», «Два клена»), С.Я. Маршака («Двенадцать месяцев», «Горя бояться – счастья не видать»), Т.Г. Габбе («Хрустальный башмачок», «Город Мастеров, или Сказка о двух горбунах», «Авдотья Рязаночка», «Сказка про солдата и змею»), В.А. Каверина («В гостях у Кощея»), А.Н. Толстого («Золотой ключик»).

В этих произведениях, на наш взгляд, наиболее ярко и выразительно воплотились основные тенденции, определявшие развитие русской сказочной драматургии 1930-50-х гг.

Также мы будем привлекать к анализу отдельные пьесы, находящиеся за рамками изучаемого временного периода (например, драматические сказки Ю.К. Олеши «Три толстяка»⁴⁹ (1928 г.), «Оловянные кольца» Т.Г. Габбе (1960), «Умные вещи» С.Я. Маршака (1963)), но тем не менее тесно с ним связанные.

При анализе инсценировок и пьес, написанных на основе недраматических произведений, появляется необходимость обращения к первоисточникам - фольклорным и литературным сказкам. Поэтому мы привлекаем к исследованию некоторые сказки из сборника А.Н. Афанасьева «Народные русские сказки»; произведения Г.Х. Андерсена (сказки «Тень», «Свинопас», «Снежная королева», «Новое платье короля» и др.); Э.Т.А. Гофмана («Крошка Цахес по прозванию Циннобер», «Золотой горшок» и др.); Ш. Перро («Золушка, или Хрустальная туфелька»); К. Коллоди (повесть «Приключения Пиноккио. История деревянной куклы»); А. Шамиссо (повесть «Удивительная история Петера Шлемиля»); братьев В. и Я. Гримм (сказки «Ференанд Верный и Ференанд Неверный», «Медвежатник», «Два

⁴⁹ Премьера спектакля по этой пьесе состоялась во МХАТе 24 мая 1930 г.

брата»); недраматические сказки Ю.К. Олеси («Три толстяка»), В.А. Каверина («О Мите и Маше, о Веселом Трубочисте и Мастере Золотые Руки»), А.Н. Толстого («Золотой ключик, или Приключения Буратино») и др.

Цель исследования: построение типологии героев-протагонистов и конфликтов в русской драматической сказке 1930-50-х гг.; анализ и характеристика различных типов героев и конфликтов в рассматриваемых произведениях.

Цель работы определяет следующие **задачи**:

1. Изучить теоретические аспекты проблемы героя и конфликта в литературоведении и теории драмы.
2. Определить основные типы героев-протагонистов в русской драматической сказке 1930-50-х годов; охарактеризовать художественное своеобразие и новизну этих типов в сравнении с традиционными сказочными жанрами.
3. Выстроить типологию конфликтов, организующих действие русских драматических сказок 1930-50-х годов; проследить развитие категории конфликта в рассматриваемых произведениях.
4. Охарактеризовать взаимовлияние и взаимообусловленность конфликтов и героев в русских сказочных пьесах исследуемого периода.

Методологическая база исследования: комплексный исследовательский подход, который включает в себя описательно-аналитический и структурно-типологический подходы. При исследовании были использованы методологические работы Аристотеля, Г.В.Ф. Гегеля, Г.Э. Лессинга, М.М. Бахтина, труды по литературоведению и фольклористике В.Я. Проппа, В.М. Волькенштейна, Е.М. Мелетинского, В.А. Сахновского-Панкеева, В.Е. Хализева, В.П. Аникина, А.Я. Эсалнек, Л.В. Чернец, Л.Я. Гинзбург, В.Е. Головчинер, М.Н. Липовецкого, Е.Ф. Гилёвой,

С.А. Мартьяновой, Н.В. Новикова, Е.Ш. Исаевой, Т.А. Екимовой, В.В. Ляховой и др.

Положения, выносимые на защиту:

- 1) Жанр драматической сказки в русской литературе 1930-50-х годов развивался под влиянием традиций фольклорной и литературной сказки, достижений отечественной и мировой драматургии, а также требований эпохи социалистического строительства и связанных с ним противоречий, периода борьбы с фашизмом.
- 2) Типология героев в русской драматической сказке 1930-50-х годов, вобрав в себя типы, присущие фольклорным и литературным сказкам, также обогатилась за счет углубления и уточнения таких типов, как: «романтический герой», «рефлексирующий герой», «герой, борющийся против системы»; «герой – выразитель авторских идей», «коллективный протагонист».
- 3) Традиционные морально-этические конфликты (борьба «сил добра» против «сил зла»), присущие волшебным и большинству литературных сказок, в лучших русских сказочных пьесах 1930-50-х годов усилили социальное звучание, трансформировавшись в масштабные социальные конфликты либо конфликты личности с обществом.
- 4) В зрелых пьесах Е.Л. Шварца источником драматизма выступают внутренние конфликты героев, а также идеологические конфликты, воплощающие борьбу мировоззрений. В этих произведениях конфликты носят субстанциальный характер и не находят окончательного разрешения в финалах пьес.

Практическая значимость исследования заключается в возможности его использования при чтении лекционных курсов и проведения практических занятий по истории русской литературы XX в., а также на

специальных курсах, посвященных истории русской детской литературы XX в. и русской драматургии XX в.

Апробация основных представленных в работе результатов проводилась в форме докладов на следующих конференциях: Международный молодежный научный форум «ЛОМОНОСОВ». Секция «Филология» (г. Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, 2010-2015 гг.); Международная научно-практическая конференция «Детская литература и воспитание» (г. Тверь, ТвГУ, 2011-2015 гг.); Международная научно-практическая конференция аспирантов, магистрантов и студентов «Современные подходы к исследованию литературы о детях и для детей» (г. Барнаул, АлтГПУ, 2012 г.). Также результаты работы над отдельными разделами диссертации были опубликованы в виде статей и тезисов в журналах и сборниках.

Структура работы. Работа состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии. Во введении обоснован выбор темы исследования, ее актуальность, сформулированы положения, выносимые на защиту, обозначены цели и задачи исследования, определена степень изученности проблемы, раскрыта новизна и практическая значимость работы, охарактеризована методологическая база исследования и его апробация. В первой главе «Герой и конфликт в драматической сказке как теоретические проблемы современного литературоведения» рассматривается генезис, формирование и развитие понятий «герой» и «конфликт» в литературоведении и теории драмы и их понимание в современной науке. Выявлены существующие классификации героев и конфликтов, а также особенности воплощения героев и конфликтов в волшебной народной и литературной (в том числе драматической) сказках.

Во второй главе «Герой русской драматической сказки 1930-50-х гг.» рассмотрена проблема героя-протагониста в русской сказочной драматургии упомянутого периода. В главе предложена обновленная типология героев-

протагонистов применительно к русской драматической сказке 1930-50-х гг., опирающаяся на классификации героев волшебных народных сказок, созданные В.Я. Проппом и Е.М. Мелетинским. Определена степень традиционности и новаторства в образах героев-протагонистов русских драматических сказок. Выявлены обновленные типы главных героев, созданные в русской сказочной драматургии изучаемого периода.

В третьей главе «Конфликт в русской драматической сказке 1930-50-х гг.» предложена типология конфликтов, реализованных в изучаемых сказочных произведениях. Исследованы переосмысленные конфликты народных волшебных сказок в русской сказочной драматургии 1930-50-х гг. Определены обновленные типы конфликтов, появление которых было обусловлено актуальной действительностью и достижениями несказочной литературы и драматургии, в частности. Проанализирована проблема взаимообусловленности и взаимовлияния категорий конфликта и героя в русской драматической сказке изучаемого периода.

В заключении подводятся итоги исследования и формулируются выводы, полученные в ходе работы.

Общий объем работы – 267 с. Библиографический список включает 245 наименований.

Глава 1. Герой и конфликт в драматической сказке как теоретические проблемы современного литературоведения

Проблема героя и конфликта в драматической сказке требует рассмотрения трактовки этих категорий в современном литературоведении, в том числе в исследовании сказки – народной и литературной, - а также в теории драмы.

§ 1. Литературный герой и его изображение в драматической сказке

Для анализа системы персонажей русских драматических сказок 1930-50-х гг. и построения их типологии необходимо определить в качестве рабочих понятий термины «герой» и «персонаж».

В настоящее время в литературоведении до сих пор существует некоторая терминологическая неясность относительно корреляции таких терминов, как «персонаж» и «(литературный) герой».

Ряд исследователей считают эти понятия синонимичными.

Так, в одной из недавних работ Л.В. Чернец отмечено, что «все же ведущей терминологической тенденцией в настоящее время можно считать использование слов *персонаж, герой, действующее лицо* как синонимов (хотя они и имеют разные коннотации) <...>»⁵⁰.

В.Е. Хализев пишет в «Теории литературы», что «в качестве синонимичных данному слову («персонажу» – А.С.) ныне бытуют словосочетания «литературный герой» и «действующее лицо»⁵¹.

В качестве синонимичных употребляет термины «герой» и «персонаж» Л.Я. Гинзбург в исследовании «О литературном герое»⁵².

⁵⁰ Чернец Л.В. Персонажная сфера литературных произведений: понятия и термины // Художественная антропология. Теоретические и историко-литературные аспекты. Материалы Международной научной конференции «Поспеловские чтения – 2009». М.: МАКС Пресс, 2011. С. 26.

⁵¹ Хализев В.Е. Теория литературы. М.: «Высшая школа», 2005. С. 177.

⁵² Например, см.: Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. С. 89-90.

И.Н. Исакова утверждает принципиальную взаимозаменяемость терминов «персонаж» и «герой»: «В качестве синонимов к термину *персонаж*, конечно, можно использовать слово *герой* (не лирический герой!) и в особенности *героиня* (в современном литературоведении слова *персонаж* и *герой* взаимозаменяемы)»⁵³.

В то же время другие литературоведы, например, Н.Д. Тмарчченко, проводят различия между терминами герой и персонаж на основании их сюжетной активности в произведении: «Различие между ними определяется мерой участия в *сюжете*: герой всегда играет сюжетообразующую роль, а персонажами называют как сюжетообразующих, так и сюжетодополняющих действующих лиц»⁵⁴.

Постараемся установить определенные терминологические соответствия между понятиями «(литературный) герой» и «персонаж».

1.1. Понятия «герой» и «персонаж» в современном литературоведении

Героями (от др.-греч. “*heros*” – ‘доблестный муж, предводитель’) первоначально называли выдающихся людей, в том числе полубогов, о которых слагали героические эпосы и которые воплощали народный идеал. В дальнейшем под понятием «герой» стали понимать персонажа, играющего центральную роль в сюжетной структуре произведения.

На сегодняшний день существуют две тенденции понимания и употребления этого термина.

Как уже указано выше, первая заключается в синонимическом понимании и употреблении терминов «герой» и «персонаж»: «В некоторых

⁵³ Исакова И.Н. Литературный персонаж как система номинаций. М.: МАКС Пресс, 2011. С. 133.

⁵⁴ Тмарчченко Н.Д. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной, 2008. С. 163.

случаях понятие «литературный герой» употребляется для обозначения всякого действующего лица произведения»⁵⁵.

Вторая тенденция обусловлена исторически присущей понятию «герой» коннотацией «главный» (иногда также – «положительный»). В соответствии с ней героями называют тех действующих лиц произведения, которые играют в нем значительную (или центральную) сюжетообразующую роль: «Он подчеркивает господствующее положение действующего лица в произведении (как главного героя в сравнении с персонажем), указывая, что данное лицо несет основную проблемно-тематическую нагрузку»⁵⁶.

Так, В.Е. Хализев пишет: «слово «герой» подчеркивает позитивную роль, яркость, необычность, исключительность изображаемого человека <...>»⁵⁷.

Л.Я. Гинзбург подчеркивает, что «литературный герой может представлять опыт жизни – мысли и чувства, опыт всех испытаний, страданий и радостей человека», а образ «центрального героя» - это ««конкретное единство, <...> обладающее расширяющимся символическим значением, способное поэтому представлять идею»⁵⁸.

Н.Д. Тмарченко в книге «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» понимает термин «герой» как «такое действующее лицо литературного произведения, которое представляет собой «ценностный центр» и «конкретный предмет» авторского эстетического видения, будучи «носителем основного события» (Бахтин) в изображенном мире, а также - существенной для автора-творца *точки зрения* на действительность, на самого себя и других *персонажей*»⁵⁹.

⁵⁵ Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 195.

⁵⁶ Там же. С. 195.

⁵⁷ Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2005. С. 177.

⁵⁸ Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. С. 5.

⁵⁹ Тмарченко Н.Д. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной, 2008. С. 43.

В теории драматургии такой же точки зрения на героя придерживается автор фундаментального «Словаря театра» П. Пави, который заключает, что с XIX в. понятие «герой» «приобретает только один смысл: главный персонаж эпического или драматического произведения»⁶⁰.

По степени сюжетной активности герои делятся на главных и второстепенных.

В образе главного (центрального) героя автор в наибольшей степени воплощает существенный для себя жизненный опыт, проблемно-тематическое содержание произведения. Таким образом, центральный герой несет бóльшую идейно-смысловую нагрузку, чем остальные действующие лица.

Следует отметить, что антропоцентризм является одним из главных качеств художественной литературы, «ведь литература – это такое постижение человека, где на пересечении субъекта художественной антропологии и его объекта рождается новое понимание нашего существования во времени и пространстве»⁶¹.

По словам И.Н. Исаковой, «одно из проявлений антропоцентризма художественной литературы – создание персонажей (героев, лиц), чья «жизнь», действия, мысли и чувства составляют основу сюжета эпических, драматических, лиро-эпических произведений»⁶².

Таким образом, категория героя является одной из основополагающих в произведении художественной литературы, воплощающей в себе авторский взгляд на человека.

В.И. Масловский так описывает основные стадии процесса развития литературного героя: «Если попытаться увидеть литературного героя в движении времени, отбирая в качестве примеров наиболее характерные его

⁶⁰ Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. С. 53.

⁶¹ Клинг О.А. Человек как субъект и объект художественного антропологизма // Художественная антропология. Теоретические и историко-литературные аспекты. Материалы Международной научной конференции «Поспеловские чтения – 2009». М.: МАКС Пресс, 2011. С. 21.

⁶² Исакова И.Н. Литературный персонаж как система номинаций. М.: МАКС Пресс, 2011. С. 4.

воплощения, то можно представить направление исторической эволюции литературного героя: идеальный герой эпоса; устойчивая маска, наделенная одномерными признаками в классицизме; персонаж романтической литературы, раздираемый противоречиями, метафизически понятыми; социально-исторически и психологически обусловленный герой реалистического романа 19-20 вв.; наконец, *антигерой* современной, прежде всего зарубежной, литературы»⁶³.

Осмысляя историю мировой художественной литературы, мы можем прийти к выводу о постепенном усложнении форм изображения человека в произведении: от образцовых эпических героев средневекового эпоса и традиционных масок *commedia dell'arte* к сложным характерам психологического романа XIX века и «новой драмы» рубежа XIX-XX вв. (творчества А. Стриндберга, А.П. Чехова, Б. Шоу). Возрастающее внимание писателей к человеку, его душевной и духовной жизни привело к усложнению и углублению форм изображения человека в литературе.

В современной литературе происходит и процесс «отрицания» героя, воплощающийся в его «депсихологизации» («нивелировании») в абсурдистской драматургии, произведениях литературы потока сознания или французского «нового романа».

Понятие «герой» надо отличать от понятия «литературный тип». Последнее понимается в различных значениях: как «воплощение всеобщего, универсального в индивидуальном» и как «персонаж, изображенный с преобладанием одной доминантной черты, свойства, страсти». Большую роль «тип» в значении «персонаж, наделенный одной или несколькими яркими, повторяющимися чертами», играет в драматургии, существуя в театральной традиции в виде «амплуа» и «роли».

⁶³ Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М.: «Советская энциклопедия», 1987. С. 195.

В отличие от литературного типа, для которого, как правило, характерна определенная психологическая одномерность, герой сочетает в себе комплекс устойчивых, доминантных черт и меняющихся психологических качеств. Одним из признаков высокого художественного мастерства писателя является умение показать «внутреннее через внешнее», с помощью портретной и речевой характеристики персонажа, его поведения. Неслучайно Л.Я. Гинзбург утверждает, что «литературный герой – это поведение»⁶⁴, «но изобразить поведение – значит изобразить управляющие этим поведением ценности, движущие им противоречия (конфликты), мотивы, цели»⁶⁵.

Таким образом, категория героя является одной из основополагающих в литературном произведении. В настоящее время в литературоведении существуют две тенденции понимания и употребления термина «(литературный) герой». Согласно первой слово «герой» понимается как синонимичное «персонажу», т.е. как «любое действующее лицо в произведении». Вторая тенденция заключается в понимании «героя» как персонажа, имеющего особое сюжетообразующее значение (часто – центрального действующего лица) или персонажа, выражающего особо важную для автора точку зрения, т.е. воплощающего в себе авторский взгляд на человека.

В отличие от литературного типа, для героя характерна психологическая многомерность, сочетание разнообразных, меняющихся черт и доминантных качеств.

В истории мировой литературы, в связи с постепенным возрастанием внимания к личности, происходит развитие и усложнение форм изображения человека в литературе, т.е. героя. Образы литературных героев становятся разнообразнее, глубже и сложнее. В то же время в современной литературе

⁶⁴ Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. С. 217.

⁶⁵ Там же. С. 217.

происходит обратный процесс «отрицания» героя, воплотившийся в создании «антигероя», психологическом «нивелировании» героя в абсурдистской литературе, французском «новом романе», литературе потока сознания.

В настоящее время как практически синонимичное термину «герой» употребляется понятие «персонаж». Значение этого понятия шире, чем у термина «герой». Персонажем называют любое действующее лицо в произведении, независимо от его сюжетообразующего значения: это «конкретное лицо, представленное в произведении, <...> это лицо может выступать <...> как главный герой (центральная фигура) или же как второстепенная, даже эпизодическая фигура»⁶⁶.

По мнению большинства литературоведов, персонаж в первую очередь является актантом, своего рода «двигателем» сюжета, без которого немисливо произведение традиционной литературы, объектом авторского повествования. В этом качестве, в связи с собственной концепцией сюжетных мотивов в литературе, рассматривает персонажа, к примеру, Б.В. Томашевский: «Персонаж является руководящей нитью, дающей возможность разобраться с нагромождением мотивов»⁶⁷.

Именно поступки и мотивы персонажа определяют развитие действия и конфликтов, лежащих в основе литературного произведения. Так, В.Е. Хализев считает, что персонаж – это «стимул развертывания событий, составляющих сюжет»⁶⁸.

Рассматривая персонажа в качестве необходимой и важнейшей составляющей художественного мира произведения, Л.В. Чернец заключает, что «в предметном мире произведения персонаж, наравне с сюжетом в его целом увенчивает постройку, в которой участвуют различные компоненты:

⁶⁶ Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Academia, 2000. С. 27.

⁶⁷ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 2002. С. 199.

⁶⁸ Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2007. С. 185.

сюжетное поведение героя, его высказывания, портрет, костюм, интерьер, пейзаж и т.д.»⁶⁹.

Таким образом, термин «литературный герой», являясь практически синонимичным к понятию «персонаж», все же сохраняет некоторую степень оценочной окрашенности и поэтому зачастую «героями» называют только центральных действующих лиц произведения, то есть персонажей, имеющих большее сюжетообразующее значение, чем остальные. Одним из наиболее важных признаков героя является единство противоречивых качеств, которое поддерживается наличием доминантных, постоянных черт. Героя характеризует его «поведение» (то есть совокупность его поступков и реакций), которое раскрывает его психологическую сущность.

Как резюмирует «Краткая литературная энциклопедия», «постепенное отождествление понятий «литературный герой», «персонаж», «действующее лицо», их уравнивание – это живая тенденция современного литературного процесса; она отражает конец древней иерархии, художественной неправомерности «героев» и «простых смертных» в рамках произведения»⁷⁰.

Говоря о категории героя, необходимо затронуть такое понятие, как положительный герой. Несмотря на всю условность и ограниченность этого понятия, оно сохраняет свое немаловажное значение для ряда литературных жанров, таких как басня, сатира, волшебная народная и литературная сказка и др.

Литературный Энциклопедический словарь определяет положительного героя как персонажа, «непосредственно воплощающего в себе нравственные ценности автора»⁷¹.

В советском литературоведении с его повышенным вниманием к дидактическому воздействию искусства категории «положительный герой» и

⁶⁹ Чернец Л.В. «Как слово наше отзовется...». Судьбы литературных произведений. М.: «Высшая школа», 1995. С. 32.

⁷⁰ Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. / Под ред. А.А. Суркова. М.: Советская Энциклопедия, 1962-1978. Т. 2. С. 91.

⁷¹ Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 286.

«отрицательный герой» имели очень большое значение. Достаточно вспомнить, что перед II Всесоюзным съездом советских писателей 1954 г. прошла оживленная дискуссия о положительном герое. На протяжении всего советского периода русской литературы ученые и критики размышляли, каким должен быть идеальный, подлинно художественный литературный герой: цельным и одномерным в своем благородстве или подлости или же сложным и противоречивым.

Несмотря на то, что в литературе Нового времени, особенно в литературе реализма, преобладают сложные, многогранные и неоднозначные характеры, которые зачастую нельзя определить как положительные или отрицательные, в художественных произведениях нередко встречаются персонажи, которые в большей степени, чем остальные, близки к этическому и эстетическому идеалу автора.

Особое значение категория положительного героя имеет в фольклорной волшебной (и отчасти в новеллистической) сказке, в которой, как справедливо отмечает М.Я. Поляков, «столкновение диктуется этическими категориями (справедливый – несправедливый, честный – подлый)»⁷². Протагонист классической сказки (как народной волшебной, так и литературной) – всегда положительный герой, вызывающий симпатию и сочувствие у слушателей и читателей.

Герои, чьей единственной функцией является выражение авторских идей, нечасто встречаются в современной драматургии. Наличие в современной пьесе «глашатая автора» («персонажа, на которого возложена роль отражать точку зрения автора»⁷³) или «резонера» (неотъемлемого героя античных трагедий и классицистических пьес, преемника античного хора, маргинальной фигуры, «сообщающей свое мнение и делающей попытку синтеза или примирения различных точек зрения»⁷⁴), как правило,

⁷² Поляков М.Я. В мире идей и образов. М.: Советский писатель, 1983. С. 16.

⁷³ Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. С. 55.

⁷⁴ Там же. С. 286.

свидетельствует о художественной слабости пьесы или о желании автора спародировать каноны античной трагедии, классицистической или дидактической пьесы. Однако представляется несомненным, что в большинстве драматических произведений есть герои, относящиеся к числу центральных действующих лиц пьесы и в то же время близкие автору по мировоззрению, выражающие его сокровенные мысли и идеи. В отличие от резонеров и глашатаев автора герои – «выразители авторских идей» не являются сугубо функциональными (их значение в пьесе не сводится лишь к пояснению авторской точки зрения), а представляют собой полноценные и самодостаточные драматические характеры.

Нам представляется, что значение таких характеров тем более велико в драматургических произведениях, что в них авторское слово ограничено ремарками.

Учитывая родство драматической сказки с народной, мы будем выделять в ней главного героя (анализ этой категории в литературоведении и фольклористике осуществлен В.Я. Проппом⁷⁵, Е.М. Мелетинским⁷⁶, Д. Кэмпбеллом⁷⁷ и другими исследователями). В качестве синонима будем употреблять термин «протагонист». Учитывая тонкие различия между смыслами понятий «герой», «персонаж» и «действующее лицо», мы все же порой будем придерживаться общей тенденции синонимичного употребления этих терминов. Тем не менее, говоря о центральном действующем лице, или протагонисте, драматической сказки, мы будем употреблять термин «герой», следуя в этом традиции В.Я. Проппа, Е.М. Мелетинского, Д. Кэмпбелла и др.

⁷⁵ Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Наука, 1969.

⁷⁶ Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.: Издательство восточной литературы, 1968.

⁷⁷ Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. М.: «Ваклер», «Рефл-бук», «АСТ», 1997.

1.2. Генезис и эволюция понятия «герой» в драматургии и теории драмы

Со времен возникновения «Поэтики» Аристотеля в 335 г. до н.э. в теории драмы не утихают споры о том, какая категория является важнейшей в драматическом произведении: характер или действие (конфликт).

Анализируя построение трагедии, Аристотель утверждает, что основой трагедии является действие: «Итак, <в трагедии> не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а <наоборот>, характеры затрагиваются <лишь> через посредство действий; таким образом, цель трагедии составляют события, сказание, а цель важнее всего. <...> Стало быть, начало и как бы душа трагедии – именно сказание, и <только> во вторую очередь – характеры»⁷⁸.

Однако философ подробно рассматривает и категорию героя, отмечая, каким требованиям должен соответствовать протагонист трагедии. Аристотель классифицирует героев в зависимости от присущего им пафоса: трагического или комического. Наибольшее внимание мыслитель уделяет трагическому герою. Им должен быть тот, кто «не отличается <особенной> добродетелью и справедливостью и впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке, тогда как прежде был в большой чести и счастии, каковы, например, Эдип, Фиест и другие выдающиеся люди из подобных родов»⁷⁹.

Философ настаивает на цельном («последовательном»⁸⁰) изображении трагического протагониста, признавая единство воли одним из важнейших качеств его характера. Даже если герой трагедии непоследователен по своему характеру (нецелен), он должен быть «последовательно» (цельно) изображен в этом качестве.

⁷⁸ Аристотель. Поэтика / Пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель и античная литература / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М.: Издательство «Наука», 1978. С. 122.

⁷⁹ Там же. С. 131.

⁸⁰ Там же. С. 135.

С развитием драматического искусства все большее значение для авторов пьес и теоретиков драмы приобретает категория героя и характера, в нем воплощенного.

Так, Г.Э. Лессинг в своем труде «Гамбургская драматургия» утверждает, что «характеры действующих лиц, благодаря которым факты осуществились, заставляют поэта избрать предпочтительнее то, а не другое событие... Только характеры священны для него»⁸¹. Таким образом драматург доказывает зависимость драматического сюжета от характера.

Автор «Гамбургской драматургии» продолжает и развивает теоретические положения «Поэтики» Аристотеля. Подобно Аристотелю, который утверждает, что «сострадание бывает лишь к незаслуженно страдающему, а страх – за подобного себе»⁸², Лессинг заявляет, что протагонистом трагедии должен быть не аристократ, а человек, «сделанный из одного теста с нами»⁸³, думающий и действующий так, «как мы бы думали и действовали в его положении»⁸⁴.

Г.Э. Лессинг также обращается к проблеме трагической вины (ошибке протагониста, которая вызывает его несчастье). В соответствии с «Поэтикой» Аристотеля протагонист, по мнению Лессинга, должен быть сам виноват в своей беде: «Человек может быть очень хорошим и все-таки иметь не одну слабость, сделать не один поступок, которым он навлекает на себя тяжкое бедствие, внушающее нам сострадание и огорчение, нимало не возмущая нас, потому что это – единственное следствие его поступка»⁸⁵.

Размышляя, каким требованиям должны отвечать действующие лица трагедии, Г.Э. Лессинг приходит к выводу, что они должны быть «естественными»⁸⁶, что противоречит классицистической традиции, в

⁸¹ Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия / Пер. с нем. М. – Л.: Academia, 1936. С. 92.

⁸² Аристотель. Поэтика / Пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель и античная литература / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М.: Издательство «Наука», 1978. С. 131.

⁸³ Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия / Пер. с нем. М. – Л.: Academia, 1936. С. 297.

⁸⁴ Там же. С. 301.

⁸⁵ Там же. С. 303.

⁸⁶ Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М.: Художественная литература, 1957. С. 109.

соответствии с которой протагонистом трагедии становилась необыкновенная, исключительная личность.

Требования демократизма и естественности, выдвигаемые Лессингом, предвосхищают возникновение и теоретически обосновывают главные положения «мещанской драмы», зачинателем которой в немецкой литературе он являлся.

Г.В.Ф. Гегель видит в характере источник драматического конфликта. Именно характер, по его мнению, наиболее ярко воплощает действие драмы: «Судьба царит в эпосе, а не в драме, как это обычно считается. Драматический характер сам создает свою судьбу, благодаря особенностям своей цели, которую он хочет достигнуть в полноте коллизий среди данных и осознанных обстоятельств <...>»⁸⁷.

В «Лекциях по эстетике» философ рассматривает драматический характер в свете своей концепции «драмы как столкновения волей»⁸⁸. Согласно этой теории, драматический протагонист должен отличаться цельностью («прочностью»⁸⁹) и быть тесно связан с конфликтом («коллизией»⁹⁰).

Гегель различает характеры классической античной трагедии и «романтические»⁹¹ характеры, в зависимости от того, в чем для них заключается источник конфликта (коллизии). Для протагониста классической античной трагедии драматический конфликт состоит в его столкновении с судьбой (обстоятельствами), а романтический характер сам является источником драматической коллизии: «Герои античной классической трагедии, если их натура определенно раскрывается в одном нравственном пафосе, соответствующем исключительно его собственной самой по себе

⁸⁷ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике // Гегель Г.В.Ф. Сочинения / Пер. с нем. М.: Издательство социально-экономической литературы. 1958. Т. 14. С. 254.

⁸⁸ Там же. С. 332.

⁸⁹ Там же. С. 333.

⁹⁰ Там же. С. 334.

⁹¹ Там же. С. 389.

завершенной природе, наталкиваются на обстоятельства, среди которых они неизбежно попадают в конфликт со столь же обоснованной, противостоящей нравственной силой. Между тем романтические характеры с самого начала стоят в гуще громадного разнообразия случайных связей и условий, в этой сфере характер действует так или иначе, так что конфликт, которому внешние предпосылки безусловно дают повод, по существу коренится в характере...»⁹².

Начиная с конца XVIII в. и на протяжении большей части XIX в. концепция драматического героя развивалась через постепенное преодоление понимания героя как романтической фигуры и усиление реалистического создания образов и характеров, а также повышение внимания к психологической глубине образов и внутренним конфликтам, которые они переживают.

В частности, основными вехами в отечественной драматургии первой половины XIX в. стали, с одной стороны, романтические герои А.С. Грибоедова и М.Ю. Лермонтова, а с другой – сатирические образы комедий Н.В. Гоголя. Особняком стоят трагические фигуры из драмы А.С. Пушкина «Борис Годунов» и его же «Маленьких трагедий».

Реалистические черты усиливаются во второй половине XIX как в драматургии И.С. Тургенева и А.Н. Островского, так и в сатирических пьесах А.В. Сухово-Кобылина и М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Наконец, в драматургии Л.Н. Толстого, а позднее – А.П. Чехова и М. Горького, мы видим глубину и многослойность характеров, психологическую сложность и большое значение внутренних конфликтов, как для развития драматического действия, так и для раскрытия характеров.

Аналогичные процессы происходили и в зарубежной драматургии XIX в. с постепенным переходом от романтизма к реализму.

⁹² Там же. С. 389.

Заметим, что большое значение в развитии техники драматургии имели и концепции «хорошо сделанной пьесы», наиболее совершенными образцами которой стали произведения Э. Скриба, Э. Лабиша и др. В подобных пьесах герои не обладали особой психологической глубиной, но должны были быть обрисованы достаточно реалистично и убедительно. Вершиной же зарубежной реалистической драматургии конца XIX – начала XX в. стали лучшие произведения Г. Ибсена, А. Стриндберга, Г. Гауптмана.

В конце XIX в. происходит «дегероизация» протагонистов драмы (отказ от концепции «идеального героя»), что можно увидеть в пьесах как реалистов (Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, М. Горького, Г. Ибсена, Г. Гауптмана), так и в особенности в модернистских произведениях: поздней драматургии А. Стриндберга, трилогии «У врат царства» К. Гамсуна, пьесах М. Метерлинка, Л. Андреева, А. Жарри и др. Место героя занимает его «иронический и гротескный двойник» - «антигерой»⁹³.

Крайним выражением такой тенденции стали протагонисты драматургии Л. Пиранделло и абсурдистских пьес середины и второй половины XX в. – произведений С. Беккета, Э. Ионеско, Г. Пинтера, С. Мрожека и др.

Особо отметим концепцию «эпического театра»⁹⁴ (термин введен немецким исследователем Ю. Бабом и получил развитие и широкую известность благодаря Б. Брехту) Б. Брехта, в которой традиционного героя заменяет либо коллектив, либо персонаж, почти лишенный личностных черт и несущий лишь социальные, экономические и исторические функции. Свое развитие эта тенденция получила в драматургии Ф. Дюрренматта, М. Фриша, П. Вайса и отдельных абсурдистов.

В теоретическом осмыслении драмы эта тенденция к «депсихологизации» героя проявилась в создании «актантной модели»

⁹³ См.: Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. Под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 53.

⁹⁴ См.: Брехт Б. Опыт Писателя // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. / Пер. с нем. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. С. 39-40.

(термин «актант»⁹⁵ введен французским лингвистом Л. Теньером), в рамках которой анализ персонажей проводился с опорой на их сюжетные функции, а не на психологическое содержание.

В книге «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» В.А. Миловидов следующим образом формулирует различия между категориями персонажа (героя) и актанта: «В отличие от *персонажа* и/или *героя*, актант свободен от конкретно-личностных характеристик, являясь «чистой» функцией *нарратива* (повествовательной структуры)»⁹⁶.

Концепция актантной модели восходит к работе В.Я. Проппа «Морфология волшебной сказки»⁹⁷, в которой он предложил изучать русские народные волшебные сказки с опорой на повторяющиеся в них сюжетные «функции» и героев, которые их выполняют. (Ученый выделяет 31 функцию, которые повторяются в сказках, и 7 фигур, их выполняющих).

Применительно к анализу драматургических произведений актантную модель разрабатывали Ж. Польти (в книге «Тридцать шесть драматических ситуаций»⁹⁸ он классифицирует основные сюжеты мировой драматургии, выделяя среди них 36 типов), П. Сурио (в своем труде «Двести тысяч драматических ситуаций»⁹⁹ он выделяет 6 сюжетных функций и 5 типов их сочетания, которые организуют европейские драматургические произведения), и в особенности А.Ж. Греймас¹⁰⁰, на основе концепции В.Я. Проппа построивший типологию актантов, действующих в художественном

⁹⁵ Теньер Л. Основы структурного синтаксиса / Пер. с франц. М.: Прогресс, 1988.

⁹⁶ Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной, 2008. С. 15.

⁹⁷ Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Наука, 1969.

⁹⁸ См.: Polti G. Les Trente-Six Situations dramatiques. Mercure de France, 1895; Луначарский А.В. Тридцать шесть сюжетов // Луначарский А.В. О театре и драматургии. В 2 томах. М.: Искусство, 1958. Т. II. С. 113—117.

⁹⁹ См.: Сурио П. Двести тысяч драматических ситуаций. 1950.

¹⁰⁰ См.: Греймас А.Ж., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь // Греймас А.Ж. Семиотика / Сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю.С. Степанова. М.: Радуга, 1983. С. 483-550; Греймас А.Ж. Размышления об актантных моделях // Греймас А.Ж. Структурная семантика: Поиск метода. М., 2004.

тексте, а также А. Юберсфельд¹⁰¹, развивавшая модель А.Ж. Греймаса и предложившая ее использование для анализа драматургических произведений.

Таким образом, охарактеризовав основные вехи развития мировой драматургии и ее теоретического осмысления, мы видим, что по мере их развития у драматургов и теоретиков драматургии возрастает внимание к драматическому характеру и герою, который его воплощает. Драматический герой воспринимается не только как персонаж, осуществляющий определенную сюжетную функцию, но и как самоценный художественный характер, особенности которого во многом определяют зарождение, тип и развитие конфликта. Внимание драматургов и теоретиков драмы смещается от сюжетной функции героя к его характеру, психологическому содержанию. Однако в XX в. сюжетная функция героя получает новое осмысление в рамках нарратологии, использующей актантную модель, и в пьесах, принадлежащих к театру абсурда и эпическому театру.

Сделанный исторический обзор позволит нам точно определить место рассматриваемых нами произведений в контексте исторического развития драматургии в таком ее аспекте, как создание героев.

1.3. Существующие типологии литературных героев

Попытки создания типологии литературных характеров ведут свое начало с древнейших времен. Еще Аристотель классифицировал героев в зависимости от характерного для них пафоса: трагического или комического.

Одной из первых типологий литературных характеров является классификация Феофраста (Теофраста). В своем трактате «Характеры»¹⁰² философ выделяет 30 человеческих типов, воплощающих какие-либо

¹⁰¹ См.: Юберсфельд А. Читать театр // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., вступит. статья, пер. с франц., коммент. С.А. Исаева. М.: ТПФ «Союзтеатр», издательство «Гитис», 1992. С. 191-201.

¹⁰² Феофраст. Характеры / Перев., статья и примеч. Стратановского Г.А. Л.: Наука, 1974.

недостатки. В своих этюдах Феофраст рисует гротескные, гиперболические образы «льстеца», «пустослова», «бессовестного» и др. Таким образом, типология Феофраста носит психологический характер.

Эстетике Аристотеля следовали теоретики и практики литературы классицизма XVII-XVIII вв. Они также разграничивали трагические и комические характеры, требовали от героев цельности и последовательности, и, как правило, характеры персонажей в классицистических произведениях были односторонними. Например, по меткому выражению А.С. Пушкина, «у Мольера лицемер волочится за женой своего благодетеля, лицемеря; принимает имение под сохранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря»¹⁰³.

Значительный вклад в типологию литературных героев внесли русские критики XIX в. В.Г. Белинский, Н.А. Добролюбов, Д.И. Писарев, Н.Г. Чернышевский. Они выделяли новые типы героев, опираясь на сходство их психологии, сюжетных ролей, поступков и эмоциональных реакций. Так, были выявлены типы «лишнего человека», «маленького человека», «нового человека» (героя-нигилиста), «тургеневской девушки» и т.д.

Современные литературоведы используют различные критерии для создания типологии характеров.

М.М. Бахтин в работе «Автор и герой в эстетической деятельности» с иронией пишет о путанице в классификации героев и разных критериях этой классификации: «Положительные и отрицательные герои (отношение автора), автобиографические и объективные герои, идеализованные и реалистические, героизация, сатира, юмор, ирония; эпический, драматический, лирический герой, характер, тип, персонаж, фабулический герой, пресловутая классификация сценических амплуа: любовник (лирический, драматический), резонер, простака и проч. – все эти классификации и определения его (литературного героя – А.С.) совершенно

¹⁰³ Пушкин А.С. Дневники. Автобиографическая проза. М.: ИД «Азбука-классика», 2008. С. 112.

не обоснованы, не упорядочены по отношению друг к другу, да и нет единого принципа для их упорядочения и обоснования. Обычно эти классификации еще некритически скрещиваются между собой»¹⁰⁴.

Ученый предлагает собственную типологию литературных характеров. Он классифицирует характеры в зависимости от того, насколько активно они участвуют в собственной судьбе. Ученый выделяет два типа характера: «классический» и «романтический», а также «сентиментальный» и «реалистический» характеры, которые являются «продуктами разложения характера классического»¹⁰⁵. «Классический» характер основан на художественной ценности судьбы, которую иллюстрирует его жизнь, а «романтический» отмечен повышенной инициативностью и в то же время «осуществляет некую идею, некую необходимую правду жизни, некий прообраз свой, замысел о нем бога»¹⁰⁶.

В современном литературоведении в соответствии с тенденциями «новой драмы», модернистской литературы, театра абсурда классификация героев значительно усложнена. Появились понятия «антигероя», «рефлексирующего героя», «коллективного героя», «неуловимого героя», «героя-маски»¹⁰⁷ и т.д.

Генерические (общие) типологии уступают место имманентным, рассчитанным на анализ художественного мира конкретных авторов.

В своем исследовании героев русской драматической сказки 1930-50-х гг. мы будем опираться на сравнительно-исторические труды в области фольклористики, в частности волшебной народной сказки (прежде всего, типологии В.Я. Проппа и Е.М. Мелетинского), что вызвано несомненной генетической и типологической связью драматической сказки с волшебной народной. В то же время драматическая сказка, являясь жанром авторской

¹⁰⁴ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 11.

¹⁰⁵ Там же. С. 157.

¹⁰⁶ Там же. С. 156.

¹⁰⁷ См.: Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. Под общ. ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 53.

художественной литературы, использует ее достижения в области характеросложения, в том числе в раскрытии психологии действующих лиц. Это обуславливает применение нами для анализа и классификации персонажей драматических сказок опыта изучения литературоведами характеров, созданных в произведениях классической литературы.

1.4. Категория драматического героя в современном литературоведении и теории драмы

Под термином «герой» в драматургии и теории драмы понимается «тип персонажа, более значимого и влиятельного по сравнению с другими»¹⁰⁸.

Известно, что главными составляющими драматического произведения являются герой и конфликт. Эти категории образуют основу произведения, относящегося к драматическому роду литературы.

Со времен возникновения «Поэтики» Аристотеля в 335 г. до н.э. в литературоведении не утихают споры о том, что является главным в драматическом произведении: характер или действие (конфликт).

В настоящее время соотношение драматического характера и конфликта, как правило, понимается диалектически через их взаимосвязь и взаимообусловленность: характеры и конфликт взаимно определяют друг друга, характеры способствуют возникновению и развитию конфликта и в нем раскрываются.

Начиная с Аристотеля, исследователи драмы признают цельность и единство воли одними из важнейших качеств драматического характера.

Так, В.А. Сахновский-Панкеев и В.Е. Хализев также подчеркивают принципиальную важность волевого начала для драматических персонажей.

В.А. Сахновский-Панкеев настаивает на том, что «воля к достижению поставленной цели – вот непереносимое свойство характера, общее для всех

¹⁰⁸ Там же. С. 79.

драматических героев»¹⁰⁹. В.Е. Хализев делает новаторский вывод о том, что волевое устремление действующего лица драматического произведения может быть направлено как «на достижение внешней цели, так и на достижение цели внутренней – на их собственное сознание (чтобы сдержать выражение своих чувств, что-либо понять, принять какое-то решение и т.п.)»¹¹⁰.

Одной из предпочтительных черт драматического характера признана его конфликтность (она понимается здесь в широком смысле как универсальная характеристика). Как заявляет В.А. Сахновский-Панкеев, «можно даже утверждать, что неперенным свойством характера в драме является его конфликтность – потенциальная способность к выдвижению и отстаиванию в борьбе своей жизненной позиции, своих устремлений»¹¹¹. Исследователь объясняет это свойство драматического характера эстетической природой драмы, «где характер и конфликт предстают в единстве, в сплаве»¹¹².

М.Я. Поляков связывает категорию драматического героя с выражением авторского видения человека: «Персонаж – эквивалент человека в микрокосме драмы, и поэтому именно персонаж является опорой драматической функции, динамической силой, формирующей целостность художественного мира драмы»¹¹³.

Родовая специфика драмы определяет художественные особенности воплощенных в ней характеров. Поскольку в основе любого драматического произведения лежит противостояние, борьба действующих лиц, драматический характер должен обладать определенными качествами: цельностью, целеустремленностью, сильной волей. Эти качества определяют близость драматического характера в его традиционном понимании к типу.

¹⁰⁹ Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л.: Искусство, 1969. С. 41.

¹¹⁰ Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.: Изд-во Московского университета, 1986. С. 114.

¹¹¹ Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л.: Искусство, 1969. С. 41.

¹¹² Там же. С. 42.

¹¹³ Поляков М.Я. В мире идей и образов. М.: Советский писатель, 1983. С. 302.

На большой доле типизации в создании драматических характеров настаивают Б.В. Томашевский, В.Е. Хализев, С.Д. Балухатый, В.М. Волькенштейн, М.Я. Поляков, В.А. Сахновский-Панкеев, Э. Бентли и др. Они объясняют ее большим удельным весом характера в сюжетообразовании драмы, а также ограниченными возможностями психологического изображения, присущими этому роду литературы.

В драматическом характере находят наиболее яркое и полное воплощение черты, играющие сюжетобразующую роль. Об определенной «однолинейности» и психологической «бедности» драматического характера говорится в ряде исследований по теории драмы.

В.Е. Хализев приходит к выводу о том, что для драмы наиболее предпочтительны «однолинейные персонажи «дореалистического» искусства»¹¹⁴.

В.А. Сахновский-Панкеев утверждает, что «всестороннее раскрытие характера в драме не только не осуществимо, но и противно ее эстетической природе»¹¹⁵.

Об определенной «односторонности» психологического изображения в драме писал С.Д. Балухатый¹¹⁶.

Однако успешный опыт драматургии, уделяющей большое внимание тонкой психологической разработке характеров (например, пьесы У. Шекспира «Гамлет», произведений Г. Ибсена и А.П. Чехова) показывает, что в возможности психологического изображения драма не уступает лирическому и эпическому родам литературы.

На наш взгляд, возможности драматического характеросложения не ограничиваются изображением лишь одной или нескольких психологических черт действующего лица. Об ошибочности акцентирования в образе героя лишь одной психологической характеристики А.С. Пушкин писал, сравнивая

¹¹⁴ Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.: Изд-во Московского университета, 1986. С. 114.

¹¹⁵ Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л.: Искусство, 1969. С. 42.

¹¹⁶ См.: Балухатый С.Д. Проблемы драматургического характера. Л.: Academia, 1927. С. 11.

«Скупого» и комедию У. Шекспира «Венецианский купец»: «У Мольера скупой скуп и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен»¹¹⁷.

В драме, где возможности авторского повествования минимальны и, как правило, ограничены ремарками, герой проявляет себя в поведении и речи, которые должны быть максимально действенными и емкими по художественному содержанию. Этим обусловлена некоторая преувеличенность образной системы в драме: «драма тяготеет к внешне эффектной подаче изображаемого. Ее образность оказывается гиперболической, броской, театрально яркой»¹¹⁸.

Для обозначения образного единства драматического персонажа, в котором внешние черты, поведение героя ярко и емко воплощают его внутреннюю жизнь, позволяя ему остаться в «культурной памяти, в читательском сознании нации»¹¹⁹, А.И. Журавлёва вводит термин «фактура героя»¹²⁰. Исследовательница подчеркивает, что «само по себе наличие фактуры – неременное качество всякого удавшегося персонажа в реалистическом произведении, это как раз то свойство героя, которое делает его «живым» для читателя, а нередко, по признаниям писателей, и для самих создателей»¹²¹. Под фактурой А.И. Журавлёва понимает не «“пустую” форму, внешность, “манеру”»¹²², а «социальную содержательность этого понятия, которая оказалась шире и «длительнее» непосредственно идеологического его наполнения и была связана с явлением социальной психологии»¹²³.

Литературовед связывает потребность драматического героя в «фактуре» с тем фактом, что предназначение любой пьесы (кроме «пьес для чтения» (“lesedrama”)) составляет ее постановка на сцене: «вместе с тем в

¹¹⁷ Пушкин А.С. Дневники. Автобиографическая проза. М.: ИД «Азбука-классика», 2008. С. 112.

¹¹⁸ Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2005. С. 319.

¹¹⁹ Журавлёва А.И. Островский-комедиограф. М.: Издательство Московского университета, 1981. С. 50.

¹²⁰ Там же. С. 50.

¹²¹ Там же. С. 50.

¹²² Там же. С. 49.

¹²³ Там же. С. 49.

персонаже драмы, ориентирующейся на сцену, значимо не только обретение слова и голоса, но плоти фактуры»¹²⁴. Благодаря особой выразительности драматических характеров многие из них превращаются в «образцы для подражания, эталоны житейского поведения»¹²⁵.

Позже С.А. Мартянова вводит понятие «формы поведения»¹²⁶, которое обозначает комплекс внешних черт героя, выражающий его внутреннюю сущность. Несмотря на то, что в отличие от эпического произведения, драма лишена возможности подробного авторского описания внешности и поведения героев, во многом за счет богатства и разнообразия их речевой характеристики, их образы становятся настолько яркими и выразительными, что именно «драма оказывается своего рода средоточием форм поведения»¹²⁷.

Таким образом, характеры в драматическом произведении обладают особенностями в сравнении с характерами в других родах литературы. Драматические характеры строятся в диалектическом единстве с действием и конфликтом, раскрываются в драматической борьбе – внешней или внутренней. Драматические характеры обладают большей степенью типизации, чем эпические и лирические. В традиционной драме характеры в определенной степени однолинейны. Однако лучшие образцы классической и современной драматургии показывают, что даже при ограниченных возможностях авторского повествования в драме в ней возможна глубокая психологическая разработка характеров, глубина и многослойность образов.

1.5. Специфические театральные средства изображения человека

¹²⁴ Там же. С. 38.

¹²⁵ Там же. С. 38.

¹²⁶ Мартянова С.А. Образ человека в литературе: от типа к индивидуальности и личности. Владимир: ВГПУ, 1997. С. 51.

¹²⁷ Там же. С. 52.

Существуют особые формы изображения человека, присущие только драме: «амплуа», «роль» и «тип» в специфическом, театроведческом понимании этого термина.

С типологией героев в драме тесно связана система театральных амплуа. Термин «амплуа» в «Словаре театра» П. Пави трактуется как «тип роли актера, соответствующий его возрасту, внешности и стилю игры»¹²⁸.

Это готовый, устоявшийся характер, который связывает пьесу с миром исполнителей. В разные исторические эпохи существовали различные амплуа. Еще в Древней Греции драматические персонажи делились на трагиков и комиков, причем среди трагиков выделялись главные герои – протагонисты. Многочисленные амплуа появляются в более поздних формах театра, например, сатирические образы римского фарса, «дураки» и «бесы» средневекового театра, маски *commedia dell'arte*, благородные «герои» и «героини» в театре классицизма, более развитая система амплуа («субретки», «резонеры», «благородные отцы» и т.п.) в буржуазной драме. Усложнена система действующих лиц в реалистической драме XIX в. А с появлением «новой драмы» и театральной системы К.С. Станиславского на рубеже XIX–XX вв. происходит фактический отказ от традиционной системы театральных амплуа¹²⁹.

«Тип», или «типический персонаж» – в театроведческом понимании – это «условный персонаж, обладающий физическими, психологическими или моральными характеристиками, заранее известными публике и зафиксированными литературной традицией (великодушный разбойник, добрая проститутка, фанфарон, все персонажи *commedia dell'arte*)»¹³⁰.

Традиционному типу (в том числе переосмысленному) в произведениях для театра присущ большой сценический потенциал. Черты драматических

¹²⁸ Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. Под общ. ред. К. Разлогова. М.: «Прогресс», 1991. С. 12.

¹²⁹ См.: Станиславский К.С. Об актерском амплуа // Полн. собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1958. Т. 5. С. 180–185.

¹³⁰ Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. Под общ. ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 380.

типов традиционного старинного театра могут быть обнаружены у многих героев, в особенности второстепенных, пьес Нового времени. К примеру, переосмысленные типы итальянской комедии *dell'arte* (богатый, самовлюбленный и скупой старик Панталоне; ученый Доктор, который «болтает, болтает без конца»¹³¹; слуги-дзанни: Бригелла и Арлекин; хвастливый и самоуверенный вояка Капитан, и т.д.) были использованы в драматургии начала XX в.

Так, почти в каждой пьесе А.П. Чехова присутствует герой-доктор. Это врачи: Дорн в «Чайке», Чебутыкин в «Трех сестрах» и даже Астров в пьесе «Дядя Ваня». Классический образ Доктора переосмыслен в соответствии с реалиями времени и житейским опытом писателя, который сам занимался врачебной практикой. К типу старика Панталоне восходят образы таких героев, как профессор Серебряков в пьесе «Дядя Ваня», учитель Кулыгин в «Трех сестрах».

Черты шутов (дзанни) можно усмотреть в таких комических персонажах, как Шарлотта и Епиходов из «Вишневого сада», Вафля из пьесы «Дядя Ваня», Ферапонт в «Трех сестрах».

Своеобразным переосмыслением комедии *dell'arte*, проникнутым романтической иронией, стала пьеса А.А. Блока «Балаганчик».

Стоит ли говорить о том, что персонажи комедии масок сильно повлияли на драматургию абсурда, начиная с «Короля Убю» А. Жарри и заканчивая пьесами Э. Ионеско, С. Беккета, С. Мрожека.

На наш взгляд, понятие «роли» представляет собой тип персонажа, реализованный в драматическом тексте и его воплощении актером. По мнению П. Пави, термин «роль» «содержит ряд традиционных качеств какого-либо поведения или социального класса (роль предателя, злодея)»¹³².

¹³¹ Дживелегов А., Бояджиев Г. История западноевропейского театра. М. – Л.: Искусство, 1941. С. 137.

¹³² Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. Под общ. ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 296.

По справедливому утверждению Н.Д. Тамарченко, «роль», «амплуа» и «тип» противопоставлены «драматическому характеру» по принципу совпадения / несовпадения действия и сущности персонажа. Если «амплуа», «роль» или «тип» означает полное совпадение поведения и внутреннего наполнения героя, то драматический характер не совпадает с сюжетом до конца и характеризуется «возможностью расхождения между позицией и ролью»¹³³.

Таким образом, такие формы изображения человека в театре, как «амплуа», «тип» и «роль», обладают высокой степенью обобщения. Для них характерна богатая театральная история. Возможности переосмысления традиционных характеристик, заложенных в отдельных амплуа и ролях (например, в амплуа злодея и др.), создают большой драматический потенциал, который делает возможным их использование в современной драматургии.

М.Я. Поляков предлагает собственную классификацию драматических персонажей, основанную на их месте и значении в структуре драматического произведения: «Есть персонажи, репрезентирующие среду. Есть персонажи, служащие выражением авторских идей. Третья группа персонажей – дополнительные элементы художественного мира (вестники, наперсник и т.п.)»¹³⁴.

П. Пави использует другой подход, больше связанный с этапами развития драматургии, литературными течениями и особенностями драматургических жанров: «Герой бывает отрицательным, коллективным (народ в некоторых исторических драмах XIX в.), неуловимым (театр абсурда, Дюрренматт), уверенным в себе и связанным с новым социальным порядком (положительный герой социалистического реализма)»¹³⁵.

¹³³ Тамарченко Н.Д. Теория литературы. В 2 т. М.: Academia, 2004. Т.1. С. 331.

¹³⁴ Поляков М.Я. В мире идей и образов. М.: Советский писатель, 1983. С. 301.

¹³⁵ Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. Под общ. ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 53.

По степени сюжетной значимости и активности в драматическом произведении традиционно выделяют главных и второстепенных героев. К числу первых принадлежат протагонист и антагонист. «В настоящее время протагонистами называют главных действующих лиц пьесы, которые находятся в центре действия и конфликтов»¹³⁶. Поскольку в основе драматического действия лежит борьба героев, она невозможна без антагониста – действующего лица, противостоящего протагонисту.

Второстепенные герои имеют сюжетодополняющее значение. Благодаря им по-разному освещаются отдельные стороны характера главного героя. Нередко второстепенные действующие лица оказываются «двойниками» главных, повторяющими отдельные черты их характеров в travestированном виде. Также персонажи - «двойники» могут выступать в тех же сюжетных ситуациях, что и центральные герои. К примеру, паре «идеальных влюбленных» высокого социального происхождения в пьесах *commedia dell'arte* и классицизма (например, в комедии П. Бомарше «Севильский цирюльник») часто соответствует пара комических влюбленных, имеющих низкий социальный статус.

Таким образом, в процессе развития драматургии система драматических героев достигла высокого уровня развития. Появились различные классификации драматических персонажей. Оформились типы драматических героев, которые на сцене обычно воплощаются как театральные амплуа и традиционные роли. В современной драматургии зачастую происходит отказ от традиционных типов и амплуа, черты которых, однако, могут в той или иной форме обнаруживаться в образах, особенно комедийных и второстепенных, в пьесах нового времени.

1.6. Герой фольклорной волшебной сказки

¹³⁶ Там же. С. 265.

Фольклорная волшебная сказка является традиционным жанром литературы. Ее герои, как правило, четко разделены на положительных и отрицательных. Для волшебной народной сказки характерен достаточно устойчивый «набор» стереотипных действующих лиц, отмеченных традиционными признаками, повторяющимися из сказки в сказку.

Такая особенность персонажной системы народной волшебной сказки делает возможным и плодотворным ее изучение в рамках актантной модели.

Наиболее развитую и полную классификацию героев фольклорной волшебной сказки создал В.Я. Пропп. Ученый построил свою схему на материале русских народных волшебных сказок, выявив, что они построены на вариациях 31 сюжетной функции и 7 фигур, их выполняющих. В.Я. Пропп выделяет таких героев сказки, как *протагонист*, *антагонист (вредитель)*, *даритель (снабдитель)*, *помощник*, *царевна* (и ее отец), *отправитель* и *ложный герой*¹³⁷. Каждый из них выполняет свой набор функций, которые неизменны во всех сказках. Под функцией ученый понимает «поступок действующего лица, определяемый с точки зрения его значимости для хода действия»¹³⁸.

Меняются только имена героев и «способы осуществления функций»¹³⁹. К примеру, функции дарителя (снабдителя) заключаются в «подготовке передачи волшебного средства, снабжения героя волшебным средством»¹⁴⁰, а действия антагониста представляют собой «вредительство, бой или иные формы борьбы с героем, преследование»¹⁴¹.

Ученый выделяет два типа сказочных протагонистов. Если герой изгоняется из дома или похищается антагонистом, и сюжет сказки основан на его приключениях, то он – «пострадавший герой»¹⁴². Протагонист, который

¹³⁷ Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Наука, 1969. С. 72-73.

¹³⁸ Там же. С. 69.

¹³⁹ Там же. С. 71.

¹⁴⁰ Там же. С. 87.

¹⁴¹ Там же. С. 88.

¹⁴² Там же. С. 38.

отправляется из дома на поиски похищенного члена семьи, за невестой, за приключениями и т.д., обозначен В.Я. Проппом как «герой-искатель»¹⁴³.

Исследователь определяет сказочного протагониста следующим образом: «герой волшебной сказки – это персонаж, непосредственно пострадавший от действия вредителя в завязке (resp. ощутивший некоторую нехватку), или согласившийся ликвидировать беду или недостачу другого лица. В ходе действия герой – это лицо, которое снабжается волшебным средством (волшебным помощником) и пользуется или обслуживается ими»¹⁴⁴.

Таким образом, В.Я. Пропп классифицирует сказочных героев исключительно в зависимости от выполняемых ими сюжетных функций, вне зависимости от иных характеристик, которыми они наделены в сказках.

Е.М. Мелетинский выстраивает типологию протагонистов волшебной народной сказки, используя сравнительно-исторический подход. В книге «Герой волшебной сказки. Происхождение образа» ученый анализирует социально-исторические предпосылки возникновения двух основных типов сказочных протагонистов: тип «эпического героя»¹⁴⁵ и тип «социально обездоленного»¹⁴⁶: «низкого, не подающего надежд»¹⁴⁷ героя и «гонимой падчерицы»¹⁴⁸. Эпический герой сказки (например, Иван-царевич) отличается «благородным» происхождением, юношескими подвигами и красотой»¹⁴⁹. А «низкий, не подающий надежд» герой «занимает низкое социальное положение, плохо одет, презираем окружающими, на вид ленив и простоват, но неожиданно совершает героические подвиги либо получает поддержку волшебных сил и достигает сказочной цели»¹⁵⁰. Преображение

¹⁴³ Там же. С. 48.

¹⁴⁴ Там же. С. 48.

¹⁴⁵ Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.: Изд-во восточной литературы, 1958. С. 213.

¹⁴⁶ Там же. С. 14.

¹⁴⁷ Там же. С. 213.

¹⁴⁸ Там же. С. 161.

¹⁴⁹ Там же. С. 214.

¹⁵⁰ Там же. С. 214.

низкого героя отражает конфликт между видимым и скрытым. «Наиболее совершенным в художественном отношении, глубоким и своеобразным типом демократического героя, «не подающего надежд»¹⁵¹, ученый называет Иванушку-дурачка. «Гонимая падчерица» также принадлежит к типу «социально обездоленного героя».

Рассматривая и классифицируя протагонистов фольклорной волшебной сказки с опорой на сравнительно-исторический подход, Е.М. Мелетинский, к примеру, связывает возникновение в сказке образа «гонимой падчерицы» с разрушением родоплеменного строя и переходом от рода к семье.

Свою типологию сказочных героев в работе «Образы восточнославянской волшебной сказки» выстраивает Н.В. Новиков. Ученый выделяет героев первого ряда (положительные протагонисты), второго ряда (герои-помощники) и третьего ряда (антагонисты).

Как и Е.М. Мелетинский, Н.В. Новиков разделяет положительных героев восточнославянской народной сказки на два типа: «герои-богатыри (Покатигорошек, Медвежье Ушко, Иван Сучич и т.п.) (тип «эпического героя» в терминологии Е.М. Мелетинского) и «иронические удачники» (Незнайка, Иванушка-дурачок, Емеля-дурачок)»¹⁵² (тип «героя, не подающего надежд» в концепции Е.М. Мелетинского). Ученый указывает на близость сказочного образа литературному типу: как и тип, сказочный герой не обладает индивидуальным, неповторимым характером; ему присущи определенные устойчивые черты, по которым его можно узнать под любым именем в любой сказке.

Герои фольклорной волшебной сказки, как правило, статичны: положительные и отрицательные персонажи не меняются в ходе действия. Однако по меткому наблюдению Н.В. Новикова, данное утверждение не в полной мере относится к ряду сказочных героев: к примеру, помощники

¹⁵¹ Там же. С. 215.

¹⁵² Новиков Н.В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1974. С. 25.

протагониста могут вначале враждебно относиться к нему, т.е. представлять в качестве отрицательных героев. Также такой тип главного героя, как «иронический удачник», «часто представляется как бы в двух аспектах: для слушателей и для окружающих его действующих лиц»¹⁵³ (для слушателей он идеален с самого начала повествования, а окружающие его персонажи понимают это только в конце сказки).

Помощниками главного героя могут становиться как волшебные существа и предметы (Конек-Горбунок, Сивка-бурка, Свинка-золотая щетинка, чудесная корова, чудесный клубочек, волшебная дубинка, чудесное кольцо с молодцами и т.д.), так и люди (добрый старик, Железный мужичок и т.д.).

В качестве противников главного героя могут выступать как люди, так и фантастические существа (Змей, Кашей Бессмертный, Баба Яга). Антагонист-человек часто противопоставлен главному герою в социальном плане – он наделен более высоким социальным статусом, чем протагонист (например, в качестве антагониста может выступать барин, поп, царь и его зятя, царевна и т.д.), но очень распространенным является также внутрисемейный конфликт между сестрами (как родными, так и сводными, как в сказке «Крошечка-Хаврошечка»), братьями (особенно распространен конфликт между двумя старшими и младшим братом Иваном-дураком), мачехой и падчерицей или пасынком.

Важное место в волшебной народной сказке занимает образ героини. Героиня может быть писаной красавицей, мудрой и способной творить чудеса, как Василиса Премудрая или Елена Прекрасная.

К архаическому женскому типу мифологического происхождения относятся сказочные образы воинственных богатырш, таких как Царь-Девница или Марья Моревна (сказки «Молодильные яблоки», «Марья Моревна», «Сказка о трех царствах»).

¹⁵³ Там же. С. 26.

Третий женский образный тип в сказке – это скромные, трудолюбивые и кроткие героини, часто сиротки или падчерицы, например, сестрица Аленушка, Крошечка-Хаврошечка и др.

Каждый герой волшебной народной сказки воплощает в себе определенные моральные качества. Например, падчерица – скромность, трудолюбие и красоту, а ее мачеха и сводные сестры – злобу, лень и жадность.

Система действующих лиц народной волшебной сказки – глубоко исследованная область. Построенные крупными учеными классификации персонажей фольклорной волшебной сказки взаимно дополняют друг друга и дают практически исчерпывающую картину мира сказочных образов.

Несомненно, типология персонажей волшебной народной сказки в значительной мере воспринята литературной сказкой и, в частности, драматической сказкой. Более того, многие драматические сказки непосредственно основаны на сюжетах волшебных народных сказок. Поэтому результаты исследований героев волшебной фольклорной сказки можно использовать и при изучении персонажной системы литературной и драматической сказки.

1.7. Герой литературной сказки.

В литературной сказке, а также такой ее разновидности, как драматическая сказка, «стереотипный набор персонажей»¹⁵⁴ волшебной народной сказки подвергается значительным изменениям, обусловленным авторским началом, общей стилевой направленностью произведения и нередко эпохой его создания.

¹⁵⁴ Бахтина В.А. Литературная сказка в научном осмыслении последнего десятилетия // Сборник фольклора народов РСФСР. Уфа, 1979. С. 256.

Как справедливо утверждает литературовед Квак Хэ Ми, «создателей авторской сказки интересует личность героя, глубоко и детально анализируется его внутренний мир, что коренным образом отличает ее от сказки народной, где характер персонажей всегда условен, всегда вписан в определенную схему»¹⁵⁵.

В литературной сказке (в наиболее развитых ее формах) образы героев становятся индивидуализированными и неповторимыми, часто противоречивыми и сложными, появляется внимание к их психологии. В литературной сказке психология героев часто воплощается в их внутренней речи. К примеру, Русалочка из одноименной сказки Г.Х. Андерсена так анализирует свои чувства к принцу во внутреннем монологе: «Вот он опять катается на лодке! Как я люблю его! Больше, чем отца и мать! Я принадлежу ему всем сердцем, всеми своими помыслами, ему я бы охотно вручила счастье всей моей жизни! На все бы я пошла – только бы мне быть с ним и обрести бессмертную душу! Пока сестры танцуют в отцовском дворце, поплыву-ка я к морской ведьме; я всегда боялась ее, но, может быть, она что-нибудь посоветует или как-нибудь поможет мне!»¹⁵⁶. Автор показывает, как одно чувство героини (любовь к принцу) соединяется с другим (желанием обрести бессмертную душу), и как они приводят ее к решению пойти к колдунье.

Характеры в литературной сказке, как правило, не статичны, они способны на развитие. Например, в таких близких к притчам сказках Г.Х. Андерсена, как «Красные башмаки» и «Девочка, которая наступила на хлеб», главные героини, раскаявшись, исправились и получили прощение.

В авторской сказке мы зачастую видим разнообразную и причудливую систему персонажей. Героями литературной сказки становятся как вполне

¹⁵⁵ Квак Хэ Ми. Время, пространство и герой в сказках К.И. Чуковского. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2012. С. 31.

¹⁵⁶ Андерсен Г.Х. Русалочка // Андерсен Г.Х. Сказки и истории / Пер. с датск. В 2 т. Л.: Художественная литература, 1977. Т. 1. С. 105.

традиционные принцесса, свинопас, солдат, король, эльфы, так и «прозаические» предметы домашнего обихода, например, свинья-копилка, воротничок из одноименных сказок Г.Х. Андерсена, игрушечный оловянный солдатик и даже обрывок позолоченной свиной кожи из произведения датского сказочника «Старый дом». По меткому наблюдению Квак Хэ Ми, в авторской сказке «волшебные персонажи приобретают житейскую реалистичность на грани с обыденностью»¹⁵⁷.

Литературные сказки Э.Т.А. Гофмана и Г.Х. Андерсена отмечены значительным влиянием эстетики романтизма. Это обусловило и своеобразие героев их произведений. Протагонисты сказок Гофмана и Андерсена – это часто романтики, не понятые горожанами-филистерами, мечтатели, такие как студент Ансельм в повести «Золотой горшок» и Валтазар в фантастической новелле «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» Гофмана, ученый из сказки Андерсена «Тень». Часто главными героями романтических сказок Андерсена и Гофмана становятся представители творческих профессий: поэты, музыканты, художники, способные проникнуть в суть вещей глубже, чем ограниченные обыватели, которые насмеваются над ними.

Андерсен и Гофман находят своих героев в современной им городской среде. Это студенты и лавочники, архивариус и регистратор и т.д.

То же можно сказать и об авторах литературной сказки XX в., например, о зарубежных сказочниках Д. Родари, А. Линдгрен, Д. Крюсе, М. Бонде, о советских писателях В.А. Каверине, Л. Лагине, Ю.Г. Томине, В.П. Крапивине, Э.Н. Успенском и др.

В то же время писатели XX в. часто обращаются к образам Средневековья и XVIII – XIX вв., (зачастую под влиянием тех же Э.Т.А. Гофмана, Г.Х. Андерсена, братьев В. и Я. Гримм), или к вневременным

¹⁵⁷ Квак Хэ Ми. Время, пространство и герой в сказках К.И. Чуковского. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2012. С. 32.

сказочным образам собственного сочинения (Д.М. Барри, А. Милн, Н.Н. Носов и др.).

Таким образом, литературной сказке свойственна богатая и развитая система персонажей, подробная психологическая проработка характеров. Такое развитие жанра литературной сказки позволило раскрыться и театральным формам его воплощения. Психологическая глубина и богатство содержания позволяют создавать в драматической сказке интересные характеры, которые раскрываются через действие и диалог.

1.8. Герой драматической сказки

Элементы драматической сказки можно обнаружить в античной драматургии (пьесы Аристофана «Птицы», «Лягушки»). Сказочные и мифологические сюжеты лежат в основе многих произведений старинной восточной драматургии (традиционный театр Индии, Индонезии, Китая, Японии).

Традиция сегодняшних форм сказочной драматургии восходит к пьесам У. Шекспира («Буря», «Зимняя сказка», «Сон в летнюю ночь») и фьябам К. Гоцци.

К. Гоцци использовал при создании своих театральных сказок переосмысленные возможности театра *commedia dell'arte*. В его драматических сказках сочетаются сказочная условность (чудеса, испытания), использование традиционных масок итальянской *commedia dell'arte*, а также психологизм и драматическая наполненность образов. «Благородные» главные герои фьяб являются представителями аристократии или королевской семьи. Их речевая манера выдержана в высоком стиле, они выражают свои чувства с помощью стихотворных монологов. Герои-маски из низших слоев населения говорят бытовым прозаическим языком.

Роль масок во фьябах Гоцци относительно невелика. Лишь второстепенные герои представляют собой традиционные типы *commedia*

dell'arte, но и они часто бывают переосмыслены. Например, как отмечено в статье С. Мокульского «Карло Гоцци и его сказки для театра», традиционный герой *commedia dell'arte* Панталоне – шутовской персонаж, тип комического старика – злобного, глупого или распутного, в пьесе Гоцци «Ворон» превращается в благородного старого венецианца, адмирала, наделенного огромной добротой, мягкостью и здравомыслием¹⁵⁸. Таким образом, мастер драматургии искусно переосмысливал традиционные типы комедии *dell'arte*, сохраняя их формальные признаки, например, возраст, внешний облик и т.п.

Для героев драматических сказок У. Шекспира характерна присущая его манере подробная психологическая разработанность, драматизм и насыщенность образов, яркость и глубина эмоциональных реакций.

В России жанр драматической сказки зародился в XIX в., когда появились сказочные пьесы в стихах «Жар-Птица» Н.М. Языкова и «Снегурочка» А.Н. Островского.

Образы действующих лиц пьесы «Жар-Птица» (Царя Выслава, его сына - царевича Ивана, Серого волка и Прекрасной Елены) находятся в соответствии с русской драматической традицией: герои наделены благородными и утонченными чувствами, которые они выражают в стихах, написанных в стиле высокой драматургии классицизма.

«Весенняя сказка» (так определял жанр своей пьесы А.Н. Островский) «Снегурочка» также основана на сюжете народной волшебной сказки. Традиционные сказочные образы драматург наполняет реалистическим содержанием, не отказываясь в то же время и от романтических принципов характеросложения. По мнению А.Ю. Любимой, реализм в обрисовке действующих лиц пьесы заключается в «глубоком психологическом насыщении образов, сосредоточенности на внутреннем мире, духовно-

¹⁵⁸ Мокульский С. Карло Гоцци и его сказки для театра // Гоцци К. Сказки для театра. М.: Искусство, 1956. С. 22.

нравственном содержании героев, типическом обобщении, социально-исторической детерминированности, связи характера с культурной средой»¹⁵⁹. Н.М. Леонова видит в драматической сказке и влияние романтической традиции, результатом которого является бескомпромиссность героев, их «устремленность к свету, красоте, свободе, идеалу, мечте» и «эмоционально-патетическая приподнятость»¹⁶⁰.

Сказочные герои Островского наделены психологической глубиной, переживают внутренние конфликты. Их характеры противоречивы и развиваются в ходе действия.

В этом заключается творческое переосмысление драматургом персонажной системы народных сказок и мифов о Снегурочке.

Расцвет жанра драматической сказки в России пришелся на 1920-60-е гг. Именно в этот период были созданы лучшие произведения Е.Л. Шварца, Т.Г. Габбе, С.Я. Маршака и других драматургов. Художественный мир сказочной драматургии этого периода отличается большим богатством и разнообразием. Это проявляется и в персонажной системе драматических сказок.

По справедливому наблюдению Е.Ф. Гилёвой, протагонистом русской драматической сказки становится «и типичный усредненный персонаж, и личность, выделяющаяся из толпы»¹⁶¹.

В роли сказочных героев часто выступают обычные советские дети, как в пьесах «Клад» и «Ундервуд» Е.Л. Шварца, «В гостях у Кощея» В.А. Каверина, «Королевство кривых зеркал» В. Губарева и А. Успенского. Как отмечает в своей диссертации В.В. Ляхова, «в лучших драматических сказках, авторами которых были Е. Шварц, В. Каверин, А. Толстой, создан

¹⁵⁹ Любимая А.Ю. Снегурочка в «Весенней сказке» А.Н. Островского: истоки и интерпретация образа // Уральский филологический вестник. Драфт: молодая наука. 2013. № 5. Екатеринбург. С. 39-52.

¹⁶⁰ Леонова Н.М. Литературно-эстетические принципы в драме А.Н. Островского «Снегурочка». Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 2001. С. 15.

¹⁶¹ Гилёва Е.Ф. Пути развития русской драматической сказки конца XX века (1970 – 2000 гг.). Дисс. канд. филол. наук. М., 2011. С. 116.

типичный образ советского ребенка, при этом за основу берется традиция народной сказки, не знающей глубокого психологического анализа, но, как это свойственно персонажам сказки литературной, герой наделяется реальной бытовой характеристикой. Черты, ему свойственные, не столько индивидуальные, сколько типично возрастные, присущие всем детям, сверстникам героя»¹⁶². Таким образом, оставаясь сказочными героями, протагонисты-дети выступают также и как участники современной читателю или театральному зрителю действительности.

В качестве протагонистов могут выступать традиционные сказочные персонажи, в том числе своеобразно переосмысленные автором, как например, в пьесах «Сказка про солдата и змею» Т.Г. Габбе, «Двенадцать месяцев», «Горя бояться – счастья не видать», «Умные вещи» С.Я. Маршака, «Красная шапочка», «Снежная королева» Е.Л. Шварца, «Хрустальный башмачок» Т.Г. Габбе. Также действующими лицами сказок оказываются оригинальные герои, связанные, однако, с русской и западноевропейской сказочной традицией, такие, как братья Федор, Егорушка и Иванушка из «Двух кленов», Ланцелот из сказки «Дракон» Е.Л. Шварца, Караколь из пьесы Т.Г. Габбе «Город Мастеров, или Сказка о двух горбунах».

Как и в народной волшебной, в драматической сказке протагонистом может выступать девушка. Однако, как правило, это касается пьес, написанных на сюжетной основе волшебных фольклорных или авторских литературных сказок. Так, главная героиня пьесы Т.Г. Габбе «Хрустальный башмачок», опирающейся на сюжет классической сказки Ш. Перро «Золушка, или Хрустальная туфелька» - Золушка; в пьесе Е.Л. Шварца «Снежная королева», являющейся адаптацией одноименной сказки Г.Х. Андерсена, протагонист – девочка Герда; Падчерица находится в центре

¹⁶² Ляхова В.В. Советская детская драматическая сказка 30-х годов. Дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 1980. С. 124.

действия пьесы С.Я. Маршака «Двенадцать месяцев», в основе сюжета которой лежат «мотивы славянской народной поэзии»¹⁶³.

Действие новаторской пьесы Ю.К. Олеси «Три толстяка» основано на борьбе групп героев (Доктора Гаспара, Оружейника Просперо и артистов балаганчика «Веселая коробочка» против защитников режима Трех толстяков). В произведении затруднительно выделить одиночного протагониста и антагониста. В этой пьесе мы видим группового протагониста и антагониста.

Сохраняя генетическую и типологическую связь с волшебной народной сказкой, драматическая сказка во многом опирается на традиционные сказочные типы героев, переосмысляя и видоизменяя их. От волшебной народной сказки драматическая сказка наследует цельность героев и, как правило, достаточно четкое разделение их на положительных и отрицательных. В то же время персонажи (особенно второстепенные) сказочных пьес нередко наделены неоднозначными характерами. Сложные и порой противоречивые образы создавал в своих философских сказочных пьесах для взрослых («Тень», «Дракон», «Обыкновенное чудо») Е.Л. Шварц. Характеры в драматической сказке часто динамичны; они меняются на протяжении развития сюжета, в отличие от характеров народной волшебной сказки, которые заданы с самого начала.

Как и в литературной сказке, действия героев в пьесе-сказке психологически мотивированы.

О важности убедительных психологических мотивировок для сказочной драматургии писал С.Я. Маршак. Писатель утверждал, что «чем больше вымысла в сказке, тем достовернее должна быть ее основа – характеры действующих лиц, их побуждения и поступки. Если в сказке будет

¹⁶³ Маршак С.Я. Сочинения в четырех томах. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. Т. 2. С. 445.

все сплошь неправдоподобно, вас не удивят в ней самые сногшибательные чудеса и волшебные превращения»¹⁶⁴.

Писатель связывает необходимость художественной убедительности характеров в пьесе-сказке не только с особенностями сказочного вымысла, но и с законами драмы как рода литературы: «Жизненность и правдоподобие характеров, убедительность поступков и речей действующих лиц особенно необходимы драматической сказке, ибо ее герои, как во всех пьесах, говорят сами за себя, без авторских рекомендаций и пояснений. Да к тому же на сцене со всей очевидностью проявляется правда или фальшь пьесы»¹⁶⁵.

В драматической сказке характер героя раскрывается в действии, значительная часть которого передается через диалог. Этим обусловлена очень важная роль речевой характеристики в формировании образов действующих лиц.

В соответствии с законами драматического рода литературы (образы в драме должны быть сценичными, выпуклыми и выразительными) в драматических сказках достаточно глубокую разработку получают и второстепенные, эпизодические персонажи. Например, пьеса Е.Л. Шварца «Голый король» основана на сюжете сказки Г.Х. Андерсена «Новое платье короля». В произведении датского сказочника говорится о второстепенном герое – «честном старике министре»¹⁶⁶, а пьесе «Голый король» мы видим министра-подхалима, который каждую свою льстивую фразу, обращенную к Королю, предваряет лицемерными уверениями в своей прямоте. Например: «Позвольте мне сказать вам прямо, грубо, по-стариковски: вы великий человек, государь!»¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Маршак С.Я. Воспитание словом // Маршак С.Я. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 7. М.: Художественная литература, 1971. С. 453.

¹⁶⁵ Там же. С. 455.

¹⁶⁶ Андерсен Г.Х. Новое платье короля // Андерсен Г.Х. Сказки и истории / Пер. с датск. В 2 т. Л.: Художественная литература, 1977. Т. 1. С. 117.

¹⁶⁷ Шварц Е.Л. Голый король // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т.1. С. 289.

В результате вместо лишь намеченного характера, который мы видим в сказке «Новое платье короля», в пьесе «Голый король» перед нами предстает полный и развернутый образ героя.

В сказке Г.Х. Андерсена голого короля разоблачает «какой-то маленький мальчик»¹⁶⁸, а в пьесе Е.Л. Шварца образ ребенка конкретизирован: «мальчику шесть лет», «он умный», «умеет читать, писать и знает таблицу умножения»¹⁶⁹.

Сказочные характеры приобретают дополнительную глубину и выразительность, в том числе за счет художественных деталей.

Отдельные детали из сказок Г.Х. Андерсена в пьесах Е.Л. Шварца превращаются в целый ряд деталей-символов.

Например, такая деталь, как «слишком зоркий взгляд»¹⁷⁰, от которого лечится на водах принцесса в «Тени», в пьесе Шварца разворачивается в ряд символических деталей: певица Юлия Джули, которая принадлежит к кругу «настоящих людей»¹⁷¹, жалуется на свою близорукость, а Доктор советует Ученому «смотреть на мир сквозь пальцы»¹⁷². Метафора «зоркость-близорукость» в пьесе приобретает символический характер, выражая нежелание героев видеть и признавать неприятную правду.

Таким образом, категория героя получает дальнейшее развитие в драматической сказке по сравнению с волшебной народной сказкой и ее преемницей – литературной сказкой. Во многом сохраняя традиционные типы и черты сказочных персонажей, герои драматической сказки вбирают в себя черты театральных типов и амплуа. Как и в литературной сказке и в других жанрах профессиональной литературы, герои лучших драматических

¹⁶⁸ Андерсен Г.Х. Новое платье короля // Андерсен Г.Х. Сказки и истории / Пер. с датск. В 2 т. Л.: Художественная литература, 1977. Т. 1. С. 121.

¹⁶⁹ Шварц Е.Л. Голый король // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т.1. С. 330, 338.

¹⁷⁰ Андерсен Г.Х. Тень // Андерсен Г.Х. Сказки и истории / Пер. с датск. В 2 т. Л.: Художественная литература, 1977. Т. 1. С. 394.

¹⁷¹ Шварц Е.Л. Тень // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т.2. С. 20.

¹⁷² Там же. С. 52.

сказок XX в. отвечают требованиям художественной достоверности, психологической убедительности, глубины и сложности характеров.

Подробная классификация и анализ героев русской драматической сказки 1930-50-х гг. будут представлены во II главе.

§ 2. Художественный конфликт в драматургии и его воплощение в драматической сказке

2.1. Теоретическое осмысление конфликта в драматургии

Поскольку жанр драматической сказки включен в драматический род литературы, одной из важнейших категорий в его изучении оказывается конфликт. Поэтому необходимо определить особенности и типы конфликтов в драматической сказке, выделяющие их среди конфликтов в драме и литературе вообще.

Понятие конфликта является основополагающим в традиционной теории драмы. В конфликте заключается сама суть драмы как рода литературы, воплощающего противоречия бытия. Именно конфликт лежит в основе сюжета пьесы и выступает в качестве источника драматического действия, которое представляет собой борьбу противоположных сил. Огромное значение конфликта для традиционной драматургии представляется несомненным.

В основных трудах по теории драмы утверждается, что именно конфликт лежит в основе драматического действия. На этом положении основана теория драматической коллизии Г.В.Ф. Гегеля, оно развивается и подтверждается в исследованиях В.М. Волькенштейна, В.А. Сахновского-Панкеева, С.В. Владимирова, В.Е. Хализева и др.

Как утверждает В.Б. Блок в работе «Диалектика театра: Очерки по теории драмы и ее сценического воплощения», «еще до того, как началось

собственно действие, драматический поэт закладывает в его основу специфично драматическую ситуацию, чреватую конфликтом»¹⁷³.

В.М. Волькенштейн определяет конфликт как основную тему и предмет изображения в драме: «Драма есть изображение конфликта в виде диалога действующих лиц и ремарок автора»¹⁷⁴.

Категория конфликтности организует художественную структуру драматического произведения, находя воплощение на всех его уровнях: сюжетном, персонажном, стилистическом, уровне деталей и т.д.

Важность категории драматического конфликта подчеркивается в фундаментальных исследованиях по теории драмы: работах А.П. Скафтымова, С.Д. Балухатого, В.М. Волькенштейна, М.Я. Полякова, С.В. Владимирова, В.Е. Хализева и др.

П. Пави в своем «Словаре театра» отмечает, что, несмотря на то, что «конфликт стал отличительной чертой театра»¹⁷⁵, «это справедливо лишь по отношению к драматургии действия (форма *закрытая*). Для других форм (например, эпических) или других типов театров (азиатских) не характерно наличие конфликта и *действия*»¹⁷⁶.

Однако и в драматургии Б. Брехта, которую можно считать эталоном эпической драмы, мы сталкиваемся с сюжетом, основанном на драматическом конфликте. Это дает С.Н. Патапенко основание утверждать, что «новая драма», одним из представителей которой является Б. Брехт, «не отрекалась от конфликта как основополагающего структурного принципа, несмотря порой на полемический задор ее апологетов»¹⁷⁷.

Таким образом, категория конфликта является структурообразующей для поэтики драмы, как традиционной, так и новаторской. В этом значении

¹⁷³ Блок В.Б. Диалектика театра: Очерки по теории драмы и ее сценического воплощения. М.: Искусство, 1983. С. 15.

¹⁷⁴ Волькенштейн В.М. Драматургия. М.: Советский писатель, 1969. С. 9.

¹⁷⁵ Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. Под общ. ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 162.

¹⁷⁶ Там же. С. 162.

¹⁷⁷ Патапенко С.Н. Природа конфликта в драматургии И.С. Тургенева. Дисс. ... канд. филол. наук. Вологда, 2000. С. 53.

она получила осмысление в трудах литературоведов, теоретиков и практиков театра.

2.2. Возникновение и эволюция понятия «драматический конфликт»

Аристотель, автор основополагающего трактата по теории драмы, не употребляет в своей «Поэтике» понятие «конфликт», поскольку оно имеет более позднее происхождение. Однако, проследив за ходом рассуждений философа, мы можем сделать вывод, что основу драматического действия он видит в борьбе героев, которая возникает благодаря конфликту.

Термины «конфликт» и «коллизия» ввел в теоретический оборот и разработал Г.В.Ф. Гегель в работах «Феноменология духа» и «Лекции по эстетике». Философ видит в борьбе суть драмы: «драматическое в собственном смысле есть высказывание индивидов в борьбе их интересов и в разладе характеров и страстей этих индивидов»¹⁷⁸.

Г.В.Ф. Гегель определял сущность драматической коллизии следующим образом:

«В основе коллизии лежит нарушение, которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Коллизия является таким изменением гармонического состояния, которое в свою очередь должно быть изменено. Однако и коллизия ещё не есть действие, а содержит в себе лишь начатки и предпосылки действия»¹⁷⁹.

В своих работах Г.В.Ф. Гегель не проводит различий между терминами «конфликт» и «коллизия». Такие ученые, как В.Е. Хализев и А.А. Аникст, говоря о гегелевской эстетике, употребляют их как синонимичные. Однако С.В. Владимиров на основе изучения эстетики Г.В.Ф. Гегеля делает вывод о том, что понятие «коллизия» употребляется философом в значении

¹⁷⁸ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике // Гегель Г.В.Ф. Сочинения. М.: Издательство социально-экономической литературы. 1958. Т. 14. С. 333.

¹⁷⁹ Там же. С. 338.

«ситуации, таящей в себе момент антагонизма, предполагающей неизбежность перехода к относительному равновесию»¹⁸⁰, присущей «любому искусству», в то время как «конфликт» понимается как борьба, острое столкновение, коллизия, «реализованная в действии»: «Реализовать же коллизию в действии, довести ее до степени конфликта может только драма»¹⁸¹.

В соответствии со своей философской теорией о гармоничности бытия Г.В.Ф. Гегель видел сущность драматического действия в стремлении к восстановлению нарушенной гармонии и устранению противоречия, вызванного коллизией. Философ утверждал, что задача искусства – это изображение восстановления утраченного гармонического идеала. Таким образом, в драматическом произведении должно быть показано разрешение конфликта, которое «означает торжество общей идеи, а для каждого из борющихся – отказ от своего индивидуального пафоса и характера»¹⁸².

Г.В.Ф. Гегель выделил три типа драматических коллизий в зависимости от источника их возникновения. Первый тип: коллизии, которые обусловлены физическим состоянием людей (страдание, болезнь и т.д.) и «не представляют никакого интереса для искусства, главное для которого – изображение душевной жизни человека»¹⁸³.

Источник коллизий второго типа заключен в устройстве общества и природных качествах человека. Это «духовные коллизии, покоящиеся на физических основах, которые в самих себе положительны, но для духа заключают в себе возможность расхождений и антагонизмов»¹⁸⁴. Эти коллизии связаны со всяческими общественными правами (например, право наследования), с различиями между сословиями, со страстями,

¹⁸⁰ Владимирова С.В. Действие в драме. СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2007. С. 68.

¹⁸¹ Там же. С. 68.

¹⁸² Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике // Гегель Г.В.Ф. Сочинения. М.: Издательство социально-экономической литературы. 1958. Т. 14. С. 339.

¹⁸³ Там же. С. 345.

¹⁸⁴ Там же. С. 347.

свойственными человеческой натуре, такими как «властолюбие, скупость, отчасти любовь»¹⁸⁵ и т.д.

Наиболее подходящими для драматического рода литературы философ называл коллизии третьего вида: коллизии, источником которых являются «духовные различия»¹⁸⁶, т.е. коллизии, представляющие собой противоречия и борьбу разных духовных начал. Именно они, по мнению Г.В.Ф. Гегеля, должны лежать в основе драматических противоречий произведения при условии, что «они проистекают из собственного деяния человека»¹⁸⁷ (впервые это требование вины самого героя в его несчастьях было выдвинуто Аристотелем в его «Поэтике»). Среди коллизий такого рода философ выделяет несколько типов: коллизии, в которых деяние героя вызвано его незнанием нарушаемых нравственных норм; коллизии, в которых протагонист сознательно нарушает нравственные нормы, то есть «вступает в борьбу с чем-то в себе и для себя истинным, навлекая на себя возмездие с его стороны»¹⁸⁸; коллизии, при которых поведение героев не включает в себе вины и нарушения существующих норм, но становится источником драматических противоречий «только благодаря тем противоборствующим, противоречащим ему отношениям и обстоятельствам, при которых оно совершается и о которых известно героям»¹⁸⁹ (философ приводит в качестве примера такой трагедии пьесу У. Шекспира «Ромео и Джульетта»).

Таким образом, признавая существование «вечных» конфликтов, неразрешимых в пределах текста художественного произведения, Г.В.Ф. Гегель, тем не менее, отрицает их существенное значение для драматического искусства.

В послегегелевской теории драмы значительный вклад в изучение драматического конфликта внес драматург Бернارد Шоу, который в своей

¹⁸⁵ Там же. С. 347.

¹⁸⁶ Там же. С. 349.

¹⁸⁷ Там же. С. 351.

¹⁸⁸ Там же. С. 352.

¹⁸⁹ Там же. С. 354.

работе «Квинтэссенция ибсенизма» подчеркивал, что в «новой драме», создаваемой такими авторами, как Л.Н. Толстой, Г. Ибсен, А.П. Чехов, М. Горький, на первое место выходят не конфликты между людьми или их группами, отстаивающими свои интересы, а конфликты, построенные «вокруг столкновения различных идеалов»¹⁹⁰.

Таким образом, понятие «драматического конфликта» претерпело в своей истории многообразное развитие, обогатилось подробными характеристиками и в настоящее время включает в себя различные типы.

2.3. Существующие типологии драматических конфликтов

Созданы различные типологии художественных конфликтов, организующих сюжет произведения. Конфликты классифицируются по содержательному признаку (в зависимости от того, в чем противоборстве заключается коллизия (различных героев, героя и стихии, отвлеченных сил и т.д.)), по формальному (рассматривается уровень произведения, на котором находит воплощение конфликт: композиционный, стилистический, уровень проблематики, характеров, деталей и т.д.). Иногда для удобства анализа произведения конфликты классифицируют в зависимости от сферы их развертывания на любовный, социально-бытовой (общественный), психологический, идеологический, философский и т.д. Выделяют также внутренний конфликт, который ряд исследователей отождествляет с психологическим¹⁹¹. Конфликты также разделяют в зависимости от их принципиальной разрешимости /неразрешимости в пределах художественного текста.

В.Е. Хализев создал свою классификацию драматических конфликтов на основе их источников и авторских мирозерцательных установок,

¹⁹⁰ Шоу Б. О драме и театре / Пер. с англ., вступит. статья А.А. Аникста. М.: Издательство иностранной литературы, 1963. С. 70.

¹⁹¹ См.: Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. М.-Л.: Искусство, 1969; Нефед В.И. Размышления о драматическом конфликте. Минск: Наука и техника, 1970; Аникст А.А. Внутренний конфликт // Аникст А.А. Шекспир. Ремесло драматурга. М.: Советский писатель, 1973 и др.

которые в них воплощены. Ученый различает «локальные» конфликты-казусы («казуальные конфликты») и «субстанциальные» конфликты. Первые - «локальные, преходящие, замкнутые в пределах единичного стечения обстоятельств и принципиально разрешимые волей отдельных людей»¹⁹², конфликты, возникающие в завязке пьесы и разрешающиеся в ее развязке. Вторые представляют собой устойчивые конфликтные ситуации, – «отмеченные противоречиями состояния жизни, которые либо универсальны и в своей сущности неизменны, либо возникают и исчезают согласно надличной воле природы и истории, но не благодаря единичным поступкам и свершениям людей и их групп»¹⁹³.

Выбор и изображение конфликта первого или второго типа отражает миросозерцательную установку драматурга. Локальный конфликт «знаменует нарушение миропорядка, в основе гармоничного и совершенного»; субстанциальный же – «выступает как черта самого миропорядка, свидетельство его несовершенства или дисгармоничности»¹⁹⁴.

В.А. Сахновский-Панкеев, принимая гегелевскую классификацию коллизий, выявляет два основных источника драматических конфликтов: «борьба интересов»¹⁹⁵ и «разлад характеров и страстей»¹⁹⁶. Однако в первом случае через частные драматические противоречия между героями в драматургическом произведении «открывается борение идей, нравственных норм, отношений к жизни»¹⁹⁷. Таким образом, данный драматический конфликт выполняет функцию типизации, показывая всеобщее через частное, и «вовлекает в сферу действия силы, которые не принимались в расчет драматическими героями и не могли быть ими учтены»¹⁹⁸, т.е. социально-исторические силы. На примере трагедий У. Шекспира ученый

¹⁹² Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.: Издательство Московского университета, 1986. С. 133.

¹⁹³ Там же. С. 133.

¹⁹⁴ Там же. С. 134.

¹⁹⁵ Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. М.-Л.: Искусство, 1969. С. 43.

¹⁹⁶ Там же. С. 45.

¹⁹⁷ Там же. С. 43.

¹⁹⁸ Там же. С. 44.

показывает, каким образом эти силы оказывают «решающее воздействие на исход борьбы»¹⁹⁹.

Искусствовед различает «социальный» и «асоциальный» конфликты, отдавая предпочтение первому, чей источник он видит во «всей совокупности противоречий действительности»²⁰⁰, а не только в «отображении классовых антагонизмов»²⁰¹. Под «асоциальным конфликтом» В.А. Сахновский-Панкеев понимает внешний или внутренний конфликт, который игнорирует общественную практику, «разрывая цепь общих причин и частных следствий», «абсолютизируя частное» или становясь «отображением борьбы персонифицированных <...> категорий, из которых выхолощено реальное, конкретно-историческое содержание»²⁰². К пьесам, основанным на асоциальном конфликте, В.А. Сахновский-Панкеев относит средневековые произведения, написанные в жанре моралите, пьесы модернистов (А. Стриндберга, С. Пшибышевского и др.), «фрейдистскую драму» («Трамвай Желание» Т. Уильямса). Подобная позиция выглядит достаточно социологизированной. Ученый фактически отказывает драматургии, основанной на асоциальном конфликте, в художественной ценности. Таким образом, исследователь не признает художественной значимости драматургии, воплощающей метафизические проблемы (как, к примеру, «Жизнь Человека» Л. Андреева или «Там, внутри» М. Метерлинка) или глубоко исследующей человеческую психологию (например, пьесам Ю. О'Нила и того же Т. Уильямса).

В.А. Сахновский-Панкеев обращает внимание на внутренний конфликт, который понимает как борьбу «между чувством и долгом»²⁰³. Ученый видит его источник в «разладе характеров и страстей»²⁰⁴. Такое

¹⁹⁹ Там же. С. 44.

²⁰⁰ Там же. С. 66.

²⁰¹ Там же. С. 66.

²⁰² Там же. С. 51.

²⁰³ Там же. С. 45.

²⁰⁴ Там же. С. 45.

понимание внутреннего конфликта близко к классицистическому противопоставлению рационального и эмоционального начала в человеке (вспомним, что борьба между чувством и долгом была одним из наиболее распространенных конфликтов, лежащих в основе классицистических трагедий (например, пьесы П. Корнеля «Сид»)).

Интерес исследователей к внутреннему конфликту в драме обусловлен усложнением изображения человеческой жизни в «новой драме» и вообще в реалистической литературе XIX в.

Категория внутреннего конфликта получает различное осмысление в исследованиях по теории драмы. Ряд ученых отождествляет внутренний конфликт с психологическим²⁰⁵. К примеру, в труде А.А. Аникста «Шекспир. Ремесло драматурга» внутренний конфликт определяется как «конфликт иного рода, происходящий в душевном мире его (У. Шекспира – А.С.) героев»²⁰⁶. В.И. Нефед в книге «Размышления о драматическом конфликте» противопоставляет внешнему конфликту (он называет его «антагонистическим»²⁰⁷) внутренний - «конфликт, происходящий в сознании, в душе человека»²⁰⁸, «возникающий в результате борьбы человека за лучшее в себе самом, за свое внутреннее, духовное, моральное и идейное совершенствование»²⁰⁹.

Б.О. Костелянец в своем труде «Драма и действие. Лекции по теории драмы» отказывается от терминов «внутренний» и «внешний конфликт», употребляя вместо них определения «конфликт скрытый» и «конфликт открытый»²¹⁰. Таким образом, ученый подчеркивает степень сюжетной проявленности этих типов конфликта.

²⁰⁵ См.: Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. М.-Л. Искусство, 1969; Нефед В.И. Размышления о драматическом конфликте. Минск: наука и техника, 1970; Аникст А.А. Внутренний конфликт // Аникст А.А. Шекспир. Ремесло драматурга. М.: Советский писатель, 1973 и др.

²⁰⁶ Аникст А.А. Шекспир. Ремесло драматурга. М. Советский писатель, 1974. С. 560.

²⁰⁷ Нефед В.И. Размышления о драматическом конфликте. Минск: Наука и техника, 1970. С. 71.

²⁰⁸ Там же. С. 73.

²⁰⁹ Там же. С. 91.

²¹⁰ Костелянец Б.О. Драма и действие. Лекции по теории драмы. М.: Совпадение, 2007.

С.Н. Патапенко в работе «Природа конфликта в драматургии И.С. Тургенева»²¹¹ приходит к плодотворному и справедливому выводу о нетождественности внутреннего конфликта психологическому. Исследовательница утверждает, что психологический конфликт является частным видом внутреннего.

В нашей работе мы будем опираться на представляющуюся нам наиболее прозрачной и четкой классификацию драматических конфликтов, созданную В.Е. Хализевым, а именно будем различать «казуальные» (преходящие) и «субстанциальные» (устойчивые) конфликты. Кроме того, мы будем разделять внешние конфликты, воплощенные в открытой борьбе персонажей и их групп, и внутренние конфликты как противоборство страстей и стремлений в душах героев. Думается, что типологии многих других исследователей являются модификациями и уточнениями указанных оппозиций (казуальный – субстанциальный и внешний – внутренний конфликты)²¹².

2.4. Связь конфликта и действия в драме

Конфликт любого рода проявляется в драматическом действии. Г.В. Ф. Гегель, а вслед за ним В.М. Волькенштейн и В.А. Сахновский-Панкеев понимают действие в драме исключительно как открытую борьбу героев.

Однако важное место в драме, особенно современной, принадлежит и внутреннему действию. Понятие внутреннего действия ввел в драматургический оборот и разработал К.С. Станиславский. Режиссер понимал драматическое действие как «путь от души к телу», то есть внешнее проявление внутренней жизни героя. К.С. Станиславский понимал сферу проявления драматического действия расширительно: «действовать, по

²¹¹ Патапенко С.Н. Природа конфликта в драматургии И.С. Тургенева. Дисс. ... канд. филол. наук. Вологда, 2000.

²¹² См., например, работы: Нефед В.И. Размышления о драматическом конфликте. Минск: Наука и техника, 1970; Костелянец Б.О. Драма и действие. Лекции по теории драмы. М.: Совпадение, 2007; Коваленко А.Г. Художественная конфликтология. М.: Изд-во РУДН, 2004.

Станиславскому, - это значит не только стремиться, бороться и достигать, но и вообще реагировать на окружающее, воплощая реакции в движениях, произносимых словах»²¹³. Разграничивая «внешнее» и «внутреннее» действие, К.С. Станиславский придавал последнему большее значение: «Но все-таки – внутреннее действие должно стоять на первом месте»²¹⁴.

Литературоведы Б.О. Костелянец и В.Е. Хализев подчеркивают, что понятие драматического действия не ограничивается лишь внешним противоборством действующих лиц. По словам Б.О. Костелянца, обращение драмы к ситуациям явной внешней борьбы возможно, но не обязательно: «драма обращается к ситуациям, которые чреваты сдвигами, кризисами, переворотами в отношениях»²¹⁵.

В.Е. Хализев утверждает, что «предметом изображения в драме может стать любая (как внешняя, так и внутренняя – А.С.) напряженно-активная ориентировка человека в жизненных ситуациях, прежде всего в положениях, отмеченных конфликтностью»²¹⁶.

Между типом конфликта и драматического действия существует неразрывная связь. Так, по наблюдению В.Е. Хализева, конфликты-казусы преимущественно создаются и исчерпываются традиционным «внешневолевым»²¹⁷ действием, «основанным на динамике волевых свершений и перипетиях»²¹⁸. Субстанциальные же конфликты воплощаются в неканоническом внутреннем действии, однако не вызываются и не исчерпываются им. Этим объясняется столь частое отсутствие разрешения подобных конфликтов в финале произведения.

Возражая В.М. Волькенштейну, отрицавшему самоценность и художественную плодотворность независимого внутреннего действия и

²¹³ Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.: Издательство Московского университета, 1986. С. 128.

²¹⁴ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К.С. Собр. соч. В 9 т. М.: Искусство, 1988. Т.1. С. 221.

²¹⁵ Костелянец Б.О. . Драма и действие. Лекции по теории драмы. М.: Совпадение, 2007. С. 207.

²¹⁶ Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.: Издательство Московского университета, 1986. С. 125.

²¹⁷ Там же. С. 128.

²¹⁸ Там же. С. 160.

считавшего, что «скудость внешнего действия указывает на относительную вялость внутреннего действия»²¹⁹, В.Е. Хализев утверждает, что внутреннее действие «пригодно не только для изображения безвольных людей с упадочной психологией», но «является также – и, быть может, прежде всего, - формой воспроизведения характеров активных и волевых»²²⁰.

Внешнее и внутреннее действие различаются не только по сфере проявления, но и по функциям: «Если с помощью внешнего действия выявляется преимущественно стремление героя достигнуть частной, локальной цели, то действие внутреннее запечатлевает главным образом идейно-нравственное самоопределение человека, который к окружающему миру и к себе самому относится критически»²²¹.

Таким образом, внутренние конфликты, тесно связанные с субстанциальными, проявляются, как правило, во внутреннем действии, а внешние, связанные с казуальными, - во внешнем противоборстве. Поэтому в нашем анализе драматической сказки мы будем обращать внимание на место внешнего и внутреннего действия в построении пьес.

2.5. Воплощение конфликта в драматическом произведении

Возникновение и развитие конфликта невозможно без наличия противоположных сущностей в художественном мире произведения.

Как правило, конфликт воплощается в образах противостоящих друг другу героев: «В классической драме конфликт связан с *героем*, он является ее основным признаком»²²².

Даже в таких средневековых жанрах, ориентированных на предельно обобщенное изображение, как моралите и миракль, конфликт отвлеченных

²¹⁹ Волькенштейн В.М. Драматургия. М.: Советский писатель, 1969. С. 96.

²²⁰ Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.: Издательство Московского университета, 1986. С. 159.

²²¹ Там же. С. 150.

²²² Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. Под общ. ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 162.

сил (например, гордыни и смирения) воплощается в аллегорических персонажах, символизирующих эти силы.

Понимание глубинной и неопровержимой взаимосвязи конфликта и характера в драме помогает ответить на вопрос о первичности того или другого.

Также для возникновения и развития конфликта необходимы определенные драматические обстоятельства. Именно они способствуют формированию коллизии, которая находит воплощение в конфликте, а также в существенной степени определяют его развитие.

Обобщая факторы, влияющие на зарождение и функционирование конфликта, В.А. Сахновский-Панкеев определяет драматический конфликт как «движущую силу драмы, которая возникает вследствие взаимодействия характеров, преследующих определенные цели, и объективно существующих обстоятельств»²²³.

Наиболее полное и детальное определение конфликта, как внешнего, так и внутреннего (в том числе психологического), на наш взгляд, содержится в «Словаре театра» П. Пави: «Конфликт возникает тогда, когда некий субъект (какова бы ни была его природа), добиваясь некой цели (любви, власти, идеала), противостоит в своем предприятии другому субъекту (персонажу), сталкивается с психологическим или нравственным препятствием. Подобное противостояние находит свое выражение в борьбе между индивидуумами или в борьбе мнений <...>»²²⁴.

Таким образом, развитие конфликта в драме неразрывно связано с образами героев – противоборствующих или тех, в чьих душах сталкиваются разные стремления. Поэтому, анализируя воплощение конфликтов в драматической сказке, необходимо рассматривать и характеры вовлеченных в них действующих лиц.

²²³ Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л.: Искусство, 1969. С. 9.

²²⁴ Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. Под общ. ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 162.

2.6. Стадии развития конфликта в драматическом произведении

Драматический конфликт находит воплощение в действии произведения и лежит в основе сюжета.

Как отмечает В.Е. Хализев, «в современном литературоведении преобладает значение термина «сюжет», восходящее к XIX в.»²²⁵, в частности к работе А.Н. Веселовского «Поэтика сюжетов»²²⁶. Сюжет понимается как «совокупность событий, воссозданных в произведении»²²⁷.

Принято выделять два типа сюжетов: «хроникальные» – построенные по временному, хроникальному принципу сочетания эпизодов, и «сюжеты единого действия» («концентрические», «центростремительные», «циклические») – «основанные на едином конфликте, более или менее остром и глубоком <...>»²²⁸.

Подробный и исчерпывающий анализ концентрических сюжетов волшебных народных сказок осуществил В.Я. Пропп в работе «Морфология волшебной сказки».

В традиционной драме также являются общепринятыми концентрические сюжеты, состоящие из событий, связанных между собой причинно-следственной связью.

Первым процессы развития и протекания конфликта в трагедии проанализировал Аристотель в своей «Поэтике». События, составляющие сюжет трагедии, по мысли философа, должны быть связаны между собой причинно-следственной, а не хронологической связью: «Из простых сказаний и действий самые слабые – эпизодические. Эпизодическим сказанием я называю такое, в котором эпизоды следуют друг за другом без вероятия и без

²²⁵ Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2005. С. 233.

²²⁶ Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А.Н. Л.: Художественная литература, 1940. С. 493-596.

²²⁷ Хализев В.Е. Теория литературы. М.: «Высшая школа», 2005. С. 233.

²²⁸ Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. / Под ред. А.А. Суркова. М.: Советская энциклопедия, 1962—1978.

необходимости»²²⁹. Трагедийное действие должно развиваться через борьбу героев, связанные с ней «перипетии»²³⁰ и «узнавания»²³¹. Внешне Аристотель различает в композиции трагедии такие части, как «пролог, эписодий, эксод и хоровая часть, а в ней парод и стасим»²³². Также философ выделяет сцены «патоса»²³³ - сцены сильного страдания и отчаяния.

Аристотелевская конструкция драматического действия оформилась в четко структурированные сюжетные схемы классицизма. Наиболее развитую, однако, весьма спорную и неполную схему развития действия в драме мы находим в книге Г. Фрейтага «Техника драмы» (1863), в которой, по ироничному замечанию С.В. Владимирова, «жанр так называемой «хорошо сделанной пьесы» получил обоснование в качестве вершины развития драмы»²³⁴. По Фрейтагу, драматическая структура трагедии состоит из следующих элементов: «1. Вступление (экспозиция). 2. Возбуждающий момент (завязка). 3. Повышение (восходящее движение действия от возбуждающего момента, то есть от завязки к кульминации). 4. Кульминационный пункт. 5. Трагический момент. 6. Нисходящее действие (поворот к катастрофе). 7. Момент последнего напряжения (перед катастрофой). 8. Катастрофа»²³⁵.

²²⁹ Аристотель. Поэтика / Пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель и античная литература / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М.: Издательство «Наука», 1978. С. 127.

²³⁰ Понятием «перипетия» в «Поэтике» обозначается «перемена делаемого в <свою> противоположность, и при этом, как мы только что сказали, <перемена> вероятная или необходимая» // Аристотель. Поэтика / Пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель и античная литература / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М.: Издательство «Наука», 1978. С. 128.

²³¹ Аристотель так объясняет это понятие: «узнавание «есть перемена от незнания к знанию, <а тем самым> или к дружбе или к вражде <лиц>, назначенных к счастью или к несчастью» // Аристотель. Поэтика / Пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель и античная литература / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М.: Издательство «Наука», 1978. С. 129.

²³² Аристотель. Поэтика / Пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель и античная литература / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М., 1978. С. 130.

²³³ Там же. С. 130.

²³⁴ Владимирова С.В. Действие в драме. СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2007. С. 20.

²³⁵ Цит. по: Волькенштейн В.М. Драматургия. М.: Советский писатель, 1969. С. 37.

По мнению С.В. Владимирова, подобная схематизация драматического действия превращает «опыт мирового театра в арсенал технических приемов»²³⁶.

Как отмечает В.М. Волькенштейн, «из распространенных терминов, фиксирующих отдельные моменты развития драматической борьбы, остаются как общеобязательные для разных видов драматического произведения только термины: *экспозиция – завязка – катастрофа – развязка*»²³⁷.

Драматургия реализма и в особенности модернизма постепенно отказывается от четко структурированной композиции. Так, в пьесах Г. Ибсена, А.П. Чехова, А. Стриндберга, М. Горького мы находим аналитическую (ретроспективную) композицию, при которой в качестве завязки выступает событие, случившееся до начала действия, открытые финалы и даже зачатки эпического построения действия (например, в пьесе «Игра грез» А. Стриндберга).

В 1920-е годы немецкий драматург Б. Брехт обращается к «эпическому театру»²³⁸, который использует традиции членения действия и изображения пространственно-временных отношений, существующие в «классической восточной и средневековой западноевропейской драматургии»²³⁹. Б. Брехт полемически называет свою драму «неаристотелевской», противопоставляя ее классической европейской драме, развитие сюжета в которой опирается на требования «трех единств» и «сосредоточение действия в немногих и достаточно крупных эпизодах, приближенных друг к другу в пространстве и во времени»²⁴⁰. Многочисленные раздробленные сценические эпизоды, составляющие действие «эпической драмы», связаны между собой по принципу монтажа. Таким образом, сюжеты, лежащие в основе эпической

²³⁶ Владимирова С.В. Действие в драме. СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2007. С. 20.

²³⁷ Волькенштейн В.М. Драматургия. М.: Советский писатель. С. 41.

²³⁸ Термин был введен театроведом Ю. Бабом в конце 1920-х гг.

²³⁹ Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.: Издательство Московского университета, 1986. С. 162.

²⁴⁰ Там же. С. 161-164.

драмы, сочетают в себе черты как концентрических, так и хроникальных. По мнению В.Е. Хализева, эпический театр «осваивает изображаемое действие как нечто прошедшее»²⁴¹; большую роль при этом играют своеобразные авторские комментарии, как, к примеру, «зонги» у Б. Брехта.

А.С. Чирков в монографии «Эпическая драма. Проблемы теории. Поэтика» прослеживает историю эпического театра, начиная с трагедии Эсхила «Персы», в которой он находит зачатки эпической драмы. Ученый утверждает, что «начиная с древнейших и до наших времен существовали и продолжают существовать две типологически значимые тенденции в драматическом искусстве – аристотелевская и неаристотелевская драма»²⁴². Помимо драматургии Б. Брехта, ученый исследует в русле эпической драмы пьесы Вс. Вишневского, В. Маяковского, А. Володина, Е. Шварца, А. Штейна и др.

В.Е. Головчинер в работе «Эпическая драма в русской литературе XX века» исследует эпическую драму как явление, формирующееся в русской драматургии независимо от Б. Брехта, «задолго до него, на основе собственной литературной традиции и своего культурно-исторического опыта»²⁴³.

Исследовательница относит к направлению эпической драмы пьесы «На дне» М. Горького, «Мистерия-Буфф» В. Маяковского, «Рычи, Китай!» С. Третьякова, «Шторм» В. Билля-Белоцерковского, «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, пьесы Н. Эрдмана, драматические сказки для взрослых Е. Шварца и др.

Несмотря на то, что элементы эпической драмы можно найти в таких произведениях, как ранние сатирические комедии Аристофана («Ахарняне», «Всадники», «Осы», «Лягушки» и др.), исторические хроники У. Шекспира

²⁴¹ Там же. С. 171.

²⁴² Чирков А.С. Эпическая драма. Проблемы теории и поэтики. Киев: Вища школа. 1988. С. 9.

²⁴³ Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск: Изд-во Томск. гос. пед. ун-та, 2007. С. 13.

(«Генрих IV», «Ричард III», «Ричард II» и др.), пьесы «Борис Годунов» А.С. Пушкина и «Валленштайн» Ф. Шиллера, оформление этого «направления развития драмы как рода литературы»²⁴⁴ произошло «в 20-30-е гг. в связи с потребностью художественного осмысления общественных катаклизмов XX в.»²⁴⁵.

В.Е. Головчинер выделяет такие основные черты эпической драмы, как эпизодическая (монтажная) композиция, широкая аллюзийность, сочетание комедийного и трагедийного начал, отказ от преимущественного изображения индивидуальной судьбы в пользу «анализа взаимоотношений в группе»²⁴⁶.

В драматургии Е.Л. Шварца, чьи наиболее зрелые и совершенные пьесы В.Е. Головчинер также рассматривает в русле эпической драмы²⁴⁷, эпизоды соединены преимущественно с помощью монтажа, широко используются известные сказочные сюжеты, исследуются общественно-исторические процессы и массовая психология.

Как резюмирует исследовательница, «эпичность мышления Шварца-драматурга проявилась в двух одновременно осуществляющихся тенденциях: в широте охвата материала и концентрации его в сказочных фигурах»²⁴⁸.

В пьесе «Дракон», которая является наиболее глубокой эпической драмой Е.Л. Шварца, действие развивается по спирали; герои – выразители авторских мыслей высказывают позицию драматурга, нередко в яркой, афористичной манере. Пьеса исследует не столько судьбу протагониста Ланцелота, сколько психологию горожан, живущих в условиях тоталитарного режима, установленного Драконом.

²⁴⁴ Там же. С. 5.

²⁴⁵ Головчинер В.Е. Эпический театр Евгения Шварца. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1992. С. 19.

²⁴⁶ Там же. С. 28.

²⁴⁷ См. Головчинер В.Е. Эпический театр Евгения Шварца. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1992.

²⁴⁸ Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск: Изд-во Томск. гос. пед. ун-та, 2007. С. 219.

Таким образом, драматический конфликт в традиционной драматургии, как правило, находит воплощение в сюжетах концентрического типа. Такой же принцип построения действия присущ народной волшебной сказке, что обеспечивает широкие возможности для ее успешного инсценирования. Однако в современных пьесах, нередко построенных как эпические драмы, концентрический принцип построения сюжета совмещается с хроникальным, и это обстоятельство необходимо учитывать также и в исследовании драматических сказок нового времени.

2.7. Характер конфликта в волшебной народной сказке

В основе сюжета волшебной народной сказки, как правило, лежит противостояние добра и зла. Эти силы символически изображаются в образах героев, которые обычно четко разделены на «положительных» и «отрицательных». Конфликт сказки обычно казуален (преходящ) и благополучно разрешается в финале произведения. Субстанциальные конфликты в сказке отсутствуют (если не считать таким конфликтом извечную борьбу добра и зла, которая воплощается в образах героев и неизменно заканчивается победой доброго начала в каждой сказке). Отсутствуют также внутренние, в том числе психологические, конфликты.

Сказочный конфликт воплощен во внешневолевом действии. Его развитие напряженно и динамично и не допускает ретардаций. Действие основано на одной сюжетной линии. Герои волшебной сказки охарактеризованы с помощью их поступков и лишены рефлексии.

Для поэтики волшебной народной сказки характерна бинарная структура: «Ход событий волшебной сказки основан на ее двоемирии. Такова основная (и неизменная) общая ситуация в произведениях этого жанра. Борьба интересов (коллизия) в нем тоже есть и может выражаться в поединке (ряде их) или решении трудных задач: ибо в двоемирии заключены противоположные силы, которые могут получать персонификацию, а

персонажи – заявлять противоположные, но и взаимопредполагающие позиции (Змей и его антагонист всегда наперед знают друг друга). Однако коллизия всегда разрешается, т.е. исчезает, а породившая ее ситуация остается»²⁴⁹.

В сборнике «Структура волшебной сказки» под ред. С.Ю. Неклюдова выделяются такие сказочные конфликты, как семейный и социальный, в каждом из которых могут найти развитие такие коллизии, как оппозиции «свой/чужой» (в семейной ситуации реализующаяся как «родной/неродной»), «высокий/низкий», «видимый/сущий» («ложный/истинный»), «тайный/явный» и т.д. К примеру, в семейном конфликте может найти развитие оппозиция «свой/чужой»²⁵⁰: противостояние падчерицы и мачехи – «чужой в роли своей»²⁵¹.

Фольклорист Е.А. Тудоровская в статье «О классификации волшебных сказок» предлагает разделить сказки по типу ведущего конфликта. В зависимости от его характера она выделяет «архаические сказки», «героические сказки», «сказки с семейным конфликтом», и «сказки с классовым конфликтом»²⁵².

В основе сюжетов «архаических» сказок, таких как «Гуси-лебеди», «Царевна-лягушка», «Ведьма и Солнцева сестра» лежит конфликт «единого, дружного человеческого рода» с «враждебными ему силами природы»²⁵³.

Действие «героических» сказок «определяется борьбой, которую герой-богатырь ведет со страшным чудовищем, змеем-насильником и похитителем (например, сказки «Три царства, медное, серебряное и золотое», или сказки о Кашее)»²⁵⁴ или описывает выполнение героем «богатырских задач». Возникновение этих сказок связано с возрастанием индивидуалистических

²⁴⁹ Теория литературы / Под ред. Н.Д. Тамарченко. В 2 т. М.: Academia, 2004. С. 192-193.

²⁵⁰ Структура волшебной сказки / Под ред. С.Ю. Неклюдова. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. С. 50.

²⁵¹ Там же. С. 50.

²⁵² Тудоровская Е.А. О классификации волшебных сказок // Эстетика фольклора. Л., 1967. С. 61-65.

²⁵³ Там же. С. 62.

²⁵⁴ Там же. С. 63.

тенденций, выделением семьи из рода и разложением «родовой, коллективистической идеологии»²⁵⁵.

На семейном конфликте основаны сюжеты более поздних сказок третьего типа («Морозко», «По колена ноги в золоте, по локоть руки в серебре», «Косоручка»).

Наиболее поздние по времени возникновения сказки изображают классовый конфликт – «столкновение героя – простого солдата или мужика – с гордой царевной или злым царем»²⁵⁶ (например, такие сказки, как «Мудрая жена», «Чудесная рубашка», «Волшебное кольцо» и др.).

Концепцию исследовательницы справедливо упрекали в излишней социологизированности (в частности, В.Я. Пропп считал, что «возведение сказок к исторической действительности глубоко ошибочно»²⁵⁷), однако нам представляется, что сама идея классификации сказочных конфликтов весьма плодотворна и нуждается в развитии и уточнении.

В.Я. Пропп в «Морфологии сказки» вычленил трехчленную сюжетную схему, в которой воплощается конфликт волшебной сказки. Действие начинается с исходной ситуации, которая представляет собой завязку: протагонист ощущает «недостачу» в чем-то (часто это невеста) или испытывает ущерб от вредителя – антагониста. Герой вступает в борьбу с антагонистом. Благодаря собственным качествам, а также волшебному средству/волшебному помощнику герой побеждает вредителя, и действие заканчивается благополучной развязкой: свадьбой и «воцарением» протагониста. Протагонист, как правило, лишен рефлексии и колебаний; внутренний конфликт, в том числе психологический, в волшебной сказке отсутствует.

²⁵⁵ Там же. С. 64.

²⁵⁶ Там же. С. 64.

²⁵⁷ Цит. по: Неклюдов С.Ю. Заметки об «исторической памяти» в фольклоре // АБ-60. Сборник к 60-летию А.К. Байбурина. Редакторы: Н.Б. Вахтин и Г.А. Левинтон при участии В.Б. Колосовой и А.М. Пиир (Studia Ethnologica. Труды факультета Этнологии. Вып. 4). С-Петербург: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2007. С. 77-86.

Таким образом, в народной волшебной сказке конфликт, как правило, является внешним и казуальным и воплощается в явном противостоянии персонажей. Действие выстраивается в сюжете, подчиненном определенным схемам, хорошо изученным фольклористами, в частности, В.Я. Проппом. Сложнее обстоит дело в литературной, в том числе драматической сказке, исследование которых требует более многообразных подходов.

2.8. Характер конфликта в литературной и драматической сказке

Поэтика литературной сказки отмечена сильным влиянием авторского начала, а также тенденций профессиональной литературы соответствующей эпохи. Например, в сказках Э.Т. Гофмана, Л.И. Тика, Новалиса, В. Гауфа, А. Шамиссо заметны влияние поэтики романтизма, а также готического романа. Поэтому в их сказках столь часты конфликты между филистерами и одаренными мечтателями, а также столкновения человека с потусторонними темными силами. Например, все это совмещено в произведении Э.Т.А. Гофмана «Золотой горшок».

В сказках Г.Х. Андерсена помимо влияния романтизма можно отметить черты сентиментализма и литературы гуманистической, социальной направленности. Поэтому в его сказках нередко конфликты, представляющие противостояние главного героя, вызывающего симпатию, враждебному, безжалостному окружению (например, в сказках «Дюймовочка», «Девочка со спичками», «Гадкий утенок» и др.). В отличие от народных волшебных сказок, в произведениях Г.Х. Андерсена далеко не всегда присутствует счастливый финал. Например, философская сказка «Тень» завершается гибелью протагониста. Смертью главных героинь заканчиваются также сказки «Девочка со спичками», «Русалочка». В более поздних сказках конца XIX – начала XX в. также нередко трагические конфликты с печальными развязками. Например, в сказках О. Уайльда «Соловей и Роза», «Счастливый Принц», «Преданный друг», «День рождения Инфанты» положительные

герои погибают. Печальны сказки многих писателей-модернистов: Г. фон Гофмансталя, Акутагавы Рюноске и др.

Литературные сказки, особенно созданные признанными классиками, зачастую отличаются усложненностью конфликтов. В конфликты часто вовлекаются целые группы персонажей, помимо протагониста и антагониста. Иногда одной из сторон конфликта оказывается не единичный или групповой антагонист, а противостоящая герою среда, как в некоторых сказках Г.Х. Андерсена или О. Уайльда. Задачей героя зачастую оказывается не получение награды, как в волшебной народной сказке, а выживание во враждебной среде. Это приближает конфликты этих литературных сказок к субстанциальным, в отличие от казуальных конфликтов, лежащих в основе сюжетов волшебных фольклорных сказок.

Отметим, что в литературной сказке, несмотря на присутствие авторского начала, конфликты носят по большей части внешний характер. Однако можно отметить, что элементы внутреннего конфликта все же встречаются в сказках таких писателей, как Г.Х. Андерсен («Русалочка»), О. Уайльд («Счастливый Принц»). В сказках Э.Т.А. Гофмана и других немецких романтиков внутренние противоречия, раздирающие души героев, зачастую приводят их к потере рассудка.

Драматическая сказка – жанр, связанный родством с эпической волшебной сказкой, как народной, так и литературной, с одной стороны, и с драматическими жанрами, - с другой.

По мнению В.С. Непомнящего, волшебная сказка «представляет собой превосходный сценический материал, в ней выявлено главное для театра: конфликт противоборствующих сил, действие и контрдействие»²⁵⁸.

Переходным местом драматической сказки между жанром волшебной народной сказки и драматическими жанрами обусловлена специфика конфликтов, лежащих в ее сюжетной основе.

²⁵⁸ Непомнящий В.С. Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине. М., 1987. С. 198.

Как считает Т.А. Екимова, «у драматической сказки обобщенно-сказочный тип конфликта с его нравственно-этическим содержанием и романтико-утопический способ его разрешения»²⁵⁹.

Отметим, что, с одной стороны, в драматических сказках, особенно основанных на народных волшебных, преобладают казуальные, преходящие конфликты, воплощенные во внешневолевом действии. С другой стороны, так же, как и литературная сказка вообще, драматическая сказка вбирает в себя весь накопленный опыт литературы, и поэтому конфликты сказочных пьес могут носить (полностью или частично) более сложный, субстанциальный, устойчивый характер.

Уже в драматических сказках рубежа XIX-XX вв. (в произведениях М. Метерлинка, Г. Гауптмана, Ф. Сологуба, Н.С. Гумилева) часто встречаются усложненные, глубокие конфликты, в которых героям противостоят не конкретные антагонисты или группы персонажей, а враждебная среда или судьба.

В русской литературной сказке послереволюционного времени традиционный морально-этический конфликт зачастую сочетается с социальным. Так, в романе и пьесе Ю.К. Олеши мы видим борьбу положительных героев из народа и помогающего им Доктора Гаспара, с режимом Трех толстяков и с поддерживающими их приспособленцами и обывателями. Социальный конфликт (борьба ремесленников-горожан с захватчиками-эксплуататорами) лежит в основе пьесы Т.Г. Габбе «Город Мастеров, или Сказка о двух горбунах». В пьесе Е.Л. Шварца «Снежная королева», в основе которой лежит сюжет одноименной сказки Г.Х. Андерсена, также введен социальный конфликт. Положительным героям из бедной семьи противостоит богатый и могущественный Советник коммерции – ближайший подручный Снежной королевы.

²⁵⁹ Екимова Т.А. Специфика жанровой природы драматической сказки // Вестник Челябинского университета. Серия 2: Филология. № 2. Челябинск, 1997. С. 69.

Таким образом, в драматической сказке, как и в литературной сказке вообще, конфликты, в отличие от волшебной народной сказки, могут быть не только казуальными и преходящими, воплощенными во внешневолевом действии. В сказочных пьесах нового времени конфликты могут частично или полностью носить субстанциальный, устойчивый характер. В них нередко присутствуют и элементы внутренних конфликтов, борьбы противоречий в душах героев. Кроме того, в русской драматической сказке послереволюционного периода обнаруживается тенденция к изображению остросоциальных конфликтов. Все эти тенденции оказали воздействие на развитие русской драматической сказки советского времени.

Для достижения целей настоящей работы мы рассмотрели генезис и современную трактовку таких категорий, как «герой» и «конфликт», в фольклористике, литературоведении и, в частности, в теории драмы.

На наш взгляд, в исследовании драматической сказки целесообразно выделять в ней главного героя, или протагониста. Учитывая тонкие различия между смыслами понятий «герой», «персонаж» и «действующее лицо», мы все же порой будем придерживаться общей тенденции синонимичного употребления этих терминов. Тем не менее, говоря о центральном действующем лице, или протагонисте, драматической сказки, мы будем употреблять термин «герой», следуя в этом традиции В.Я. Проппа, Е.М. Мелетинского, Д. Кэмпбелла и др.

При анализе героев русской драматической сказки 1930-50-х гг. мы будем опираться на сравнительно-исторические исследования в области фольклористики, в частности волшебной народной сказки (прежде всего, типологии В.Я. Проппа и Е.М. Мелетинского).

Для литературной сказки характерна богатая и развитая система персонажей, подробная психологическая проработка характеров.

Поскольку драматическая сказка, являясь жанром авторской художественной литературы, использует ее достижения в области характеросложения, в том числе в раскрытии психологии действующих лиц, мы будем применять для анализа и классификации персонажей драматических сказок опыт изучения литературоведами характеров, созданных в произведениях классической литературы.

Драматические характеры строятся в диалектическом единстве с действием и конфликтом, раскрываются в драматической борьбе – внешней или внутренней. Драматические характеры обладают большей степенью типизации, чем эпические и лирические. В традиционной драме характеры в определенной степени однолинейны. Однако лучшие образцы классической и современной драматургии показывают, что даже при ограниченных возможностях авторского повествования в драме в ней возможна глубокая психологическая разработка характеров, сложность и многослойность образов.

В процессе развития драматургии система драматических героев достигла высокого уровня развития. Появились различные классификации драматических персонажей, типов драматических героев. В современной драматургии зачастую происходит отказ от традиционных типов и амплуа, черты которых, однако, могут в той или иной форме обнаруживаться в персонажах пьес нового времени.

Категория героя получает дальнейшее развитие в драматической сказке по сравнению с волшебной народной сказкой и ее преемницей – литературной сказкой. Во многом сохраняя традиционные типы и черты сказочных персонажей, герои драматической сказки вбирают в себя черты театральных типов и амплуа. Как и в литературной сказке и в других жанрах профессиональной литературы, герои лучших драматических сказок XX в. отвечают требованиям художественной достоверности, психологической убедительности, глубины и сложности характеров.

Категория конфликта является структурообразующей для поэтики драмы, как традиционной, так и новаторской. Понятие «драматического конфликта» претерпело в своей истории многообразное развитие и в настоящее время включает в себя различные типы, обогатилось подробными характеристиками.

В своей работе мы будем опираться на классификацию драматических конфликтов, созданную В.Е. Хализевым, а именно будем различать «казуальные» (преходящие) и «субстанциальные» (устойчивые) конфликты.

Традиционная драма не существует без конфликта, на котором основан ее сюжет и в котором раскрываются характеры ее действующих лиц. Конфликт в драме представляет собой противоречие (систему противоречий), которое, благодаря сложившимся драматическим обстоятельствам и выбору героя-протагониста, воплощается в драматической борьбе. Драматическая борьба может происходить как между действующими лицами, так и в сознании одного из героев (как правило, протагониста). В зависимости от степени выраженности конфликта на сюжетном уровне он может быть внешним или внутренним.

Внутренние конфликты, тесно связанные с субстанциальными, проявляются, как правило, во внутреннем действии, а внешние, связанные с казуальными, - во внешнем противоборстве. Поэтому в своем анализе драматической сказки мы будем обращать внимание на место внешнего и внутреннего действия в построении пьес.

Конфликты, лежащие в основе сюжетов народных волшебных сказок, обычно являются казуальными и воплощаются во внешневолевым действии. Это обуславливает сравнительную легкость их адаптации для сцены. Однако в литературной сказке нового времени и в авторской драматической сказке, являющейся ее разновидностью, традиционные типы сказочных конфликтов порой видоизменяются, обогащаясь опытом, накопленным мировой

литературой и драматургией. Конфликты усложняются, углубляются, все чаще носят частично или полностью субстанциальный характер и воплощаются не только во внешнем открытом противоборстве, но и во внутреннем действии, в душевной жизни героев.

Все эти особенности воплощения характеров и конфликтов в драматической сказке необходимо учитывать при изучении русской сказочной драматургии 1930-50-х гг.

Глава 2. Герой русской драматической сказки 1930-50-х гг.

§ 1. Принципы построения типологии героев русской драматической сказки 1930-50-х гг.

Одной из ключевых категорий в художественном мире драматической сказки является герой (как правило, этим понятием обозначается главный персонаж – протагонист).

Для лучшего понимания проблемы героя в русской сказочной драматургии 1930-50-х гг. необходимо построить классификацию протагонистов и проследить особенности их воплощения в пьесах, учитывая как связь драматической сказки с эпическим родом литературы (волшебной народной и литературной сказкой), так и ее драматическую природу. При построении типологии героев в русской драматической сказке 1930-50-х гг. мы будем опираться на теоретические положения в области фольклористики, разработанные в трудах В.Я. Проппа и Е.М. Мелетинского.

Безусловно, поэтику литературной сказки, разновидностью которой является драматическая сказка, определяет авторская позиция. Именно это начало организует структуру литературной сказки. Поэтому использование сравнительно-типологических моделей В.Я. Проппа и Е.М. Мелетинского, созданных на основе изучения фольклорной сказки, применительно к литературной сказке XX в. может вызвать возражения. Однако генетическое и типологическое родство литературной сказки с народной представляется несомненным. По мнению ряда исследователей, литературная сказка, в том числе драматическая, отличается сильной «памятью жанра»²⁶⁰ (термин М.М. Бахтина), которая в значительной степени проявляется в системе ее персонажей. Этим обусловлена традиция рассматривать поэтику драматической сказки XX в. с учетом опыта исследований фольклорной

²⁶⁰ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. С. 142.

волшебной сказки, особенно в вопросах анализа системы героев. Так, с использованием структурных схем В.Я. Проппа анализируют поэтику литературных сказок XX в. такие исследователи, как М.Н. Липовецкий²⁶¹, Е.Ф. Гилёва²⁶², Г.Ф. Сейткалиева²⁶³. К примеру, в диссертации Е.Ф. Гилёвой система персонажей драматических сказок 1970 – 2000-х гг. рассмотрена в категориях модели В.Я. Проппа. Ученых также интересует отдельный аспект развития и переосмысления фольклорных сказочных традиций в авторских сказках XIX и XX вв.²⁶⁴

С учетом вышесказанного нам представляется, что структурно-типологическая модель, разработанная В.Я. Проппом, а также типология протагонистов народной волшебной сказки, созданная Е.М. Мелетинским, продуктивны не только применительно к фольклорной сказке, но и к литературной, в частности, драматической сказке XX в., использующей художественные открытия современной литературы и театра.

Мы будем рассматривать прежде всего сказочных протагонистов в терминологии В.Я. Проппа, которым в классификации Е.М. Мелетинского соответствуют следующие основные типы: «эпический герой»²⁶⁵ и «социально обездоленный герой»²⁶⁶ (с подтипами «низкого, не подающего надежд героя»²⁶⁷ и «гонимой падчерицы»²⁶⁸). Похожая модель разработана Н.В. Новиковым в работе «Образы восточнославянской волшебной сказки».

²⁶¹ Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920 – 1980-х гг.). Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992.

²⁶² Гилёва Е.Ф. Пути развития русской драматической сказки конца XX века (1970 – 2000 гг.). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2011.

²⁶³ Сейткалиева Г.Х. Литературная сказка Е.Л. Шварца в аспекте сказочности и реализма. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Алматы, 2008.

²⁶⁴ См., например, Леонова Т.Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке (Поэтическая система жанра в историческом развитии). Дисс. ... докт. филол. наук. Томск, 1982; Лупанова И.П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Дисс. ... докт. филол. наук. Петрозаводск, 1959; Екимова Т.А. Поэтика русской драматической сказки 30 – 40-х годов XX века в свете современной теории литературного фольклоризма. Дисс. ... канд. филол. наук. Челябинск, 1995.

²⁶⁵ Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.: Изд-во восточной литературы, 1958. С. 213.

²⁶⁶ Там же. С. С. 14.

²⁶⁷ Там же. С. 213.

²⁶⁸ Там же. С. 161.

Как мы отметили в Главе 1, пункте 1.6 настоящей работы, ученый выделяет среди протагонистов типы «героя-богатыря» и «иронического удачника»²⁶⁹.

Другие основные типы героев в концепции В.Я. Проппа следующие: антагонист (вредитель), даритель, волшебный помощник, царевна (невеста) (и нередко ее отец), отправитель и ложный герой. Протагонист, в свою очередь, подразделяется на два типа: «пострадавшего героя» и «искателя».

Поскольку жанр литературной и в особенности драматической сказки претерпел значительные изменения по сравнению со сказкой фольклорной, закономерно, что и типы героев получили значительное развитие и могут быть подразделены на новые подтипы. Более того, поскольку литература всегда отвечает требованиям времени, мы должны принимать во внимание, что сказочная драматургия рассматриваемого периода создавалась в эпоху перемен, после слома старой общественно-экономической системы, в условиях роста нового направления в литературе – социалистического реализма. В связи с этим значительное место в произведениях получил революционный пафос, идеи борьбы эксплуатируемых и угнетенных против эксплуататоров и поработителей, идеи создания нового типа героя – революционера, борца, бунтаря. Поэтому более активными, смелыми и решительными, по сравнению с традиционными сказочными персонажами, становятся и герои драматических сказок, особенно «социально обездоленные»²⁷⁰. Кроме того, отражая в произведениях активность масс, авторы вводят в действие коллективных протагонистов и антагонистов. Следует также заметить, что современная эпоха вызвала к жизни героев (или антигероев), борющихся не против конкретных антагонистов или их групп, а против системы социальных отношений²⁷¹, и такие герои нашли воплощение в литературе и драматургии.

²⁶⁹ Новиков Н.В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1974. С. 25.

²⁷⁰ Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.: Изд-во восточной литературы, 1958. С. 14.

²⁷¹ См. об этом в работе: Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. М.: «Ваклер», «Рефл-бук», «АСТ», 1997. С. 226.

Поскольку развитие сказочной драматургии не могло оставаться в стороне от общего литературного процесса, развития литературных приемов и художественных средств, очевидно, что и система типов персонажей в драматических сказках должна была усложняться и обогащаться. Поэтому, наряду с существующими традиционными типами, в рассматриваемых нами произведениях появляются новые: выразители авторских идей, рефлексирющие герои, персонажи – помощники антагонистов, персонажи - «двойники» и «отражения» центральных героев, наконец, представители масс.

Таким образом, в основу типологии героев русской драматической сказки 1930-50-х гг. можно положить следующие принципы:

1. Классификация героев В.Я. Проппа, разработанная им для анализа волшебной народной сказки, может быть применена в исследовании проблемы героя в русской сказочной драматургии 1930-50-х гг.
2. Тип протагониста следует уточнить, опираясь на концепцию Е.М. Мелетинского, то есть выделить в нем типы «эпического героя»²⁷² и социально обездоленного героя»²⁷³: «низкого, не подающего надежд, героя»²⁷⁴ и «гонимой падчерицы»²⁷⁵.
3. В соответствии с обогащением системы типов протагонистов в литературе нового времени, среди героев-искателей из типологии В.Я. Проппа можно выделить следующие подтипы: «искателя невесты», «искателя пропавшего близкого человека», «искателя нового», «искателя-бунтаря», «искателя-освободителя».
4. Учитывая значительное влияние литературы романтизма на русскую драматическую сказку, следует выделить протагониста – романтического героя.

²⁷² Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.: Изд-во восточной литературы, 1958. С. 213.

²⁷³ Там же. С. 212.

²⁷⁴ Там же. С. 213.

²⁷⁵ Там же. С. 161.

5. В соответствии с литературными тенденциями эпохи существенно обновляется тип рефлексирующего героя, а также возникает тип героя, борющегося против системы.
6. Как и в других драматических произведениях рассматриваемого периода, в русских драматических сказках 1930-50-х гг. возрождается и значительно меняется тип героя – выразителя авторских идей.

§ 2. Различные подходы к созданию образов героев в русской драматической сказке 1930-50-х гг.

Содержательное исследование проблемы героя в русской драматической сказке 1930-50-х гг., на наш взгляд, требует прежде всего выявления природы героев этих произведений, а также художественных подходов к созданию их характеров. Кроме того, необходимо проследить, каким образом в пьесах были переосмыслены и творчески использованы источники этих образов, которые можно обнаружить в фольклоре, литературных сказках предшественников, а порой и в реальной действительности.

На наш взгляд, герои рассматриваемых драматических сказок восходят, прежде всего, к персонажам волшебных народных сказок, а также к характерам классических литературных сказок Ш. Перро, братьев В. и Я. Гримм, Г.Х. Андерсена. Особо следует отметить, что некоторые драматурги этого периода были членами группы «Серapiоновы братья» или тесно общались с ее участниками, поэтому немалое влияние на советскую драматическую и вообще литературную сказку оказало творчество немецких романтиков: Э.Т.А. Гофмана, А. Шамиссо и др.

В то же время идеи романтизма были связаны и с революционной романтикой, присущей отечественной литературе, начиная с 1920-х гг.

Так, в пьесе Ю.К. Олеси «Три толстяка», написанной на основе его одноименного романа-сказки, нет явных элементов, присущих волшебной сказке, нет откровенной фантастики, хотя многие события в ней удивительны и маловероятны. Эту драматическую сказку отличает атмосфера карнавальности балагана, имеющая, с одной стороны, литературное происхождение, а с другой – связанная с рождением нового народного искусства и послереволюционными театральными экспериментами.

Например, в духе послереволюционных театральных поисков в пьесе содержатся элементы «ломки четвертой стены». Так, в одной из сцен герои спускаются со сцены к зрителям: «Поварята в испуге убегают в зрительный зал и выпускают шары. Шары летят, летят в зрительный зал»²⁷⁶. По залу ищут поварят и Продавца воздушных шаров.

На наш взгляд, в этом произведении Ю.К. Олеша представил своеобразные типы сказочных героев: коллективного протагониста и коллективного антагониста.

Как утверждает И.П. Лупанова, «почти всем сказочным произведениям, о которых идет сегодня речь, свойственны те новаторские черты, что были введены в сказочный обиход романом Юрия Олеси. Во-первых, вместо традиционного народно-сказочного героя-одиночки здесь – одерживающий победу коллектив. Во-вторых – вместо условно-сказочных героев здесь характеры»²⁷⁷. На наш взгляд, эта мысль справедлива и по отношению к пьесе, написанной Ю.К. Олешей на основе романа.

В центре действия драматической сказки, созданной вскоре после Октябрьской революции 1917 г. (в 1928 г.), находится группа героев. Это персонажи, ведущие борьбу с режимом Трех толстяков: цирковые артисты из балаганчика «Веселая коробочка» Тибул и Суок, знаменитый ученый Доктор

²⁷⁶ Олеша Ю.К. Три толстяка. Пьеса // Олеша Ю.К. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М.: Искусство, 1968. С. 199.

²⁷⁷ Лупанова И.П. Полвека. Советская детская литература 1916-1967. Очерки. М.: Детская литература, 1969. С. 283.

Гаспар и оружейник Просперо. Вслед за П. Пави, который употреблял термин «коллективный герой»²⁷⁸, мы будем называть эту группу действующих лиц «коллективным протагонистом».

Наличие коллективного протагониста можно объяснить как особенностями творческого замысла автора, так и темой пьесы (социальная революция), а также общелитературными тенденциями периода. Пьесы с коллективным главным героем были нередки в послереволюционную эпоху (например, «Мистерия-Буфф» В.В. Маяковского); характерно, что пьеса «Ткачи», упомянутая В.М. Волькенштейном в качестве примера драмы с групповым протагонистом²⁷⁹, также написана на тему народного восстания: ее сюжетом служит восстание силезских ткачей 1844 г. Группа персонажей, выступающая в качестве главного героя, является одной из новаторских черт драматической сказки «Три толстяка», наряду с монтажной композицией, яркой образностью и цирковой атмосферой.

В пьесе «Золотой ключик» А.К. Толстого, представляющей собой авторскую инсценировку его сказочной повести «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (1936), в свою очередь основанной на сюжете произведения К. Коллоди «Приключения Пинокио. История деревянной куклы», создана атмосфера театра. Основные герои «Золотого ключика» – куклы-марионетки, наделенные детской психологией.

М. Петровский в работе «Книги нашего детства» пишет: «Кукольные герои сказки наделены характерами не слишком сложными (сложные противоречили бы законам жанра), но выраженными чрезвычайно интенсивно. «Человеческий» характер папы Карло оказывается бледнее и

²⁷⁸ «Герой бывает отрицательным, коллективным (народ в некоторых исторических драмах XIX в.) <...>» // Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. Под общ. ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 53.

²⁷⁹ «В сложном комплексе скрещивающихся динамических линий, образующих стройное, цельное драматическое произведение, выделяется основная тематическая линия – единое, цельное устремление главного действующего лица (например, Чацкий), либо двух лиц (Ромео и Джульетта), либо группы лиц («Ткачи» Гауптмана)» // Волькенштейн В.М. Драматургия. М: Советский писатель, 1969. С. 13.

даже «кукольной» - в нем проглядывают шаблонные черты театрального амплуа (что-то вроде «благородного отца»))²⁸⁰.

Главный герой пьесы – деревянный мальчик Буратино – обладает живым и непосредственным характером сорванца и одновременно включен в культуру театра и творчества. Образы его друзей Пьеро и Мальвины также представляют собой причудливое сочетание черт характеров традиционных культурных и литературных героев (например, маски Пьеро в театре комедии дель арте²⁸¹) и детской психологии.

Пьеса В.А. Каверина «В гостях у Кощея» написана им на основе собственной прозаической сказки «О Мите и Маше, о Веселом Трубочисте и Мастере Золотые Руки» (1938). Главные герои пьесы – обыкновенные советские школьники Митя и Маша, оказавшиеся в государстве Кощея – традиционного злодея, в пьесе наделенного обликом диктатора и собственной «жестоккой» философией.

Мотив поиска братом похищенной сестры имеет богатую историю в волшебной народной сказке²⁸² (сестер спасают Покатигорошек, Иван Горох, и др.). Несмотря на «сказочное» происхождение, характеры и психология героев пьесы разработаны достаточно глубоко. Митя и Маша говорят и действуют как настоящие советские школьники – храбрые и находчивые. Митя ведет себя, как все мальчишки – дразнит сестру, собирается стать водолазом, оскорбляется, когда радио Кощея объявляет, что он «ковыряет в носу»²⁸³. В то же время он проявляет себя как «эпический герой»²⁸⁴ и, преодолевая все препятствия благодаря своей смекалке и содействию

²⁸⁰ Петровский М. Книжки нашего детства. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. С. 49.

²⁸¹ Пьеро (Педроллино в комедии дель арте) традиционно был неудачливым любовником или обманутым мужем.

²⁸² Ср. у В.Я. Проппа: «Но так как начальная ситуация всегда требует членов одной семьи, то искатель — искомый из Ивана и царевны превращается в брата и сестру, сыновей — мать и т. д. Такая ситуация включает и искателя, и жертву вредителя» // Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Наука, 1969. С. 80.

²⁸³ Каверин В.А. В гостях у Кощея // Каверин В.А. Укрощение мистера Робинзона. Пьесы. М.: Советский писатель, 1959. С. 160.

²⁸⁴ Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.: Изд-во восточной литературы, 1958. С. 213.

помощников, спасает Машу. Большую роль в создании образа героя играет его речь, которая содержит характерные для времени создания пьесы разговорные слова и выражения.

Волшебно-сказочная основа пьесы, опирающаяся на фольклорную традицию, связана с современной автору действительностью и с политической обстановкой времени (1939 г.): в Кашеевой стране явственно угадываются реалии нацистской Германии. Характерным для детской литературы того времени представляется и создание положительных сказочных образов людей труда: Веселого Трубочиста и Мастера Золотые Руки.

Настроением оптимистического подъема и пафоса перемен проникнута пьеса Е.Л. Шварца «Голый король», представляющая собой вольную инсценировку трех сказок Г.Х. Андерсена: «Свинопас», «Новое платье короля», «Принцесса на горошине». Действие пьесы соответствует сюжетной схеме волшебной народной сказки, выделенной В.Я. Проппом, однако поступки персонажей психологически мотивированы. Главные герои – свинопас Генрих и его возлюбленная принцесса Генриетта, «преодолевают» сказочные модели поведения, созданные в сказках Г.Х. Андерсена. Образ Генриетты оказывается глубже и сложнее характеров капризных принцесс из сказок «Свинопас» и «Принцесса на горошине». Героиня «Голого короля» способна на настоящую любовь и готова бороться за нее. Легкое своеобразие и капризы являются лишь одними из черт ее характера, не доминируя в нем. В отличие от бедного принца из сказки «Свинопас», Генрих способен вызвать чувство у Принцессы и без помощи волшебного средства («котелок с колокольчиками»²⁸⁵ становится для Принцессы лишь поводом прийти к нему на лужайку).

В целом, характер Генриха прочно связан с традицией волшебной народной сказки. Психологизм в его образе обусловлен любовной линией

²⁸⁵ Шварц Е.Л. Голый король // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 1. С. 236.

(герой сомневается в том, что Принцесса может ответить на его чувство). Именно через любовную линию раскрывается его характер. Рефлексия и сомнения Генриха исчезают, стоит ему убедиться в любви Принцессы, и он борется за свою невесту с решительностью и упорством традиционного «эпического»²⁸⁶ героя народной волшебной сказки.

На основе одноименной сказки Г.Х. Андерсена написана пьеса «Снежная королева» Е.Л. Шварца. Драматург пересматривает систему персонажей сказки-источника. Так, в число главных героев пьесы он вводит фигуры Сказочника и Советника коммерции. Сказочник является своеобразным посредником между зрителями и миром сказки. Рассказывая сказку о Снежной королеве, он сам участвует в ней и не знает, чем она закончится. Несмотря на то, что этот герой – творец сказки, он в ней не всевластен и не может творить чудеса. Советник коммерции выступает в качестве ближайшего главного помощника Снежной королевы, являясь своего рода ее «представителем» в человеческом мире. Действия этого персонажа усиливают в сказке социальную сторону конфликта, которая не была явственно выражена у Г.Х. Андерсена.

Действие пьесы Е.Л. Шварца «Тень» также основано на сюжете одноименной сказки Г.Х. Андерсена. Кроме того, драматическая сказка связана с повестью А. Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля»²⁸⁷.

Узкий круг действующих лиц сказки Г.Х. Андерсена в пьесе Е.Л. Шварца расширен и включает в себя представителей разных слоев общества, обладающих собственным неповторимым характером и так или иначе заинтересованных в определенном исходе борьбы Ученого с Тенью. Поскольку действие происходит в «совсем особенной стране», где «бывает

²⁸⁶ Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.: Изд-во восточной литературы, 1958. С. 213.

²⁸⁷ Согласно свидетельствам, приведенным в книге В.Е. Головчинер «Эпический театр Евгения Шварца», Е.Л. Шварц также ощущал связь своего произведения с повестью А. Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля». Он писал: «Тень» называется повесть Шамиссо, сказка Андерсена и моя пьеса. При всей разнице качественно все эти три вещи как-то связаны» // Головчинер В.Е. Эпический театр Евгения Шварца. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1997. С. 99.

на самом деле каждый день»²⁸⁸ то, о чем рассказывают в сказках, многие герои наделены собственными сказочными историями, которые «подсвечивают» их образы. Эти сюжеты могут носить сказочный, культурно-исторический или религиозный характер. Например, про певицу Юлию Джули сообщается, что она «и есть та самая девочка, которая наступила на хлеб, чтобы сохранить свои новые башмачки»²⁸⁹ (героиня одноименной истории Г.Х. Андерсена), а продажный и циничный журналист носит имя Цезаря Борджиа (аллюзия на итальянского герцога эпохи Возрождения Чезаре Борджиа, знаменитого своей жестокостью и коварством). Имя Ученого – Христиан-Теодор – сразу указывает на происхождение его образа из романтических произведений Г.Х. Андерсена и Э.Т.А. Гофмана (Христиан и Теодор – вторые имена этих писателей). Заметим, что в пьесе «Тень» можно увидеть влияние не только произведения А. Шамиссо, но и таких повестей Э.Т.А. Гофмана, как «Золотой горшок» (романтические сны и мечты главного героя) и «Крошка Цахес по прозванию Циннобер» (антагонист – ничтожная личность – обретает власть над людьми и присваивает чужие заслуги).

Имена, содержащие аллюзии, даны также героям одной из самых сложных пьес Е.Л. Шварца – «Дракон». Так, протагонист носит имя Ланцелот, принадлежавшее герою средневековых рыцарских романов. Имя архивариуса Шарлемань (французский вариант имени императора Карла Великого) подсказывает, что действие пьесы могло бы происходить в одном из вольных городов средневековой германской империи, основанной этим монархом. Надо заметить, что в год появления этой пьесы она воспринималась литературным и театральным сообществом как памфлет на нацистский режим в Германии. Например, именно так понял пьесу И.

²⁸⁸ Шварц Е.Л. Тень // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 13.

²⁸⁹ Там же. С. 25.

Эренбург, недоумевавший: «О чем идет речь – о государстве, захваченном фашистами или о фашистском государстве?»²⁹⁰.

Немецкая традиция просматривается также в именах некоторых героев пьесы: Эльза, Генрих, горожане Миллер и Фридрихсен (хотя последние фамилии имеют скорее скандинавское происхождение, что может указывать на связь пьесы и с произведениями датского сказочника Г.Х. Андерсена). Имя Эльзы вызывает в памяти как легенду о рыцаре Лоэнгрине, спасшем принцессу Эльзу Брабантскую, так и сказки братьев Гримм (например, «Умная Эльза»).

Исследователями высказывались также утверждения о влиянии на сюжет пьес Е.Л. Шварца других литературных и фольклорных источников. Так, И.В. Павлосюк в статье «О некоторых источниках сюжета пьесы Е.Л. Шварца «Тень»²⁹¹ делает предположение о влиянии сказок братьев В. и Я. Гримм на пьесы Е.Л. Шварца «Тень», «Дракон», «Обыкновенное чудо». Исследователь находит в этих произведениях сюжетные мотивы из сказок братьев В. и Я. Гримм «Ференанад Верный и Ференанд Неверный» (мотивы отрубания головы у главного героя и его волшебного оживления, а также двойничества и умения читать чужие мысли, применяемого со злым умыслом, которые воплотились в образе антагониста пьесы «Тень»), «Два брата» (сюжетная ситуация «спасение девушки от дракона, победа над «ложным героем» и воцарение протагониста», которую мы можем найти в пьесе «Дракон») и «Медвежатник» (подобно Медведю, одному из центральных персонажей пьесы «Обыкновенное чудо», главный герой скитается по свету; он избавляется от своего медвежьего облика и женится на любящей его девушке).

На наш взгляд, эти утверждения справедливы. В самом деле, драматург использовал в своем творчестве не только отдельные сказочные сюжеты

²⁹⁰ Цит. по: Головчинер В.Е. Эпический театр Евгения Шварца. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1997. С. 138.

²⁹¹ Павлосюк И.В. О некоторых источниках сюжета пьесы Е.Л. Шварца «Тень» // Традиция в фольклоре и литературе. СПб., 2000. С. 144-158.

(например, произведений Г.Х. Андерсена, давших названия его пьесам), но и все богатство мировой сказочной литературы и фольклора, с которым он был хорошо знаком.

Для зрелых драматических сказок Е.Л. Шварца характерны философское обобщение и в то же время углубленный психологизм. Психологизм пьес проявляется в диалогах и монологах героев (например, в монологах протагониста пьесы «Дракон» Ланцелота, обращенных к Эльзе, и его монологе на городской площади), а также в разнообразных деталях.

Например, Ланцелота и его возлюбленную Эльзу связывает такая деталь, неоднократно встречающаяся в тексте, как «теплые руки». Она свидетельствует о душевной щедрости, благородстве, которые присущи героям. Интересно, что эта деталь дана в восприятии не только положительных, но и отрицательных персонажей пьесы.

ЭЛЬЗА. <..> И руки у тебя теплы. И волосы чуть подросли, пока мы не виделись. Или мне это кажется? А плащ все тот же²⁹².

ДРАКОН. Дай лапку.

Эльза протягивает руку Дракону.

ДРАКОН. Плутовка. Шалунья. Какая теплая лапка²⁹³.

БУРГОМИСТР. <...> Одну минутку! Эльза! Дай лапку!

Эльза протягивает руку бургомистру.

ПЛУТОВКА! ШАЛУНЬЯ! Какая теплая лапка! <...>²⁹⁴

Речевая манера Ланцелота богата и разнообразна. Высокий и патетический стиль в его речи сменяется использованием намеренных прозаизмов.

Например, рассказ героя о Жалобной книге, лежащей в Черных горах, патетичен, в нем использованы риторические приемы (тропы, такие как

²⁹² Шварц Е.Л. Дракон // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. С. 209.

²⁹³ Там же. С. 126.

²⁹⁴ Там же. С. 202.

параномасия, реализованная метафора), периодическая организация предложений и т.д.).

ЛАНЦЕЛОТ. Так знайте же. В пяти годах ходьбы отсюда, в Черных горах, есть огромная пещера. И в пещере этой лежит книга, исписанная до половины. <...> Кто пишет? Мир! Горы, травы, камни, деревья, реки видят, что делают люди. Им известны все преступления преступников, все несчастья страдающих напрасно. <...> Если бы на свете не было этой книги, то деревья засохли бы от тоски, а вода стала бы горькой. <...> Ах, какая это жалобная книга!²⁹⁵

А в монологе героя на городской площади намеренные прозаизмы делают его речь выразительнее и действеннее.

ЛАНЦЕЛОТ. <...> Эй, вы! Смерть зовет, торопит... Мысли мешаются... Что-то... что-то я не договорил... Эй, вы! Не бойтесь. Это можно - не обижать вдов и сирот. Жалеть друг друга тоже можно. Не бойтесь! Жалейте друг друга. Жалейте - и вы будете счастливы! Честное слово, это правда, самая чистая правда, какая есть на земле²⁹⁶.

Содержание становится еще пронзительнее, будучи выражено обыденным, прозаическим языком.

Сюжет драматической сказки Т.Г. Габбе «Город Мастеров, или Сказка о двух горбунах» схож с сюжетом пьесы Е.Л. Шварца «Дракон», однако реализован иначе.

В основе пьесы лежит фольклорный источник – сюжет старинной фламандской легенды о восстании жителей вольного ремесленного города против захватчиков. Связь пьесы с фольклором обуславливает достаточно традиционные средства создания художественных образов в произведении. Герои носят французские имена, причем имя протагониста заменено прозвищем, взятым из легенды-источника: за горб его прозвали Караколем – «улиткой». Улитка, сошедшая с городского герба, играет достаточно важную

²⁹⁵ Там же. С. 123.

²⁹⁶ Там же. С. 181.

роль в действии, выражая авторскую мысль о возможном контрасте внешнего и внутреннего и о том, что героические поступки порой выглядят буднично и неприметно.

Характерным для этой и некоторых других пьес Т.Г. Габбе является акцентирование социального аспекта сюжета, с одной стороны, и усиление привлекательных черт положительных героев, противостоящих угнетателям и эксплуататорам, – с другой. Это можно объяснить общелитературной тенденцией к наполнению произведений революционным пафосом.

Главный герой пьесы метельщик Караколь представляет собой переосмысленный тип «низкого героя»²⁹⁷: несмотря на свой физический недостаток и невысокий социальный статус, он любим большинством горожан, которые чутки к доброте и справедливости. С его образом контрастирует образ другого горбуна – злодея герцога де Маликорна, угнетающего город. Схожая внешность героев ярко оттеняет их противоположные характеры.

Пьеса Т.Г. Габбе «Хрустальный башмачок» написана на основе сюжета классической сказки Ш. Перро «Золушка, или Хрустальная туфелька». Так же, как и в «Городе Мастеров...», в этой драматической сказке усилен социальный конфликт, представленный в фигурах Феи Мелюзины и придворного Шута. Образ главной героини Золушки приобрел новые черты, по сравнению со сказочным «прототипом». К традиционным положительным характеристикам, отличающим образ падчерицы (красота, доброта, трудолюбие) прибавляются также смелость, активность, решительность и остроумие – черты, больше свойственные героиням современной советской литературы. Таким образом, действие пьесы развивается не только благодаря вмешательству чудесных сил, которые олицетворяет Фея Мелюзина, но и благодаря личным качествам самой главной героини.

²⁹⁷ Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.: Изд-во восточной литературы, 1958. С. 213.

Сирота – Падчерица также находится в центре действия драматической сказки С.Я. Маршака «Двенадцать месяцев». В основе пьесы лежат «мотивы славянской народной поэзии»²⁹⁸; она стилизована под русскую народную сказку. Этим обусловлены и средства создания образа главной героини. При отсутствии автохарактеристик и анализа самой Падчерицей своих чувств, основными средствами создания ее характера являются ее поведение и отношение к ней других героев. В ее образе настойчиво подчеркивается связь с природой. Отношение к природе, степень ее знания важны также для понимания остальных действующих лиц пьесы.

Таким образом, в драматических сказках рассматриваемого периода, опирающихся на сюжеты и мотивы произведений фольклора, а также классических литературных сказок, используется богатый арсенал способов создания образов героев. Кроме традиционных художественных средств применяются переосмысленные способы создания романтических характеров, что связано и с влиянием революционной романтики времени. Отметим также усиление внимания к социальному аспекту взаимоотношений героев. Разумеется, в создании характеров широко применялись и художественные открытия драматургии и вообще литературы рассматриваемого времени.

В зависимости от подхода к построению образов героев и в целом по художественному методу, на наш взгляд, рассматриваемые произведения можно разбить на две группы (см. Таблицу 1). К первой принадлежат произведения, опирающиеся на традиционные методы создания характеров. К этой группе можно отнести пьесы Т.Г. Габбе и С.Я. Маршака. Ко второй группе мы предлагаем отнести драматические сказки авторов, которые использовали новые, только им присущие способы построения характеров. Это пьесы А.Н. Толстого, Ю.К. Олеши, В.А. Каверина, Е.Л. Шварца (следует

²⁹⁸ Маршак С.Я. Сочинения в четырех томах. М.: Гослитиздат, 1957. Т. 2. С. 445.

оговорить, что пьесы Е.Л. Шварца «Ундервуд» и «Два клена» тяготеют к традиционному методу построения характеров). Далее в этой главе мы проанализируем образы героев (как правило, протагонистов, но в меньшей степени также и некоторых второстепенных персонажей, имеющих большое значение для развития действия и выражения авторских идей) в произведениях авторов как из первой, так и из второй перечисленных групп.

Таблица 1

Типы героев	Традиционный подход	Новаторский подход
«Искатель пропавшего близкого человека»	Авдотья Рязаночка («Авдотья Рязаночка»); Василиса Работница («Два клена»)	Суок («Три толстяка»); Герда («Снежная королева»); Митя («В гостях у Кощея»)
«Искатель невесты»	Зинзивер («Оловянные кольца»); Караколь («Город Мастеров...»)	Генрих («Голый король»); Ученый («Тень»); Медведь («Обыкновенное чудо»)
«Искатель-бунтарь»	Караколь («Город Мастеров...»), Солдат Иван Тарабанов («Горя бояться – счастья не видать»)	
«Искатель-освободитель»		Ланцелот («Дракон»)
«Искатель нового»		Ученый («Тень»); Буратино («Золотой ключик»)
«Пострадавший герой»	Золушка («Хрустальный башмачок»); Падчерица («Двенадцать месяцев»)	Золушка («Золушка»)
«Романтический герой»		Ученый («Тень»); Ланцелот («Дракон»)
«Рефлексирующий герой»		Ученый («Тень»); Ланцелот («Дракон»); Волшебник («Обыкновенное чудо»)
«Герой, борющийся против системы»		Коллективный протагонист («Три толстяка»); Генрих («Голый король»); Ученый («Тень»); Ланцелот («Дракон»)
«Выразитель авторских идей»		Сказочник («Снежная королева»); Ученый («Тень»); Ланцелот («Дракон»); Волшебник («Обыкновенное чудо»)

В первом столбце («Типы героев») представлены рассматриваемые в настоящей работе типы сказочных протагонистов (разновидности типа «героя-искателя», воплощенные в рассматриваемых произведениях, «пострадавший герой», а также обновленные типы главных героев, созданные в пьесах). Во втором и третьем столбцах представлены персонажи, которые относятся к выделенным типам. В столбце «Традиционный подход» представлены герои, образы которых созданы с преимущественным использованием традиционных художественных средств и приемов. В столбце «Новаторский подход» перечислены персонажи, при создании которых были использованы новые, оригинальные подходы.

§ 3. Тип «героя-искателя» в русской драматической сказке 1930-50-х гг.

Большинство героев, находящихся в центре действия русских драматических сказок 1930-50-х гг., в классификации В.Я. Проппа могут быть определены как «герои-искатели»; им присуща большая сюжетная активность, и их поступки определяют развитие сюжета в значительно большей степени, чем действия главных героев волшебных народных сказок. Этот тип протагониста нашел богатое и многообразное воплощение в сказочной драматургии 1930-50-х гг.

С учетом особенностей создания характера в литературной и в частности драматической сказке, а также с опорой на классификации сказочных протагонистов, созданные В.Я. Проппом, Е.М. Мелетинским и Н.В. Новиковым, можно выделить обновленные разновидности типа «героя-искателя» в русской драматической сказке 1930-50-х гг., такие как: «искатель пропавшего близкого человека»; «искатель невесты»; «искатель-бунтарь»; «искатель-освободитель»; «искатель нового».

3.1. Тип героя – «искателя пропавшего близкого человека» в русской сказочной драматургии 1930-50-х гг.

Численно наиболее широко среди разнообразия протагонистов изучаемых произведений представлен тип, который мы предлагаем обозначить как «героя – искателя пропавшего близкого человека». Так, к типу «искателя пропавшего близкого человека» могут быть отнесены такие протагонисты, как: Герда и Василиса Работница (пьесы Е.Л. Шварца «Снежная королева» и «Два клена»), Митя («В гостях у Кощея» В.А. Каверина), Авдотья Рязаночка («Авдотья Рязаночка» Т.Г. Габбе), Суок («Три толстяка» Ю.К. Олеси).

Возможно, такая популярность этого типа в русской сказочной драматургии 1930-50-х гг. связана с особенностями эпохи. Рассматриваемые пьесы были созданы во время общенародных трагедий (Великая Отечественная война, репрессии). Люди в реальной действительности устремлялись на поиски своих пропавших близких, членов семьи. В это время особенно ценными оказывались такие качества, как преданность, самоотверженность, стойкость – качества, которыми драматурги наделяли своих героев – «искателей пропавшего близкого человека».

Рассматриваемый тип протагониста особенно точно соответствует описанному В.Я. Проппом типу «искателя» - героя, который соглашается или желает отправиться на поиски пропавшего человека (как правило, члена семьи)²⁹⁹.

Героев, относящихся к названному типу, отличает значительная цельность и целеустремленность, поскольку суть содержания пьес, в центре действия которых находится «искатель пропавшего близкого человека», составляет его напряженное стремление найти и спасти пропавшего персонажа. Кроме того, это можно объяснить и такими общелитературными тенденциями эпохи, как изображение активного, решительного героя.

²⁹⁹ Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Наука, 1969. С. 49.

Как справедливо отмечает В.В. Ляхова, «в драматической сказке и с «чужим сюжетом», и с сюжетом оригинальным появляется новый герой, отвечающий современному представлению о нем: действенный, решительный, наделенный высокими моральными качествами, активно реагирующий на добро и зло»³⁰⁰.

Также необходимо помнить о том, что драма в общепринятом, традиционном понимании невозможна без героя с сильной волей к действию: «Волевое начало так или иначе доминирует в психологии действующих лиц драмы и спектакля»³⁰¹.

Герои, составляющие тип «искателя пропавшего близкого человека», заимствуют у протагонистов народных волшебных сказок лучшие черты: смелость, решительность, целеустремленность и доброту. Но в соответствии с авторской поэтикой пьес-сказок они наделены достаточно подробно показанной психологией и индивидуальными характерами. Герои приобретают яркие и своеобразные черты, что делает их образы узнаваемыми. Мотивы их поведения могут быть обобщенно описаны как желание найти пропавшего близкого для них персонажа, но способы достижения цели весьма разнообразны. Характеры отдельных героев развиваются по ходу действия, приобретая или обнаруживая новые черты.

Так, Герда идет в страну Снежной королевы на поиски Кея. По ходу действия героиня не только спасает Кея, но и открывает новые стороны своего характера: после перенесенных испытаний она осознает свою храбрость – в том числе и потому, что должна спасти друга: «Я столько за это время перевидала, что вовсе и не пугаюсь вас, а только сама тоже начинаю сердиться»³⁰². Испугать ее может только холодность Кея: «Я не испугалась короля, я ушла от разбойников, я не побоялась замерзнуть, а с

³⁰⁰ Ляхова В.В. Советская детская драматическая сказка 30-х годов: Дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 1980. С. 191.

³⁰¹ Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.: Издательство Московского университета, 1986. С. 114.

³⁰² Шварц Е.Л. Снежная королева // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 1. С. 381.

тобой мне страшно»³⁰³. В пьесе отсутствует эпизод встречи с волшебницей из чудесного сада из сказки Г.Х. Андерсена, в котором Герда забывает о Кее (Кее в сказке-пьесе Шварца). Это можно объяснить тем, что, с одной стороны, этот эпизод затягивает действие пьесы, а, с другой стороны, героиня Е.Л. Шварца – более целеустремленная и уверенная в себе, чем Герда в сказке Г.Х. Андерсена (она ни секунды не сомневается в том, что Кей жив, а в сказке Г.Х. Андерсена ее убеждают в этом солнечный свет и ласточки). Этим объясняется и отсутствие в пьесе некоторых героев-помощников из сказки-источника (например, финки, лапландки, ангелов).

Таким образом, сюжет пьесы развивается преимущественно за счет личных качеств самой главной героини, ее самостоятельности, решительности, смелости и способности объединять вокруг себя положительных персонажей. В отличие от сказки Г.Х. Андерсена, человеческие взаимоотношения играют в пьесе бóльшую сюжетообразующую роль, чем волшебство (элемент чудесного заключается в превращении сердца Кея в льдинку и его преображении в финале; однако это можно понять как реализацию метафоры «ледяное сердце»).

Протагонист сказочной пьесы «В гостях у Кощея» Митя – обычный советский школьник. Это подчеркивается его поведением и особенно речевой манерой героя. По меткому наблюдению В.В. Ляховой, «после первых фраз, сказанных Митей, сразу бросается в глаза мальчишеская безапелляционность, напористость, стремление казаться взрослее своих лет».

Герой употребляет в речи слова и выражения, типичные для мальчишеской разговорной речи той эпохи: «Маш, я тебе говорю, вали! Вот дура!»³⁰⁴; «Говори, малыш, а то своих не узнаешь!»³⁰⁵; «Ничего не ветер! Тут к нам один толстяк подъехал и говорит: «Покатайтесь на моей собачке»³⁰⁶;

³⁰³ Там же. С. 421.

³⁰⁴ Каверин В.А. В гостях у Кощея // Каверин В.А. Укрощение мистера Робинзона. Пьесы. М.: Советский писатель, 1959. С. 140.

³⁰⁵ Там же. С. 148.

³⁰⁶ Там же. С. 141.

«Не может быть, чтобы такой парень ревел! Это же прекрасный парень!»³⁰⁷;
«Давай-ка пока завалимся спать, а?»³⁰⁸ и т.д.

По-мальчишески храбрый и безрассудный, Митя напоминает характером Кея, каким он предстает в начале действия пьесы Е.Л. Шварца «Снежная королева». Так, именно Митя уговаривает Машу покататься на собаке, которая уносит ее в царство Кощея. Как и все мальчишки, Митя относится к девочкам со снисходительным пренебрежением: «Все-таки она девочка, этого, товарищи, нельзя забывать!»³⁰⁹

Подобно героям традиционных волшебных народных сказок, Митя отправляется в Кощееву страну (она обладает признаками тоталитарного государства) на поиски своей сестры Маши. Оказавшись там, он объединяет вокруг себя положительных персонажей: ему помогают старая Галка и Галчонок, Переплетчик и Веселый Трубочист.

Закономерно, что герои – «искатели пропавшего близкого человека» находятся в центре действия пьес, стилизованных под русскую народную сказку, поскольку сюжет многих русских фольклорных волшебных сказок составляют поиски и спасение пропавшего персонажа (пьесы «Два клена» и «Авдотья Рязаночка»). Это Василиса Работница и Авдотья Рязаночка.

Интересно, что, в отличие от волшебных народных сказок, в драматических сказках 1930-50-х гг. в роли «искателей пропавшего близкого человека» выступают женщины или девушки, что является значительным новаторством для жанра сказки, в которой за немногими исключениями (например, сказки «Финист – Ясный Сокол») в роли «искателя» выступают мужчины, а женщины выполняют функцию «пострадавшего героя».

Вероятно, это в определенной степени связано с тем, что время создания пьес приходится на военное и послевоенное время, когда множество мужчин погибло, и женщинам пришлось взять на себя роль

³⁰⁷ Там же. С. 153.

³⁰⁸ Там же. С. 159.

³⁰⁹ Там же. С. 165.

Героиня пьесы «Два клена» Василиса Работница приходит в лес Бабы Яги в поисках пропавших сыновей, отправившихся на поиски приключений.

Пьеса стилизована под русскую народную сказку, но в ее основе лежит оригинальный сюжет. Главная героиня по характеристикам напоминает традиционную героиню русских волшебных сказок Василису Премудрую. Как и героиня народной волшебной сказки, Василиса Работница – мастерица на все руки; ей под силу любое задание Бабы Яги. Однако она не обладает волшебной силой и не может творить чудеса. Справляться с заданиями Бабы Яги ей помогает трудолюбие и любовь к сыновьям, которых она хочет спасти.

Василиса и сама сознает свое превосходство над Бабой Ягой:

ВАСИЛИСА. Никогда! Ты за всю свою жизнь ящичка простого не сколотила, корзинки не сплела, травинки не вырастила, сказочки не придумала, песенки не спела, а все ломала, да била, да отнимала. Где же тебе, неумелой, с нами справиться?³¹⁰

Определяющая черта характера героини – глубокая и сильная материнская любовь, благодаря которой она готова справиться с любыми трудностями. Чувство героини к сыновьям показано убедительно и отчетливо. Кроме того, что оно лежит в основе всех ее поступков, Василиса также говорит о своей любви к сыновьям с Бабой Ягой – героиней, которая исповедует глубоко эгоистическую и индивидуалистическую философию.

БАБА-ЯГА. А как подросли твои крикуны да стали чуть поумнее – разве не замучили они тебя своеволием, не обидели непослушанием? Ты к ним – любя, а они от тебя – грубя. Я бы таких сразу из дому выгнала!

ВАСИЛИСА. Вот и видно, что ты баба-яга, а не человек. Разве они нарочно грубят? Просто у них добрые слова на донышке лежат, а дурные на самом верху. Тут надо терпение иметь³¹¹.

³¹⁰ Шварц Е.Л. Два клена // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 277.

³¹¹ Там же. С. 275.

Таким образом, в образе Василисы воссоздан характер любящей матери, которая понимает своих сыновей и прощает их. Эта любовь выражается не только в единичном подвиге (спасении сыновей, заколдованных Бабой-Ягой), но и в способности понимать, прощать их и терпеливо помогать им взрослеть.

На стиль и поэтику русской народной волшебной сказки ориентирована также пьеса Т.Г. Габбе «Авдотья Рязаночка», материалом для которой послужили былины и исторические песни о народной героине Авдотье Рязаночке, которой удалось вызволить свой народ из плена.

В тематическом плане пьеса следует скорее за былинным, чем за сказочным фольклором, но характер главной героини создан с опорой на русскую народную сказочную традицию. Мотив спасения народа из «рязанского полона» традиционен, однако его реализация отмечена своеобразием и интересными находками.

Авдотья Рязаночка отправляется в стан Хана Бахмета, чтобы выкупить из плена своего мужа и родственников, но в результате освобождает весь пленный рязанский народ.

Героиня с самого начала действия отличается стойкостью и решительностью, а перенесенные в пути испытания еще больше закаляют ее характер:

АВДОТЯ. Забыла я, какая она есть, боязнь, дедушка. Уж чего только со мной не было в пути – в дороге. И от зверя лесного на дереве хоронилась, и в трясине вязла, и в реке тонула, а все жива, иду себе да иду помаленьку. Одного боюсь: как бы мне в чаще у вас не заплутаться³¹².

В соответствии с персонажной системой волшебной народной сказки, на которую ориентирована пьеса, Авдотья Рязаночка встречает на своем пути помощников: лешего Мусаила-Леса, разбойника Герасима. Она получает от

³¹² Габбе Т.Г. Авдотья Рязаночка // Габбе Т.Г. Город Мастеров. Пьесы-сказки. М.: Детская литература, 1961. С. 355.

них содействие благодаря своей приветливости и щедрости (так, она делится с Мусаилом-Лесом своим скудным ужином, а Герасима гостеприимно встречает у себя дома до вражеского нашествия). Образ Лешего Мусаила-Леса довольно традиционен: сначала он предстает перед героиней в образе старика, а перевоплотившись, помогает ей в награду за ее щедрость. Характер же разбойника Герасима сложнее и создан с использованием реалистических средств. Герой показан как в лесу среди разбойников, где он приходит Авдотье Рязаночке на помощь, так и в мирной жизни - в экспозиции пьесы. Его уход в лес, где он занимается разбоем, мотивирован невыносимой жизнью («Верное твоё слово, хозяйюшка: всё было, да сплыло... Так и живём теперь хуже зверя лесного. От пытки да кабалы боярской укрылись, а лихо наше, горе горькое, и тут с нами, с хлебом его едим и во сне его видим...»³¹³).

В соответствии с художественной системой фольклорной волшебной сказки героиня получает и волшебное средство – волшебный цветок «жар-цвет»³¹⁴. Она добывает его самостоятельно, не испугавшись ни молний, ни пламени.

Авдотья Рязаночка скромна, но горда и остроумна. Благодаря решительности и любви к родному народу ей удастся убедить Хана отпустить всех пленных с ней.

Элементы волшебной сказки, такие как мифологические персонажи (лешие) и волшебное средство (жар-цвет) имеют большое значение для мотивировки событий, однако развитие действия главным образом определяется такими личными качествами героини, как смелость и самоотверженность.

Пьеса была написана в 1946 г., вскоре после окончания Великой Отечественной войны. Легендарное содержание получило оформление в

³¹³ Там же. С. 360.

³¹⁴ Там же. С. 257.

драматической форме и обогащено структурными элементами волшебной сказки, такими как помощники главной героини и волшебное средство. Характер Авдотьи Рязаночки соединяет в себе как положительные черты, традиционные для фольклорных героинь (красоту, скромность, приветливость), так и более современные свойства, присущие героиням драматургии Т.Г. Габбе, например, остроумие.

Также к типу «искателя пропавшего близкого человека» можно отнести Суок, которая входит в группу центральных героев пьесы Ю.К. Олеши «Три толстяка».

Как было сказано в § 1 «Способы создания образа героя в русской драматической сказке 1930-50-х гг.», на наш взгляд, в пьесе «Три толстяка» можно выделить не единичного главного героя, а скорее, коллективного протагониста. Его образует группа героев, противостоящих режиму Трех толстяков и имеющих важное сюжетообразующее значение: Доктор Гаспар, гимнастка Суок, канатоходец Тибул и оружейник Просперо. Среди этих героев можно выделить несколько типов в соответствии с нашей классификацией. Так, Суок можно отнести к типу «искателя пропавшего близкого человека», т.к. она отправляется во дворец Трех толстяков, чтобы освободить Просперо, запертого в зверинце Наследника Тутти. Кроме того, она притворяется куклой Наследника Тутти для того, чтобы выручить Доктора Гаспара, которому поручено ее починить. Таким образом, Суок совмещает в себе две сюжетные функции: протагониста – «искателя» и помощника. Сюжетообразующая роль Суок так велика, что существует тенденция именно ее признавать единственной главной героиней романа и пьесы. Так, именно на этом настаивает литературовед Мариэтта Чудакова в беседе с Петром Вайлем о том, кого же можно считать главным героем книги:

Вопрос Мариэтте Чудаковой: кто, по-вашему, главный герой повести «Три толстяка»?

Мариэтта Чудакова: Я думаю, что Суок.

Петр Вайль: А вариантов много?

Мариэтта Чудакова: Конечно, но Олеша недаром дал ей как имя — фамилию жены <...>³¹⁵.

Известно, что на роман Ю.К. Олеси оказала влияние новелла Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек», точнее образ механической куклы Олимпии, до того похожей на живую девушку, что в нее влюбился главный герой рассказа Натаниэль.

Однако мотив «механической куклы» лишь подчеркивает живое очарование героини.

На образ Суок повлияли характеры ее «прототипов»: возлюбленной писателя Серафимы Суок, а также Валентины Грюнзайд, для которой был написан этот роман.

В пьесу, в отличие от романа, введен мотив влюбленности Суок в канатоходца Тибула³¹⁶.

Традиционно один из самых распространенных сказочных образов героя — «искателя пропавшего близкого человека», закономерно часто оказывается протагонистом и в драматической сказке. Некоторые из таких героев близки к образам русской народной сказки (это Василиса Работница и Авдотья Рязаночка). Положительные черты этих героинь — целеустремленность, самоотверженность, доброта — в драматических сказках подчеркнуты и усилены. Отметим, что в ряде характеров протагонистов (например, Герды или Мити) акцентированы черты, присущие юным героям литературы послереволюционного времени: решительность, смелость, находчивость. Все героини приобретают индивидуальные черты, что делает их образы своеобразными и узнаваемыми. В целом, однако, можно сделать

³¹⁵ Герои времени. Три толстяка. Петр Вайль. Радио Свобода. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ermitazh.theatre.ru/performance/archive/zand/8480/>

³¹⁶ Ю.К. Олеша в статье «Моя работа с МХАТ» писал, что актеры выявили любовь Суок к гимнасту Тибулу: «Например, в моей пьесе нет того, что Суок влюблена в Тибула. Я этого, во всяком случае, не знал. Театр выявил ее чувство, и оно оказалось верным» // Олеша Ю.К. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М.: Искусство, 1968. С. 322.

вывод, что среди протагонистов русских драматических сказок рассматриваемого периода герои – «искатели пропавшего близкого человека», пожалуй, наиболее тесно связаны с традиционными образами волшебной народной сказки.

3.2. Тип героя – «искателя невесты» в русской драматической сказке 1930-50-х гг.

К типу «искателя пропавшего близкого человека» примыкает другой тип героя, за которым стоит целая сказочная традиция, – тип «искателя невесты». Традиционно «невеста» представляла собой один из видов сказочной «недостачи»³¹⁷ (термин В.Я. Проппа), ради которой герой покидал дом.

Поэтому представляется закономерным то, что и в русской сказочной драматургии рассматриваемого периода данный тип представлен достаточно широко. К нему можно отнести следующих героев: Генрих («Голый король» Е.Л. Шварца); Караколь («Город Мастеров, или Сказка о двух горбунах» Т.Г. Габбе); Зинзивер («Оловянные кольца» Т.Г. Габбе); отчасти Медведь («Обыкновенное чудо» Т.Г. Габбе) и Ученый («Тень» Т.Г. Габбе).

К типу протагониста – «искателя невесты» относится садовник Зинзивер из драматической сказки «Оловянные кольца». Герой отправляется к пиратам, чтобы спасти принцессу Алели, в которую влюблен.

В образе Зинзивера воплощена мысль о возможном несоответствии внешности человека его внутренней сущности. Так, садовник с виду очень некрасив, но наделен добрым сердцем, храбростью и находчивостью. Получив от Алели волшебное кольцо, он чудесным образом преображается и хорошеет.

³¹⁷ См.: «Можно отметить следующие формы: 1) недостача невесты (или друга, вообще человека). Эта недостача иногда обрисована очень ярко (герой намерен искать невесту), иногда же она словесно даже не упоминается» // Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Наука, 1969. С. 40.

Чуткая и добрая Алели влюбляется в героя до его чудесного преображения. Таким образом, чудо становится для Зинзивера не способом завоевать невесту, а наградой за смелость и самоотверженность. Главным двигателем сюжета оказываются не чудеса, а человеческие чувства и способность разглядеть прекрасную душу за не самой привлекательной внешностью.

Схожая идея воплощена в характере протагониста другой пьесы Т.Г. Габбе – метельщика Караколя из драматической сказки «Город Мастеров, или Сказка о двух горбунах». Характер Караколя не может быть полностью определен как герой – «искатель невесты», однако в существенной степени ему соответствует. Так, одним из главных сюжетных мотивов в пьесе является мотив «насильственного супружества»³¹⁸ и освобождения «невесты» ее возлюбленным. Смелый и находчивый Караколь спасает свою возлюбленную Веронику от брака с жестоким герцогом де Маликорном. В финале героя ждет награда: волшебное избавление от горба и свадьба с красавицей Вероникой. Действие развивается в соответствии с предсказанием Бабушки Тафаро, сделанным ею в начале пьесы: «Счастлив будешь, красив будешь, женишься на первой красавице в городе»³¹⁹. Однако, как и для Зинзивера, чудесное преображение становится для Караколя заслуженной наградой за подвиг, а не способом завоевания невесты. В отличие от «низкого героя» волшебных народных сказок, Караколь и до перевоплощения любим Вероникой, а также горожанами, которые ценили его доброту, смелость и находчивость. Вероника даже не замечает его горба и произошедшей с ним волшебной перемены:

МАРГАРИТА. Прямой, статный!.. Как он переменялся!

ВЕРОНИКА. Разве? А по-моему, он всегда был такой³²⁰.

³¹⁸ Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Наука, 1969. С. 41.

³¹⁹ Габбе Т.Г. Город Мастеров. Пьесы-сказки. М.: Детская литература, 1961. С. 20.

³²⁰ Там же. С. 91.

В отличие от героев народных волшебных сказок, Зинзивер и Караколь в качестве «искателей невесты» действуют без какого-либо личного интереса и эгоистических побуждений. Они приходят на помощь своим возлюбленным без надежды на взаимность и последующую после спасения свадьбу. Также спасение невесты не является главным способом завоевания ее расположения (и Алели, и Вероника испытывают чувства к главным героям задолго до совершения ими подвигов). Поэтому мы относим их к данному типу, опираясь главным образом на сюжетные признаки, такие как: отправка из дома за невестой, бой за нее с вредителем, победа, свадьба. В пьесах, в том числе и в изображении образов действующих лиц, большую роль играют взаимоотношения между героями.

Место традиционного чуда в пьесах занимает волшебство преобразования. Драматург намеренно отказывается от привычных художественных приемов, заменяя их демонстрацией чувств персонажей, которые выступают в качестве одного из двигателей сюжета.

Типу «искателя невесты» также соответствует свинопас Генрих в драматической сказке Е. Шварца «Голый король». Спасая Принцессу, в которую он влюблен, герой также восстанавливает справедливость, свергая глупого и деспотичного Короля. Образ Генриха лишен глубокой психологической разработки; сомнения и рефлексия героя полностью исчезают, стоит ему убедиться в том, что Принцесса любит его: «добившись ответного чувства, он успокоился, пришел в себя, стал тем уверенным, ловким, находчивым малым, каким знал его Христиан до встречи с принцессой»³²¹. Смелый и находчивый герой находится в несомненном родстве не только с героями произведений Г.Х. Андерсена, на сюжетной основе которых была написана пьеса, но и с персонажами народных сказок. Как утверждает В.Е. Головчинер, «в характерах Генриха и Христиана все уже

³²¹ Головчинер В.Е. Эпический театр Евгения Шварца. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1992. С. 66.

сложилось и определилось к началу действия: свинопас уже любит принцессу и хочет на ней жениться»³²².

Однако характер Генриха, тем не менее, является новаторским. В нем переосмысливается традиционный тип «низкого героя». Генрих – свинопас, однако его низкое социальное положение не является главным сюжетообразующим фактором в пьесе и не определяет характер героя, как это обычно бывает в народных волшебных сказках. Гораздо большее значение имеют его личные качества.

Неслучайно при первой встрече с Принцессой, он просит называть себя по имени, когда Принцесса именуется свинопасом:

ПРИНЦЕССА. Во-первых, он не поросенок, а свинопас, а во-вторых, зачем ты обижаешь мою свиту?

ГЕНРИХ. Называй меня, пожалуйста, Генрих³²³.

Как отмечает В.Е. Головчинер, в образе Генриха внимание заострено «на своеобразии его личности, индивидуальности»³²⁴.

Таким образом, будучи тесно связанным с героями народных волшебных сказок, Генрих, тем не менее, является литературным героем современности, носителем «новой социальной психологии»³²⁵, по выражению В.Е. Головчинер. Эта новая социальная психология героя выражается в «уверенности свинопаса в том, что его может полюбить принцесса, отсутствии у него всякого трепета перед королем, решимости нарушить его волю»³²⁶. Эта психология, а также новаторские художественные средства, при помощи которых был создан образ героя, в сочетании с традиционными чертами сказочного протагониста определяет индивидуальный характер Генриха.

³²² Там же. С. 63.

³²³ Шварц Е.Л. Голый король // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 238.

³²⁴ Головчинер В.Е. Эпический театр Евгения Шварца. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1992. с. 63.

³²⁵ Там же. С. 65.

³²⁶ Там же. С. 65.

В меньшей степени черты данного типа могут быть обнаружены в других героях Е.Л. Шварца: Ученом (пьеса «Тень»), Ланцелоте («Дракон»), Медведе («Обыкновенное чудо»). Однако, поскольку сюжетные мотивы «поиска невесты» и «спасения невесты» в этих пьесах имеют очень большое значение, мы считаем уместным рассмотреть эти характеры в рамках типа «искателя невесты».

Так, Ученый с самого начала действия хочет встретить принцессу, в которую он сможет влюбиться. Ее образ он видит в полусне, сняв очки: «Этот плед, брошенный в кресло, кажется мне сейчас очень милою и доброю принцессою. Я влюблен в нее, и она пришла ко мне в гости»³²⁷. Услышав от Аннунциаты о принцессе, которая носит маску, Ученый нетерпеливо расспрашивает ее о ней. Он упорно пытается спасти Принцессу Луизу от брака с Тенью, чтобы помешать ей «превратиться в лягушку». Однако сюжет спасения в пьесе оказывается не реализован. Принцесса не нуждается в спасении; Ученый выживает и одерживает моральную победу над врагом, но финал пьесы остается открытым:

УЧЕНЫЙ. Он скрылся, чтобы еще раз и еще раз стать у меня на дороге. Но я узнаю его, я всюду узнаю его³²⁸.

«Невестой» оказывается верная Аннунциата, вместе с которой Ученый покидает волшебную южную страну.

Необходимо сказать, что подобное переосмысление канонов волшебной сказки и, в особенности, отказ главного героя от Принцессы, вызвало недоумение у некоторых современников писателя. Так, В. Шкловский писал: «Принцесса – ведь это поэзия, за которую борются, ведь у ней нет королевства. От принцессы нельзя уйти, это – капитуляция. Пьеса становится бесполезной»³²⁹. (Возможно, понимание образа Принцессы как воплощения поэзии обусловлено влиянием сказки Г.Х. Андерсена на

³²⁷ Шварц Е.Л. Тень // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С.9.

³²⁸ Там же. С. 109.

³²⁹ Шкловский В.Б. О сказке // Детская литература. 1940. С. 4.

восприятие В.Б. Шкловским пьесы Е.Л. Шварца. В сказке Г.Х. Андерсена на противоположном от ученого балконе, куда он отправляет свою тень, действительно живет поэзия).

«Поиск невесты» не лежит в основе конфликта пьесы. В ней преодолеваются сказочные сюжетные стереотипы. Однако с помощью этого сюжетного мотива и, отчасти, его переосмысления, раскрываются важные грани характера протагониста, которого поэтому можно определить и как «искателя невесты».

В определенной степени к типу «искателя невесты» можно отнести и Ланцелота, героя пьесы «Дракон». Как отметил М.Н. Липовецкий, в пьесе точно соблюдена сюжетная структура народной волшебной сказки³³⁰. В ней присутствует и такой чрезвычайно важный мотив, как «насильственное супружество», которым вредитель угрожает жертве, и спасение ее протагонистом. Ланцелот вызывает Дракона на бой, узнав, что он выбрал своей жертвой Эльзу. Полюбив ее, Ланцелот спасает ее от Дракона и от Бургомистра, который хочет жениться на ней в третьем действии пьесы.

Безусловно, сюжет пьесы не исчерпывается «освобождением невесты». Ланцелот всю жизнь странствует и борется со злом везде, где его видит. Он признается Эльзе, что вызвал бы Дракона на бой, «даже если бы другая девушка» была на ее месте, но ради нее «готов задушить его голыми руками, хотя это очень противно»³³¹. Он хочет уйти с ней в горы (в черновиках пьесы действие, подобно «Тени», заканчивалось тем, что Ланцелот покидал город под руку с Эльзой³³²):

³³⁰ «Пьеса «Дракон», прежде всего, «помнит» о рыцарском романе и только через него – о волшебной сказке» // Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920 – 1980-х гг. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992. С. 111.

³³¹ Шварц Е.Л. Дракон // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 157.

³³² См. об этом в работе: Головчинер В.Е. Эпический театр Евгения Шварца. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1992.

ЛАНЦЕЛОТ. Мы пойдем с тобой по лесною дорожке, веселые и счастливые. Только ты да я³³³.

Действие пьесы заканчивается свадьбой Эльзы и Ланцелота, который решает остаться в городе, т.е. фактически «воцаряется» в нем, чтобы «убить дракона»³³⁴ в каждом из его жителей.

Таким образом, поскольку в сюжете пьесы важное место занимают мотивы «спасения невесты», «обретения невесты» и последующей «свадьбы» и «воцарения», а желание защитить Эльзу от Дракона является одним из главных побуждений Ланцелота, его также можно рассматривать как воплощение типа «искателя невесты».

Также к этому типу можно отнести Медведя, одного из двух протагонистов³³⁵ драматической сказки «Обыкновенное чудо».

Пьеса «Обыкновенное чудо» в наибольшей степени «преодолевает» сказочную поэтику. Это проявляется, в том числе, в отказе от традиционных сказочных типов героев. Однако, на наш взгляд, сюжетное поведение Медведя и особенности его характера позволяют в определённой степени рассматривать его как «искателя невесты».

Одна из главных сюжетных линий пьесы представляет собой поиски Медведем принцессы. Сначала он ищет принцессу, в которую мог бы влюбиться, и чей поцелуй вернул бы ему первоначальный облик. Однако, полюбив героиню сказки, Медведь бежит от нее, не желая причинить ей боль, превратившись в дикого зверя. В первой половине пьесы Принцесса гонится за Медведем, «чтобы сказать, как он ей безразличен»³³⁶. Во второй половине действия Медведь пытается пробраться к ней, невзирая на препятствия, которые чинит ему Хозяин-Волшебник («Как ни было мне

³³³ Шварц Е.Л. Дракон // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 158.

³³⁴ Там же. С. 213.

³³⁵ На наш взгляд, по отношению к этой пьесе уместно говорить о двух равноправных протагонистах: Хозяине (Волшебнике) и Медведе. Драма художника-творца в данном случае невозможна без участия его создания. История любви Медведя и Принцессы имеет чрезвычайно большое значение для художественного мира и проблематики пьесы, и в центре действия этой драматической сказки находятся два главных героя.

³³⁶ Шварц Е.Л. Обыкновенное чудо // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 340.

противно, но приказал я злым волшебникам делать ему зло. Только убивать его не разрешил»³³⁷). На пути к Принцессе его не могут остановить ни разлившиеся реки, ни горы, ни ураганы. Сила его любви спасает Принцессу от смерти и совершает «обыкновенное чудо».

В то же время поиски Медведем Принцессы, его путь к ней не составляют главного содержания этой сложной философской пьесы. История влюбленных выступает здесь как повод для авторских размышлений о природе и законах творчества, силе любви и искусства.

Таким образом, один из самых распространенных в волшебной народной сказке типов герой - «искатель невесты» присутствует и в ряде драматических сказок. Однако мы видим, что в пьесах советских драматургов 1930-50-х гг. этот тип претерпевает значительные изменения. Например, в сказках Т.Г. Габбе, несмотря на традиционный характер действий протагонистов этого типа, мы видим, что они с самого начала демонстрируют свои сильные стороны, пользуются любовью окружающих, в том числе и своих будущих «невест». Отметим также, что поиск «невесты» не является для героев самоцелью. Это можно объяснить более сложной структурой драматической сказки XX в., приближенной к структуре произведений «серьезной» драматургии и ощутившей на себе влияние достижений литературы того времени.

Еще сильнее новизна подходов к трактовке этого типа проявляется в драматических сказках Е.Л. Шварца, особенно в пьесах «Дракон» и «Обыкновенное чудо». Здесь герои в завязке действия не только не являются «искателями невест», но преследуют совершенно иные цели. Любовная же линия, которая в конце концов проявляется именно по подобию традиционных сказочных сюжетов, возникает как вспомогательная по отношению к основному конфликту и органично вплетается в действие.

³³⁷ Там же. С. 372.

3.3. Типы «искателя-бунтаря» и «искателя-освободителя» в русской драматической сказке 1930-50-х гг. (на материале пьес «Город Мастеров...» Т.Г. Габбе, «Горя бояться – счастья не видать» С.Я. Маршака и «Дракон» Е.Л. Шварца)

Тип «искателя-бунтаря» схож с типом «искателя-освободителя» как на сюжетном, так и на образном уровне. Однако между этими двумя типами есть и существенные различия.

На наш взгляд, к типу «искателя-бунтаря» можно отнести Караколя из драматической сказки «Город Мастеров...» Т.Г. Габбе и Солдата Ивана Тарабанова из пьесы С.Я. Маршака «Горя бояться – счастья не видать». К типу «искателя-освободителя» принадлежит Ланцелот, протагонист пьесы «Дракон» Е.Л. Шварца.

Характеры Караколя и Солдата Ивана Тарабанова отмечены значительным влиянием народной сказочной традиции. Оба протагониста заимствуют лучшие положительные черты героев народных волшебных сказок: доброту, смелость, ловкость и т.д. Солдат из сказки С.Я. Маршака противопоставлен другим персонажам пьесы (кроме Насти) как единственный честный человек, который не пытается обманом избавиться от Горя-Злосчастья, передав его ни в чем не повинным людям.

Царь. Здесь он... Ну, слава тебе господи! Хоть один честный человек нашелся. Вот сейчас мы его!³³⁸

В характере Солдата воплощаются лучшие качества положительного героя русской народной сказки. Он честен (это и становится причиной его беды), смел, отличается смекалкой и остроумием. Так, герой отказывается от перстня, короны и сабли, которые хочет продать ему Царь, а покупая царскую табакерку, берет с Царя расписку. В отличие от многих народных сказок про солдата, в которых протагонист зачастую одерживал победу над противником при помощи хитрости и обмана, то Солдату помогает его сила

³³⁸ Маршак С.Я. Горя бояться – счастья не видать // Маршак С.Я. Сочинения в четырех томах. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. Т. 2. С. 528.

духа и смекалка. Он остается верен своим жизненным принципам. Как отмечает С. Рассадин, «солдат весь в своей далекой эпохе, в своих представлениях о долге, о чести, о присяге. У него есть и реальное происхождение, и временная обусловленность, и крестьянская психология»³³⁹. Победа героя – это не результат ловкого обмана, а восстановление сказочной справедливости.

В основе сюжетов пьес «Дракон» и «Город Мастеров...» лежит традиционная сказочная ситуация: главный герой спасает возлюбленную от насильственного замужества, а город от захватчика. Но традиционный сказочный сюжет, лежащий в основе действия пьесы «Дракон», переосмыслен и усложнен автором. Нравственный императив «добро должно победить зло», традиционный для волшебной сказки, сохранен, однако его осуществление затруднено и требует от протагониста не только единичного подвига, но и упорной нравственной работы, готовности бороться с неперсонифицированным злом, присущим большинству горожан.

Несмотря на сюжетное сходство, в образах героев двух пьес есть глубокие различия. Прежде всего это касается способов их создания.

Так, характер Караколя неотделим от традиций народной волшебной сказки: он весел и очень честен, а также необыкновенно ловок и находчив. Горожане говорят о нем: «Он и во сне все слышит, и в темноте все видит»³⁴⁰; «его знают все птицы и звери в лесах»³⁴¹. Автор изображает героя всеобщим любимцем: честный и смелый Караколь объединяет ремесленников, помогает им поддерживать связь с повстанцами, прячущимися в окрестных лесах, и позволяет им оставаться внутренне свободными. Вероника говорит о нем: «Без него мы жили бы как в тюрьме. <...> Когда Караколь шутит, мы смеемся. А когда смеемся, перестаем бояться <...>»³⁴².

³³⁹ Рассадин С.Б. Обыкновенное чудо. Книга о сказках для театра. М.: Детская литература, 1964. С. 150.

³⁴⁰ Габбе Т.Г. Город Мастеров. Пьесы-сказки. М.: Детская литература, 1961. С. 34.

³⁴¹ Там же. С. 40.

³⁴² Там же. С. 57.

А Ланцелот – чужой в освобождаемом им городе. Большинство жителей относится к нему враждебно и не верит в его победу над Драконом, а после нее с легкостью покоряется Генриху и Бургомистру, захватившим власть.

В целом, характер героя невозможно понять вне контекста легенд и рыцарских романов. Ланцелот – «дальний родственник»³⁴³ Георгия-Победоносца и того самого «странствующего рыцаря Ланцелота»³⁴⁴. Тюремщик говорит о нем: «Одним словом, Ланцелот, он же Георгий, он же Персей-проходимец, в каждой стране именуемый по-своему, до сих пор не обнаружен»³⁴⁵. Множество имен, которыми называют героя, подчеркивают его общечеловеческую значимость, веру людей всего мира в существование храброго и справедливого защитника.

Ланцелот – один из «внимательных, легких людей», которые «вмешиваются в чужие дела» и «помогают тем, кому необходимо помочь»³⁴⁶.

Как справедливо утверждает Е.Б. Скороспелова, Ланцелот «возвращает нас к традиционной идее гуманистической культуры – к идее личности, которая готова принять на себя «вину» за все и видит смысл своей жизни в том, чтобы одухотворять, очеловечивать, преображать мир»³⁴⁷.

Характер героя меняется по ходу действия: он становится жестче, но не теряет веры в людей.

Как отмечает В.Е. Головчинер, «Ланцелот у Шварца, в отличие от ученого, знает людей, ясно видит в них хорошее и плохое, понимает причины, по которым последнего так много, поэтому и идет за них на бой»³⁴⁸.

³⁴³ Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 143.

³⁴⁴ Там же. С. 127.

³⁴⁵ Там же. С. 188.

³⁴⁶ Шварц Е.Л. Дракон // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 123.

³⁴⁷ История русской литературы XX века (20 – 50-е годы): Литературный процесс. Учебное пособие. М.: Издательство Московского университета, 2006.

³⁴⁸ Головчинер В.Е. Эпический театр Евгения Шварца. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1992. С. 148.

Образ Ланцелота отмечен глубокой психологической разработкой и внутренними конфликтами. Среди разнообразных средств создания образа важное место занимает речь героя, его автохарактеристики и монологи, в которых он выражает свои мысли и переживания, в то время как речь Караколя не имеет задачей раскрыть его психологическое состояние.

Например, в исполненном высокого драматизма монологе на площади Ланцелот мысленно прощается с людьми и призывает их быть милосерднее друг к другу. От сожаления о заканчивающейся жизни герой приходит к осознанию того, что он умирает не зря.

Углубленный психологизм, отличающий пьесу «Дракон», проявляется и в изображении любовных переживаний. Мы наблюдаем своего рода «диалектику души» героев. Возникновение и развитие любви Ланцелота и Эльзы явлено постепенно через их собственный анализ переживаний. Например, перед боем с Драконом, признавшись Эльзе в любви, Ланцелот рассказывает о возникновении и развитии своего чувства:

ЛАНЦЕЛОТ. Да, Эльза. Еще вчера вы мне так понравились, когда я взглянул в окно и увидел, как вы тихонечко идете с отцом своим домой. Потом вижу, что при каждой встрече вы кажетесь мне все красивее и красивее. Ага, подумал я. Вот оно. Потом, когда вы поцеловали лапу дракону, я не рассердился на вас, а только ужасно огорчился. Ну и тут уже мне все стало понятно. Я, Эльза, люблю вас. Не сердитесь. Я ужасно хотел, чтобы вы знали это³⁴⁹.

Таким образом, несмотря на сходные сюжетные роли, характеры Караколя и Ланцелота глубоко различны. В создании образа Караколя были использованы традиционные приемы, во многом опирающиеся на поэтику волшебной народной сказки. Ланцелот связан со сказкой в существенно меньшей степени, он «помнит» о своем происхождении из рыцарских романов. В то же время основные особенности образа Ланцелота, созданного в пьесе – это рефлексия и переживание внутреннего конфликта, способность

³⁴⁹ Шварц Е.Л. Дракон // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 156.

к развитию и росту, которые характерны, как правило, для героев относительно современной литературы и драматургии, с ее стремлением к психологической точности изображения человека.

3.4. Герой – «искатель нового» в пьесах «Тень» Е.Л. Шварца и «Золотой ключик» А.Н. Толстого

В драматической сказке рассматриваемого периода можно увидеть обновленный тип героя, являющийся, вероятно, наследником типа «искателя приключений», который берет начало не только в сказке (фольклорной волшебной и новеллистической, а также литературной), но также в средневековых авантурных романах. В современную эпоху, когда востребована не бездумная тяга к приключениям, а любознательность и поиски открытий, этот появившийся тип скорее является типом «искателя нового». Зачатки этого типа, кроме образов классических героев-авантюристов, можно найти и в сказочных и символических драмах конца XIX – начала XX вв., например, в пьесах «Пер Гюнт» Г. Ибсена, «Синяя птица» М. Метерлинка.

К типу «искателя нового» относятся Ученый («Тень» Е.Л. Шварца) и Буратино («Золотой ключик» А.Н. Толстого). Оба героя начинают свой сказочный путь в поисках знаний.

Так, Ученый говорит о себе: «Я ведь ученый, а ученые учатся всю жизнь»³⁵⁰.

Герой приезжает в волшебную страну, «в область удивительного и сверхъестественного»³⁵¹ в поисках знаний, для того, чтобы понять, «как сделать всех людей счастливыми»³⁵². В отличие от волшебной народной сказки, бинарная структура которой обуславливает наличие двух

³⁵⁰ Шварц Е.Л. Тень // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2.. С. 12.

³⁵¹ Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. М.: «Ваклер», «Рефл-бук», «АСТ», 1997. С. 226. С. 21.

³⁵² Шварц Е.Л. Тень // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 32.

противопоставленных миров («свое» и «иное» царства³⁵³), разделенных границей, в пьесе Е.Л. Шварца сказочная страна ничем не отделена от «обыкновенного» мира. Путь Ученого туда не показан, тогда как в фольклорной сказке дорога героя в «другое» царство представляет собой значительную часть действия и богата на приключения и испытания. Как и в сказке Г.Х. Андерсена, в пьесе Е.Л. Шварца в экспозиции действия Ученый уже находится в сказочной («жаркой»³⁵⁴ у датского сказочника) стране, куда он приезжает, не зная о том, что там живо волшебство. Такое сосуществование реального и волшебного мира и их взаимопроницаемость характерны скорее для авторской литературы, чем для волшебной сказки (вспомним веру символистов во взаимопроникновение реального мира и мира мистических сущностей, грез и сновидений).

Образ Ученого неразрывно связан с героями одноименной сказки Г.Х. Андерсена и повести А. Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля».

Е.Л. Шварц ощущал тесную связь своего произведения не только со сказкой Г.Х. Андерсена, но и с повестью А. Шамиссо. В письме Э. Гарину он писал: «Тень» называется повесть Шамиссо, сказка Андерсена и моя пьеса. При всей разнице качественно все эти три вещи как-то связаны»³⁵⁵.

Прямые указания на это содержатся и в тексте пьесы. Так, Доктор, пытаясь помочь Ученому, рассказывает ему о «монографиях»³⁵⁶ Шамиссо и Андерсена; Ученый называет Андерсена своим другом: «А скажите, мой друг Ганс-Христиан Андерсен, который жил здесь, в этой комнате, до меня, знал о сказках?»³⁵⁷

³⁵³ Ср. у В.Я. Проппа: «Обычно объект поисков находится „в другом“, „ином“ царстве. Это царство может лежать или очень далеко по горизонтали, или очень высоко или глубоко по вертикали. Способы соединения могут быть во всех случаях одинаковыми, но для глубин и для высот есть специфические формы» // Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Наука, 1969. С. 42.

³⁵⁴ Андерсен Г.Х. Тень // Андерсен Г.Х. Сказки и истории. В 2 т / Пер. с датск. Л.: Художественная литература, 1977. Т. 1. С. 384.

³⁵⁵ ЦГАЛИ, ф. 2215, оп. 1, ед. хр. 87. Цит. по: Головчинер В.Е. Эпический театр Евгения Шварца. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1992. С. 99.

³⁵⁶ Шварц Е.Л. Тень // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 53.

³⁵⁷ Там же. С. 15.

Но характер Ученого не детерминирован судьбами и характерами предшествующих героев. Неслучайно он прерывает рассказ Доктора о «монографиях» фразой: «Не будем вспоминать о том, что там говорится. У меня все кончится иначе»³⁵⁸.

В отличие от «прототипических» героев, которые были совершенно одиноки в своем противостоянии с антагонистом, Ученый показан в многосторонних связях с окружающей его действительностью и другими персонажами, каждый из которых по-своему заинтересован в определенном исходе его борьбе с Тенью. Героя поддерживает любящая Аннунциата, ему пытаются помочь Доктор и Юлия Джули. Он также обладает властью над Тенью: Тень не может жить без него. В этом выражается принципиальное убеждение автора в том, что окончательную победу так или иначе одерживают творческие, думающие и работающие люди, а не никчемные хитрецы.

Характер Ученого отмечен внутренними конфликтами и развитием.

В начале пьесы герой тоскует по простоте, которая отличает сказочную действительность («В сказках все гораздо проще»³⁵⁹), но все же верит в то, что мир гармоничен, «и нужно сделать одно, только одно маленькое усилие — и все станет ясно»³⁶⁰. По мере развития действия от несколько наивного, «книжного» восприятия жизни он приходит к пониманию того, что путь к счастью и торжеству справедливости труден и опасен. В конце произведения герой не теряет своего «оптимизма» - веры в конечную победу нравственных идеалов и готов ради этого всю жизнь бороться с Тенью:

УЧЕНЫЙ. Он скрылся, чтобы еще раз и еще раз стать у меня на дороге. Но я узнаю его, я всюду узнаю его³⁶¹.

³⁵⁸ Там же. С. 53.

³⁵⁹ Там же. С. 15.

³⁶⁰ Там же. С. 19.

³⁶¹ Там же. С. 109.

Ученый приезжает в южную страну, движимый любопытством и стремлением к познанию нового. И именно в сказочной, волшебной стране герой приобретает знания о настоящей жизни и ее законах.

Также к типу героя – «искателя нового» может быть отнесен Буратино из драматической сказки «Золотой ключик» А.Н. Толстого. Основной мотив, управляющий поведением Буратино и движущий действие пьесы – это неумное любопытство.

БУРАТИНО. <...> ... Умненький, благоразумненький... (*Начал все трогать, всюду совать нос, спрашивая*). Это что такое? Это что такое? Это что такое? (*Уронил с каминной полки горшок. Отскочил, удивился*). Это что такое? (*Потянул за скатерть, уронил со стола все, что там стояло*). Это что такое? (*Сунул руку в ведро с водой, облился, оглядывается*). Что бы еще такое придумать?³⁶²

Благодаря любопытству он в первой же картине узнает о потайной дверце за камином Папы Карло.

Герой решает убежать из дому на поиски приключений.

БУРАТИНО. Ах ты, столетняя букашка-таракашка! Больше всего на свете я люблю ужасные опасности и страшные приключения. Вот только поем, убегу из дома <...>³⁶³.

И даже решив последовать совету мудрого Сверчка – пойти в школу, герой поддается любопытству и попадает на представление в кукольном театре Карабаса-Барабаса.

Имя героя (итал. “burattino”) в переводе означает «кукла, марионетка», но он наделен настоящим живым мальчишеским характером – озорным, но добрым. В отличие от Пиноккио – героя сказки К. Коллоди «Приключения Пиноккио» – Буратино не стремится стать настоящим мальчиком и становится счастлив в финале пьесы, оказавшись в стране счастливых детей – СССР, куда он попадает с помощью волшебной книги.

³⁶² Толстой А.Н. Пьесы. М.: Искусство, 1940. С. 247.

³⁶³ Там же. С. 248.

Если в пьесе Ю.К. Олеши оппозиция «живой-неживой» носила драматический характер и играла важную сюжетообразующую роль, то в пьесе Буратино с легкостью совмещает в себе кукольные и человеческие черты. Шаловливость Буратино, его тяга к приключениям и озорству, а также «непротиворечивое совмещение кукольного и человеческого»³⁶⁴ дали М.Н. Липовецкому основание рассматривать героя в качестве медиатора-трикстера – «мифологического клоуна, шалуна, нарушителя правил и границ»³⁶⁵.

А Ю.С. Степанов прослеживает в образе Буратино распространенный и устойчивый мотив: «мальчик, с которым постоянно случаются приключения»³⁶⁶.

Буратино помогают друзья (Папа Карло, Пьеро, Мальвина, Артемон). В пьесе также присутствует волшебный даритель – Черепаха Тортила, которая дает герою золотой ключик, но в целом развитие действия определяется характером самого Буратино – его смелостью, ловкостью и тягой ко всему новому и неизведанному.

Рассмотрев основные образы героев-«искателей» в русской драматической сказке 1930-50-х г., мы убеждаемся в том, что тип «искателя», выявленный В.Я. Проппом как один из основных типов протагонистов народной волшебной сказки, получил в этих пьесах значительное развитие и обогатился различными способами развития характеров, относящихся к этому типу. Разумеется, такое многообразие было обусловлено и предшествующим развитием отечественной и зарубежной литературной сказки. Учитывая сказанное, мы предложили выделить в рассматриваемом типе следующие подтипы: «искатель невесты», «искатель пропавшего близкого человека», «искатель-бунтарь», «искатель-освободитель»,

³⁶⁴ Липовецкий М.Н. Утопия свободной марионетки, или Как сделан архетип (Перечитывая «Золотой ключик» А.Н. Толстого) // «НЛО», 2003. № 60. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-ita/lipoveckij-utopiya-svobodnoj-marionetki.htm>

³⁶⁵ Там же.

³⁶⁶ Степанов Ю.С. Буратино // Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 704.

«искатель нового». Отметим, что последние три подтипа не являются характерными для волшебной народной сказки и нашли свое развитие именно в литературной и особенно в драматической сказке.

§ 4. Тип протагониста - «пострадавшего героя» в русской драматической сказке 1930-50-х гг. (на материале пьес Т.Г. Габбе «Хрустальный башмачок» и С.Я. Маршака «Двенадцать месяцев» и киносценария Е.Л. Шварца «Золушка»)

Советских драматургов, работавших в жанре драматической сказки, преимущественно привлекали характеры активных героев. Поэтому тип «пострадавшего героя», описанный В.Я. Проппом, почти не встречается в сказочной драматургии 1930-50-х гг. в чистом виде. В полной мере этому типу соответствует лишь Падчерица – главная героиня пьесы С.Я. Маршака «Двенадцать месяцев». В начале действия она изгнана Мачехой и Дочкой в лес на поиски подснежников. Ее приключения становятся основой сюжета сказочной пьесы. В классификации Е.М. Мелетинского тип «гонимой падчерицы»³⁶⁷ представляет собой одну из форм «идеализации социально обездоленного»³⁶⁸. Ученый считает, что тип падчерицы появляется в фольклоре «в период распада родового порядка, перехода от рода к семье»³⁶⁹. Первоначально фольклорная сказка сочувствовала падчерице только потому, что она была несправедливо притесняема, «однако постепенно в сказку вносится и индивидуальная нравственная оценка: падчерица изображается скромной, трудолюбивой, доброй, признательной, и т.д., а ее сводные сестры – злыми, ленивыми»³⁷⁰.

Пьеса «Двенадцать месяцев» выдержана в духе народной сказки. Этим обусловлены и средства создания образа главной героини. При отсутствии автохарактеристик и анализа самой Падчерицей своих чувств, основными

³⁶⁷ Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.: Изд-во восточной литературы, 1958. С. 161.

³⁶⁸ Там же. С. 212.

³⁶⁹ Там же. С. 212.

³⁷⁰ Там же. С. 186.

средствами создания ее характера являются ее поступки и отношение к ней других героев. Так, в описательных репликах двенадцати месяцев формируется традиционный образ сказочной «красной девицы» (например: «Да, хороша девушка!.. Лучшей хозяйки нигде не найдешь»³⁷¹).

Как пишет о Падчерице критик С. Рассадин, «характер ее традиционен в лучшем смысле этого слова. У нее есть предшественницы - трудолюбивые и прекрасные героини русского фольклора, и, наверное, ближе всех - самоотверженная девочка Аленушка, стойко и достойно выносящая свою беду»³⁷².

Однако характер главной героини претерпевает существенные изменения по сравнению с «прототипическими» падчерицами народных волшебных сказок.

Обращает на себя внимание бóльшая активность и решительность Падчерицы по сравнению с образом падчерицы в фольклоре, в котором она, как справедливо отмечает Е.М. Мелетинский, «прежде всего – жертва»³⁷³, и чья пассивность «отчасти выражает ее бескорыстие, отсутствие эгоистической заинтересованности»³⁷⁴. В отличие, к примеру, от героини сказки «Морозко», основанной на сходном сюжете (Падчерицу отправляют зимой в лес), героиня сказки С.Я. Маршак не только добра, скромна, красива и трудолюбива, но способна в определенной степени противостоять Мачехе и Дочке, не покоряется уговорам и угрозам Королевы. Так, она сопротивляется, когда Мачеха с дочкой посылают ее в лес. Даже под угрозой смерти Падчерица не нарушает обещание, данное двенадцати месяцам, и не рассказывает Королеве об их костре.

³⁷¹ Маршак С.Я. Двенадцать месяцев // Маршак С.Я. Сочинения в четырех томах. М.: Гослитиздат, 1957. Т. 2. С. 398.

³⁷² Рассадин С. Обыкновенное чудо. Книга о сказках для театра. М.: Детская литература, 1964. С. 163.

³⁷³ Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.: Изд-во восточной литературы, 1958. С. 187.

³⁷⁴ Там же. С. 187.

Это дает С. Рассадину основание утверждать: «Но если в фольклоре Падчерица - это, прежде всего, несчастная жертва, если даже счастье, которое к ней в конце концов приходит, - это всего лишь награда за долготерпение, то у Маршака - иначе. Как бы худо ни приходилось Падчерице, ее никак не назовешь жертвой, да еще бессловесной. И счастье свое она не просто заслуживает - она его зарабатывает. Зарабатывает в самом буквальном смысле»³⁷⁵.

С.Я. Маршак использует интересный прием передачи традиционной положительной характеристики Падчерицы в речи ее завистливой сводной сестры и Мачехи, показывая Падчерицу их глазами:

ДОЧКА. <...> За ворота выйти нельзя – все соседи только про нее и говорят: «Ах, сиротка несчастная!», «Работница – золотые руки!», «Красавица – глаз не отвести!»
А чем я хуже ее?

СТАРУХА. Что ты, доченька, по мне ты лучше, а не хуже. Да только не всякий это разглядит. Ведь она хитрая – подольститься умеет. Тому поклонится, этому улыбнется. Вот и жалеют ее все. Сиротка да сиротка. <...>³⁷⁶.

Завистливость Старухи и ее дочери, их неспособность понять искренние чувства ярче оттеняют доброту и приветливость Падчерицы, которая щедра и незлопамятна: она жалеет сводную сестру и Мачеху, превращенных в собак, прощает Королеву, которая грозила утопить ее:

ПАДЧЕРИЦА. Злая-то злая, да, может, злость у нее на морозе уже вымерзла. Вон какой у нее голосок жалобный стал!³⁷⁷.

В образе Падчерицы настойчиво акцентирована ее связь с природой. Даже белки и зайцы играют при ней в горелки. Как писал сам С. Маршак в письме к родным: «Тема углублена тем, что героиня пьесы «Двенадцати месяцев» живет в природе и в труде. Все месяцы ее знают: один видел ее у

³⁷⁵ Рассадин С. Обыкновенное чудо. Книга о сказках для театра. М.: Детская литература, 1964. С. 165.

³⁷⁶ Маршак С.Я. Двенадцать месяцев // Маршак С.Я. Сочинения в четырех томах. М.: Гослитиздат, 1957. Т. 2. С. 380.

³⁷⁷ Там же. С. 469.

проруби, когда она ходила по воду, другой в лесу, когда она рубила дрова, третий на огороде, где она поливала рассаду, и т. д.»³⁷⁸.

Содержательно к типу «пострадавшего героя» примыкают героини пьесы-сказки Т.Г. Габбе «Хрустальный башмачок» и киносценария Е.Л. Шварца «Золушка». Они обе – отверженные: в обеих сказках Золушка лишается возможности попасть вместе с сестрами на бал, получает трудные задания и вынуждена искать выход из тяжелой ситуации сама или при содействии волшебных помощников. Таким образом, здесь наблюдается полная параллель с изгнанными героями, которые самостоятельно идут навстречу приключениям и финальной награде.

Мы будем рассматривать киносценарий Е.Л. Шварца наряду с пьесами по ряду причин.

Во-первых, киносценарий является неотъемлемой частью творческого наследия Е.Л. Шварца и вписан в его художественную концепцию. Во-вторых, киносценарий, являясь произведением кинодраматургии, может быть рассмотрен в одном ряду с драматическими произведениями, с которыми он тесно связан: «Ближайшими «соседями» драмы являются эпос как род литературы и сценарная форма»³⁷⁹.

В-третьих, киносценарий Е.Л. Шварца «Золушка» имеет собственную богатую сценическую историю: по нему регулярно ставят спектакли в театрах. Например, спектакль в постановке Льва Дурова более 15 лет шел в Московском драматическом театре на Малой Бронной. В январе 2015 г. представления по киносценарию «Золушка» с успехом прошли в московском Малом театре (сцена на Ордынке).

Характеры обеих главных героинь предстают перед нами уже сложившимися, отличаются сходными чертами, восходящими к

³⁷⁸Маршак С.Я. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Художественная литература. 1968. Т. 2. С. 588.

³⁷⁹Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.: Издательство Московского университета, 1986. С. 38.

прототипическим произведениям: они добры, трудолюбивы, скромны и красивы.

Так, Золушка в сценарии настолько добра, что, когда Мачеха лицемерно просит ее надеть Марианне хрустальную туфельку, Золушка «не может противиться ласковым речам»³⁸⁰ и подчиняется им. Золушка из пьесы Т.Г. Габбе изо всех сил помогает сестрам и Мачехе собраться на бал, например, приносит все забытые ими вещи.

Обе героини очень красивы. Это неоднократно подчеркивается как в авторских ремарках, так и в репликах других героев. Например, Король говорит о Золушке Т.Г. Габбе: «Больше чем мила – прелестна! Обворожительна! Какая талия! Какие ножки»³⁸¹; как «очень молоденькая и очень милая»³⁸² предстает перед нами героиня Е.Л. Шварца.

Однако в характерах героинь акцентированы разные черты, при создании их образов использованы разные художественные средства.

В соответствии с законами драматического рода литературы (образы действующих лиц должны быть развернутыми, выразительными и сценичными) и требованиями сценарного характера авторы обогащают и развивают достаточно схематичные характеры «прототипических» сказочных героинь.

Напомним, что в образе Золушки, созданном в сказке Ш. Перро, акцент сделан на ее красоте, доброте, скромности и незлопамятности: «У мужа тоже была дочка, добрая, приветливая – вся в покойную мать. А мать ее была женщина самая красивая и добрая. <...> Девушка была так хороша, что мачехины дочери рядом с нею казались еще хуже»³⁸³.

³⁸⁰ Шварц Е.Л. Золушка // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 56.

³⁸¹ Габбе Т.Г. Город Мастеров. Пьесы-сказки. М.: Детская литература, 1961. С. 120.

³⁸² Шварц Е.Л. Золушка // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 12.

³⁸³ Перро Ш. Золушка / Пер. с фр. Н. Касаткиной. Л.: Художник РСФСР, 1982. С. 3.

Прежде всего, обращает на себя внимание бóльшая активность и решительность героини Т.Г. Габбе по сравнению с героинями исходных сюжетов.

Так, Золушка из пьесы «Хрустальный башмачок» во многом напоминает положительных героинь советской литературы: она веселая, достаточно смелая и может в определенной степени противостоять Мачехе и сестрам. Например, она остроумно парирует насмешки сестер:

ГОРТЕНЗИЯ. А с кем ты разговаривала?

ЗОЛУШКА. Сама с собой.

ЖАВОТТА. Значит, ты разговаривала с дурочкой!

ЗОЛУШКА. Больше мне не с кем было разговаривать. Умных не было дома³⁸⁴.

Умная и находчивая Золушка говорит с Принцем загадками:

ПРИНЦ. Все, что вы говорите, так странно и непонятно! Вы, наверное, приехали к нам из какого-нибудь заколдованного леса, из волшебного замка, на волшебных конях...

ЗОЛУШКА. Вы угадали, принц, но только наполовину. Мои кони и в самом деле волшебные, а волшебные замки я видела только во сне³⁸⁵.

Золушка не теряется, увидев Принца в своем доме, а спокойно и с достоинством надевает хрустальный башмачок и достает второй. Таким образом, героиня сама активно участвует в действии пьесы.

Золушка в киносценарии Е.Л. Шварца значительно отличается от героинь Т.Г. Габбе и С.Я. Маршака. Прежде всего, ее образ отмечен углубленным психологизмом. Так, тонко показано зарождение ее любви к Принцу; смутившись и убежав от него в лесу, Золушка пытается разобраться в своих чувствах:

- Что со мной случилось! – шепчет Золушка. – Я такая правдивая, а ему не сказала правды! Я такая послушная, а его не послушалась! Я так хотела его видеть – и

³⁸⁴ Габбе Т.Г. Город Мастеров. Пьесы-сказки. М.: Детская литература, 1961. С. 105.

³⁸⁵ Там же. С. 120.

задрожала, когда встретила, будто волк попался мне навстречу. Ах, как просто все было вчера и как странно сегодня³⁸⁶.

В характере Золушки акцентируется ее искренность и непосредственность. Именно эти черты больше всего восхищают в ней Короля, который является в сценарии выразителем авторских мыслей. Например:

КОРОЛЬ. Ха-ха-ха! Вот радость-то! Она говорит искренне!³⁸⁷

Золушка показана как гордая и робкая одновременно. Например:

- Мне так хочется, чтобы люди заметили, что я за существо, но только непременно сами. Без всяких просьб и хлопот с моей стороны. Потому что я ужасно гордая, понимаете?³⁸⁸

В характере героини подчеркнуты детские черты (этим она отличается, например, от героини С.Я. Маршака, которая уже «давно не играет в куклы»³⁸⁹). Золушка очень робка и застенчива, любит мороженое, отец считает ее «совсем еще крошкой»³⁹⁰, а догадываясь о любви Принца, она говорит: «Вот приятно-то! Как будто я и в самом деле взрослая барышня»³⁹¹.

Застенчивость Золушки, многократно подчеркнутая как в ремарках, так и в монологах героини, играет большую роль в развитии действия, по сути, тормозя его и создавая драматическое напряжение. Именно из-за того, что она, смутившись, убежала в лесу от Принца, он уходит из дома:

- Боже мой! Это я виновата, - убивается Золушка, - почему я не заговорила с ним в лесу? Он погибнет теперь из-за моей застенчивости. Принц! Милый принц! Где ты?³⁹²

³⁸⁶ Шварц Е.Л. Золушка // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 1. С. 53.

³⁸⁷ Там же. С. 30.

³⁸⁸ Там же. С. 15.

³⁸⁹ Маршак С.Я. Двенадцать месяцев // Маршак С.Я. Сочинения в четырех томах. М.: Гослитиздат, 1957. Т. 2. С.359.

³⁹⁰ Шварц Е.Л. Золушка // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 1. С. 12.

³⁹¹ Там же. С. 42.

³⁹² Там же. С. 59.

Только чудесное вмешательство юного Пажы, влюбленного в Золушку, приводит к счастливой развязке.

В создании образа Золушки большое значение имеют ее монологи (в отличие от пьес, где, на наш взгляд, бóльшую роль играют поступки героинь и высказывания о них других действующих лиц). Из монологов Золушки мы узнаем о развитии ее характера:

- <...> За шитьем я очень хорошо научилась думать. Терпя напрасные обиды, я научилась сочинять песенки. За прялкой я их научилась петь. Выхаживая цыплят, я стала доброй и нежной. <...>³⁹³.

Таким образом, несмотря на то, что образы всех трех главных героинь восходят к типу «падчерицы», характер каждой из них неповторим и своеобразен. Это обусловлено законами драматического рода и требованиями сценарного характера, особенностями творчества авторов, общей стилевой направленностью произведений.

Используя такие художественные средства, как речь, портрет, деталь, авторы углубили и обогатили традиционный тип. Неизменными в характерах героинь остались только такие принципиально важные черты, как доброта, трудолюбие, скромность и красота, неизменно присущие образу падчерицы, который является одним из наиболее полных и точных воплощений типа «пострадавшего героя».

§ 5. Обновленные типы героев-протагонистов в русской драматической сказке 1930-50-х гг.

Сильное влияние авторского начала, которое во многом определяет поэтику драматической сказки, выражается, как было сказано ранее, и в системе персонажей. В особенности это характерно для образов главных героев сказочных пьес.

³⁹³ Там же. С. 14.

Мы предлагаем разделить те образы протагонистов, которые являются принципиально новыми для драматической сказки по сравнению с волшебной народной сказкой, на три группы. Характерные для этих героев черты, по большей части обусловлены не драматической природой сказочных пьес, а тяготением этих образов и их преемственной связью с авторской литературной сказкой, как русской, так и зарубежной, а также несказочными формами литературы, в том числе драматической.

В русской драматической сказке 1930-50-х гг. появляются такие обновленные типы протагонистов, как «романтический герой»; «рефлексирующий герой»; «герой, борющийся против системы». Кроме того, можно отметить развитие такого интересного явления, как «коллективный протагонист» (герои, борющиеся против коллективного же антагониста – Трех толстяков в пьесе Ю.К. Олеси).

Рассмотрим по отдельности каждый тип.

5.1. «Романтический герой»

Главный герой пьесы Е.Л. Шварца «Тень» Ученый прочно вписан в романтическую литературную традицию.

Он генетически связан не только с героями сказок Г.Х. Андерсена и А. Шамиссо, на сюжетной основе которых написана пьеса, но и с протагонистами из произведений Э.Т.А. Гофмана. Творчески переосмысляя опыт романтической литературной сказки, Е.Л. Шварц создает обновленный тип героя, воплощающий его отношение к сказке и реальной жизни.

Если в сказке Г.Х. Андерсена образ ученого достаточно прост – это наивный, неприспособленный к жизни, страдающий мечтатель, - то в пьесе Е.Л. Шварца характер протагониста обогащен многими чертами, присущими героям других произведений классической романтической литературы. Прежде всего, он приближен к протагонистам сказочных произведений Э.Т.А. Гофмана, которые, несмотря на свою мечтательность, принимали

действенное, активное участие в своей судьбе, а зачастую и одерживали победу над противником. Наибольшее сходство можно обнаружить между образом Ученого и главным героем сказочной повести Э.Т.А. Гофмана «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» студентом Бальтазаром. В произведениях описаны схожие сюжетные ситуации. В них показано возвышение ничтожного персонажа, которого окружающие принимают за достойного, талантливого и могущественного. На персонажей повести «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер» действует колдовство феи Розабельверде, которое заставляет их видеть карлика красивым и умным. Герои же пьесы Е.Л. Шварца заблуждаются по собственной воле: даже узнав, что жених Принцессы – всего лишь тень, они не желают признать это, предпочитая правде удобную ложь.

Поэтому конфликт в пьесе усложнен, и для Ученого недостаточно раскрыть всем глаза на сущность Тени, как он поначалу надеется («Они увидят, что он тень, и поймут... Ну словом, все поймут...»³⁹⁴). Только увидев «ущербность» Тени, ее зависимость от Ученого, Принцесса и придворные отворачиваются от нее.

В отличие от главного героя повести А. Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля» протагонисты произведений Г.Х. Андерсена и Е.Л. Шварца отпускают свои тени не из корыстных побуждений. Героем Г.Х. Андерсена движет любопытство, а Ученым Е.Л. Шварца – любовь.

Пьеса «Тень» отмечена большим влиянием романтической эстетики. Как утверждает М.Н. Липовецкий, «Е. Шварц, как правило, опирается на сказки, уже переработанные литературой, уже опосредованные мыслями и чувствами Андерсена, Шамиссо, Гофмана, уже напитавшиеся опытом литературных традиций и, прежде всего, эстетической «памятью» романтизма»³⁹⁵.

³⁹⁴ Шварц Е.Л. Тень // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 85.

³⁹⁵ Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920 – 1980-х гг.). Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992. С. 105.

О связи пьесы с литературой романтизма, а также о параллелях с театром *commedia dell'arte* пишет И.В. Павлосюк в статье «О некоторых источниках сюжета пьесы Е.Л. Шварца «Тень». Исследователь видит в характере Ученого сходство не только с «романтическим художником или поэтом» («те же мечтательность, интерес к необычному, чудесному, поэтизация действительности»³⁹⁶), но и с Пьеро – традиционной маской *commedia dell'arte*.

Сказочно-романтическое мироощущение Ученого воплощено в прологе пьесы, в котором он с радостью отдается фантазии, посещающей его, когда он теряет очки (также пролог предлагает вариант восприятия последующего действия как плода воображения главного героя):

УЧЕНЫЙ. Когда теряешь очки, это, конечно, неприятно. Но вместе с тем и прекрасно – в сумерках вся моя комната представляется не такою, как обычно. <...> Прелесть всех этих выдумок в том, что едва я надену очки, как все вернется на свое место <...>³⁹⁷.

В начале пьесы Ученый с заметным страхом говорит о сложности реальной жизни, противопоставляя ее сказке:

УЧЕНЫЙ. Ваша страна – увы! – похожа на все страны в мире. Богатство и бедность, знатность и рабство, смерть и несчастье, разум и глупость, святость, преступление, совесть, бесстыдство – все это перемешано так тесно, что просто ужасаешься. Очень трудно будет все это распутать, разобрать и привести в порядок так, чтобы не повредить ничему живому. В сказках все это гораздо проще³⁹⁸.

Таким образом, Ученый опасается настоящей жизни.

Конфликт между творческим мечтателем Ученым и филистерским обществом сказочной страны завершается моральной победой главного героя. Но финал пьесы напоминает развязку романтического произведения: Ученый вместе с Аннунциатой покидают волшебную страну (уходом

³⁹⁶ Павлосюк И.В. О некоторых источниках сюжета пьесы Е.Л. Шварца «Тень» // Традиция в фольклоре и литературе. СПб., 2000. С. 151.

³⁹⁷ Шварц Е.Л. Тень // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 9.

³⁹⁸ Там же. С. 15.

главного героя от общества завершается, к примеру, романтическая поэма М.Ю. Лермонтова «Мцыри» и пьеса А.С. Грибоедова «Горе от ума», также отмеченная влиянием романтизма). Однако Ученый уезжает из сказочной страны повзрослевшим, освобожденным от прежних иллюзий и готовым видеть зло и бороться с ним («Но я узнаю его, я всюду узнаю его»³⁹⁹).

Таким образом, характер Ученого, будучи полностью и подчеркнуто вписанным в литературную традицию романтических мечтателей, развивается и выходит за рамки романтической эстетики. От сказочных стереотипов герой обращается к «реальной действительности» сказочной страны (разумеется, понимаемой метафорически) и отправляется в путь, по-прежнему веря в победу добра и справедливости, но утратив прежние иллюзии о сказочной легкости этой победы.

Образ Ланцелота, протагониста пьесы «Дракон», также отмечен влиянием эстетики романтизма.

Образ рыцаря Ланцелота прочно вписан в контекст рыцарских романов и легенд артуровского цикла, которые неоднократно получали новое воплощение и переосмысление в творчестве писателей, тяготевших к романтизму (достаточно упомянуть знаменитые «Королевские идиллии» А. Теннисона, в которых рыцарские сюжеты получили романтическую трактовку с отчетливо символистским оттенком).

Как и в «Королевских идиллиях», в пьесе «Дракон» характер Ланцелота психологически сложен, отмечен внутренними конфликтами и рефлексией.

Однако, в отличие от героя А. Теннисона, предающего своего друга короля Артура, протагонист пьесы Е.Л. Шварца охвачен горячей любовью к людям и ни на минуту не изменяет своим моральным принципам.

³⁹⁹ Там же. С. 109.

Таким образом, в этическом плане характер Ланцелота ближе к традиционному образу рыцаря, который сложился в классическом рыцарском эпосе.

Как и в пьесе «Тень», в сказке «Дракон» одним из основных драматических конфликтов является противостояние одинокого главного героя – незаурядной личности, наделенной храбростью и высокими нравственными идеалами, - и обывательского мира. Большинство горожан (как и тех, кого рыцарю приходится спасать во время его странствий: «Три раза я был ранен смертельно, и как раз теми, кого насильно спасал»⁴⁰⁰), не понимают Ланцелота и настроены к нему враждебно.

В начале пьесы герой полон уверенности в том, что для спасения горожан достаточно убить Дракона, но по мере развития действия он понимает, что злом заражены и их души.

Однако рыцарь не перестает любить людей и бороться за их освобождение – как от внешнего зла, так и от внутреннего. В отличие от романтических протагонистов, отворачивающихся от презренного бездуховного мира, Ланцелот не может отказаться от своей горячей любви к людям и остается в городе, чтобы с помощью любви и упорного труда помочь им исправиться и достичь счастья.

М.Н. Липовецкий находит в пьесе движение главного героя «от сказки к реальности»⁴⁰¹, одним из этапов этого пути считая романтическое мироощущение.

Участвуя в романтическом конфликте и обладая романтическим взглядом на мир (который ярко выражен в исполненном высокой патетики монологе на площади), Ланцелот тесно связан с романтической традицией. Однако «жанровое ожидание» в пьесе нарушается, и герой преодолевает

⁴⁰⁰ Шварц Е.Л. Дракон // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 123.

⁴⁰¹ Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920 – 1980-х гг.). Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992. С. 120.

романтический разрыв между собой и миром горожан, движимый сочувствием и любовью к ним:

Эльза, дай руку. Я люблю вас всех, друзья мои. Иначе чего бы ради я стал возиться с вами. А если уж люблю, то все будет прелестно. И все мы после долгих забот и мучений будем счастливы, очень счастливы наконец!⁴⁰²

Таким образом, характеры Ученого и Ланцелота находятся в тесной связи с романтической литературной традицией и участвуют в развитии романтического конфликта. Однако эти образы несводимы к типу романтического индивидуалиста или мечтателя. Оба героя развиваются по ходу действия и, сохраняя романтическую приподнятость, преодолевают романтический канон.

5.2. «Рефлексирующий герой»

Как было ранее отмечено в данной работе, действия героев литературных сказок подкреплены психологическими мотивировками. Кроме того, авторы часто показывают размышления персонажей, в результате которых они совершают те или иные поступки. Герои же волшебных народных сказок практически лишены рефлексии. Как правило, она сведена к выбору между тремя дорогами, который герой совершает практически интуитивно. Так же интуитивно, почти не раздумывая, на основе своих заданных моральных качеств, герои принимают другие решения: как отреагировать на действия помощника /дарителя и т.д.

В литературной и, в частности, в драматической сказке, размышления героев порой становятся важной частью произведения, не только выступая в качестве необходимых мотивировок их действий, но и придавая особую глубину их характерам.

⁴⁰² Шварц Е.Л. Дракон // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 214.

Отдельные сказочные герои (как правило, протагонисты), больше остальных склонны к усиленным размышлениям, которые они выражают в своих монологах и диалогах с другими персонажами.

Назовем такой тип героя «рефлексирующим». К этому типу относятся Ученый, Ланцелот, а также протагонист пьесы-сказки Е.Л. Шварца «Обыкновенное чудо» Хозяин-Волшебник. Остановимся подробнее на характере последнего героя.

Как известно, пьеса-сказка Е.Л. Шварца является своеобразным итоговым произведением драматурга, выражающим его размышления о смысле жизни и творчества, о силе любви.

Неслучайно сам драматург писал о произведении: «Эту пьесу я очень любил, прикасался в последнее время к ней с осторожностью и только в такие дни, когда чувствовал себя человеком»⁴⁰³.

Основные размышления автор вкладывает в уста одного из центральных персонажей Хозяина-Волшебника. Герой – философ и романтик. Как в пьесах «Снежная королева» и «Тень», сюжет сказки «Обыкновенное чудо» может быть интерпретирован как порождение фантазии Хозяина-Волшебника, ведь он «затеял все это»⁴⁰⁴, чтобы поговорить о любви со своей женой, которую безумно любит.

Герой обладает большой волшебной силой, но он не всемогущ. Он бессмертен, поэтому ему предстоит пережить свою смертную жену и «затосковать навеки»⁴⁰⁵. Несмотря на свою способность творить чудеса, Хозяин-Волшебник восхищается силой живой жизни и любви:

Хозяин. <...> Человек из мертвого камня сделает статую – и гордится потом, если работа удалась. А поди-ка из живого сделай еще более живое. Вот это работа!⁴⁰⁶

⁴⁰³ Шварц Е.Л. Живу беспокойно....: Из дневников. Л.: Советский писатель, 1990. С. 175.

⁴⁰⁴ Шварц Е.Л. Обыкновенное чудо // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 382.

⁴⁰⁵ Там же. С. 383.

⁴⁰⁶ Там же. С. 296.

Действие пьесы начинается для героя как творчество, игра. Он хочет проверить, победит ли волшебство (и Медведь потеряет человеческий облик, поцеловав Принцессу) или живая сила любви. Хозяин-Волшебник играет людьми и манипулирует ими:

Хозяин. <...> Дай ты мне хоть один денек пошалить! Влюбляться полезно! Не умрет, господи боже мой!⁴⁰⁷

Он смотрит на людей с любопытством и снисхождением.

Характер Хозяина-Волшебника не имеет видимых связей с волшебной народной сказкой. В пьесе он выступает то в качестве помощника по отношению к Медведю и Принцессе, то как вредитель (когда он «изо всех сил»⁴⁰⁸ мешает Медведю добраться до Принцессы, чтобы она «спокойно и с достоинством встретила свой конец»⁴⁰⁹). Характер героя имеет сугубо литературное происхождение. В какой-то степени он продолжает традицию «романа о художнике» (понимаемого здесь в широком смысле), существующую в мировой литературе. Одним из источников драматизма в пьесе становится конфликт между автором (Хозяином-Волшебником) и его героями (Медведем, Трактирщиком и Придворной дамой).

Когда Медведь отказывается подчиняться Хозяину-Волшебнику, тот начинает препятствовать ему (впрочем, втайне надеясь, что Медведь все же придет к Принцессе, и чудо любви победит заклятье). Он с удивлением говорит о Трактирщике и Придворной даме, которые по-своему распорядились своей жизнью:

Хозяин. <...> И я взял и собрал людей и перетасовал их, и все они стали жить так, чтобы ты смеялась и плакала. Вот как я тебя люблю. Одни, правда, работали лучше, другие хуже, но я уже успел привыкнуть к ним. Не зачеркивать же! Не слова – люди. Вот, например, Эмиль и Эмилия. Я надеялся, что они будут помогать

⁴⁰⁷ Там же. С. 303.

⁴⁰⁸ Там же. С. 365.

⁴⁰⁹ Там же. С. 371.

молодым, помня свои минувшие горести. А они взяли да и обвенчались. Взяли да и обвенчались! Ха-ха-ха! Молодцы! Не вычеркивать же мне их за это <...>⁴¹⁰.

В своих монологах Волшебник поднимает вопросы о законах творчества и ответственности автора.

Вспомним, что русские писатели нередко с удивлением говорили о непредсказуемом поведении созданных ими героев. Широкую известность получили слова А.С. Пушкина о Татьяне: «Представляете, какую штуку удрала со мной моя Татьяна... замуж вышла...»⁴¹¹. Л.Н. Толстой также говорил: «Вообще герои и героини мои делают иногда такие штуки, каких я не желал бы! Они делают то, что должны делать в действительной жизни и как бывает в действительной жизни, а не то, что мне хочется»⁴¹².

Действие пьесы начинается для Хозяина-Волшебника как творческая игра, призванная показать его жене силу жизни и любви, однако по мере развития сюжета события становятся все более драматичными и герой признает ограниченность своей волшебной силы:

Хозяин. <...> Чудеса подчинены таким же законам, как и все другие явления природы⁴¹³.

Несмотря на то, что Хозяин-Волшебник готов к трагическому исходу действия («И в трагических концах есть свое величие»⁴¹⁴), он не перестает верить в могущество любви и возможность чуда («Давайте принимать жизнь такой, как она есть. Дождики дождиками, но бывают и чудеса, и удивительные превращения, и утешительные сны»⁴¹⁵). Счастливая развязка истории Принцессы и Медведя дает Хозяину-Волшебнику надежду на то, что и его драма (ему предстоит пережить свою жену) может чудесным образом благополучно разрешиться.

⁴¹⁰ Там же. С. 382.

⁴¹¹ Цит. по: Паустовский К.Г. Золотая роза // Паустовский К.Г. Золотая роза. Авторский сборник / Сост. Г. Арбузова. М.: Советский писатель, 1983. С. 91.

⁴¹² Там же. С. 93.

⁴¹³ Шварц Е.Л. Обыкновенное чудо // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 372.

⁴¹⁴ Там же. С. 374.

⁴¹⁵ Там же. С. 384.

Философская направленность пьесы обусловила высокий уровень рефлексии и в характерах других персонажей. Напряженные размышления присущи Трактирщику Эмилю, Медведю, Принцессе и даже отчасти Королю.

В отличие от Хозяина-Волшебника, который размышляет о жизни во всей ее сложности и многосторонности, другие герои, как правило, рефлексиируют на тему любви.

Трактирщик сожалеет об упущенном счастье с Эмилией:

ТРАКТИРЩИК. Спокойной ночи. Только не найти его тебе, нигде не найти тебе покоя. Запрись в монастырь – одиночество напомнит о ней. Открой трактир при дороге – каждый стук двери напомнит тебе о ней⁴¹⁶.

Медведь осуществляет трудный выбор между любовью к Принцессе и страхом навсегда потерять ее, утратив человеческий облик.

МЕДВЕДЬ. Бежать, бежать скорее! Она сердилась и бранила меня, а я видел только ее губы и думал, думал об одном: вот сейчас я ее поцелую! Медведь проклятый! Бежать, бежать! А может быть, еще раз, всего только разик взглянуть на нее. Глаза у нее такие ясные! И она здесь, здесь, рядом, за стеной. Сделать несколько шагов и... *(Смеется)*. Подумать только – она в одном доме со мной! Вот счастье! Что я делаю! Я погублю ее и себя! Эй ты, зверь! Прочь отсюда! В путь!⁴¹⁷

Принцесса размышляет о своих чувствах к Медведю, пытаясь сделать выбор между любовью и обидой на Медведя, а также страхом.

Своеобразной пародией на раздумья главных героев являются размышления Короля, которые, как правило, связаны с его любовью к дочери – единственным положительным качеством героя, однако не ведут к каким-либо серьезным действиям или развитию этого характера.

КОРОЛЬ. Черт знает что... Эй, вы... Свита... Поищите там чего-нибудь в аптечке... Я потерял сознание, остались одни чувства... Тонкие... Едва определимые... То ли мне хочется музыки и цветов, то ли зарезать кого-нибудь. Чувствую, чувствую

⁴¹⁶ Там же. С. 343.

⁴¹⁷ Там же. С. 341.

смутно-смутно – случилось что-то неладное, а взглянуть в лицо действительности – нечем...⁴¹⁸

КОРОЛЬ. Дочка, дочка... Со мною происходит нечто ужасное... Доброе что-то – такой страх! – что-то доброе проснулось в моей душе. <...>⁴¹⁹

В пьесах Е.Л. Шварца «Тень» и «Дракон» рефлексирующими героями являются протагонисты Ученый и Ланцелот.

Ученый размышляет об устройстве мира и законах жизни. В начале действия он уверен, что мир устроен гармонично, и чувствует огромную ответственность за его счастье.

УЧЕНЫЙ. Конечно, мир устроен разумнее, чем кажется. Еще немножко – дня два-три работы, - и я пойму, как сделать всех людей счастливыми⁴²⁰.

Размышления Ученого показывают, как, оставаясь цельной натурой и сохраняя веру в конечное торжество справедливости, герой проходит испытания и избавляется от первоначальной наивности.

Ланцелот из пьесы Е.Л. Шварца «Дракон» также может быть отнесен к типу «рефлексирующего героя».

Исполнен глубоких раздумий его монолог на площади, когда он ждет смерти и размышляет о том, ради чего умирает. Думая о предстоящей смерти, герой приходит к уверенности в том, что его самопожертвование не напрасно.

ЛАНЦЕЛОТ. Да, как тебя послушаешь, это выходит и возвышенно, и благородно. Но мне ужасно нездоровится. Я смертельно ранен. Погоди-ка, погоди... Но дракон-то убит, вот и легче мне стало дышать. <...> Это смерть меня зовет, Эльза. Я умираю. Это очень грустно, верно? <...> Это очень обидно. Все они спрятались. Как будто победа – это несчастье какое-нибудь. <...> Все они спрятались. Так. Но сейчас дома они потихоньку-потихоньку приходят в себя. Души у них распрямляются. Зачем, шепчут они, зачем кормили и холили мы это чудовище? Из-за нас умирает теперь на площади человек, один-одинешенек. Ну, уж теперь мы будем умнее!

⁴¹⁸ Там же. С. 357.

⁴¹⁹ Там же. С. 363.

⁴²⁰ Там же. С. 32.

<...> Камни и те поумнели бы. А мы все-таки люди. Вот что шепчут сейчас в каждом доме, в каждой комнатке. <...> Да, да, именно так. Значит, я умираю недаром⁴²¹.

Понимая, что горожане и сами заражены злом, которое воплощает Дракон, Ланцелот готов спасти их. Свою философию горячей и самоотверженной любви к людям он раскрывает в диалогах с Драконом и его приспешниками – Генрихом и Бургомистром.

ДРАКОН. Вранье, вранье. Мои люди очень страшные. Таких больше нигде не найдешь. Моя работа. Я их кроил.

ЛАНЦЕЛОТ. И все-таки они люди.

ДРАКОН. Это снаружи.

ЛАНЦЕЛОТ. Нет.

ДРАКОН. Если бы ты увидел их души – ох, задрожал бы.

ЛАНЦЕЛОТ. Нет⁴²².

Но, понимая все несовершенство и слабость горожан, герой заново утверждает в любви к ним («Я люблю всех вас, друзья мои. Иначе чего бы ради я стал возиться с вами»⁴²³).

В результате напряженной рефлексии характер Ланцелота развивается; он становится мудрее и выступает в качестве «профессионального героя»⁴²⁴ и защитника слабых «на новом уровне» - решаясь не совершить единичный подвиг, а остаться в городе и помогать людям упорно и терпеливо.

Таким образом, в рассматриваемый период в жанре драматической сказки появляется обновленный тип героя – «рефлексирующий герой». Этот тип вводит в свои произведения Е.Л. Шварц. Появление этого героя обусловлено рядом причин: романтической и одновременно философской направленностью пьес драматурга, а также влиянием литературных и театральных тенденций времени. Можно сказать, что появление таких

⁴²¹ Шварц Е.Л. Дракон // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 181.

⁴²² Там же. С. 154.

⁴²³ Там же. С. 214.

⁴²⁴ Там же. С. 140.

персонажей, наряду с другими особенностями содержания пьес Е.Л. Шварца, делает его драматические сказки понятными «даже самому взрослому зрителю»⁴²⁵.

5.3. «Герой, борющийся против системы»

Русские драматические сказки 1930-50-х гг. нередко основаны на социальном конфликте. Это обусловлено как сказочной традицией (вспомним такие народные сказки, как, например, «Каша из топора», «Солдат и черт» и др.), так и общей актуальностью социальной тематики для литературы этого периода.

Если в народной сказке протагонист, как правило, борется с отдельными социальными противниками (часто это гордая царевна или злой царь), то главный герой в русских драматических сказках 1930-50-х гг. нередко вступает в борьбу не с отдельными антагонистами, а с их группой или обществом в целом. Предлагаем назвать такой тип сказочного протагониста «героем, борющимся против системы».

В этом аспекте мы будем рассматривать следующих сказочных героев: коллективный протагонист в пьесе «Три толстяка», Генрих («Голый король»), Ученый («Тень»), Ланцелот («Дракон»).

Герои вступают в борьбу ради достижения справедливости (как Ланцелот и группа протагонистов в пьесе «Три толстяка») или защищая собственные интересы. Они борются с системой власти в одиночку или вместе с помощниками.

Наиболее трагичной предстает борьба с системой устройства общества, которую ведут герои-одиночки: Ланцелот и Ученый. Оба героя отличаются высокой силой духа, которая помогает им преодолеть сомнения и не отступать от своих убеждений и модели поведения. Она же приводит их к

⁴²⁵ Шварц Е.Л. Золушка // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 1. С. 7.

победе. Так, Доктор говорит об Ученом: «Слышите вы все: он поступал как безумец, шел прямо, не сворачивая, он был казнен – и вот он жив, жив, как никто из вас»⁴²⁶.

Протагонисты пьес Е.Л. Шварца отличаются меньшей степенью личной заинтересованности. Если герои пьесы «Три толстяка» не ведают сомнений (они борются против конкретных противников и понимают, что в случае отказа от борьбы возникнет угроза их благополучию и даже жизни), то мотивы протагонистов Е.Л. Шварца глубже и сложнее. Как емко резюмирует в своей диссертации С.Б. Рубина, «в центре пьес Е. Шварца – борцы с тиранией за всеобщее счастье»⁴²⁷.

Так, Генрих и даже Ученый могли бы отказаться от своей борьбы (лишившись возможности воссоединиться со своими любимыми). Кроме борьбы за собственное счастье ими движет стремление победить несправедливость и зло, которое олицетворяет порочная система и власть. Так, Ученый восстает против общественных устоев еще до того, как сталкивается с Тенью. Он собирается, женившись на Принцессе, отвергнуть корону и уехать с ней, втолковать «самым нелюбопытным: королевская власть бессмысленна и ничтожна»⁴²⁸. Ученый не может покориться Тени и «махнуть на все рукой»⁴²⁹ не только потому, что это значило бы отказаться от Принцессы, но и потому, что он – «человек добросовестный»⁴³⁰ и готов «погибнуть с честью»⁴³¹, но не уступить злу.

Мотивы действий Ланцелота еще сложнее. Его личный интерес минимален, несмотря на то, что он влюблен в Эльзу.

ЭЛЬЗА. Я думала, что вы все равно вызвали бы дракона. Даже если бы другая девушка была на моем месте.

⁴²⁶ Шварц Е.Л. Тень // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 108.

⁴²⁷ Рубина С.Б. Ирония как системообразующее начало драматургии Е. Шварца («Голый король», «Тень», «Обыкновенное чудо»). Дисс. ... канд. филол. наук. Горький, 1989. С. 200.

⁴²⁸ Там же. С. 54.

⁴²⁹ Там же. С. 52.

⁴³⁰ Там же. С. 84.

⁴³¹ Там же. С. 85.

ЛАНЦЕЛОТ. Конечно, вызвал бы. Я их терпеть не могу, драконов этих. Но ради вас я готов задушить его голыми руками, хотя это очень противно⁴³².

Герой – странствующий рыцарь, который борется со злом везде, где видит его (он рассказывает о книге, в которой записаны «все преступления преступников, все несчастья страдающих напрасно»⁴³³). В завоеванном городе это зло воплощается не только в образе Дракона и в системе власти, к которой принадлежат Бургомистр и Генрих, но сосредоточено и в душах людей. Борьба против такой системы сложнее и труднее, но Ланцелот не отступает.

Таким образом, социальные конфликты, присутствующие в русских драматических сказках 1930-50-х гг. в соответствии с общелитературными тенденциями этого периода, в ряде пьес трансформировались в борьбу протагонистов и групп главных героев против системы, против власти. Наиболее отчетливо эта борьба воплощена в произведениях Е.Л. Шварца, в которых она поднимается на уровень нравственно-философских раздумий, что делает характеры его героев глубокими и многомерными.

Наряду с традиционными героями, присущими волшебной народной сказке, а также персонажами, типичными для классической литературной, в том числе и драматической, сказки, авторы русских сказочных пьес 1930-50-х гг. создали обновленные типы героев-протагонистов.

Эти герои, вписываясь в систему сказочных протагонистов, выявленную В.Я. Проппом, на сюжетном уровне, в то же время на содержательном уровне оказываются намного глубже. Они не только участвуют в развитии традиционного морально-этического сказочного конфликта, но и воплощают важные мировоззренческие вопросы, отражают в своем поведении социальную борьбу, а также тесно связаны с несказочной литературной и общекультурной традицией. Эти обновленные герои

⁴³² Шварц Е.Л. Тень // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 157.

⁴³³ Там же. С. 123.

особенно важны для раскрытия содержания «взрослой» драматургии Е.Л. Шварца.

§ 6. Герои – «выразители авторских идей» в сказочной драматургии Е.Л. Шварца.

Говоря о персонажной системе русской сказочной драматургии 1930-50-х гг., нельзя недооценивать роль героев, наиболее близких к автору по мировоззрению, выражающих его сокровенные мысли и идеи в более открытой и яркой, нередко афористичной, форме, чем другие действующие лица. Предлагаем назвать таких героев «выразителями авторских идей».

В отличие от резонеров и «глашатаев автора»⁴³⁴, герои – выразители авторских идей не являются сугубо функциональными (их значение в произведении не сводится лишь к пояснению авторской точки зрения), а представляют собой полноценные и самодостаточные драматические характеры. Как правило, они принадлежат к числу центральных действующих лиц пьесы. Наиболее яркие образы героев – «выразителей авторских идей» созданы в пьесах Е.Л. Шварца, которым присуще особо глубокое философское содержание. Эти герои раскрывают авторскую позицию в выразительной, часто поэтической и афористичной манере.

Проанализируем в контексте типа «выразитель авторских идей» характеры следующих героев: Сказочник (пьеса «Снежная королева»); Ученый («Тень»); Ланцелот («Дракон»); Хозяин (Волшебник) («Обыкновенное чудо»).

Сказочник в пьесе «Снежная королева» выполняет сразу две функции – рассказчика и одного из главных действующих лиц. Поддерживая контакт с публикой и одновременно принимая непосредственное участие в действии, он таким образом делает и зрителей соучастниками происходящего на сцене. Рассказывая сказку, он в тоже время не знает, как она завершится: «И самое

⁴³⁴ Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. Под общ. ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 55.

интересное то, что придумал я пока только начало да кое-что из середины, так что, чем кончатся наши приключения, я и сам не знаю!»⁴³⁵. Сражаться со злом ему помогают только его личные качества и способность объединять вокруг себя хороших людей. Несмотря на некоторую наивность, Сказочник знает, что жизнь часто бывает жестока и несправедлива:

СКАЗОЧНИК. В общем – да. Хорошие люди всегда побеждают в конце концов.

Маленькая разбойница. Конечно!

СКАЗОЧНИК. Но некоторые из них иногда погибают, не дождавшись победы⁴³⁶.

Но несмотря на это, он восклицает в финале пьесы, выражая авторские мысли о силе добра и дружбы: «Что враги сделают нам, пока сердца наши горячи? Да ничего! Пусть только покажутся, и мы скажем им: «Эй, вы! Снип-снап-снурре...»⁴³⁷. Герою придано сходство с Г.Х. Андерсеном, чья сказка «Снежная королева» послужила основой для пьесы. Например, так Сказочник рассказывает о своих школьных годах: «Ростом я был такой же, как теперь, а нескладен был еще больше»⁴³⁸; а Г.Х. Андерсен в своей художественной автобиографии «Сказка моей жизни» пишет: «Я в то время, как мне рассказывали, был долговязым мальчиком с длинными светлыми волосами, ходил по большей части без шляпы и в деревянных башмаках»⁴³⁹.

С образа Сказочника из детской пьесы о Снежной королеве Е.Л. Шварц начинает свои размышления о природе творчества, его возможностях и законах. Однако в этой пьесе история Сказочника не находится в центре сюжета, а герой играет важную, но все же второстепенную роль помощника главной героини Герды.

На гораздо более глубоком уровне писатель продолжает свои размышления о творчестве, а также о любви в пьесе «Обыкновенное чудо». В

⁴³⁵ Шварц Е.Л. Снежная королева // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 1. С. 346.

⁴³⁶ Там же. С. 425.

⁴³⁷ Там же. С. 433.

⁴³⁸ Там же. С. 427.

⁴³⁹ Андерсен Г.Х. Сказка моей жизни // Андерсен Г.Х. Собрание сочинений в 4 томах. М.: Терра, 2008. Т. 4. С. 129.

этой драматической сказке функцию выразителя авторских идей выполняют два персонажа: безымянный человек перед занавесом и Хозяин-Волшебник. Человек перед занавесом появляется лишь однажды в прологе пьесы. Он раскрывает авторское понимание сущности и предназначения сказки: «Сказка рассказывается не для того, чтобы скрыть, а для того, чтобы открыть, сказать во всю силу, во весь голос то, что думаешь»⁴⁴⁰, характеризует систему персонажей: «Среди действующих лиц нашей сказки, более близких к «обыкновенному», узнаете вы людей, которых приходится встречать достаточно часто»⁴⁴¹; «Но герои сказки, более близкие к «чуду», лишены бытовых черт сегодняшнего дня»⁴⁴². Однако человек перед занавесом лишь формирует зрительское ожидание, помогая правильному восприятию спектакля. А сокровенные мысли автора, наиболее важные для пьесы, на наш взгляд, наиболее полно выражает Хозяин-Волшебник, являющийся одним из протагонистов драматической сказки. Характер Хозяина-Волшебника в значительной степени создан на основе характера Сказочника. Однако образ Хозяина-Волшебника усложнен и более интеллектуален, чем образ Сказочника. Хозяин-Волшебник также является одним из главных героев создаваемой им лирической сказки о любви. Он решает вопросы, касающиеся свободы творчества, нравственной ответственности художника. Даже обладая волшебной силой, герой не может изменить сказочные законы, управлять чувствами и действиями созданных им персонажей, ведь «чудеса подчинены таким же законам, как и все другие явления природы»⁴⁴³. Но сознавая непростые и порой жестокие законы жизни и искусства, Хозяин-Волшебник неустанно восхищается людьми, способными бросить им вызов: «Слава храбрецам, которые осмеливаются любить, зная, что всему этому придет конец. Слава безумцам, которые живут

⁴⁴⁰ Шварц Е.Л. Обыкновенное чудо // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 289.

⁴⁴¹ Там же. С. 289.

⁴⁴² Там же. С. 289.

⁴⁴³ Там же. С. 371.

себе, как будто они бессмертны, - смерть иной раз отступает от них»⁴⁴⁴. Высокий пафос его речей смягчен самоиронией героя: «До чего довел... Я, весельчак и шалун, заговорил из-за тебя, как проповедник»⁴⁴⁵. Провозглашая любовь как высшую ценность, Хозяин-Волшебник говорит: «Нищие, безоружные люди сбрасывают королей с престола из любви к ближнему. Из любви к родине солдаты попирают смерть ногами, и та бежит без оглядки. Мудрецы поднимаются на небо и ныряют в самый ад – из любви к истине. Землю перестраивают из любви к прекрасному»⁴⁴⁶. В финале пьесы Хозяин-Волшебник призывает своих героев: «Любите, любите друг друга, да и всех нас заодно, не остывайте, не отступайте – и вы будете так счастливы, что это просто чудо!»⁴⁴⁷, таким образом давая понять, что именно любовь и есть «обыкновенное чудо».

Герой пьесы «Тень» Ученый раскрывает авторскую позицию в очень яркой и нередко поэтичной форме.

Так, с помощью образа горящих фонариков он метафорически выражает свои мысли о необходимости прожить жизнь достойно и о готовности пойти ради этого на смерть: «Мне очень нравится, как горят эти фонарики. Кажется, никогда в жизни голова моя не работала так ясно. Я вижу и все фонарики разом, и каждый фонарик в отдельности. Я знаю, что к утру вы погаснете, друзья мои, но вы не жалеете об этом. Все-таки вы горели, и горели весело, - этого у вас никто не может отнять»⁴⁴⁸.

Ученый полон решимости до конца бороться с Тенью, и эта решимость и непреклонность и позволяют ему одержать победу:

УЧЕНЫЙ. <...> Но я пошел на смерть, Аннунциата. Ведь, чтобы победить, надо идти и на смерть. И вот – я победил. Идемте отсюда, Аннунциата⁴⁴⁹.

⁴⁴⁴ Там же. С. 383.

⁴⁴⁵ Там же. С. 365.

⁴⁴⁶ Там же. С. 365.

⁴⁴⁷ Там же. С. 387.

⁴⁴⁸ Шварц Е.Л. Тень // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 84.

⁴⁴⁹ Там же. С. 108.

Отражая авторское мироощущение, Ученый отказывается признать победу Тени: «Не верю. С одной стороны – живая жизнь, а с другой – тень. Все мои знания говорят, что тень может победить только на время. Ведь мир-то держится на нас, на людях, которые работают!»⁴⁵⁰. Этот монолог почти дословно повторяет мысль Е.Л. Шварца о пьесе «Тень», высказанную им в журнале «Искусство и жизнь» в 1939 г.: «Карьерист, человек без идей, чиновник может победить человека, одушевленного идеями и большими мыслями, только временно. В конце концов побеждает живая жизнь»⁴⁵¹.

В отличие от сказки Г.Х. Андерсена, пьеса Е.Л. Шварца завершается если не окончательной победой Ученого над Тенью (Тени удастся сбежать), то его спасением. Нравственный императив («добро должно победить зло») в произведении соблюден, и герой остается жив и любим Аннунциатой.

Герой пьесы «Дракон» Ланцелот воплощает собой тип храброго и справедливого защитника угнетенных, который странствует по миру, помогая везде, где нуждаются в его помощи. Для понимания характера героя важны аллюзии к образу Дон Кихота, заново осмысленному Е.Л. Шварцем в одноименном литературном сценарии: это оружие, выданное Ланцелоту на городском совете (медный подносик, назначенный щитом, и тазик от цирюльника, который «назначили исполняющим обязанности шлема»⁴⁵²). Характеры Ланцелота и Дон Кихота схожи на глубинном уровне. Понимая несовершенство людей, герои тем не менее готовы бороться за них и самоотверженно помогать им. Несмотря на людские насмешки, Дон Кихот упорно повторяет:

- А я говорю тебе, что верую в людей! Не обманут меня маски, что напялил ты на их добрые лица!⁴⁵³

Ланцелот восхищается городскими собаками:

⁴⁵⁰ Там же. С. 85.

⁴⁵¹ Шварц Е. Пьеса-сказка «Тень» // Искусство и жизнь. 1939. № 9. С. 46.

⁴⁵² Шварц Е.Л. Дракон // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 152.

⁴⁵³ Шварц Е.Л. Дон Кихот // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 1. С. 145.

ЛАНЦЕЛОТ. Вы думаете, это так просто любить людей? Ведь собаки великолепно знают, что за народ их хозяева. Плачут, а любят⁴⁵⁴.

Говоря о созвучии поведения Ланцелота авторскому мировоззрению, В.Е. Головчинер справедливо утверждает: «Ланцелот – истинно шварцевский герой. В нем, в его отношении к горожанам воплощена любимая и постоянная в пьесах художника мысль о том, что людей надо любить, верить в них и помогать им стать настоящими людьми»⁴⁵⁵.

Выражая авторскую мысль о важности доброты и сострадания, Ланцелот призывает горожан: «Эй, вы! Не бойтесь. Это можно – не обижать вдов и сирот. Жалеть друг друга тоже можно. Не бойтесь! Жалейте друг друга. Жалейте – и вы будете счастливы! Честное слово, это правда, чистая правда, самая чистая правда, какая есть на земле»⁴⁵⁶.

Во всех четырех пьесах протагонистам, выражающим авторские идеи, противостоят антагонисты с собственной четко выраженной позицией. Это Советник и Снежная королева в драматической сказке «Снежная королева», Тень в одноименной пьесе, Дракон и Бургомистр в «Драконе», Министр-администратор в «Обыкновенном чуде». Таким образом, в драматическом противостоянии героев мысли протагонистов оттеняются «антифилософией» их противников. Несмотря на это, пьесы Е.Л. Шварца не превращаются в «драму идей».

В других произведениях драматурга авторские идеи также важны, но они вложены в реплики разных героев. Например, в киносценарии «Золушка» идеи автора выражены в финальном монологе Короля: «Когда-нибудь спросят: а что ты можешь, так сказать, предъявить? И никакие связи не помогут тебе сделать ножку маленькой, душу – большой, а сердце –

⁴⁵⁴ Шварц Е.Л. Дракон // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 144.

⁴⁵⁵ Головчинер В.Е. Эпический театр Евгения Шварца. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1992. С. 148.

⁴⁵⁶ Шварц Е.Л. Дракон // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 181.

справедливым»⁴⁵⁷; во фразе юного Пажа: «<...> но любовь помогает нам делать настоящие чудеса»⁴⁵⁸).

Мы видим, что выразителями авторских идей в пьесах-сказках Е.Л. Шварца становились самые разные герои: мечтательный студент-Сказочник, умный, но наивный Ученый, «профессиональный герой»⁴⁵⁹, самоотверженный и храбрый Ланцелот, бессмертный волшебник Хозяин, размышляющий о силе любви и творчества. Являясь самоценными и полнокровными художественными образами, принадлежа к числу главных действующих лиц пьес, герои в очень яркой, зачастую метафоричной и афористичной форме высказывают авторские идеи о важности доброты, храбрости, любви и творчества.

Таким образом, в работе выстроена типология главных героев русской драматической сказки 1930-50-х гг. с опорой на результаты исследований В.Я. Проппа и Е.М. Мелетинского. Разработана система принципов классификации протагонистов. В частности, уточнена характеристика типа, соответствующего типу «героя-искателя», описанного В.Я. Проппом. Выделены подтипы этого типа в применении к русской сказочной драматургии исследуемого периода. Выявлены обновленные типы героев, созданные авторами русских драматических сказок 1930-50-х гг. Показано, что на средства создания образов протагонистов в русских сказочных пьесах 1930-50-х гг., наряду с традициями волшебных народных, а также классических литературных сказок, повлияли идеи романтической литературы, в частности, творчества немецких романтиков. С другой стороны, немалое воздействие на способы воплощения протагонистов оказали литературные и общественные тенденции времени, которое требовало создания новых типов героев-борцов, бунтарей и революционеров.

⁴⁵⁷ Шварц Е.Л. Золушка // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 1. С. 60.

⁴⁵⁸ Там же. С. 26.

⁴⁵⁹ Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 140.

Немалую роль в рассматриваемых произведениях играют выразители авторских идей, коллективные протагонисты. Особо следует отметить, что в ряде пьес (в первую очередь у Е.Л. Шварца) появляются сложные образы героев, не уступающие по своей глубине характерам, созданным в лучших произведениях драматургии и вообще литературы того времени. Это романтические герои, рефлексирующие герои, герои, борющиеся против системы. Эти образы, наряду с некоторыми характерами произведений классической драматургии, в какой-то мере предвосхитили образы героев и «антигероев» сложных произведений сегодняшней драматургии.

Глава 3. Конфликт в русской драматической сказке 1930-50-х гг.

§ 1. Принципы построения типологии конфликтов в русской драматической сказке 1930-50-х гг.

Конфликт является одной из основополагающих категорий литературного и в том числе драматического произведения. Полностью или частично ему посвящен ряд фундаментальных исследований в области литературоведения и теории драмы⁴⁶⁰.

Как отмечает А.Г. Коваленко, «в науке о литературе до сих пор нет работ, в теоретическом плане раскрывающих более или менее полную картину структуры и поэтики конфликта. Нет достаточно убедительной универсальной типологии конфликтов»⁴⁶¹.

Сам исследователь предлагает выделять конфликты на разных уровнях произведения, не только эпического и драматического, но также и лирического.

В частности, в любом произведении на разных его уровнях исследователь может выделить несколько конфликтов: «По сути дела, конфликт в произведении состоит из множества более «мелких» конфликтов на разных уровнях текста: идеологическом, композиционном, стилистическом, характерологическом, семантическом, (а если это – поэтическое произведение, то наиболее отчетливо антиномизм, очевидно, проявится в лексическом, лексико-семантическом, ритмическом, интонационном, рифмическом «слое» стихотворения). Любое по-настоящему

⁴⁶⁰ См., например: Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л.: Искусство, 1969; Нефед В.И. Размышления о драматическом конфликте. Минск: Наука и техника, 1970; Коваленко А.Г. Художественный конфликт в русской литературе XX в. Структура и поэтика. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2000 и др.

⁴⁶¹ Коваленко А.Г. Художественная конфликтология. М.: Изд-во РУДН, 2004. С. 6.

глубокое и сложное художественное произведение является поликонфликтным»⁴⁶².

Н.И. Фадеева также обращает внимание на разнообразие критериев, на которые можно опираться при построении классификации художественных конфликтов: «Почти все, кто занимался этой проблемой, не избежал искушения предложить свою типологию конфликта, чтобы установить своего рода фундамент для постоянно меняющейся поэтики драмы. При этом точки отсчета могут быть самые разные: тип конфликта ставится в зависимость от творческого метода (романтический, классицистический, реалистический и т.д.), от литературного рода (эпический, лирический, драматический), от степени их остроты и принципиальной разрешимости (антагонистический - неантагонистический), от его сюжетного проявления (внешний - внутренний), от соотношения художественного конфликта с жизненным (объективный - субъективный), от способа и возможности его разрешения (конфликты-казусы и конфликты «субстанциальные») и т.д.»⁴⁶³.

П. Пави отмечает: «Природа различных конфликтов крайне разнообразна. Если бы была возможна научная типология, можно было бы нарисовать теоретическую модель всех мыслимых драматических ситуаций и тем самым с точностью определить драматический характер театрального действия <...>»⁴⁶⁴.

Таким образом, этот исследователь сомневается в возможности построения четкой научной типологии драматического конфликта. Тем не менее, основываясь как на его предложениях⁴⁶⁵, так и на работах отечественных ученых⁴⁶⁶, мы предложим свою классификацию,

⁴⁶² Там же. С. 48.

⁴⁶³ Фадеева Н.И. Конфликт как организующий принцип художественного единства драматического произведения (на материале русской и западноевропейской драмы конца XIX – начала XX в.). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1984. С.

⁴⁶⁴ Пави П. Словарь театра. Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. С. 162.

⁴⁶⁵ Там же. С. 162.

⁴⁶⁶ См. работы: Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.: Изд-во Московского университета. 1986; Чистюхин И.Н. О драме и драматургии. М. 2002; Коваленко А.Г. Художественный конфликт в русской литературе. М.: Изд-во РУДН, 1996.

приспособленную для анализа конфликтов в русских драматических сказках 1930-50-х гг.

В теории драмы создано достаточно много классификаций конфликтов, опирающихся на разные критерии.

В.Е. Хализев в работе «Драма как род литературы» на глубинном уровне разделяет конфликты на казуальные (преходящие) и субстанциальные (устойчивые) в зависимости от их источников и принципиальной разрешимости в пределах произведения⁴⁶⁷.

Также исследователи в зависимости от степени сюжетной проявленности выделяют внешний и внутренний (в том числе внутриличностный психологический) конфликты.

Опираясь на традиционную для теории драмы и литературоведения классификацию конфликтов по сферам их развертывания, И.Н. Чистюхин в работе «О драме и драматургии»⁴⁶⁸ предлагает классифицировать драматические конфликты, опираясь на уровень их сюжетного проявления. Ученый выделяет такие конфликты, как идейный, социальный, нравственный, религиозный, политический, бытовой и семейный.

Как резюмирует Е.Ф. Гилёва, «драматические конфликты могут быть самыми разнообразными: на самом простом уровне это противостояние персонажей-антагонистов, хотя причина, глубина и уровень антагонизма могут варьироваться от бытового до глобального. В других случаях могут быть противопоставление героя и общества, героя и сил природы, стихии и других внешних глобальных сил. Бывают конфликты более сложного уровня, построенные на несоответствии, несовпадении желаний, самооценки и возможностей персонажа, его идеалами и действительностью и т.п.»⁴⁶⁹.

⁴⁶⁷ См. об этом в работе: Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.: Изд-во Московского университета, 1988.

⁴⁶⁸ Чистюхин И.Н. О драме и драматургии. М. 2002.

⁴⁶⁹ Гилёва Е.Ф. Пути развития русской драматической сказки конца XX века (1970 – 2000 гг.). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2011. С. 53.

Таким образом, в литературоведении и теории драмы конфликты классифицируются в зависимости от их источника и принципиальной разрешимости в рамках произведения, в зависимости от участников и сферы развертывания, а также в зависимости от степени их сюжетной проявленности.

Опираясь на типологии конфликтов, предложенные различными авторами (В.Е. Хализевым⁴⁷⁰, П. Пави⁴⁷¹, А.Г. Коваленко⁴⁷², Е.Ф. Гилёвой⁴⁷³, И.Н. Чистюхиным⁴⁷⁴ и др.), мы построим для анализа конфликтов в русской драматической сказке 1930-50-х гг. следующую таблицу.

Типология конфликтов в русской драматической сказке 1930-50-х гг.

Таблица 2

Казуальные		Субстанциальные	
Внешние	Внутренние		Внешние
Человек против человека (человек против группы, группа против группы). Например: <i>морально-этический, социальный, семейный, любовный.</i>			<i>Идеологический (противоборство мировоззрений). Например: философский, религиозный, морально-этический (борьба сил добра и зла).</i>
Человек против общества. Например: <i>романтический; конфликт, связанный с социальными противоречиями (классово-социальный); борьба с завоевателями и угнетателями.</i>			
Человек против сверхъестественного. Например: <i>против злых волшебников, против фантастических существ</i>			
Человек против природы	Человек против себя. Например: <i>морально-нравственный, психологический.</i>		Человек против судьбы (метафизический).

⁴⁷⁰ Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.: Изд-во Московского университета, 1988.

⁴⁷¹ Пави П. Словарь театра. Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991.

⁴⁷² Коваленко А.Г. Художественный конфликт в русской литературе. М.: Изд-во РУДН, 1996

⁴⁷³ Гилёва Е.Ф. Пути развития русской драматической сказки конца XX века (1970 – 2000 гг.). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2011.

⁴⁷⁴ Чистюхин И.Н. О драме и драматургии. М. 2002.

В этой таблице типы конфликтов сгруппированы по двум главным оппозициям: «казуальные – субстанциальные» и «внешние – внутренние». Поскольку внутренние конфликты могут являться как субстанциальными, так и казуальными, мы расположили соответствующий столбец в середине таблицы. Внешние субстанциальные конфликты существенно отличаются от внешних казуальных, поэтому внешние конфликты выделены в 2 отдельных столбца внутри столбцов, содержащих казуальные и, соответственно, субстанциальные конфликты.

Русская драматическая сказка 1930-50-х гг. связана генетическим и типологическим родством с русской волшебной народной и литературной (в том числе западноевропейской) сказкой.

В русской волшебной народной сказке традиционно выделяют такие типы конфликтов, как *семейный* и *социальный*. Более частным конфликтом является столкновение героя со сверхъестественными или природными силами.

Например, Е.Ш. Исаева так пишет о формировании различных типов традиционно-сказочных конфликтов: «Соответственно, и содержание конфликта в сказке предопределяется традицией. Это столкновение добра и зла в предельно сгущенной и обобщенной форме. Первоначально оно реализуется как *борьба человека с одушевляемыми им силами природы*, позже возникают *мотивы социальные* (курсив наш – А.С.). Неизменным остается четкое размежевание позитивного и негативного начал, принципиальная невозможность их взаимопроникновения и неременное торжество справедливости в финале»⁴⁷⁵.

Наряду с этими более частными конфликтами, исследователи фольклорной волшебной сказки также пишут об особенном, более общем и

⁴⁷⁵ Исаева Е.Ш. Жанр литературной сказки в драматургии Е. Шварца: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1985. С. 12.

универсальном сказочном конфликте, который заключается в противоборстве добра и зла.

Этот традиционный тип волшебно-сказочного конфликта фигурирует в работах ученых, анализирующих волшебную народную сказку, под разными названиями. Так, Т.А. Екимова пишет об «обобщенно-сказочном типе конфликта с его нравственно-этическим содержанием»⁴⁷⁶; Л.В. Овчинникова называет такой конфликт «традиционным сказочным конфликтом (в первую очередь, волшебно-сказочным)»⁴⁷⁷. Е.Ф. Гилёва утверждает, что «основой волшебной сказки является борьба добра и зла»⁴⁷⁸; Хо Хё Ён говорит о «традиционном сказочном конфликте добра и зла»⁴⁷⁹.

Предлагаем обозначить такой тип сказочного конфликта *морально-этическим*.

В фольклорной волшебной сказке большинство столкновений носят морально-этический характер и являются выражением противоборства сил добра и зла, однако, как правило, они имеют казуальный (преходящий) характер и обычно завершаются победой протагониста (положительного героя), воплощающего доброе начало.

В.Я. Пропп писал, что морально-этическая направленность волшебной народной сказки имеет сравнительно позднее происхождение: «... можно сказать, что герой или героиня, имеющие морально-возвышенный облик, - это более поздний слой по сравнению с героем, достигающим успеха любыми средствами (обычно это герой плутовского романа, новеллы эпохи Возрождения или бытовой новеллистической сказки – А.С.). Герой волшебной сказки достигает успехов без всякого усилия благодаря тому, что

⁴⁷⁶ Екимова Т.А. Специфика жанровой природы драматической сказки // Вестник Челябинского университета. Серия 2: Филология. № 2. Челябинск, 1997. С. 69.

⁴⁷⁷ Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века: История, классификация, поэтика. Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2001.

⁴⁷⁸ Гилёва Е.Ф. Пути развития русской драматической сказки конца XX века (1970 – 2000 гг.). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2011. С. 15.

⁴⁷⁹ Хо Хё Ён. Ранняя драматургия Е. Шварца (1920-1930). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2007. С. 7.

в его руки попадает волшебное средство или волшебный помощник»⁴⁸⁰. В то же время ученый утверждает, что «это средство ему (герою – А.С.) подарено, передано. Даритель встречен случайно, но магическая оснащенность героя – не случайность. Она заслужена им. Таким образом, высокие моральные качества героя – не придаток, они органически входят в логику и построение повествования»⁴⁸¹.

О постепенном приобретении образом «гонимой падчерицы»⁴⁸² (одной из основных сказочных героинь) высоких морально-нравственных характеристик пишет и Е.М. Мелетинский: «Чудесные силы на стороне падчерицы потому, что она жертва тирании, несправедливости, а не потому, что она добрая, хорошая. Однако постепенно в сказку вносится и индивидуальная нравственная оценка: падчерица изображается скромной, трудолюбивой, доброй, признательной и т.д., а ее сводные сестры – злыми, ленивыми. <...> Этический контраст между падчерицей и мачехиной дочкой ярче, чем противопоставление старших и младших братьев»⁴⁸³.

Морально-этическую направленность конфликтов, лежащих в основе русских народных волшебных сказок, отмечают и другие исследователи, например, В.П. Аникин⁴⁸⁴, Р.М. Волков⁴⁸⁵, Н.М. Ведерникова⁴⁸⁶ и др.

Например, как отмечает Е.Ф. Гилёва, «основой народной сказки является борьба добра и зла. В связи с этим система персонажей народной волшебной сказки довольно проста»⁴⁸⁷. Особенности морально-этического конфликта, лежащего в основе народной волшебной сказки, исследователь объясняет ее высокий сценический потенциал: «Именно своеобразие

⁴⁸⁰ Пропп В.Я. Русская сказка. М.: Лабиринт, 2000. С. 213.

⁴⁸¹ Там же. С. 225.

⁴⁸² Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М. – СПб.: Академия Исследований Культуры, Традиция, 2005. С. 161.

⁴⁸³ Там же. С. 158.

⁴⁸⁴ Аникин В.П. Русская народная сказка. Пособие для учителя. М.: Просвещение, 1977.

⁴⁸⁵ Волков Р.М. Сказка. Разыскания по сюжетосложению народной сказки. Одесса: Гос. изд-во Украины, 1924. Т. 1.

⁴⁸⁶ Ведерникова Н.М. Русская народная сказка. М.: Наука, 1975.

⁴⁸⁷ Гилёва Е.Ф. Пути развития русской драматической сказки конца XX века (1970 – 2000 гг.). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2011. С. 15.

конфликта является главной причиной того, что сказка довольно легко поддается драматической трансформации»⁴⁸⁸.

Учитывая все вышесказанное, мы предлагаем отдельно рассматривать такой тип сказочного конфликта, как морально-этический. Он, как правило, проявляется через другие виды конфликтов: социальный, семейный, конфликт человека со сверхъестественными силами и даже с природой (например, в сказке «Мужик и медведь»).

Рассмотрим отдельные разновидности традиционных сказочных конфликтов: семейный и социальный конфликты.

Семейный конфликт отличается камерным действием, однако в нем ярко проявляется морально-этическое противостояние героев. Как справедливо резюмирует М.Н. Липовецкий, «именно семья как способ организации собственно человеческих отношений вырастает в волшебной сказке до образа космоса, выражая торжество нравственной гармонии»⁴⁸⁹. Протагонистом сказок с семейным конфликтом зачастую выступает социально незащищенный персонаж («социально обездоленный герой»⁴⁹⁰, по выражению Е.М. Мелетинского): младший брат, которого старшие считают дураком и обижают, притесняемые мачехой пасынок или падчерица⁴⁹¹, оклеветанная жена и т.д. На семейном конфликте основано действие таких сказок, как «Крошечка-Хаврошечка», «Морозко», «Дочь и падчерица», «Косоручка», «По колена ноги в золоте, по локоть руки в серебре» и т.д.

Социальный конфликт в большей степени характерен для бытовой новеллистической, чем для волшебной народной сказки. Обычно он представляет собой столкновение героев из разных социальных слоев. Как правило, протагонист – это хитрый и ловкий солдат, работник или крестьянин, который одерживает верх над гордой царевной, жадным барин

⁴⁸⁸ Там же. С. 65.

⁴⁸⁹ Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920 – 1980-х гг.). Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992. С. 34.

⁴⁹⁰ Там же. С. 14.

⁴⁹¹ О генезисе и особенностях образов младшего брата и «гонимой падчерицы» см. в работе Е.М. Мелетинского «Герой волшебной сказки. Происхождение образа» (М.: Изд-во восточной литературы, 1968).

или злым царем. Целью героя является защита собственных интересов, а не восстановление социальной справедливости. Социальное противостояние лежит в основе сюжетов сказок «Батрак», «Мудрая жена», «Три копейки», «Волшебное кольцо» и др.

Отметим, что кроме семейных, социальных, любовных конфликтов в традиционных волшебных сказках большое место занимают конфликты между человеком и сверхъестественными силами (злыми волшебниками, фантастическими существами, такими как Баба-Яга, Змей Горыныч, Кощей Бессмертный и т.п.). Как правило, они тоже носят морально-этический характер.

Конфликты, реализованные в авторских литературных сказках, намного разнообразнее. В их основе может лежать традиционная для сказки борьба добра и зла, часто воплощенная с помощью новаторских средств и образов. Так, в романтических сказках А. Шамиссо, Э.Т.А. Гофмана, Г.Х. Андерсена конфликт добра и зла приобретает философский и устойчивый характер и часто не полностью разрешается в финале или разрешается победой злого начала.

Как правило, протагонистом литературных сказок является положительный герой, занимающий низкое социальное положение (например, в таких сказках Г.Х. Андерсена, как «Огниво», «Свинопас»⁴⁹², «Маленький Клаус и Большой Клаус» и др.). В этом авторская сказка следует народной сказочной традиции. Часто социальная тема в сказках становится основой для конфликта, имеющего субстанциальный характер, как, например, в сказке Г.Х. Андерсена «Девочка со спичками», «Пропавшая». В этих сказках героиням противостоит не конкретный протагонист, а несправедливое социальное устройство общества.

⁴⁹² Героем этой сказки является «бедный принц», который выдает себя за свинопаса, чтобы проучить надменную и капризную принцессу.

Протагонисты, вступающие в социальный конфликт, часто преследуют цель восстановить справедливость, как в сказке Г.Х. Андерсена «Свинопас», в которой «бедный принц»⁴⁹³ отказывается жениться на отвергнувшей его надменной и капризной принцессе.

Семейный конфликт в литературной сказке часто приобретает психологичность, не свойственную народной волшебной сказке.

В авторских литературных сказках могут быть реализованы и другие типы конфликтов.

Как справедливо отмечает Е.Ф. Гилёва, «конфликт литературной сказки не всегда строится по принципу борьбы добра и зла. Часто в основе авторских сказок лежит приключение (например, «Приключения Незнайки и его друзей» Н. Носова), волшебно-сказочное происшествие («Цветик-семицветик» В. Катаева) и т.д.»⁴⁹⁴. Исследователь утверждает, что «в этих произведениях конфликт основан не на борьбе добра и зла, а на идее перевоспитания главного героя, осознания им своей неправоты»⁴⁹⁵. Таким образом, морально-этический конфликт в литературной сказке отчасти может носить внутренний характер, воплощаясь в виде борьбы протагониста не с вредителем, а с собственными недостатками и заблуждениями.

Как справедливо резюмирует Л.В. Овчинникова, «нравственная философия сказки (волшебной), установка на вымысел, реализуемая в различных жанрах, *традиционный сказочный конфликт* (в первую очередь, *волшебно-сказочный* (курсив наш – А.С.) , но также свойственный социально-бытовым и сказкам о животных) при условии соответствующей авторской позиции (установка на сказку, диалог с ней) формируют сказку литературную в XX в.»⁴⁹⁶.

⁴⁹³ Андерсен Г.Х. Свинопас // Андерсен Г.Х. Сказки и истории. В 2 т. Пер. с датс. Л.: Художественная литература, 1977. Т. 1. С. 196.

⁴⁹⁴ Гилёва Е.Ф. Пути развития русской драматической сказки конца XX века (1970 – 2000 гг.). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2011. С. 25.

⁴⁹⁵ Там же. С. 42.

⁴⁹⁶ Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века: История, классификация, поэтика. Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2001.

Отметим, что в литературных сказках, наряду с традиционными семейными, социальными, любовными конфликтами, появляются принципиально новые для сказочного жанра типы конфликтов. Например, это борьба человека с обществом (чаще всего она воплощается в конфликте романтического типа, как, например, сказках Г.Х. Андерсена и Э.Т.А. Гофмана). Эти конфликты могут переплетаться с конфликтами между человеком и злыми волшебниками или сверхъестественными существами (например, «Тень» Г.Х. Андерсена, «Золотой горшок» Э.Т.А. Гофмана, «Удивительная история Петера Шлемиля» А. Шамиссо) и даже служить выражением субстанциальных конфликтов (например, борьбы человека с судьбой, с силами мирового зла и т.д.).

По меткому наблюдению Е.Ф. Гилёвой, в драматической сказке «источником конфликта практически всегда служит та самая борьба добра и зла, которая лежит в основе народной сказки. И эта борьба (как было уже показано ранее) может возникать не только на социальной почве, но и на уровне сверхъестественных сил. При этом следует особо отметить, что драматическая сказка как литературная, которая, как отмечалось выше, может иметь и конфликты иного типа, выбирает именно противоборство добра и зла, как наиболее внутренне напряженный»⁴⁹⁷.

Конфликты в сказочной драматургии обычно предстают как более развитая форма конфликтов литературных сказок. Это обусловлено как объемом драматических сказок (они, как правило, больше, чем литературные сказки), так и требованиями драматического рода литературы.

Отметим, что развитие жанра драматической сказки в конце XIX – начале XX в. (пьесы М. Метерлинка, Г. Гауптмана) шло в русле течения «новой драмы» в европейской литературе. Поэтому в драматическую сказку глубже проникают такие субстанциальные конфликты, как идеологические

⁴⁹⁷ Гилёва Е.Ф. Пути развития русской драматической сказки конца XX века (1970 – 2000 гг.). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2011. С. 65.

(философские, религиозные), метафизические, а также внутренние⁴⁹⁸, которые выражались опосредованно с помощью приемов символизма.

В русской сказочной драматургии 1930-50-х гг. большое значение приобретает социальный конфликт. Это можно объяснить общелитературными тенденциями периода.

Так, В.В. Ляхова отмечает: «С изменением сказочных персонажей, получивших активный и определенный характер, изменяется и конфликт в драматической сказке. Вместо отвлеченного добра и зла (в сказке фольклорной) в драматической сказке 30-х годов сталкиваются социально враждебные силы. <...> Конфликт драматической сказки по сравнению с конфликтом сказки народной значительно усложнился: кроме социального заострения, его характеризует и наличие внутренних противоречий, борьба героя со своими недостатками, слабостями»⁴⁹⁹.

Эту мысль мы находим и в диссертации Л.В. Овчинниковой: «Литературная советская сказка для детей, естественно, всегда предполагала явный или скрытый в подтексте конкретный воспитательный заказ общества. Так, например, в сказках Е.Шварца, созданных на основе известных сюжетов фольклорного или литературного происхождения (например, «Красная Шапочка», «Снежная королева», «Золушка», «Тень» и других), отмечают дополнение традиционного морального конфликта социальным, выдвижение социально-классовых проблем на первый план, новый «коллективистский смысл» и т.д.»⁵⁰⁰.

Социальный конфликт в русской драматической сказке 1930-50-х гг. воплощен двояко. В отдельных пьесах он решен в сказочной традиции: как

⁴⁹⁸ Например, О.В. Журчева так определяет внутренние конфликты, которые воплощались в произведениях «новой драмы»: «А подлинным стержнем драматургического действия становится внутренний конфликт, борьба героя с самим собой в условиях враждебной действительности. Этот конфликт, как правило, также неразрешим в рамках пьесы из-за внешних, фатально подчиняющих себе человека обстоятельств» // Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. Учебное пособие. Самара: Изд-во СамГПУ, 2001. С. 15.

⁴⁹⁹ Ляхова В.В. Советская детская драматическая сказка 30-х годов: Дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 1980. С. 191.

⁵⁰⁰ Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века: История, классификация, поэтика. Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2001.

борьба умного и ловкого «низкого героя»⁵⁰¹ с жадными и глупыми вредителями – «сильными мира сего». В других же драматических сказках социальный конфликт реализуется не как борьба героя, преследующего свои интересы, с отдельным антагонистом, а как его противостояние целой системе социальных отношений, во имя восстановления нарушенной справедливости. Это противостояние может носить революционный характер.

Семейный конфликт в русской драматической сказке служит как для традиционно-сказочного изображения борьбы положительного и отрицательного героев внутри одной семьи, так и для создания психологически достоверных и реалистичных взаимоотношений разных поколений.

Русские драматические сказки генетически связаны с предшествующей литературной традицией, как сказочной, так и несказочной. Этим обусловлено присутствие в их сюжетах «литературных» конфликтов. В особенности это характерно для пьес Е.Л. Шварца «Тень», «Дракон», «Обыкновенное чудо». В пьесах «Тень» и «Дракон» драматург переосмысливает традиционный романтический конфликт, а в сказке «Обыкновенное чудо» воплощает конфликт между художником (в широком смысле) и его произведением.

Также в русской драматической сказке (преимущественно в произведениях Е.Л. Шварца) появляются внутренние конфликты, воплощенные в рефлексии героев.

Вслед за традицией, укоренившейся в литературоведении, фольклористике и теории драмы, мы будем выделять в русских драматических сказках в первую очередь *социальный* и *семейный* конфликты. Однако в ряде случаев мы будем рассматривать более общий *морально-*

⁵⁰¹ Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.: Изд-во восточной литературы, 1968. С. 213.

этический конфликт. Под ним мы понимаем сказочное противоборство добра и зла.

Следует отметить, что именно морально-этическая сторона конфликтов (семейных, социальных) в ряде случаев поднимает их в русских драматических сказках 1930-50-х гг. на более высокий уровень обобщения. Конфликты, оставаясь казуальными и разрешимыми в рамках произведения, в то же время предстают как классово-социальные противоречия и даже как проявления субстанциальных конфликтов (столкновения противоположных мировоззрений, как например, в пьесах В.А. Каверина «В гостях у Кощея» или «Снежная королева» и «Два клена» Е.Л. Шварца).

Социальный и семейный конфликты традиционны для волшебной народной сказки. Русская драматическая сказка 1930-50-х гг. не заимствует их напрямую (за исключением пьес, основанных на фольклорных сюжетах) из волшебных народных сказок, но во многом следует за народной сказочной традицией в создании и разрешении этих коллизий.

Семейный конфликт разворачивается внутри семьи (между братьями, между сестрами, между приемными родителями и детьми и т.д.).

Социальный конфликт заключается в противостоянии между героями из разных социальных слоев (между богатыми и бедными, хозяевами и работниками и т.д.).

В отличие от традиционной волшебной сказки в рассматриваемых драматических сказках социальные конфликты зачастую относятся к типу «человек против общества» и носят классовый характер или воплощают борьбу против завоевателей и угнетателей.

Конфликты, организующие действие русских драматических сказок 1930-50-х гг., имеют преимущественно казуальную (преходящую) природу. Но в наиболее зрелых пьесах Е.Л. Шварца присутствуют все выделенные нами типы субстанциальных конфликтов, как внешних, так и внутренних.

В следующих параграфах мы рассмотрим, каким образом в русских драматических сказках 1930-50-х гг. были реализованы традиционные сказочные и новаторские конфликты.

§ 2. Реализация и переосмысление традиционных конфликтов, характерных для волшебных народных сказок, в русской сказочной драматургии 1930-50-х гг. (на материале пьес Т.Г. Габбе, В.А. Каверина, С.Я. Маршака, Е.Л. Шварца)

Почти во всех русских драматических сказках рассматриваемого периода в той или иной мере, прямо или в переосмысленном виде были воплощены традиционные конфликты, присущие волшебной народной сказке (подобные конфликты есть даже в таких «литературных» драматических сказках, как «Тень» Е.Л. Шварца, «Три толстяка» Ю.К. Олеши и «Золотой ключик» А.Н. Толстого)⁵⁰². Поэтому мы можем рассмотреть, как были реализованы и переосмыслены конфликты волшебных народных сказок в лучших образцах русской сказочной драматургии 1930-50-х гг.

Как правило, в волшебной народной сказке конфликт носит казуальный (преходящий) характер и реализован во внешневолевом действии, т.е. противостояние, возникшее в завязке произведения, полностью исчерпывается в его развязке. Обычно действие завершается победой доброго начала. Борьба героев разрешается в пользу положительного персонажа, вызывающего сочувствие читателя (слушателя).

При анализе традиционных волшебно-сказочных конфликтов, нашедших воплощение в рассматриваемых произведениях, мы будем выделять в рамках казуальных конфликтов такие их типы, как *социальный* (столкновение между представителями разных социальных слоев), *семейный*

⁵⁰² Лишь отдельные пьесы, например, «Обыкновенное чудо» Е.Л. Шварца, имеют настолько глубокое и усложненное нравственно-психологическое и философское содержание, что представляется нецелесообразным проследивать связь конфликтов таких произведений с фольклорной волшебной сказкой.

(конфликт между братьями, приемными родителями и детьми и т.д.), *морально-этический* (противостояние добрых и злых, умных и глупых героев и т.д.).

В отличие от фольклорных волшебных сказок, действие рассматриваемых нами произведений, как правило, основано на нескольких конфликтах, которые совмещены друг с другом и могут быть реализованы в нескольких сюжетных линиях. Поэтому нам представляется необходимым проследить воплощение различных типов конфликтов в отдельных произведениях.

Наиболее отчетливо традиционные сказочные конфликты представлены в следующих драматических сказках: «Снежная королева», «Два клена» Е.Л. Шварца; «Двенадцать месяцев», «Горя бояться – счастья не видать», «Умные вещи» С.Я. Маршака; «Город Мастеров...», «Хрустальный башмачок», «Сказка про солдата и змею», «Авдотья Рязаночка», «Оловянные кольца» Т.Г. Габбе; «В гостях у Кощея» В.А. Каверина.

Как справедливо утверждает Е.Ш. Исаева, говоря о пьесах Е.Л. Шварца, «творческое переосмысление традиционного материала, как правило, отмечено определенными изменениями в характере конфликта. Направление этих сдвигов обуславливается творческой индивидуальностью писателя, его идейно-художественными устремлениями»⁵⁰³.

Рассмотрим, каким образом драматурги использовали и переосмыслили в своих пьесах традиционные для волшебной народной сказки конфликты.

Морально-этический сказочный конфликт в той или иной степени присутствует во всех пьесах, при этом он может проявляться и как социальный, и как семейный, и как конфликт героя со сверхъестественными силами. Это обусловлено их генетической связью с волшебной народной

⁵⁰³ Исаева Е.Ш. Жанр литературной сказки в драматургии Е. Шварца: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1985. С. 24.

сказкой, в которой действие в большей степени основано на борьбе добра и зла (в отличие от новеллистической сказки, протагонист которой зачастую вызывает сочувствие у слушателя (читателя) благодаря своей хитрости и ловкости, а не моральным качествам).

В анализируемых драматических сказках морально-этические конфликты обычно отличаются значительной остротой и глубиной. Герои, как правило, четко разделены на положительных и отрицательных (исключение составляют некоторые персонажи наиболее сложных сказок Е.Л. Шварца), и противостояние между ними развивается напряженно и динамично.

Морально-этический конфликт в пьесах часто совмещается с традиционным сказочным социальным, как например, в пьесах «Горя бояться – счастья не видать» и «Умные вещи» С.Я. Маршака, «Сказка про солдата и змею» Т.Г. Габбе.

В пьесе С.Я. Маршака «Двенадцать месяцев» морально-этический конфликт совмещен как с социальным, так и с семейным. Так, семейный конфликт, типичный для волшебной народной сказки, реализован в пьесе достаточно традиционно, в виде притеснения «гонимой падчерицы»⁵⁰⁴. Вредители – Мачеха и ее Дочка – изображены как полностью отрицательные персонажи. Как и в народной сказочной традиции, в финале Падчерица вознаграждена, а Мачеха и Дочка наказаны (превращены в собак). Однако им оставлена возможность быть прощенными:

ЯНВАРЬ. Зачем? Пусть они у тебя три года поживут, дом и двор сторожат. А через три года, если станут помирнее, приведи их под Новый год сюда. Снимем мы с них собачьи шкуры⁵⁰⁵.

Кроме Мачехи и Дочки, Падчерице противопоставлена также эгоистичная и взбалмошная Королева. Несмотря на то, что Королева

⁵⁰⁴ Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.: Изд-во восточной литературы, 1958. С. 161.

⁵⁰⁵ Маршак С.Я. Сочинения в четырех томах. М.: Гослитиздат, 1957. Т. 2. С. 473.

выполняет в пьесе сюжетную функцию вредителя, она вызывает сочувствие у героев и зрителя.

ПАДЧЕРИЦА. Значит, и королева у нас сирота?

СОЛДАТ. Выходит, что сирота.

ПАДЧЕРИЦА. Жалко ее.

СОЛДАТ. Как не жалко! Некому поучить ее уму-разуму. <...>⁵⁰⁶.

Это дает критику Ст. Рассадину основание писать: «Но если подумать, то и Королева в беде, конечно несоизмеримой с бедой Падчерицы, но все же в беде. Все это - и сходство бед, и их несоизмеримость - Маршак дает нам почувствовать сразу же, с самого начала сказки»⁵⁰⁷.

Характер Королевы не лишен психологизма и отмечен внутренними конфликтами. Так, в финале пьесы показана борьба героини с собой: ей приходится преодолеть себя, чтобы искренне попросить Падчерицу о помощи, ведь она умеет «только приказывать»⁵⁰⁸.

В финале Королева наказана, но ее наказание представляет собой моральный урок, преподанный ей месяцами и Падчерицей, которая прощает ее.

По словам самого С.Я. Маршака, в пьесе «основное заключается в том, что в дремучем лесу после разгула стихий королевой оказывается скорей Падчерица, чем сама Королева, учителем - солдат с его житейским опытом, а не профессор, наделенный книжной премудростью. Все, что обещала Королева за подснежники - шубу, наряды, катанье в санях, - она получает в трудную минуту от великодушной Падчерицы»⁵⁰⁹.

Таким образом, в пьесе морально-этический конфликт совмещен с социальным и семейным, каждый из которых в равной степени отмечен традиционностью и новаторством.

⁵⁰⁶ Там же. С. 360.

⁵⁰⁷ Рассадин С. Обыкновенное чудо. Книга о сказках для театра. М.: Детская литература, 1964. С. 142-191.

⁵⁰⁸ Маршак С.Я. Сочинения в четырех томах. М.: Гослитиздат, 1957. Т. 2. С. 475.

⁵⁰⁹ Маршак С.Я. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 8. М.: Художественная литература, 1972. С. 478.

В пьесах «Умные вещи» и «Горя бояться – счастья не видать» С.Я. Маршака мы также видим совмещение двух традиционных сказочных конфликтов: морально-этического и социального. Наиболее ярко это воплощено в драматической сказке «Горя бояться – счастья не видать».

Сюжетная ситуация пьесы напоминает детскую игру, которая заключается в передаче Горя-Злосчастья друг другу до тех пор, пока кто-нибудь не откажется передать его дальше. Протагонист пьесы – солдат Иван Тарабанов, на первый взгляд, – традиционный сказочный герой. Как и солдаты из фольклорных сказок (например, «Каша из топора», «Солдат и черт», «Солдат и смерть», «Про глупого змея и умного солдата», «Солдат избавляет царевну»), герой С.Я. Маршака отличается храбростью и находчивостью и побеждает своих врагов (представителей разных сословий: от дровосека до царя). Но сюжет пьесы усложнен, как и конфликт, лежащий в его основе. После того, как Солдат решает оставить Горе-Злосчастье у себя, он проходит множество испытаний («И в походе я немало с ним натерпелся и домой пришел, как на чужую сторону. Матушка померла, дом развалился...»⁵¹⁰), но не теряет стойкости и силы духа. Несмотря на свою цельность, которую он наследует от фольклорных «предшественников», Солдат не лишен сомнений, но не изменяет своим жизненным принципам:

СОЛДАТ. Эх, Настя! Сколько раз хотел я его в чужие руки передать, да совести не хватает. Ну, думаешь иной раз, отдам его первому, кого встречу, довольно мне с ним маяться, а поглядишь на встречного человека – и мимо пройдешь⁵¹¹.

Не только ловкость и находчивость помогают Солдату добиться справедливости и победить своих обидчиков, но и его сила духа. В отличие от множества народных «солдатских сказок», в которых главный герой вызывает у слушателя/читателя восхищение благодаря своей хитрости и

⁵¹⁰ Маршак С.Я. Сочинения в четырех томах. М.: Гослитиздат, 1957. Т. 2. С. 542.

⁵¹¹ Там же. С. 543.

плутовству, в характере Солдата в пьесе С.Я. Маршака важны не только его ловкость и находчивость, но также честность и душевная стойкость.

Как утверждает Ст. Рассадин, победа героя – «это победа не сметки и хитрости, не простой силы, а силы духа»⁵¹².

Таким образом, морально-этический конфликт в пьесе углубляется, и сюжет пьесы заключается не в изображении веселого плутовства главного героя, а в восстановлении справедливости и изображении стойкости протагониста в жизненных испытаниях.

В драматической сказке С.Я. Маршака «Умные вещи» морально-этический конфликт также совмещен с социальным. В пьесе трудно выявить единственного протагониста. Группа центральных персонажей (Невеста Музыканта, Портные, Старик книгоноша и его Подручный) сообща спасают Музыканта, несправедливо заключенного в тюрьму.

Морально-этический и социальный конфликты лежат и в основе действия пьесы Т.Г. Габбе «Сказка про солдата и змею». Их реализация отмечена новаторством и своеобразием. В пьесе переосмыслена традиционная сказочная сюжетная ситуация: спасение протагонистом «царевны», попавшей в беду. Заколдованная красавица-принцесса, спасенная Солдатом Жаном Бесстрашным, на самом деле оказывается не «невестой», а «вредителем». Принцесса Людовина, превращенная в змею, после снятия заклятия и возвращения к ней человеческого облика проявляет свою лживую и жестокую сущность. Конфликт между Людовиной и некогда влюбленным в нее Жаном совмещает в себе морально-этическое и социальное противостояние. Таким образом, разрушается сказочное «жанровое ожидание». Впрочем, оно удовлетворено в развязке пьесы, которая решена в духе народной сказочной традиции: находчивый Солдат наказывает своих обидчиков (Принцессу и ее родителей) и восстанавливает справедливость. В пьесе реализовано характерное для творчества Т.Г. Габбе противоречие

⁵¹² Рассадин С. Обыкновенное чудо. Книга о сказках для театра. М.: Детская литература, 1964. С. 142-191.

между видимым (ложным) и скрытым (истинным). Так, красавица принцесса оказывается антагонистом, а неприметная рыбка Жаннетта не только «помощником» главного героя, но и «невестой».

Это противопоставление «внешнего» и «внутреннего» часто встречается в народных волшебных сказках и в их литературных обработках: например, в сказке С.Т. Аксакова «Аленький цветочек», сказке Ш. Перро «Красавица и чудовище», сказке «Царевна-лягушка» и др. Также оппозиция видимого и скрытого проявляется в народных волшебных сказках о «низком герое»⁵¹³, лишь в финале предстающем перед остальными персонажами, до этого презиравшими его, в своем истинном виде.

Противопоставление видимого (ложного) и скрытого (истинного), реализация которого разнообразна и отличается от народных волшебных сказок, неоднократно становится источником драматизма в пьесах Т.Г. Габбе. Помимо уже упомянутой нами «Сказки про солдата и змею», противоречие между видимым и скрытым также важно для сюжетов пьес «Оловянные кольца» и «Город Мастеров...».

В обеих пьесах протагонисты, как и в волшебной народной сказке, выступают в качестве «низких героев» и чудесным образом преображаются в финале. Однако не меньшее, а возможно, и большее сюжетобразующее значение, чем чудо, для пьес имеют человеческие качества героев. Неслучайно своим возлюбленным они кажутся красивыми и до финального преображения.

Морально-этический конфликт между видимым и сущим, реализованный в драматических сказках, совмещен в них с социальным («Город Мастеров...») и семейным («Оловянные кольца»).

⁵¹³ Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.: Изд-во восточной литературы, 1958. С. 213.

Социальный конфликт, воплощенный в пьесе «Город Мастеров...» нельзя назвать традиционно-сказочным, скорее новаторским. Подробнее о нем будет сказано в § 3 настоящей главы.

Семейный же конфликт, организующий действие пьесы «Оловянные кольца», достаточно типичен для сказочной поэтики. Это конфликт красивой, доброй и наивной принцессы Алели с матерью – королевой Януарией и сестрой – злой и надменной принцессой Августой.

Семейный конфликт переплетается с морально-этическим: сестра завидует красоте Алели и презирает ее за простодушие и детскую непосредственность, которую принимает за глупость, а мать жалеет главную героиню и относится к ней снисходительно. Таким образом, с некоторыми оговорками, можно считать, что конфликт Алели с матерью и сестрой является одним из вариантов сказочного конфликта «глупого младшего брата с умными». Однако он разворачивается в открытое противостояние лишь тогда, когда Алели приходится бороться с семьей и обществом за свое счастье с Зинзивером.

Драматурги, писавшие для детей, в художественной форме выражали свою надежду на финальную победу добра и справедливости.

В пьесах, основанных на сюжетах литературных сказок, конфликт между добром и злом нередко заострен и углублен по сравнению с оригиналом. Это происходит в результате того, что морально-этический конфликт совмещен в них не только с семейным, но и с социальным, причем социальное звучание усилено. Благодаря этому повышается драматизм этих произведений.

Так, мачеха и сестры Золушки в пьесе Т.Г. Габбе «Хрустальный башмачок» не только злы и ленивы, но также жадны и высокомерны по отношению к бедным: они прогоняют фею Мелюзину, которая под видом бедной старушки пришла навестить Золушку.

В пьесу введен персонаж Шут, который под маской дурака высмеивает нравы придворного общества. В сатирическом свете представлены образы Короля и Королевы.

Поскольку конфликты в пьесах часто заострены, их разрешение также отличается от развязки в сказках-основах. Так, в пьесе Т.Г. Габбе «Хрустальный башмачок» и киносценарии Е.Л. Шварца «Золушка», опирающихся на сюжет классической сказки Ш. Перро «Золушка, или Хрустальная туфелька», усилен конфликт между главной героиней, с одной стороны, и ее мачехой и сестрами, - с другой.

В сказке Ш. Перро конфликт между Золушкой, ее мачехой и сестрами заканчивается их примирением: «Золушка подняла сестер, расцеловала и сказала, что прощает их и только просит, чтобы они всегда любили ее. <...> Золушка была так же добра душой, как и прекрасна лицом. Она взяла сестер к себе во дворец и в тот же день выдала их замуж за двух придворных вельмож»⁵¹⁴.

Острота же конфликта Золушки с ее мачехой и сестрами в кинокомедии и в пьесе не позволила показать благополучное разрешение, какое мы находим в сказке Ш. Перро. В рассматриваемых интерпретациях этой сказки Золушка также добра и незлопамятна, однако, на наш взгляд, для Е.Л. Шварца и Т.Г. Габбе восстановление справедливости в финале важнее, чем всеобщее примирение и достижение счастья каждым из героев. Это может быть обусловлено как общелитературными тенденциями эпохи, в соответствии с которыми в финале произведения желательно было показать восстановление нарушенной справедливости (в том числе социальной), так и в целом склонностью детской литературы и драматургии к известной назидательности.

Так, Л.В. Овчинникова утверждает: «Яркие фигуры в истории детской литературной сказки 30-50-х гг. – Т. Габбе и Е. Шварц. В их произведениях

⁵¹⁴ Перро Ш. Золушка / Пер. с фр. Н. Касаткиной. Л.: Художник РСФСР, 1982. С. 20.

вопросы нравственного воспитания стали центральными, что будет свойственно и литературным сказкам 50-60-х гг.»⁵¹⁵.

Морально-этические конфликты в некоторых пьесах занимают особенно большое место, вовлекая в борьбу не только отдельных героев, но и целые группы персонажей и выражая противоборство различных жизненных позиций и мировоззрений.

Так, столкновение различных мировоззрений лежит в основе конфликта пьесы «В гостях у Кашея» В.А. Каверина. Противостояние между Кашеем и Митей зарождается как традиционное сказочное морально-этическое столкновение (Митя борется за сестру, похищенную Кашеем), но по мере развития сюжета оно приобретает более широкий характер конфликта, связанного с социальными противоречиями, с борьбой против угнетателей. Конфликт углубляется и вовлекает в действие новых персонажей, которые борются с Кашеем (и его режимом) не только ради личных интересов, но и ради восстановления справедливости. Такие герои, как Галка и Галчонок, Веселый Трубочист, Переплетчик и др., помогают Мите бескорыстно.

ТРУБОЧИСТ. Не мешай мне. Я думаю вслух. Конечно, меня повесят, если я назову это имя. Но ведь если я этого не сделаю, я все равно умру от стыда, что не помог двум прекрасным детям из прекрасной страны, которую я так уважаю⁵¹⁶.

По сравнению с прозаической сказкой, конфликт в пьесе усилен и углублен: так, Кашей хочет ожесточить Машино сердце не только для того, чтобы она стала похожа на его умершую дочь, но и потому, что должен удержать свою власть: он боится, что «всем захочется стать добрыми»⁵¹⁷, как Маша, и тогда его режим рухнет. Из-за девочки герою снятся добрые сны.

⁵¹⁵ Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века: История, классификация, поэтика. Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2001.

⁵¹⁶ Каверин В.А. Укрощение мистера Робинзона. Пьесы. М.: Советский писатель, 1959. С. 165.

⁵¹⁷ Там же. С. 146.

Кащей обладает собственной «жестоккой философией», которую он раскрывает в монологах. Например: «Добрые только дураки. А ты должна быть злой. Ведь это так приятно – быть злой. Злой и жестокой, чтобы все боялись тебя»⁵¹⁸. Кащей «принципиально» жесток, он ненавидит людей, человечность и доброту.

Таким образом, здесь имеет место не просто классово-социальный конфликт, но борьба сил добра и зла в пьесе поднимается на высоту идеологического конфликта.

В результате развития действия не только Митя добивается своей цели (побеждает Кащея и спасает сестру), но рушится весь несправедливый уклад Кащеевой страны, напоминающей тоталитарное государство. Таким образом, противостояние протагониста и вредителя разворачивается и углубляется, и традиционный сказочный морально-этический конфликт в пьесе приобретает классово-социальный, а также идеологический оттенок. Тем не менее автор разрешает конфликт в рамках своего произведения, поэтому конфликт остается казуальным.

В пьесы, основанные на сюжетах недраматических произведений, авторы вносят социальные конфликты, соединяя их со сказочными морально-этическими.

Например, в сюжет пьесы «Снежная королева» Е.Л. Шварц вводит социальную коллизию. Герде и Кею в пьесе противостоит не только Снежная королева – существо сказочное и мистическое, но и вполне реальный и приземленный Советник коммерции, который «с ней в большой дружбе», «ведь она ему поставляет лед»⁵¹⁹. В пьесу также введен Король, который зависит от богатого и могущественного Советника, и, чтобы угодить ему, пытается заточить Герду в темницу:

⁵¹⁸ Там же. С. 168.

⁵¹⁹ Шварц Е.Л. Снежная королева // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 1. С. 356.

КОРОЛЬ. Я у него в руках. Если я не схвачу тебя, он меня разорит. Он прекратит поставку льда – и мы останемся без мороженого. Он прекратит поставку холодного оружия – и соседи разобьют меня⁵²⁰.

Борьба положительных героев с отрицательными приобретает не только морально-этический, но и социальный характер, ведь завязка действия происходит, когда Бабушка отказывается продать Советнику розы, а он приравнивает это к социальному протесту:

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...⁵²¹.

Таким образом, социальный конфликт в пьесе дополняет морально-этическую коллизию, унаследованную ею от сказки Г.Х. Андерсена. В драматической сказке раскрывается тема несправедливого устройства общества и противостояния власти денег с одной стороны, и настоящих человеческих чувств, - с другой.

Пьеса Е.Л. Шварца «Снежная королева» основана на сюжете одноименной сказки Г.Х. Андерсена. В произведении датского сказочника противостояние добра и зла носит несколько отвлеченный, философский характер и проявляется как борьба главной героини (Герды) против сверхъестественных сил (против Снежной королевы и возглавляемых ею сил зла). Так, одним из персонажей сказки является тролль, «смастеривший»⁵²² волшебное зеркало, которое заставляет людей во всем видеть одно дурное. Осколки этого зеркала попадают Каю в глаз и в сердце, и поэтому он оказывается у Снежной королевы. В пьесе же Е.Л. Шварца конфликт добра и зла воплощен в более напряженном противостоянии героев. В пьесе отсутствует мотив волшебного зеркала, а образ Снежной королевы не

⁵²⁰ Там же. С. 384.

⁵²¹ Там же. С. 354.

⁵²² Андерсен Г.Х. Снежная королева // Андерсен Г.Х. Сказки и истории. В 2 т. Л.: , 1977. Т. 1. С. 95.

наделен такой мистической силой, как в сказке-первоисточнике. В отличие от сказки Г.Х. Андерсена, у Е.Л. Шварца она действует не в одиночку: ей помогает богатый и могущественный Советник коммерции, который является своего рода ее «представителем» в мире⁵²³.

В.В. Ляхова объясняет появление в сказке нового персонажа – Советника – требованиями драматического характера: «Но Снежная королева даже в таком преображенном виде не годилась для сценической борьбы, тем более в сказке для детей: и театру, и детям нужна конкретность. И Шварц ввел в свою пьесы земной вариант Снежной королевы, ее советника – с такой же ледяной душой, но по-земному коварного, корыстного, предприимчивого и активного противника, поэтому борьба в драматической сказке приобретает действенный характер»⁵²⁴.

Однако, на наш взгляд, причины появления такого персонажа, как Советник, глубже и не сводятся только к сценическим требованиям. Образ Советника помогает перевести конфликт пьесы из несколько отвлеченного, философского плана в более земной и социально заостренный. Для драматурга важнее не борьба добра и зла как надличных сил, а противостояние отдельных героев пьесы. Кроме того, образ Советника помогает автору сатирически показать несправедливое социальное устройство королевства, в котором разворачивается действие пьесы. Так, в самом начале Советник заявляет: «Я богатый человек, хозяйка. Я очень богатый человек. Сам король знает, как я богат; он наградил меня медалью за это, хозяйка»⁵²⁵. В сказочном государстве, где сам Король зависит от могущественного и богатого Советника, даже медаль можно получить не за заслуги, а за богатство. Таким образом, конфликт, который у Г.Х. Андерсена

⁵²³ Ср. у В.Е. Головчинер: «Драматург ввел отсутствующий у датского сказочника образ коммерции Советника. Он предстал как компаньон Снежной королевы; их общие дела, кстати, очень приземляют, «вульгаризируют» образ королевы, бывшей у Андерсена в сказке настолько инфернальной – страшной и загадочной». // Головчинер В.Е. Эпический театр Евгения Шварца. Томск: Изд-во томск. ун-та, 1992. С. 93.

⁵²⁴ Ляхова В.В. Советская детская драматическая сказка 30-х годов: Дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 1980. С. 141.

⁵²⁵ Шварц Е.Л. Снежная королева // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 1. С. 352.

сводился к конфликту человека со сверхъестественными силами, у Е.Л. Шварца преобразился в морально-этический и социальный. Как емко резюмирует Е.Ш. Исаева, «значение «Снежной королевы» в эволюции драматурга и состоит в том, что конфликт здесь сопрягает социальное и этическое начала»⁵²⁶.

Более того, можно сказать, что морально-этический конфликт в пьесе, будучи казуальным и преходящим (он разрешается в пользу положительных героев), на наш взгляд, является выражением субстанциального конфликта – борьбы противоположных мировоззрений (идеи доброты, любви к людям, с одной стороны, и корыстолюбия, жестокости – с другой).

И у Герды, и у Снежной королевы в пьесе Е.Л. Шварца есть помощники. Таким образом, конфликт между героинями в пьесе становится широким и всеобщим и вовлекает в себя множество второстепенных персонажей, каждый из которых (подобно Королю, зависимому от Советника) выбирает, чью сторону занять в этой борьбе добра и зла, которая может быть понята как противостояние дружбы, сострадания, честности, бескорыстия, с одной стороны, и жестокости, жадности, алчности, - с другой. Особое место в пьесе занимает Маленькая разбойница, которая, являясь представителем мира корыстолюбивых и жестоких преступников, обнаруживает и развивает в себе черты доброты, сострадания, готовности помочь.

В пьесе Е.Л. Шварца «Два клена» морально-этический конфликт, традиционный для волшебной народной сказки, получает дополнительные смысловые нюансы. Василиса Работница противостоит Бабе-Яге не только как мать, защищающая своих детей (эта коллизия в целом достаточно распространена в волшебных народных сказках), - их похитительнице, но и как творческий (в широком смысле), самоотверженный, трудолюбивый

⁵²⁶ Исаева Е.Ш. Жанр литературной сказки в драматургии Е. Шварца. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1985. С. 28.

человек – ленивому и самовлюбленному эгоисту. Василиса Работница способна объединять вокруг себя положительных героев (в отличие от большинства сказочных «волшебных помощников», Медведь, Котофей Иванович и Шарик помогают героине добровольно и бескорыстно), а Баба-Яга гордится своим эгоистической жизненной позицией:

БАБА-ЯГА. Мало сказать – люблю, я в себе, голубке, души не чаю. Тем и сильна. Вы, людишки, любите друг дружку, а я, ненаглядная, только себя самое. У вас тысячи забот – о друзьях да близких, а я только о себе, лапушке, и беспокоюсь. Вот и беру верх⁵²⁷.

Баба-Яга в пьесе предстает не просто как сказочная злодейка и «вредитель». Ее поведение психологически мотивировано. Она имеет собственные взгляды на жизнь и гордится ими.

В этой пьесе волшебно-сказочный конфликт, реализованный в традиционной сюжетной схеме «герой отправляется за пропавшим членом семьи, похищенным вредителем», воплощает борьбу между противоположными жизненными философиями: любви к людям, активной и деятельной, или любви лишь к себе, индивидуалистической и эгоистической.

Как справедливо отмечает Е.Ш. Исаева, в этой пьесе «Шварц высвечивает непосредственно этический смысл воссозданной коллизии»⁵²⁸.

Эта коллизия раскрывается психологически достоверно и убедительно. В этой драматической сказке, как и в более ранней пьесе Е.Л. Шварца «Снежная королева», морально-этический конфликт, будучи казуальным, в то же время является предвосхищением субстанциального идеологического конфликта между противоположными жизненными позициями. Подобные субстанциальные конфликты находятся в центре таких зрелых и глубоких произведений драматурга, как «Тень», «Дракон» и «Обыкновенное чудо». Как справедливо отмечает В.Е. Головчинер, основной конфликт в пьесах Е.Л.

⁵²⁷ Шварц Е.Л. Два клена // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 227.

⁵²⁸ Исаева Е.Ш. Жанр литературной сказки в драматургии Е. Шварца. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1985. С. 33.

Шварца заключается в «сшибке идей»⁵²⁹. Эта «сшибка идей» мотивирует действия героев и формирует их характеры. В то же время персонажи в пьесах драматурга не становятся «рупорами идей», а остаются живыми и психологически достоверными.

Таким образом, в русской драматической сказке 1930-50-х гг. в большой степени использовались традиционные типы конфликтов, присущие русской народной волшебной сказке: морально-этические, социальные, семейные, борьба человека со сверхъестественными силами. Однако морально-этические конфликты в этих пьесах, как правило, совмещены с конфликтами других типов, прежде всего с социальными и семейными. В русской сказочной драматургии рассматриваемого периода значительно усилено социальное звучание, что можно объяснить требованиями времени. Тем самым морально-этические конфликты переходят из плоскости обыденной или же абстрактной морали в плоскость общественных отношений, и, более того, в некоторых произведениях поднимаются на уровень идеологических конфликтов – столкновения различных мировоззрений и жизненных позиций. Такой уровень воплощения конфликтов создает предпосылки для появления драматических сказок, основанных на субстанциальных конфликтах: философских или психологических.

§ 3. Воплощение традиционного «литературного» конфликта в русской сказочной драматургии 1930-50-х гг.: романтический конфликт в пьесах Е.Л. Шварца «Тень» и «Дракон»

Источники конфликтов в русской сказочной драматургии 1930-50-х гг. включают в себя, наряду с традиционными сказочными, также «чисто литературные» конфликты. В частности, в пьесах Е.Л. Шварца «Тень» и

⁵²⁹ Головчинер В.Е. Путь к сказке Е. Шварца // Труды молодых ученых Томского университета. Вып. 1, Томск, 1971. С. 183.

«Дракон» был реализован конфликт, характерный для литературы романтизма.

Конфликт, лежащий в основе романтических произведений, как правило, заключается в противостоянии героя – неординарной личности – и приземленного окружения, которое не понимает и не принимает его. Это противостояние приводит к борьбе протагониста с обществом, которая, как правило, заканчивается или гибелью героя (нередко по собственной воле), или его уходом (порой изгнанием) из общества. Романтический конфликт может также представлять собой борьбу противоречивых сил в душе протагониста (его борьбу с самим собой) или спор героя с мирозданием.

Важным источником конфликтов в романтических произведениях также является расхождение между мечтой и действительностью.

Для романтического конфликта важны бинарные оппозиции: «возвышенное-низменное», «небесное-земное» и т.д.

Новую, оригинальную реализацию и творческое переосмысление романтический конфликт нашел в драматических сказках Е.Л. Шварца «Тень» и «Дракон».

В.Б. Шкловский понимал содержание пьесы «Тень» как «рассказ о поэте и подражателе, о неверном положении художника, о трагедии искусства и науки»⁵³⁰. В соответствии с такой интерпретацией драматического конфликта ученый воспринял финал «Тени» как «капитуляцию»⁵³¹ Ученого, который отказался от поэзии – Принцессы, и таким образом перевел конфликт пьесы из содержательного плана в план формальных и символистских приемов.

Однако необходимо отметить, что в пьесе Е.Л. Шварца нет четко обозначенного мотива поэзии как таковой, в отличие от сказки Г.Х. Андерсена, в которой Поэзия живет в доме напротив ученого, куда он

⁵³⁰ Шкловский В.Б. О сказке //Детская литература. 1940. С. 2.

⁵³¹ Там же. С. 4.

отправляет свою тень. В доме Поэзии тень «становится человеком» («Я познал там мою собственную натуру, мое природное сродство с поэзией»⁵³²).

В пьесе Е.Л. Шварца Тень – также подражатель, мастерски мимикрирующий под настоящего человека, творческого и талантливого. Ученый говорит о Тени: «Он у вершины власти, но он пуст. Он уже теперь томится и не знает, что ему делать. И он начнет мучить вас всех от тоски и безделья»⁵³³.

Сама Тень с гордостью заявляет: «Я с каждым говорю на его языке»⁵³⁴. К примеру, с Ученым герой разговаривает лирично и задушевно: «Христиан, друг мой, брат, они убьют тебя, поверь мне. Разве они знают дорожки, по которым мы бегали в детстве, мельницу, где мы болтали с водяным, лес, где мы встретили дочку учителя и влюбились – ты в нее, а я в ее тень. Они и представить себе не могут, что ты живой человек. Для них ты – препятствие, вроде пня или колоды»⁵³⁵.

Таким образом, в пьесе воплощен конфликт между подлинным и мнимым творчеством.

Станислав Рассадин считал, что в основе пьесы «Тень» лежит романтический конфликт между Ученым и филистерским обществом сказочной страны. Критик писал: «Жители сказочной страны оказываются врагами <...> сказочного духа, страшной антисказочной реальностью <...>. А Ученый, чья строгая профессия вроде бы меньше всего располагает к вере в сказку, в чудо, он и есть олицетворение сказки, ее оптимизма и справедливости»⁵³⁶.

В соответствии с таким пониманием конфликта финал пьесы выглядит достаточно традиционным для романтического сюжета. Подобно другим романтическим героям (например, Мцыри из одноименной поэмы М.Ю.

⁵³² Андерсен Г.Х. Тень // Андерсен Г.Х. Сказки и истории / Пер. с датск. В 2 т. Л.: Художественная литература, 1977. Т. 1. С. 390.

⁵³³ Шварц Е.Л. Тень // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т.2. С. 97.

⁵³⁴ Там же. С. 64.

⁵³⁵ Там же. С. 67.

⁵³⁶ Рассадин С. Обыкновенное чудо. Книга о сказках для театра. М.: Детская литература, 1964.

Лермонтова, главному герою поэмы Дж.Г. Байрона «Корсар» или Алеко из поэмы А.С. Пушкина «Цыганы»), Ученый уезжает из южной страны, разочаровавшись в ее жителях. Он покидает сказочное общество готовым встретиться с настоящей жизнью.

В то же время развязка пьесы (оживление Ученого, которому отрубили голову, с помощью волшебной воды), носит традиционно-сказочный характер. Мотив отрубленной головы, которую с помощью живой воды приставляют обратно, часто встречается в волшебных народных сказках, например, в сказке В. и Я. Гримм «Ференанд Верный и Ференанд Неверный», но за внешним сходством скрывается глубокое творческое переосмысление драматургом традиционного фольклорного мотива. Оживление Ученого реалистически мотивировано следующим обстоятельством: его, хорошего человека, воскрешают, «чтобы плохой мог жить»⁵³⁷. Мотив «живой углекислой»⁵³⁸ воды получает своеобразное реалистическое, «обывательское» обоснование: источник открыл Доктор, но министр финансов приказал закрыть его.

Все же борьба Ученого и Тени завершается открытым финалом. В отличие от сказки Г.Х. Андерсена Ученый остается жив и одерживает победу над антагонистом, но его оживление обусловлено зависимостью Тени от него. Тень не повержена окончательно и сбегает, «чтобы снова и снова встать»⁵³⁹ у Ученого на пути.

М.Н. Липовецкий объясняет такую развязку пьесы тем, что в основе пьесы лежит «сугубо романтический конфликт, сформировавшийся в жанре романтической сказки: это конфликт между сказочной мечтой и реальностью»⁵⁴⁰, который, однако Е.Л. Шварц разрешает в пользу «живой

⁵³⁷ Шварц Е.Л. Тень // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т.2. С. 105.

⁵³⁸ Там же. С. 75.

⁵³⁹ Там же. С. 109.

⁵⁴⁰ Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920 – 1980-х гг.). Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992.

жизни»⁵⁴¹ - стихии, которая побеждает и «сытость в острой форме», царящую в «южной стране», и «умозрительность»⁵⁴² Ученого, «который, следуя за сказкой, видит в мире только абсолютное зло и абсолютное добро»⁵⁴³.

Литературовед утверждает, что в пьесе «фантастика «сытости в острой форме» и сказочная упрощенность действительности оказываются на одной стороне – все это отвергается естественным ходом жизни, а на другой стороне как неравновеликие, но дополняющие друг друга высокие ценности представлены романтическая сказка-мечта о неминуемой победе добра и правды и сложная, перепутанная, неоднозначная жизненная реальность»⁵⁴⁴.

На наш взгляд, правота этой точки зрения подтверждается не только текстом пьесы, но и высказываниями самого Е.Л. Шварца.

Так, в 1928 г. драматург писал: «Человек ждет событий, ясно выраженных указаний, чистого цвета и полного счастья. Начитанный, мечтательный человек! Все в мире замечательно и великолепно перепутано. Это же форменная ткань. Это такой ковер, что хоть плачь»⁵⁴⁵.

Как и безымянный «мечтательный человек» из тетрадей Е.Л. Шварца, Ученый в пьесе «Тень» опасается реальной жизни и предпочитает сказочную простоту («Очень трудно будет все это распутать, разобрать и привести в порядок так, чтобы не повредить ничему живому. В сказках все это гораздо проще»⁵⁴⁶).

Ученому присуща тяга к сказке и к романтическим мечтам (например, она ярко показана в его монологе, который звучит в прологе пьесы). Однако в конце действия, как показывают процитированные выше реплики, он обращается к «живой жизни» действительности. Как точно резюмирует В.Е. Головчинер, «по ходу действия пьесы он спускается с Олимпа своей еще достаточно абстрактной науки к реальной жизни, к ее обыденной

⁵⁴¹ Там же.

⁵⁴² Там же.

⁵⁴³ Там же.

⁵⁴⁴ Там же.

⁵⁴⁵ Цит. по: Биневи́ч Е.М. Евгений Шварц. Хроника жизни. СПб.: «Петрополис; Издательство ДНК», 2008.

⁵⁴⁶ Шварц Е.Л. Тень // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т.2. С. 15.

повседневности и в чем-то изменяется, избавляясь от наивного оптимизма прежних представлений, уточняя и конкретизируя формы и методы борьбы за счастье людей»⁵⁴⁷.

На наш взгляд, это справедливое утверждение. Несмотря на то, что чудесное воскрешение Ученого и не вытекает из логики реальной действительности (Е.Л. Шварц усилил зависимость Тени от хозяина), есть основания полагать, что драматург хотел с помощью такого финала утвердить свою веру во всепобеждающую силу «живой жизни».

Столкновение реальной жизни и мировоззрения ученого, а также романтического мира поэзии зарождается уже в сказке Г.Х. Андерсена: «Жизнь закипала всюду; улицы освещались тысячами огней, люди – кто пел, кто разговаривал с соседом, по тротуарам двигалась масса гуляющих, по мостовой катились экипажи, тут пробирались, позванивая колокольчиками, выючные ослы, там тянулась, с пением псалмов, похоронная процессия, слышался треск хлопушек, бросаемых о мостовую уличными мальчишками, раздавался звон колоколов... Да, жизнь так и была ключом повсюду! Тихо было лишь в одном доме, стоявшем как раз напротив того, где жил ученый»⁵⁴⁸ (в этом доме жила Поэзия – А.С.).

Здесь мы видим романтический конфликт между действительностью и миром мечты, созданным в воображении творческого героя.

Мотив «кипящей жизни» из сказки Г.Х. Андерсена в пьесе Е.Л. Шварца воплощен в виде сценки, которая в гиперболизированном виде иллюстрирует противоречивость и многогранность жизни, порой доходящую до абсурда:

ГОЛОСА. Арбузы, арбузы! Кусками!

- Вода, вода, ледяная вода!

- А вот – ножи для убийц! Кому ножи для убийц?!

- Цветы, цветы! Розы! Лилии! Тюльпаны!

⁵⁴⁷ Головчинер В.Е. Эпический театр Евгения Шварца. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1992. С. 100.

⁵⁴⁸ Андерсен Г.Х. Тень // Андерсен Г.Х. Сказки и истории. Пер. с датск. В 2 т. Л.: Художественная литература, 1977. Т. 1. Сказки и истории. С. 385.

- Дорогу ослу, дорогу ослу! Посторонитесь, люди: идет осел!
- Подайте бедному немому!
- Яды, яды, свежие яды!⁵⁴⁹

В этом коротком, но емком диалоге с помощью приемов гротеска и абсурда Е.Л. Шварц реализует и заостряет мотив из произведения Г.Х. Андерсена для создания картины причудливой сказочной «реальности». Диалог рисует «философию» сказочной страны, в которой наряду с привычными рыночными товарами (арбузы, прохладительные напитки, цветы) продаются орудия убийства (яды и специально предназначенные для убийц ножи). Здесь же иронически подчеркивается уважение людей к ослу и намечен образ жуликоватого «нищего немого». Созданная такими средствами атмосфера жизни в сказочном королевстве предвосхищает легкость, с которой Тень, при помощи самых грязных интриг и махинаций, добивается стремительного взлета.

В сказке Г.Х. Андерсена основной конфликт заключается в борьбе двух главных героев: протагониста ученого и его противника тени.

В пьесе же Е.Л. Шварца борьба главных героев разворачивается на фоне сатирически показанного высшего общества сказочной страны. В это драматическое противостояние вовлечены все персонажи пьесы, каждый из которых преследует свой интерес, и это противостояние обнаруживает определенные черты их характеров. Так, Юлия Джули и Доктор после некоторой внутренней борьбы, которая раскрывает определенную сложность и глубину их характеров, все же делают свой выбор и отворачиваются от Ученого, а Аннунциата решительно заступает за него. Борьба Ученого и Тени обнажает нравственные качества окружающих их персонажей и их жизненные позиции. Таким образом, как точно резюмирует Е.Ш. Исаева, «конфликт в «Тени» обретает дополнительные свойства. Он сближается с тем

⁵⁴⁹ Шварц Е.Л. Тень // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т.2. С. 18.

типом конфликта, суть которого заключена в противоборстве идей, становящихся главными героями драмы»⁵⁵⁰.

Противопоставление «живой жизни» предвзятым и застывшим представлениям о ней, а также омертвляющему устройству сказочного общества пронизывает все действие пьесы. Герои с досадой говорят о непокорной жизни. Они пытаются подчинить себе ее ход.

Так, Министр финансов заявляет: «Жизнь должна идти ровно, как часы»⁵⁵¹.

Умудренный опытом Первый министр с раздражением замечает: «За долгие годы моей службы я открыл один не особенно приятный закон. Как раз тогда, когда мы полностью побеждаем, жизнь вдруг поднимает голову»⁵⁵² (после этой фразы Министр финансов вспоминает о том, что нужно вызвать палача).

В соответствии с логикой метафорической сказочной «реальности» разрешается конфликт пьесы (Ученого оживляют, чтобы спасти Тень).

Таким образом, мотив «живой жизни», восходящий к сказке Г.Х. Андерсена, в пьесе Е.Л. Шварца получает глубокое развитие, и жизнь предстает в виде силы, которая восстанавливает справедливость, то есть выполняет ту функцию, которую в сказках принадлежала «волшебным помощникам»⁵⁵³ и чуду как таковому.

Драматическая сказка «Тень» неразрывно связана с романтической литературной традицией, которая выражается в выборе героя и конфликта, переосмысленных автором. Романтический конфликт в пьесе воплощен в виде противоречия между подлинным и мнимым творчеством, реальности и мечты, героя и толпы.

⁵⁵⁰ Исаева Е.Ш. Жанр литературной сказки в драматургии Е. Шварца. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1985. С. 50.

⁵⁵¹ Шварц Е.Л. Тень // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т.2. С. 46.

⁵⁵² Там же. С. 90.

⁵⁵³ Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Наука, 1969. С. 73.

Несмотря на то, что Ученый покидает сказочное общество, пьеса завершается движением героя к действительности и стремлением к преодолению романтического разрыва между мечтой и жизнью.

Такое стремление сохраняет Ланцелот, главный герой пьесы «Дракон». В ней романтический конфликт подвергается еще большему переосмыслению.

Несмотря на то, что пьеса не содержит явных отсылок к творчеству Г.Х. Андерсена, Э.Т.А. Гофмана и других романтиков, она прочно вписана в контекст романтических сказок.

М.Н. Липовецкий выделяет в пьесе «три уровня прочтения сказочно-рыцарского сюжета: собственно сказочный, романтический, и, условно говоря, реальный (точнее – метафорический)»⁵⁵⁴.

На романтическом уровне происходит реализация соответствующего конфликта: «сказочное мертвое царство трансформируется в традиционно романтический образ обывательского мира мертвых душ <...> Ланцелот противостоит этому миру как подлинно романтический герой. <...> И на этом уровне возникает свой конфликт: любовь Ланцелота к людям испытывается соприкосновением с рабским духом, нежеланием людей жить по-человечески»⁵⁵⁵.

Развязка конфликта не соответствует романтическому канону. Осознавая несовершенство горожан, Ланцелот, тем не менее, не отворачивается от них и остается в городе, чтобы помочь его жителям.

В пьесе «Дракон» нет конфликта между мечтой и реальностью, подлинным и мнимым творчеством. Характер Ланцелота не имеет прямых связей с героями Э.Т.А. Гофмана, Г.Х. Андерсена и др., однако в пьесе реализован и переосмыслен традиционный романтический конфликт «героя и толпы», получивший новаторскую развязку.

⁵⁵⁴ Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920 – 1980-х гг.). Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992. С. 118.

⁵⁵⁵ Там же. С. 121.

Романтические мотивы являются сквозными для пьесы.

Как мы уже отмечали во 2 главе, имя Ланцелот дано герою неслучайно. Это имя носил один из главных героев рыцарских романов и легенд «артуровского цикла».

Доспехи, которые выдают Ланцелоту, вызывают в памяти романтический образ Дон Кихота.

Как известно, образ Дон Кихота является пародией на образы героев средневековых рыцарских романов, но, несмотря на свою пародийность, продолжает восприниматься как романтический.

Романтический конфликт дополняет основной конфликт пьесы – борьбу протагониста (Ланцелота) и антагониста (Дракона). В основе пьесы «Дракон» лежит субстанциальный (устойчивый) конфликт, который не может быть полностью исчерпан в развязке (поэтому действие завершается открытым финалом). Внешнее противоборство в пьесе соединяется с внутренним конфликтом: размышлениями Ланцелота об оправданности самопожертвования и правильности его позиции.

Ланцелот, как и Ученый в пьесе «Тень», оказывается в чужой для себя среде. Большинство горожан не верят и враждебно относятся к нему. В этой ситуации развивается традиционное романтическое противостояние «героя и толпы», которое получает неожиданную развязку.

В отличие, к примеру, от романтических героев Дж.Г. Байрона (например, Корсара, протагониста одноименной поэмы), Ланцелот, столкнувшись с человеческими пороками, не разочаровывается в людях и продолжает решительно бороться за свои идеалы. Внутренний конфликт, который он переживает, помогает его личностному становлению, но не заставляет его бежать от общества или искать утешения в романтической иронии.

Действие же драматической сказки «Город Мастеров...» имеет полностью внешневолевой характер и заключается в борьбе горожан во главе

с метельщиком Караколем против вражеского войска, захватившего город. В борьбу, которая разворачивается между Караколем и Наместником, оказываются втянуты все горожане. Ремесленники поддерживают Караколя, и вместе они одерживают победу. Таким образом, в пьесе конфликт между протагонистом и антагонистом оказывается включен в более широкое противостояние между жителями завоеванного города и захватчиками. Разрешение этого противостояния приводит и к личному счастью главного героя – свадьбе с возлюбленной.

В.Е. Головчинер и М.Н. Липовецкий находят в пьесах Е.Л. Шварца «Тень» и «Дракон» движение протагонистов от «сказки к реальности». Одним из этапов этого движения является участие героев в конфликтах романтического типа.

Особое значение романтический конфликт имеет для пьесы «Тень», в которой романтические противоречия воплощаются в противостоянии мечты и реальности, подлинного и подражательного творчества, личности и не принимающей ее толпы. Открытый финал пьесы «Тень» отчасти имеет романтический характер: Ученый вместе с Аннунциатой покидают сказочную страну. Однако развязка пьесы – оживление Ученого – больше характерна для волшебной народной сказки и полемична по отношению к традиции романтической безысходности. Как утверждает В.Е. Головчинер, «в финале «Тени» нет окончательной завершенности конфликта, и это не недостаток пьесы, а ее особое, специфическое качество. Шварц лишь намечает возможные решения конфликта: то, к чему пришел ученый, должно стать основой поведения для тех, кому приоткрылась истина, кто колебался»⁵⁵⁶.

Нравственный императив «добро должно победить зло» в пьесе определяет исход борьбы Ученого и Тени. Как резюмирует В.Е. Головчинер, «и вся история взаимоотношений ученого и тени строится как преодоление

⁵⁵⁶ Головчинер В.Е. Эпический театр Евгения Шварца. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1992. С. 125.

«печальной сказки», социальная практика XX в. подсказала возможность иной развязки, нежели во времена А. Шамиссо и Г.-Х. Андерсена»⁵⁵⁷. Если в начале пьесы Ученый тосковал по романтическому миру грез и сказок, то по мере развития действия он начинает лучше понимать и принимать действительность и покидает сказочную страну готовым встретиться с реальной жизнью.

Еще большему переосмыслению романтический конфликт подвергается в пьесе «Дракон». Здесь он реализован в столкновении любви Ланцелота к людям, его веры в высокие идеалы с человеческой бездуховностью и испорченностью. В отличие от Ученого, Ланцелот понимает окружающих его людей. Он стремится преодолеть романтический разрыв с обществом. Открытый финал пьесы полемичен по отношению к традиции романтизма.

Таким образом, в пьесах «Тень» и «Дракон» Е.Л. Шварца большое значение для построения сюжета имеют романтические конфликты. Вслед за произведениями немецких романтиков XIX в. (А.Шамиссо, Э.Т.А. Гофмана) и сказками Г.Х. Андерсена, протагонисты пьес вступают в романтические конфликты с окружающей их действительностью. Однако эти конфликты, в соответствии с художественным методом драматурга, тесно переплетены с морально-этическими и социальными. Герои, пройдя через опыт взаимодействия с реальностью, по мере развития сюжета стремятся преодолеть разрыв с обществом и готовы к деятельности в «живой жизни» (хотя и остранившейся, сказочной).

§ 4. Новаторство в воплощении социального конфликта в русской сказочной драматургии 1930-50-х гг.

Геополитические изменения, социальные катаклизмы и перевороты, происходившие в XX в., обусловили повышенное внимание к общественной

⁵⁵⁷ Там же. С. 100.

сущности человека и к исторической роли масс. Это активизировало интерес к освещению социальной темы в художественной литературе, в том числе способствовало расцвету явления «эпической драмы»⁵⁵⁸.

Исторические события конца XIX – начала XX в. способствовали изменению характера конфликтов и героев, действующих в драматических произведениях.

Как точно резюмирует в своей диссертации Н.И. Фадеева, «моногеройная драма уступает место драме с коллективным героем, с массой. Почти одновременно появляются драмы Г. Гауптмана «Ткачи», «Театр революции» («Четырнадцатое июля», «Волки», «Дантон») Р. Роллана, «Зори» Э. Верхарна, с одной стороны, «Слепые» Метерлинка, с другой, и многолюдный ансамбль чеховского театра, в котором практически каждое действующее лицо может называться и быть главным, с третьей. Изменение природы драматического протагониста имело решающее значение для сюжета, композиции, и, наконец, для типа драматического конфликта»⁵⁵⁹.

В русской сказочной драматургии 1930-50-х гг. интерес к общественной роли человека и к актуальным историческим событиям проявился в использовании нового типа социального конфликта, отличающегося от социальных коллизий, на которых основаны сюжеты народных волшебных сказок.

Социальный конфликт, изображенный в народной сказке (как волшебной, так и новеллистической), как правило, заключается в борьбе ловкого и удачливого главного героя (часто солдата) с отдельными антагонистами (обычно это жадный барин, гордая царевна или злой царь).

⁵⁵⁸ Подробнее об эпической драме см. в работах: Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск: Изд-во Томск. гос. пед. ун-та, 2007; Чирков А.С. Эпическая драма. Проблемы теории и поэтики. Киев: Вища школа. 1988.

⁵⁵⁹ Фадеева Н.И. Конфликт как организующий принцип художественного единства драматического произведения (на материале русской и западноевропейской драмы конца XIX – начала XX в.). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1984. С. 8.

В русской сказочной драматургии 1930-50-х гг. такой социальный конфликт ярче всего воплощен в пьесах «Горя бояться – счастья не видать» С.Я. Маршака и «Сказка про солдата и змею» Т.Г. Габбе.

Однако в русских драматических сказках рассматриваемого периода нашли отражение и типы социального конфликта, не имеющие опоры в русской сказочной традиции. Это конфликты, представляющие собой борьбу главного героя (порой – группы главных действующих лиц – коллективного протагониста) не с отдельным антагонистом-вредителем, а с несправедливой общественной системой или с завоевателями и угнетателями. Целью этой борьбы зачастую является не защита протагонистом лишь собственных интересов и достижение индивидуальной выгоды, а восстановление справедливости.

Такой тип конфликта (борьба групп положительных и отрицательных героев) зарождается в русской драматической сказке 1930-х гг. Так, В.В. Ляхова утверждает: «Для драматической сказки 30-х годов свойственен иной характер победы: поражения противника добивается не герой-одиночка, но целый коллектив единомышленников, сплотившихся вокруг него. Победа коллектива характерна для всех типологических разновидностей драматической сказки («Теремок», «Красная шапочка», Три толстяка»). Антагонист героя в драматической сказке тоже не одинок. Если в фольклорной сказке герою приходится сражаться только с бабой-ягой и Змеем Горынычем, то в сказке драматической ему противостоит целый лагерь противников»⁵⁶⁰.

Наиболее ярко социальный конфликт как столкновение двух групп героев воплощен в пьесе «Три толстяка».

⁵⁶⁰ Ляхова В.В. Советская детская драматическая сказка 30-х годов: Дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 1980. С. 148.

Также социальное столкновение нового типа доминирует в пьесах, изображающих революцию. Кроме уже названной пьесы Ю.К. Олеши, это «Голый король» Е.Л. Шварца.

Предметом изображения в подобных пьесах становится также борьба протагонистов (в том числе порой коллективных) против внешних врагов: завоевателей и угнетателей, как в драматических сказках «Город Мастеров...» Т.Г. Габбе, «В гостях у Кощея» В.А. Каверина, «Дракон» Е.Л. Шварца.

Также главный герой пьесы может выступать против несправедливого устройства общества и отдельных творцов этой несправедливости, как в пьесах «Тень» Е.Л. Шварца и «Золотой ключик» А.Н. Толстого.

Социальный конфликт в пьесах совмещается и переплетается с морально-этическим: положительные герои, как правило, выступают в роли социально незащищенных, а отрицательные являются «хозяевами жизни».

Так, В.В. Ляхова справедливо утверждает, что в пьесе «Три толстяка» «Ю. Олеша соединил конфликт нравственный с конфликтом социальным: восставший народ свергнул власть толстяков, которые не были настоящими хозяевами страны»⁵⁶¹.

В пьесах, основанных на социальном конфликте такого рода, возрастает значение помощников протагонистов и антагонистов. Зачастую помощники присоединяются к центральным героям добровольно, сознательно выбирая их позицию. Вместе с друзьями – помощниками борются с «вредителями» Митя из пьесы «В гостях у Кощея», Генрих из «Голого короля», Буратино в «Золотом ключике». В драматической сказке «Три толстяка» центральные герои имеют настолько важное сюжетообразующее значение, что, на наш взгляд, применительно к этой пьесе можно говорить о коллективном, или групповом, протагонисте. Как и в этой драматической сказке, в пьесе «Город Мастеров...» изображена

⁵⁶¹ Там же. С. 152.

социальная революция, поэтому, несмотря на то, что в центре действия находится метельщик Караколь, его борьба с Наместником имеет не только личный (борьба за невесту), но и общественный характер. Караколь поднимает горожан на восстание против захватчиков, во главе которых стоит Наместник. По мере развития действия все больше жителей города вовлекается в борьбу, и в кульминационный момент решающего сражения можно говорить о противостоянии двух групп героев: горожан и вражеского войска.

Также возрастает роль помощников антагонистов: практически во всех упомянутых пьесах вредители действуют вместе с сообщниками, а применительно к пьесе «Три толстяка», на наш взгляд, можно говорить о коллективном антагонисте (это заглавные герои, а также персонажи, которые поддерживают их режим).

В то же время герои двух пьес Е.Л. Шварца, борясь с общественной системой, предстают как одиночки. Несмотря на то, что Ланцелот в сказке «Дракон» и Ученый из сказки «Тень» также действуют вместе с помощниками, их борьба с антагонистами – бунт одиночек против системы.

Ученого в его борьбе с Тенью (а вместе с ней – и с порочной общественной системой) поддерживает лишь Аннунциата. Героя спасает логика сказочной справедливости, а не вмешательство помощников.

Более важную роль помощники протагониста играют в пьесе «Дракон». Ремесленники и Кот дарят Ланцелоту волшебное снаряжение и таким образом помогают победить Дракона. Однако после победы над врагом герой остался в одиночестве, а те немногие из горожан, что помогли ему, подчинились новой власти «и пошли в тюрьму»⁵⁶². Оба героя – чужие в окружающем их обществе, ради блага которого они вступают в борьбу с антагонистами. Противостояние протагонистов и вредителей начинается как традиционная сказочная «борьба за невесту», однако по мере развития

⁵⁶² Шварц Е.Л. Дракон // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т.2. С. 212.

действия конфликт углубляется и расширяется, вовлекая в себя основной круг действующих лиц. Конфликт не разрешается полностью и после того, как герои добиваются личных целей (Ученый осознает, что его «невеста» - это Аннунциата, а не Принцесса, а Ланцелот женится на Эльзе), потому что коллизия имеет более глубокий и широкий характер. Этим могут быть объяснены открытые финалы произведений.

В.Е. Головчинер относит эти пьесы Е.Л. Шварца к жанру «эпической драмы»⁵⁶³, основываясь в том числе и на природе их конфликта, который заключается не столько в личном противостоянии протагониста и антагониста, сколько в борьбе различных общественных начал и настроений и необходимости для разных групп героев сделать собственный выбор.

Ученый пишет о том, что в обеих пьесах протагонисты не являются основными носителями драматизма: «при этом о самом ученом трудно говорить как о главном герое в принятом для собственно драмы понимании: основная группа персонажей находится по отношению друг к другу в равном положении»⁵⁶⁴.

Поэтому в сказке «Тень» «не столько борьба антагонистов определяет ее (пьесы – А.С.) драматическое содержание в целом, сколько наличие или отсутствие этой борьбы в душах многих героев, их возможность преодолеть в себе мелкое, эгоистичное, воспринятое и усвоенное в системе существующих общественных отношений»⁵⁶⁵.

Также и в пьесе «Дракон» борьба главных героев, безусловно выходящая на первый план и составляющая сюжетную основу действия, все же не является единственным источником драматизма: «Это подчеркнуто и тем, что как противостоящая пара они исчезают во втором действии <...>»⁵⁶⁶.

⁵⁶³ Исследователь выделяет «понятие эпическая драма в качестве самостоятельной категории – обозначения особого жанра драматического рода <...>» // Головчинер В.Е. Эпический театр Евгения Шварца. Томск: Изд-во томск. ун-та, 1992. С. 8.

⁵⁶⁴ Там же. С. 100.

⁵⁶⁵ Там же. С. 104.

⁵⁶⁶ Там же. С. 150.

По мнению исследователя, «носителями драматического начала в пьесе являются горожане <...>»⁵⁶⁷.

Таким образом, в пьесе морально-этический конфликт совмещается с социальным, и борьба против зла, воплощенного в образе Дракона, для Ланцелота также неизбежно связана и с борьбой против общества, которое делает возможным существование этого зла: «это противоречие воинствующего гуманиста, с одной стороны, с покорными смирившимися людьми, а с другой – с теми, кому сложившееся положение вещей выгодно, и является пружиной, движущей действие в пьесе»⁵⁶⁸.

Социальный конфликт нового типа воплощен и в пьесе Е.Л. Шварца «Голый король». Но его реализация отмечена меньшей глубиной и сложностью, чем в более зрелых произведениях драматурга. В драматической сказке доминирует борьба за «невесту»⁵⁶⁹. Однако традиционная сказочная коллизия в пьесе служит для раскрытия более глубокого противостояния между положительными и отрицательными героями. Это столкновение разных идей и мировоззрений. Как справедливо отмечено в исследовании о творчестве Е.Л. Шварца, конфликт пьесы «Голый король» - «это не просто борьба Генриха и Христиана с королем за принцессу (как это традиционно бывает в сказках), но и духовная борьба молодых героев против нравственной пустоты, стереотипов и предрассудков»⁵⁷⁰.

Это противостояние главным образом представляет собой ряд проделок и ухищрений, с помощью которых Генрих и Христиан пытаются спасти Принцессу. Отдельные сюжетные ситуации выполнены в традициях

⁵⁶⁷ Там же. С. 150.

⁵⁶⁸ Там же. С. 150.

⁵⁶⁹ Так об этом пишет Т.А. Екимова: «Так, «Голый король» Шварца хоть и заканчивается изображением восстания народа против короля, но конфликт сказки имеет не социально-политическое, а социально-нравственное содержание, и все перипетии сюжета связаны с состязанием двух соперников в любви – свинопаса Генриха и короля» // Екимова Т.А. Игра в сюжетно-композиционной структуре драматической сказки // Вестник челябинского университета. 1997, № 1. С. 119.

⁵⁷⁰ Хо Хё Ён. Ранняя драматургия Е. Шварца (1920-1930). Проблемы поэтики и эволюции. Дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2007. С. 72.

классической комедии с элементами буффонады и эксцентрики (например, сцена, в которой Генрих и Христиан, переодетые жандармами, просят Принцессу дернуть их за бороды). Переворот в государстве Короля-жениха закономерен и обусловлен логикой предшествующего действия, однако совершается героями непреднамеренно и решен в том же стиле легкой эксцентрики и буффонады, который отличает и саму пьесу, написанную драматургом для экспериментальной студии при Ленинградском мюзик-холле (эта студия должна была, по замыслу ее создателя Н.П. Акимова, «вырасти в синтетический театр, где искусство драматического актера сочеталось бы с музыкой, балетом и цирком»⁵⁷¹).

Надо отметить, что все пьесы, в которых реализованы социальные конфликты нового типа, представляющие собой борьбу героя (или их группы) против несправедливой общественной системы, угнетателей или завоевателей, в той или иной степени представляются произведениями эпического театра. Они являются или инсценировками эпических произведений («Три толстяка» Ю.К. Олеси», «Золотой ключик» А.Н. Толстого, «В гостях у Кощея» В.А. Каверина) или могут быть отнесены к «эпической драме»⁵⁷², как ее понимает В.Е. Головчинер («Голый король», «Тень», «Дракон» Е.Л. Шварца).

Социальный конфликт нового типа доминирует в драматической сказке Ю.К. Олеси «Три толстяка». Авторская инсценировка одноименного романа-сказки, т.е. произведения эпического, на наш взгляд, также может быть отнесена к жанру «эпической драмы». В этой драматической сказке хитроумная приключенческая интрига выступает проявлением масштабного социального конфликта между узурпаторами-правителями вместе с поддерживающим их господствующим классом, с одной стороны, и

⁵⁷¹ Мы знали Евгения Шварца. Л.- М.: Искусство, 1966. С. 177.

⁵⁷² Подробнее об «эпической драме» и ее реализации в творчестве Е.Л. Шварца см. в работах В.Е. Головчинер: «Эпическая драма в русской литературе XX века» (Томск: Изд-во Томск. гос. пед. ун-та, 2007); «Эпический театр Евгения Шварца» (Томск: Эпический театр Евгения Шварца. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1992).

широкими народными массами, - с другой. Эти преходящие конфликты разрешаются в кульминационном финале пьесы.

Своеобразная реализация социального конфликта содержится в драматической сказке А.Н. Толстого «Золотой ключик».

Пьеса появилась в результате инсценирования А.Н. Толстым его повести «Золотой ключик, или приключения Буратино», которая, в свою очередь, опирается на сюжет повести К. Коллоди «Приключения Пиноккио. История деревянной куклы».

Действие сказки К. Коллоди имеет отчетливую морально-этическую подоплеку. Вся повесть представляет собой своеобразный «роман воспитания», показывая превращение Пиноккио из деревянного мальчика в живого. Становление героя отмечено множеством испытаний; он неоднократно оказывается в ситуации нравственного выбора и совершает множество серьезных ошибок, из-за которых горько раскаивается. В сказке большое значение имеет мотив лжи (нос Пиноккио растет, когда он говорит неправду). В повести нет постоянного антагониста, с которым бы боролся главный герой, но Пиноккио приходится переживать внутренние конфликты и бороться с собственными несовершенствами. Не будет преувеличением сказать, что повесть носит отчетливо назидательный и даже морализаторский характер⁵⁷³.

В повести же А.Н. Толстого появляются четкие конфликты, основанные не только на морально-этическом, но и на социальном противостоянии. Буратино и его друзья (среди них Папа Карло, Пьеро, Мальвина, Артемон) могут быть названы «социально обездоленными

⁵⁷³ Ср. у М. Петровского: «Сказка Коллоди - произведение откровенно и насыщенно морализаторское. Едва ли не каждый эпизод сопровождается пространными моральными сентенциями. Морализирует автор, морализируют его герои - и Карло, и волшебница с голубыми волосами, и сверчок, и белочка, и ворона, и собака Алидоро (прообраз Артемона из «Золотого ключика»), и «таинственный голос», и сам Пиноккио. Их мораль достопочтенна и скучна: бумажные скрижали, сто тысяч мелких заповедей, назойливое напоминание о том, как следует вести себя бедняку, навсегда согласному с тем, что существуют богачи. У Коллоди морализируют все, у Толстого – никто» // Петровский М. Книжки нашего детства. СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009.

героями»⁵⁷⁴, а их антагонисты – это Карабас Барабас, притесняющий кукол, и его приспешники, так или иначе связанные с миром богачей, которым управляет Тарабарский король.

Буратино и его друзья одерживают победу над Карабасом Барабасом в финале: открывают собственный кукольный театр, куда устремляются все зрители. Таким образом они, по меткому выражению М. Петровского, производят своего рода «социальную революцию», но мирную и бескровную⁵⁷⁵. Таким образом, герои осуществляют не только творческий, но и социальный протест.

По-новому воплощен социальный конфликт в пьесе «Золотой ключик». А.Н. Толстой написал ее в 1936 г. для Центрального детского театра по просьбе Н.И. Сац. Писатель заявил: «инсценировок терпеть не могу. Пьесу надо строить заново, даже если в ней будут действовать те же лица»⁵⁷⁶. В целом, однако, в драматической сказке сохранены такие важнейшие черты повести, как сюжет, позиция автора, проблематика, главные конфликты, система героев.

Социальное противостояние в пьесе воплощено резче, чем в повести. Так, конфликт Буратино и Карабаса Барабаса зарождается, когда Буратино обвиняет Карабаса Барабаса в плохом обращении с куклами – актерами его театра.

БУРАТИНО (*задрал нос*). Послушайте, Карабас-Барабас, я продал мою прекрасную азбуку, чтобы купить билет в ваш театр, и очень сожалею, что поступил так необдуманно. Вы очень гадкий человек, потому что вы гадко обращаетесь с маленькими детьми!⁵⁷⁷

Таким образом, конфликт в драматической сказке становится более глубоким и жизненным, чем в повести, в которой столкновение героев

⁵⁷⁴ Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.: Изд-во восточной литературы, 1958. С. 14.

⁵⁷⁵ Петровский М. Книжки нашего детства. СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009.

⁵⁷⁶ Цит. по: Сац Н. И. Дети приходят в театр. М., 1961. С. 268-287.

⁵⁷⁷ Толстой А.Н. Пьесы. М.: Искусство, 1940. С. 251.

случайно (Карабас Барабас разозлился на Буратино за то, что он невольно сорвал его спектакль, поднявшись на сцену).

Однако по предложению Н.И. Сац писатель изменил концовку произведения⁵⁷⁸. В отличие от повести в финале пьесы Буратино с друзьями находит за потайной дверцей не кукольный театр, а «волшебную книгу»⁵⁷⁹, которая помогает им избавиться от врагов и попасть в «страну счастливых детей»⁵⁸⁰, о которой слышал Папа Карло, – СССР.

С одной стороны, такая развязка предельно заостряет социальные противоречия, заданные в пьесе: жизнь в государстве Тарабарского короля настолько несправедлива, что герои могут обрести счастье, только оказавшись в «стране счастливых детей». С другой стороны, она «уводит» героев от разрешения социального конфликта, таким образом «снимая» его.

На наш взгляд, такая концовка проигрывает в художественной ценности и убедительности финалу оригинальной повести. Если обретение куклами собственного театра выглядит логичной и справедливой развязкой и наградой для героев, гармонируя с общей атмосферой театральности, то финал пьесы представляется несколько плакатным и не обусловленным логикой предшествующего действия.

Это дает М.Н. Липовецкому основание видеть в пьесе «тенденцию к превращению в сказку о жизни, лакирующую действительность»⁵⁸¹. В самом деле, по сравнению с повестью пьеса приобретает назидательность и нравоучительность и, являясь превосходным образцом детской драматической сказки, на наш взгляд, все же проигрывает повести в легкости и естественности развития действия.

⁵⁷⁸ См. у М. Петровского: «В подробном письме от 15 мая 1936 года она рассказала, какой ей видится будущая пьеса. По замыслу режиссера, следовало усилить контраст между театром Карабаса Барабаса и тем театром, который знаком советским детям – зрителям будущего спектакля; финал сказочных приключений перенести в Москву, а образу Буратино добавить «положительности» // Петровский М. Книжки нашего детства. СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009.

⁵⁷⁹ Толстой А.Н. Пьесы. М.: Искусство, 1940. С. 289.

⁵⁸⁰ Там же. С. 290.

⁵⁸¹ Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920 – 1980-х гг.). Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992. С. 102.

Таким образом, в русской драматической сказке 1930-50-х гг. большое развитие получил новый для сказочной драматургии тип социального конфликта, выражающийся в борьбе главного героя (или группы героев) с противостоящей ему несправедливой общественной системой или с завоевателями и угнетателями. Целью этой борьбы зачастую является не защита протагонистом лишь собственных интересов и достижение индивидуальной выгоды, а восстановление справедливости. Этот тип конфликта воплощен по-разному в произведениях различных авторов и, как правило, приближает основанные на этом конфликте пьесы к направлению «эпической драмы», тем более, что ряд таких пьес являются инсценировками сказочных повестей и романов, т.е. произведений эпического рода литературы. Отметим, что в пьесах Т.Г. Габбе, а также в авторских инсценировках Ю.К. Олеси, А.Н. Толстого и В.А. Каверина конфликт носит преходящий характер и не связан с внутренними противоречиями в душах протагонистов и центральных персонажей. Также преходящий конфликт реализован в ранней сказке Е.Л. Шварца «Голый король». В зрелых же пьесах драматурга «Тень» и «Дракон» центральный конфликт протагониста с несправедливым общественным устройством не только вызывает внутреннюю борьбу в душах главных героев, но и оказывается субстанциальным и не находит окончательного разрешения в финалах произведений.

§ 5. Зарождение и развитие тенденции использования внутреннего конфликта как сюжетной основы в русской сказочной драматургии 1930-50-х гг. (на материале пьес Е.Л. Шварца «Тень», «Дракон», «Обыкновенное чудо»)

Драматическая сказка, которая близка к двум жанрам – комедии и эпической сказки (как народной, так и литературной), в своем сюжете опирается преимущественно на внешние преходящие противоречия, воплощенные в открытой борьбе героев и полностью разрешающиеся в

финале. Несмотря на психологическую проработанность и достоверность своих характеров, персонажи пьес-сказок обычно не испытывают рефлексии и внутренних противоречий.

Однако в русской сказочной драматургии 1930-50-х гг. зарождается тенденция использования внутреннего конфликта в сочетании с внешним для построения сюжетов пьес. Внутренний конфликт тесно связан с субстанциальным и как, правило, заключается в психологической борьбе, которая разворачивается в душах героев.

Прежде всего, внутренние конфликты характерны для наиболее зрелых пьес Е.Л. Шварца: «Тень», «Дракон», «Обыкновенное чудо».

Так, в пьесе «Тень» конфликт между Ученым и Тенью может быть понят как борьба Ученого с темной стороной своего характера, со своим alter ego (напомним, что архетип «тень», описанный К. Юнгом, воплощает в себе негативное начало человеческой натуры). О мотиве двойничества в этой пьесе писали некоторые исследователи творчества Е.Л. Шварца, например, О.Н. Русанова⁵⁸². На возможность такого понимания указывает первая сцена пьесы, в которой все происходящее представляется Ученому сном. Следует учитывать также литературные ассоциации, связанные с образом «темного двойника»: например, образ «черного человека» из «маленькой трагедии» А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери» и поэмы С.А. Есенина «Черный человек». Вообще мотив двойничества имеет давнюю традицию в классической русской литературе (вспомним, например, повесть Ф.М. Достоевского «Двойник») и в творчестве писателей-романтиков («Эликсиры сатаны» и другие произведения Э.Т.А. Гофмана, «Вильям Вильсон» Э.А. По).

Тем не менее преувеличением выглядит позиция литературоведа Хо Хё Ёна, утверждающего, что «протагонистом и антагонистом в данной пьесе («Тень» - А.С.) являются не два разных, противопоставленных друг другу

⁵⁸² Русанова О. Н. Возможности авторского проявления в пьесе Е. Шварца «Тень» // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2007. – №. 8. С. 114.

героя, а две стороны одного человека. Ученый борется сам с собой, то есть буквально со своей теневой, темной стороной. Главный конфликт в «Тени» - это конфликт в душе персонажа, конфликт двойников»⁵⁸³. На наш взгляд, характер, речевая манера и поведение Ученого не имеют ничего общего с Тенью, которая является по отношению к нему сугубо чуждым антагонистом. Внутренняя борьба, происходящая в сознании Ученого, заключается не в противостоянии темного и светлого начал его души, а скорее в нравственных поисках способов борьбы со злом. Это зло – внешнее по отношению к личности героя. Неслучайно в борьбу с ним включаются и другие персонажи, помогающие или мешающие Ученому победить Тень.

Таким образом, конфликт произведения заключается в противостоянии положительного героя Ученого с «вредителем» Тенью и его помощниками, а не в борьбе протагониста с самим собой.

В пьесе Е.Л. Шварца Тень лишена инфернального и мистического характера. Своим процветанием она обязана не потусторонним силам, с которыми связана, а несправедливому социальному устройству и нравам, царящим в придворном обществе сказочной страны.

Как точно резюмирует Е.Ш. Исаева, «у Шварца «черный человек» отнюдь не является воплощением абсолютного зла. Он делает явью то темное и страшное, что живет – может жить – в душах людей»⁵⁸⁴.

Внутренняя борьба в душе Ученого возникает из-за разных причин. Поскольку в первой сцене он мечтает о любви прекрасной принцессы и сказочных приключениях, поначалу Ученый ведет себя как наивный и благодушный путешественник-исследователь и даже в одной из решающих сцен, когда он подписывает бумагу, в которой отказывается от Принцессы, остается таким. Но после этого в его душе начинается борьба, которая заставляет его переосмыслить все события и свою роль в них и, более того,

⁵⁸³ Хо Хё Ён. Ранняя драматургия Е. Шварца (1920-1930). Проблемы поэтики и эволюции. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб, 2007. С. 11.

⁵⁸⁴ Исаева Е.Ш. Жанр литературной сказки в драматургии Е. Шварца. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1985. С. 43.

увидеть в них проявление более общих противоречий, вызванных несправедливым устройством общества, в которое он попал. Так, одним из выражений этой душевной борьбы является уже процитированный нами ранее монолог, в котором он восхищается горящими фонариками и после которого принимает решение бороться с Тенью до конца, даже если для этого ему придется пожертвовать жизнью.

Как указано выше, темные стороны человеческой природы, воплощенные в образе Тени, позволяют ей добиться успеха в условиях сказочной страны. Однако в результате волшебных обстоятельств Ученый в финале пьесы и сам получает возможность осуществить то, о чем он мечтал в начале действия (Принцесса просит у него прощения и готова стать его женой). Но он делает выбор в пользу «живой жизни» и отказывается от успеха в фальшивом мире волшебной страны.

От обычного сказочного пилигрима Ученый поднимается до высоты трагического героя в его аристотелевском понимании: как несовершенного человека, в результате своей ошибки попавшего в беду. Внутренний конфликт в душе героя соотносится с присутствующим в пьесе субстанциальным конфликтом, вызванным несправедливым устройством сказочной страны. Можно сказать, что «Тень» была первой пьесой Е.Л. Шварца, в которой заметно проявилась тенденция к использованию внутренних конфликтов в драматической сказке. Тем не менее, уже в этом произведении драматург намечает внутренние конфликты не только у протагониста, но и у некоторых второстепенных персонажей. Они в той или иной степени происходят в душах и у Принцессы, которая делает трудный выбор в пользу злого начала, и у «бывшего людоеда»⁵⁸⁵ Пьетро, в котором служение злу сочетается с любовью к дочери Аннунциате и реалистическим взглядом на жизнь народа, и у Доктора, у которого показной цинизм

⁵⁸⁵ Шварц Е.Л. Тень // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т.2. С. 25.

(«Посмотрите на все сквозь пальцы. Махните на все рукой <...>»⁵⁸⁶) сменяется сочувствием к главному герою и желанием помочь ему. Все это подняло художественное содержание пьесы на высоту «взрослых» драматических произведений своего времени. Более того, пьеса сохранила свое художественное значение до сегодняшнего времени и вошла в классику отечественной драматургии.

Внутренние конфликты переживает и Ланцелот, протагонист пьесы «Дракон». В начале действия он предстает как настоящий «эпический герой»⁵⁸⁷, странствующий рыцарь-освободитель, не знающий страха, и без сомнений готовый защищать всех обиженных, даже тех, кого приходится спасать против их воли («Три раза я был ранен смертельно, и как раз теми, кого насильно спасал»⁵⁸⁸). Однако по мере развития действия гуманизм героя и его любовь к людям сталкиваются с испытаниями. Умирая, побежденный Дракон предупреждает Ланцелота: «Меня утешает, что я оставляю тебе прожженные души, дырявые души, мертвые души...»⁵⁸⁹. Смертельно раненный Ланцелот во время чудесного лечения в горах из волшебной Жалобной книги узнает, что предсказания Дракона сбылись: победу над чудовищем присвоили Бургомистр и его сын, а большинство горожан покорно смирились и стали служить и даже прислуживать новой власти. Эти испытания приводят к внутренней борьбе в сознании героя, из которой он выходит обновленным («Эльза, я не тот, что был прежде»⁵⁹⁰) и принимает решение вернуться в город и бороться за души людей.

Пьеса «Обыкновенное чудо» является, пожалуй, наиболее глубоким и сложным произведением Е.Л. Шварца. В значительной степени это обусловлено большой ролью внутренних конфликтов в ее сюжетной

⁵⁸⁶ Там же. С. 52.

⁵⁸⁷ Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.: Изд-во восточной литературы, 1958. С. 213.

⁵⁸⁸ Шварц Е.Л. Дракон // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т.2. С. 123.

⁵⁸⁹ Там же. С. 179.

⁵⁹⁰ Там же. С. 213.

структуре. Внутренние противоречия в той или иной степени испытывают все центральные персонажи.

Как мы уже отмечали, наполнен внутренней драмой образ Хозяина-Волшебника. Источник этой драмы состоит в том, что он, обладая волшебной силой, чувствует глубокую ответственность за все свои действия и чудесные возможности. Герой страдает оттого, что переживает свою жену. Он волнуется за судьбу многочисленных персонажей, в жизнь которых он вмешался, особенно за чистых душой Медведя и Принцессу, ведь все их злоключения – результат действий Хозяина-Волшебника, которые близки к трагическим ошибкам.

Внутренний драматизм в образах других персонажей также, как правило, вызван совершенными или совершаемыми ими ошибочными действиями.

Так, Медведь страдает, отказавшись от Принцессы в день, когда «влюбленным все удастся»⁵⁹¹. Трактирщик не может найти покой, в молодости потеряв Эмилию.

Эмоциональное решение Принцессы выйти замуж за первого встречного становится причиной сильных осложнений в дальнейшей судьбе персонажей и мучительных переживаний самой героини.

Итак, в этой пьесе целый ряд героев переживает внутренние конфликты, которые в какой-то степени являются отражением и общего противостояния между добром и злом, а также дисгармоничности мироустройства, в котором даже добрый волшебник не обладает всемогуществом.

Однако позиция ряда исследователей относительно природы конфликтов в пьесе представляется нам недостаточно обоснованной. Так, Е.Ш. Исаева и Хо Хё Ён придерживаются мнения, что в пьесе фактически отсутствует внешняя борьба, и действие основано исключительно на

⁵⁹¹ Там же. С. 365.

внутренних противоречиях. Так, Е.Ш. Исаева утверждает, что в пьесе «ход действия управляется не открытыми столкновениями, а противоречиями внутренними. Борения героев протекают здесь поистине с самими собой, и именно в этом заключена новизна конфликта «Обыкновенного чуда» сравнительно с предшествующими пьесами»⁵⁹². Хо Хё Ён развивает концепцию внутреннего конфликта, господствующего в пьесе, и делает вывод об отсутствии в сюжете антагонистов: «В последней сказке драматурга «Обыкновенное чудо» новизна конфликта заключается в том, что здесь он определяется не открытым противоборством действующих лиц, а внутренними противоречиями. Самое парадоксальное заключается в том, что в пьесе нет врагов и нет противостояния персонажей друг другу. Конфликт заложен в душе самого человека, и тот, кто активен и верен выбранному пути, победит самого себя, пассивного и несправедливого»⁵⁹³.

На наш взгляд, богатый драматизм этой пьесы нельзя сводить только к психологическому содержанию и внутренним коллизиям. Несмотря на всю значимость внутренних конфликтов в произведении, игнорирование внешней стороны его сюжета выглядит упрощением. В пьесе присутствуют явные антагонисты, которые мешают влюбленным Медведю и Принцессе достичь счастья: Король, Министр-Администратор, Охотник. Внешнее противостояние положительных и отрицательных героев выражено в сюжете драматической сказки (вспомним хотя бы ее финал, в котором Король и Министр-Администратор наказаны Волшебником). Кроме того, оно заявлено в ее прологе, когда безымянный «человек перед занавесом», выражая авторские идеи, противопоставляет друг другу героев, «более близких «обыкновенному» и «более близких к «чуду»»⁵⁹⁴.

⁵⁹² Исаева Е.Ш. Жанр литературной сказки в драматургии Е. Шварца. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1985. С. 64.

⁵⁹³ Хо Хё Ён. Ранняя драматургия Е. Шварца (1920-1930). Проблемы поэтики и эволюции. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб, 2007. С. 8.

⁵⁹⁴ Шварц Е.Л. Обыкновенное чудо // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 289.

На наш взгляд, при всем богатстве психологического содержания пьесы, значение (в том числе сюжетообразующее) внешнего противоборства персонажей в ней также велико. Для того, чтобы добиться счастья, центральным героям приходится не только преодолеть свои внутренние конфликты, но и выстоять в борьбе против антагонистов.

Таким образом, в русской сказочной драматургии 1930-50-х гг. формируется важная тенденция, проявляющаяся в пьесах Е.Л. Шварца, а именно обращение к внутренним конфликтам как к источнику драматизма и сюжета сценических произведений. Первым заметным шагом в становлении этой тенденции, на наш взгляд, является пьеса «Тень», в которой драматург придал внутренний драматизм не только образу протагониста, но и ряду других персонажей. Дальнейшее развитие тенденция получила в глубоко психологичных и философских пьесах «Дракон» и «Обыкновенное чудо», в которых были созданы многомерные, сложные образы центральных героев.

§ 6. Конфликт и герой русской драматической сказки 1930-50-х гг. как взаимообусловленные категории

Общеизвестно, что герой и конфликт в драме существуют как две равноценные и взаимосвязанные категории. Так и в драматических сказках 1930-50-х гг. герой и конфликт взаимно обуславливают друг друга.

Прежде всего, конфликт в драматической сказке можно обобщенно понимать как борьбу добра со злом. Поэтому ее персонажи, как правило, достаточно четко разделены по этическому признаку, а в центре выступает положительный герой, вызывающий сочувствие зрителя (читателя). Конфликт, преимущественно внешний, развивается всегда динамично и напряженно, и протагонист в сказочной драматургии соединяет в себе качества драматического и сказочного героев: цельность, ясность стремлений, решительность, зачастую находчивость.

В то же время действующим лицам сказочной драматургии присущи психологическая разработанность, мотивировка поступков, часто сложность и неоднозначность характеров.

Построение конфликтов и образов героев взаимообусловлены: субстанциальные и внутренние конфликты делают характеры протагонистов неоднозначными, глубокими, наполненными внутренним драматизмом. С другой стороны, сложные характеры героев с богатым внутренним миром переводят их на первый взгляд внешнюю борьбу с антагонистами на более высокий уровень обобщенных и субстанциальных конфликтов, противоборства надличного добра и зла.

В то же время в тех пьесах, в которых привычные для фольклорных произведений конфликты воплощаются достаточно традиционным способом, и герои предстают цельными натурами, в характере которых обычно доминируют положительные черты, знакомые по народным сказкам.

Следует также особо отметить, что различные типы конфликтов (социальный, морально-этический, семейный, романтический) требуют наличия протагонистов определенных типов (например, в социальные и семейные конфликты обычно вовлечены «социально обездоленные»⁵⁹⁵ герои). В этом проявляется их связь с волшебной народной сказкой.

Так, традиционный социальный конфликт, унаследованный от волшебной народной сказки, воплощен в действиях искателя-бунтаря (как Караколь из «Города Мастеров...», Солдат Иван Тарабанов из пьесы «Горя бояться – счастья не видать» или Солдат Жан Бесстрашный из «Сказки про солдата и змею»). Такие протагонисты, как правило, являются «социально обездоленными»⁵⁹⁶ героями.

⁵⁹⁵ Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.: Изд-во восточной литературы, 1958. С. 14.

⁵⁹⁶ Там же.

Если обратиться к «пострадавшим героям»⁵⁹⁷, как Падчерица из пьесы «Двенадцать месяцев» С.Я. Маршака и Золушка из произведений Т.Г. Габбе и Е.Л. Шварца, мы видим, что они участвуют не только в социальных, но в еще большей степени – в семейных и морально-этических коллизиях.

Участие в конфликтах различных типов придает дополнительные грани этим знакомым по народным волшебным сказкам образам. В особенности можно отметить фигуру Падчерицы, которая предстает не просто «пострадавшим героем», но и проявляет такие черты характера, как стойкость, решительность и отзывчивость.

Мастерство С.Я. Маршака как драматурга и художника слова сделало этот образ не одномерным, как это часто бывает в народных волшебных сказках, а обогатило его многими убедительными чертами и сделало живым. В этом немалую роль сыграла именно вовлеченность героини в конфликты различных типов. Подобным образом сделали запоминающимся характер Золушки Е.Л. Шварц и Т.Г. Габбе в своих произведениях.

В морально-этическом конфликте участвуют и активные герои, как, например, «искатели пропавшего близкого человека» (Василиса Работница из пьесы «Два клена», Митя из сказки «В гостях у Кощея», Герда из пьесы «Снежная королева» и др.).

Как уже отмечалось, в драматической сказке второй трети XX в. активно разрабатывались и использовались обновленные типы конфликтов, не свойственные, по крайней мере, фольклорной сказке.

Если обратиться к романтическому типу конфликта, связанному с традицией литературных сказок немецких романтиков и их последователей, в том числе и российских, то он представлен в наиболее явном виде в пьесах Е.Л. Шварца «Тень» и «Дракон», где протагонисты, особенно в начальных эпизодах, предстают как чисто романтические герои.

⁵⁹⁷ Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Наука, 1969. С. 38.

Так, Ученый генетически связан с героями сказки Г.Х. Андерсена «Тень» и повести А. Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля». Противостояние между ним и придворным обществом волшебной страны сначала разворачивается как романтический конфликт творческого мечтателя и филистерского окружения. Также и в пьесе «Дракон» формируется романтический разлад между Ланцелотом и горожанами. Однако к финалам этих пьес происходит эволюция главных героев. Они переживают внутреннюю борьбу. Конфликты перерастают в субстанциальные и внутренние, а протагонисты предстают рефлексивными.

Субстанциальные и внутренние конфликты доминируют в пьесе «Обыкновенное чудо», в которой центральные и даже некоторые второстепенные герои также могут быть охарактеризованы как рефлексивные.

Особо остановимся на важном для русской сказочной драматургии 1930-50-х гг. социальном конфликте нового типа (сюда относятся конфликты, связанные с социальными противоречиями, а также борьба с завоевателями и угнетателями). Как было отмечено ранее, разработка такого типа конфликта была связана с особенностями эпохи, когда после социальной революции происходила деятельность по построению нового устройства общества, была актуальна идея сохранения и развития завоеваний революции, а также поддержки классовой и национально-освободительной борьбы во всем мире. Этот тип конфликта потребовал и создания соответствующих характеров протагонистов.

Прежде всего можно отметить появление коллективного протагониста, как в драматической сказке Ю.К. Олеши «Три толстяка». В пьесе группа центральных положительных героев ведет борьбу с антагонистами – Тремя толстяками и их помощниками. В пьесе созданы разные образы центральных положительных героев, однако они имеют примерно равное сюжетообразующее значение.

Также в социальный конфликт нового типа вовлечены герои, борющиеся против системы, как протагонисты пьес Е.Л. Шварца «Голый король», «Тень», «Дракон». Эти герои часто борются с могущественным антагонистом в одиночку. Не являясь «социально обездоленными»⁵⁹⁸ героями, в этой борьбе они не столько защищают собственные интересы, сколько отстаивают свои идеалы и стремятся к справедливости. Социальные конфликты в пьесах «Тень» и «Дракон» являются по сути субстанциальными и не получают окончательного разрешения в развязке, что обуславливает открытые финалы пьес.

Итак, новизна трактовки главного героя, участвующего в социальных конфликтах нового типа, заключается в том, что, во-первых, это в некоторых случаях не одиночка, а член целой группы – коллективного протагониста, а во-вторых, в таких конфликтах зачастую он не является «социально обездоленным»⁵⁹⁹ героем и борется не только и не столько ради своих целей, сколько для того, чтобы восстановить справедливость и победить зло.

В целом можно сказать, что важным фактором взаимной обусловленности конфликта и героя в драме является то, что драматическое действие требует волевого и целеустремленного героя. Даже нерешительный в интерпретации некоторых критиков Гамлет на протяжении действия совершает ряд волевых поступков. Кроме того, и в жанре комедии, к которому тяготеет драматическая сказка, для развития событий требуется активный герой (например, Оргон или Журден в комедиях Мольера при всей своей бестолковости достаточно активно действуют).

Отметим, что персонажи волшебных сказок, в особенности народных, как правило, характеризуются не внутренними противоречиями или душевными терзаниями, а активными действиями.

⁵⁹⁸ Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.: Изд-во восточной литературы, 1958. С. 14.

⁵⁹⁹ Там же. С. 14.

Поэтому и протагонисты русской сказочной драматургии 1930-50-х гг., безусловно, прежде всего отличаются активной жизненной позицией, волей и решительностью в борьбе за свои цели и идеалы. Тем более ценным является то, что в этот период в драматических сказках Е.Л. Шварца появляются герои нового типа, у которых, наряду с цельностью и другими атрибутами традиционных персонажей, присутствует внутренний драматизм, рефлексия, глубина характеров. Разумеется, появление этих характеров было связано с углублением и новизной драматических конфликтов в соответствующих произведениях.

Таким образом, как и определяется законами драмы со времен Аристотеля, конфликт и герой в русской драматической сказке 1930-50-х гг. тесно связаны и взаимно обусловлены. В большинстве случаев протагонистам драматической сказки присущи черты, знакомые по традиционной волшебной сказке: активность, цельность, решительность. Такие герои, как правило, действуют в условиях конфликтов традиционного типа – казуальных: морально-этических, семейных, социальных. Однако в некоторых произведениях Е.Л. Шварца, в основе которых лежат конфликты нового типа – субстанциальные (основанные на столкновении различных мировоззрений, а также внутренние, психологические), действуют и герои нового склада, отмеченные более глубоким психологизмом, внутренним драматизмом и рефлексией.

Сказочные пьесы рассматриваемого периода, написанные, как правило, талантливыми и опытными драматургами, с нацеленностью на театральные постановки, подчинены законам драмы и используют конфликты разных уровней и типов. Система конфликтов в драматических произведениях может быть достаточно сложной и разнообразной. В литературоведении до сих пор не разработана универсальная типология драматических конфликтов, и у ряда исследователей даже нет полной уверенности в том, что создание

полной и четкой классификации различных типов конфликтов возможно. В настоящей главе мы предложили классифицировать типы конфликтов, лежащих в основе драматических сказок. За основу были взяты теоретические положения из трудов Г.Э. Лессинга, Г.В.Ф. Гегеля, В.Я. Проппа, В.Е. Хализева, А.Г. Коваленко, И.Н. Чистюхина, Н.И. Фадеевой, С.А. Патапенко, Е.Ф. Гилёвой и др.

Важными источниками драматизма в пьесах закономерно являются традиционные сказочные конфликты, типичные для народных или литературных сказок. Это, прежде всего, социальные и семейные конфликты, конфликты, заключающиеся в столкновении человека со сверхъестественными силами, и более универсальные морально-этические конфликты. В лучших из рассматриваемых произведений трактовка традиционных сказочных конфликтов обогащена разработкой драматических мотивировок и психологической достоверностью в изображении отношений между героями. Также в пьесах усилено социальное звучание, что можно объяснить требованиями времени.

Одним из следствий обращения авторов к литературным сказкам как к источникам сюжетов явилось использование ими в пьесах романтических коллизий, в которых герой противостоит косному обывательскому окружению. Однако следует отметить, что, например, в ключевых пьесах Е.Л. Шварца «Тень» и «Дракон» протагонисты, вовлеченные в романтические конфликты с окружающей их действительностью, по мере развития сюжета стремятся преодолеть разрыв с обществом и готовы к деятельности в реальности.

Важное место в русской сказочной драматургии 1930-50-х гг. занимают социальные конфликты. Уже в фольклорных сказках, отражавших народный быт, социальные коллизии находили широкое воплощение. А в русских драматических сказках рассматриваемого периода используются как традиционные сказочные, так и социальные конфликты нового типа,

закрывающиеся в борьбе главного героя (порой – группы главных действующих лиц – коллективного протагониста) не с отдельным антагонистом-вредителем, а с несправедливой общественной системой или с завоевателями и угнетателями. Целью этой борьбы зачастую является не защита протагонистом лишь собственных интересов и достижение индивидуальной выгоды, а восстановление справедливости. Этот тип конфликта воплощен по-разному в произведениях различных авторов. Например, в пьесах Т.Г. Габбе, а также в авторских инсценировках Ю.К. Олеши, А.Н. Толстого и В.А. Каверина конфликт носит преходящий характер и не связан с внутренними противоречиями в душах протагонистов и центральных персонажей. В зрелых же пьесах Е.Л. Шварца «Тень» и «Дракон» центральный конфликт протагониста с несправедливым общественным устройством не только вызывает внутреннюю борьбу в душах главных героев, но и оказывается субстанциальным и не находит окончательного разрешения в финалах произведений.

В русской сказочной драматургии 1930-50-х гг., а именно в зрелых пьесах Е.Л. Шварца, появляются конфликты, присущие «новой драме» конца XIX – начала XX в., и выражающиеся во внутренней борьбе, происходящей в душах героев. Это усиливает драматизм произведений, их психологическое и философское содержание.

Конфликт и герой в русской драматической сказке 1930-50-х гг. тесно связаны и взаимно обусловлены. Особенно важно это обстоятельство при взгляде на художественные открытия Е.Л. Шварца. В его зрелых произведениях конфликты нового типа (субстанциальные) требуют и новых характеров – рефлексизирующих, многослойных, наполненных внутренним драматизмом. Герои нового типа, в свою очередь, способны существовать в условиях современных конфликтов и в той или иной степени разрешать их.

Таким образом, к системе конфликтов, присущих русской драматической сказке 1930-50-х гг. и, как правило, опирающихся на

коллизии, характерные для волшебных народных и литературных сказок, на основе художественных достижений литературы нового времени (в частности «новой драмы» рубежа XIX и XX вв.), добавились такие обновленные типы, как конфликты, основанные на классово-социальных противоречиях или связанные с освободительной борьбой, а также внутренние (психологические, философские) и, более того, субстанциальные (метафизические, идеологические) конфликты.

Заключение.

Драматическая сказка была развитым и востребованным жанром русской советской литературы в 1930-50-е годы. Предпосылками роста и развития этого жанра были следующие факторы: внимание общества и власти к детской литературе и детскому театру; богатое наследие классической литературы и драматургии, в том числе сказочной; высокое развитие мировой и отечественной драматургии и театра, достижения течения «новой драмы» рубежа XIX-XX веков.

Будучи основанными на традициях волшебной народной и литературной сказки, произведения сказочной драматургии испытывали влияние и художественной литературы и театра своего времени, и требований эпохи и общества.

Рассматривая категорию героя в драматической сказке, следует учитывать несомненную генетическую и типологическую связь произведений этого жанра с волшебной народной сказкой. Поэтому естественно опираться в исследовании героев русской драматической сказки 1930-50-х гг. на сравнительно-исторические труды в области фольклористики, в частности волшебной народной сказки (прежде всего, типологии В.Я. Проппа и Е.М. Мелетинского).

Типология персонажей волшебной народной сказки в значительной мере воспринята драматической сказкой. Более того, многие драматические сказки непосредственно основаны на сюжетах волшебных народных сказок. От волшебной народной сказки драматическая сказка наследует цельность героев и, как правило, достаточно четкое разделение их на положительных и отрицательных. Однако драматической сказке присуща богатая и развитая система персонажей, подробная психологическая проработка их поведения. Психологическая глубина и богатство содержания позволяют создавать в драматической сказке интересные характеры, которые раскрываются через действие и диалог. Во многом сохраняя традиционные типы и черты

сказочных персонажей, герои драматической сказки вбирают в себя черты театральных типов и амплуа. Как и в литературной сказке и в других жанрах профессиональной литературы, герои лучших образцов драматической сказки XX в. отвечают требованиям художественной достоверности, психологической убедительности, глубины и сложности характеров.

Рассмотрев ряд лучших произведений русской сказочной драматургии 1930-50-х годов, мы пришли к следующим выводам.

Классификация героев В.Я. Проппа, разработанная им для анализа волшебной народной сказки, может быть применена в исследовании проблемы героя в русской сказочной драматургии 1930-50-х гг.

В соответствии с развитием типов протагонистов в литературе, среди героев-искателей в типологии В.Я. Проппа, на наш взгляд, можно выделить следующие подтипы: «искателя невесты», «искателя пропавшего близкого человека», «искателя нового», «искателя-бунтаря», «искателя-освободителя».

В связи со значительным влиянием литературы романтизма на русскую драматическую сказку можно выделить протагониста – «романтического героя».

В соответствии с требованиями времени возникает тип «героя, борющегося против системы».

В драматических сказках действуют «герои – выразители авторских идей», а также «рефлексирующие герои».

Кроме того, можно отметить присутствие в сказочной драматургии рассматриваемого периода такого интересного явления, как «коллективный протагонист» (например, группа центральных героев, борющихся против коллективного же антагониста – Трех толстяков в одноименной пьесе Ю.К. Олеси).

Социальные конфликты, присутствующие в русских драматических сказках 1930-50-х гг. в соответствии с общелитературными тенденциями этого периода, в ряде пьес трансформировались в борьбу протагонистов и групп главных героев против системы, против власти. Наиболее отчетливо эта борьба воплощена в произведениях Е.Л. Шварца, в которых она

поднимается на уровень нравственно-философских раздумий, что делает характеры его героев глубокими и многомерными.

Наряду с традиционными героями, присущими волшебной народной сказке, а также персонажами, типичными для классической литературной, в том числе и драматической, сказки, авторы русских сказочных пьес 1930-50-х гг. создали обновленные типы героев-протагонистов.

Эти герои, вписываясь в систему сказочных протагонистов, выявленную В.Я. Проппом, на сюжетном уровне, в то же время на содержательном уровне оказываются намного глубже. Они не только участвуют в развитии традиционного морально-этического сказочного конфликта, но и воплощают важные мировоззренческие вопросы, отражают в своем поведении социальную борьбу, а также тесно связаны с несказочной литературной и общекультурной традицией.

В ряде пьес (в первую очередь у Е.Л. Шварца) появляются сложные образы героев, не уступающие по своей глубине характерам, созданным в лучших произведениях драматургии и вообще литературы того времени. Это романтические герои, рефлексирующие герои, герои, борющиеся против системы. Эти образы, наряду с некоторыми персонажами произведений классической драматургии, в какой-то мере предвосхитили образы героев и «антигероев» сложных произведений сегодняшней драматургии.

В русской драматической сказке 1930-50-х гг. в большой мере использовались традиционные типы конфликтов, присущие русской народной волшебной сказке: морально-этические, социальные, семейные, борьба человека со сверхъестественными силами. Однако морально-этические конфликты в этих пьесах, как правило, совмещены с конфликтами других типов, прежде всего с социальными и семейными. В русской сказочной драматургии рассматриваемого периода значительно усилено социальное звучание, что можно объяснить требованиями времени. Тем самым морально-этические конфликты переходят из плоскости обыденной или же абстрактной морали в плоскость общественных отношений, и, более

того, в некоторых произведениях поднимаются на уровень идеологических конфликтов – столкновения различных мировоззрений и жизненных позиций. Такой уровень воплощения конфликтов создает предпосылки для появления драматических сказок, основанных на субстанциальных конфликтах: философских или психологических.

В русской сказочной драматургии 1930-50-х гг. интерес к общественной роли человека и к актуальным историческим событиям проявился в использовании новаторского типа социального конфликта, отличающегося от социальных коллизий, на которых основаны сюжеты народных волшебных сказок.

Это конфликты, представляющие собой борьбу главного героя (порой – группы главных действующих лиц – коллективного протагониста) не с отдельным антагонистом-вредителем, а с несправедливой общественной системой или с завоевателями и угнетателями. Целью этой борьбы зачастую является не защита протагонистом лишь собственных интересов и достижение индивидуальной выгоды, а восстановление справедливости. Этот тип конфликта воплощен по-разному в произведениях различных авторов и, как правило, приближает основанные на этом конфликте пьесы к направлению «эпической драмы».

В пьесах Т.Г. Габбе, а также в авторских инсценировках Ю.К. Олеси, А.Н. Толстого и В.А. Каверина конфликт носит преходящий характер и не связан с внутренними противоречиями в душах протагонистов и центральных персонажей. Также преходящий конфликт реализован в ранней сказке Е.Л. Шварца «Голый король». В зрелых же пьесах драматурга «Тень» и «Дракон» центральный конфликт протагониста с несправедливым общественным устройством не только вызывает внутреннюю борьбу в душах главных героев, но и оказывается субстанциальным и не находит окончательного разрешения в финалах произведений.

В русской сказочной драматургии 1930-50-х гг. формируется важная тенденция, проявляющаяся в пьесах Е.Л. Шварца, а именно обращение к внутренним конфликтам как к источнику драматизма и сюжета сценических

произведений. Первым заметным шагом в становлении этой тенденции, на наш взгляд, является пьеса «Тень», в которой драматург придал внутренний драматизм не только образу протагониста, но и ряду других персонажей. Дальнейшее развитие тенденция получила в глубоко психологичных и философских пьесах «Дракон» и «Обыкновенное чудо», в которых были созданы многомерные, сложные образы центральных героев.

Построение конфликтов и образов героев взаимообусловлено: субстанциальные и внутренние конфликты делают характеры протагонистов неоднозначными, глубокими, наполненными внутренним драматизмом. С другой стороны, сложные характеры героев с богатым внутренним миром переводят их на первый взгляд внешнюю борьбу с антагонистами на более высокий уровень обобщенных и субстанциальных конфликтов, противоборства надличного добра и зла.

В зрелых произведениях Е. Л. Шварца конфликты нового типа (субстанциальные) требуют и новых характеров – рефлексирующих, многослойных, наполненных внутренним драматизмом. Герои нового типа, в свою очередь, способны существовать в условиях современных конфликтов и в той или иной степени разрешать их.

Таким образом, русская сказочная драматургия 1930-50-х гг. существенно обогатила типологию как героев, так и конфликтов, присущих жанру драматической сказки, что позволило лучшим сказочным пьесам советских драматургов войти в классику литературы и театра.

Дальнейшие перспективы исследования заключаются в возможности создания расширенной типологии героев русских драматических сказок 1930-50-х годов, включающей в себя классификацию не только протагонистов, но и остальных центральных и второстепенных персонажей (антагонистов, помощников и т.д.). Также плодотворной представляется перспектива создания классификации героев, характерных для сказок отдельных авторов, с прослеживанием эволюции выделенных типов героев в их творчестве. Кроме того, можно рассмотреть типологию конфликтов в ее

эволюции при дальнейшем развитии жанра русской драматической сказки во второй половине XX и начале XXI века.

Библиография

Художественные тексты

1. Андерсен Г.Х. Сказка моей жизни // Андерсен Г.Х. Собрание сочинений в 4 томах. М.: Терра, 2008. Т. 4. С. 52 – 193.
2. Андерсен Г.Х. Сказки и истории / Пер. с датск. В 2 т. Л.: Художественная литература, 1977. Т. 1. – 584 с.
3. Андерсен Г.Х. Сказки и истории / Пер. с датск. В 2 т. Л.: Художественная литература, 1977. Т. 2. – 656 с.
4. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки. В 3 т. / Подготовка текста, предисловие и примечания В. Я. Проппа. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957—1958.
5. Брехт Б. Опыт Пискатора // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. С. 39-40.
6. Васильева Е.В, Маршак С.Я. Театр для детей. Краснодар: Издание Кубано-Черноморского отдела Народного образования, 1922. – 234 с.
7. Габбе Т.Г. Авдотья Рязаночка // Габбе Т.Г. Город Мастеров. Пьесы-сказки. М.: Детская литература, 1961. С. 323-398.
8. Габбе Т.Г. Город Мастеров, или Сказка о двух горбунах // Габбе Т.Г. Город Мастеров. Пьесы-сказки. М.: Детская литература, 1961. С. 16-92.
9. Габбе Т.Г. Оловянные кольца // Габбе Т.Г. Город Мастеров. Пьесы-сказки. М.: Детская литература, 1961. 155-248.
10. Габбе Т.Г. Сказка про солдата и змею // Габбе Т.Г. Город Мастеров. Пьесы-сказки. М.: Детская литература, 1961. С. 249-322.
11. Габбе Т.Г. Хрустальный башмачок // Габбе Т.Г. Город Мастеров. Пьесы-сказки. М.: Детская литература, 1961. С. 93-154.
12. Гофман Э.Т.А. Золотой горшок // Гофман Э.Т.А. Новеллы / Пер. с нем. М.: Московский рабочий, 1983. С. 2-100.

- 13.Гофман Э.Т.А. Крошка Цахес, по прозванию Циннобер // Гофман Э.Т.А. Новеллы / Пер. с нем. М.: Московский рабочий, 1983. С. 212-311.
- 14.Гофман Э.Т.А. Песочный человек // Гофман Э.Т.А. Новеллы / Пер. с нем. М.: Московский рабочий, 1983. С. 101-136.
- 15.Гоцци К. Пьесы / Пер. с ит. М.: Художественная литература, 1983. – 514 с.
- 16.Гримм В., Гримм Я. Сказки братьев Гримм / Пер. с нем. М.: Олма Медиа Групп, 2011. – 448 с.
- 17.Игин И.И. О людях, которых я рисовал (Шаржи и рассказы). Москва: Советская Россия, 1966. – 134 с.
- 18.Каверин В.А. Три сказки, и еще одна. М.: Детгиз, 1963. – 157 с.
- 19.Каверин В.А. Укрощение мистера Робинзона. Пьесы. М.: Советский писатель, 1959. – 250 с.
- 20.Коллоди, К. Приключения Пиноккио / Пер. с ит. Н. Петровской под ред. А. Толстого. Берлин: АО «Накануне», 1924. — 102 с.
- 21.Маршак С.Я. Воспитание словом // Маршак С.Я. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Художественная литература, 1971. Т. 7. – 639 с.
- 22.Маршак С.Я. Горя бояться – счастья не видать // Маршак С.Я. Сочинения в четырех томах. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. Т. 2. С. 481 – 567.
- 23.Маршак С.Я. Двенадцать месяцев // Маршак С.Я. Сочинения в четырех томах. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. Т. 2. С. 351 – 480.
- 24.Маршак С.Я. Умные вещи М.: Детская литература, 1966. – 144 с.
- 25.Олеша Ю.К. Три толстяка. Пьеса // Олеша Ю.К. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М.: Искусство, 1968. С. 171-255.
- 26.Олеша Ю.К. Три толстяка. Роман // Олеша Ю.К. Избранное. М.: Издательство «Правда», 1987. С. 11-130.

27. Паустовский К.Г. Золотая роза // Паустовский К.Г. Золотая роза. Авторский сборник / Сост. Г. Арбузова. М.: Советский писатель, 1983. С. 15-234.
28. Перро Ш. Волшебные сказки / Пер. с фр. И.С. Тургенева. М.: Игра слов, 2008. – 128 с.
29. Пушкин А.С. Дневники. Автобиографическая проза. М.: ИД «Азбука-классика», 2008. – 352 с.
30. Толстой А.Н. Золотой ключик // Толстой А.Н. Пьесы. М.: Искусство, 1940. С. 245-290.
31. Толстой А.Н. Золотой ключик, или Приключения Буратино. Повесть. М.: Русская книга, 1992. – 110 с.
32. Феофраст. Характеры / Пер., статья и примеч. Г.А. Стратановского Л.: Наука, 1974. – 123 с.
33. Шамиссо А. Удивительная история Петера Шлемиля / Пер. с нем. И. Татариновой // Избранная проза немецких романтиков / Сост. И. Дмитриев. В 2 томах. М.: Художественная литература, 1979. Том 2. С. 112 – 167.
34. Шварц Е. Пьеса-сказка «Тень» // Искусство и жизнь. 1939. № 9. С. 15-21.
35. Шварц Е.Л. Голый король // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т.1. С. 231 – 340.
36. Шварц Е.Л. Два клена // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 215 – 284.
37. Шварц Е.Л. Дон Кихот. Литературный сценарий // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 1. С. 61 – 154.
38. Шварц Е.Л. Дракон // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 111 – 214.
39. Шварц Е.Л. Живу беспокойно...: Из дневников. Л.: Советский писатель, 1990. – 752 с.

- 40.Шварц Е.Л. Золушка. Кинокомедия // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 1. С. 5 – 60.
- 41.Шварц Е.Л. Обыкновенное чудо // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 2. С. 285 – 388.
- 42.Шварц Е.Л. Позвонки минувших дней: Произведения 50-х годов. М.: Корона-принт, 1999. – 606 с.
- 43.Шварц Е.Л. Предчувствие счастья: Дневники. Стихи и письма. Произведения 20-30-х годов. М.: Корона-принт, 1999. – 654 с.
- 44.Шварц Е.Л. Снежная королева // Шварц Е.Л. Пьесы. В 2 т. М.: ИД «Флюид», 2008. Т. 1. С. 341 – 434.
- 45.Шварц Е.Л. Я буду писателем: Дневники и письма. М.: Корона-принт, 1999. – 557 с.

Общетеоретические работы

- 46.Аристотель. Поэтика / Пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель и античная литература / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М.: Издательство «Наука», 1978. С. 111-163.
- 47.Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература. Учебник для студентов высших учебных заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2005. — 576 с.
- 48.Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 7-181.
- 49.Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. – 363 с.
- 50.Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. – 648 с.
- 51.Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. Учебное пособие / Л.В.Чернец, В.Е.Хализев,

- С.Н.Бройтман и др. / Под ред. Л.В.Чернец. М.: Высшая школа, Издательский центр «Академия», 2000. – 556 с.
- 52.Владимирский А.Г. Герой и время в советской детской прозе 20-30-х годов (к вопросу формирования эстетического идеала): Дисс. ... канд. филол. наук. Ташкент, 1984. – 213 с.
- 53.Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике // Гегель Г.В.Ф. Сочинения / Пер. с нем. М.: Издательство социально-экономической литературы. 1958. Т. 14. Книга 3. – 440 с.
- 54.Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. – 222 с.
- 55.Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск: Издательство Томского государственного педагогического университета, 2007. – 320 с.
- 56.Греймас А.Ж. Размышления об актантных моделях // Греймас А.Ж. Структурная семантика: Поиск метода / Пер. с фр. М.: Академический проект, 2004. С. 248-278.
- 57.Греймас А.Ж., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь// Греймас А. Семиотика / Сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю.С. Степанова. М.: Радуга, 1983. С. 483-550.
- 58.Исакова И.Н. Литературный персонаж как система номинаций. М.: МАКС Пресс, 2011. – 520 с.
- 59.История русской литературы XX века. 20-50-е годы. Литературный процесс / Под ред. А.П. Авраменко, С.И. Кормилова. М.: Издательство Московского университета, 2006. – 776 с.
- 60.Клинг О.А. Человек как субъект и объект художественного антропологизма // Художественная антропология. Теоретические и историко-литературные аспекты. Материалы Международной научной конференции «Поспеловские чтения – 2009». М.: МАКС Пресс, 2011. С. 11-21.

- 61.Коваленко А.Г. Художественная конфликтология (структура и поэтика художественного конфликта в русской литературе XX века). Учебное пособие. М.: Издательство РУДН, 2004. – 57 с.
- 62.Коваленко А.Г. Художественный конфликт в русской литературе XX века: Структура и поэтика. Дисс. ... докт. филол. наук. М., 1999. – 391 с.
- 63.Коваленко А.Г. Художественный конфликт в русской литературе. М., 1996. – 130 с.
- 64.Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. М.: «Ваклер», «Рефл-бук», «АСТ», 1997. – 384 с.
- 65.Манн Ю.В. О гротеске в литературе. М.: Советский писатель, 1966. – 184 с.
- 66.Мартьянова С.А. Образ человека в литературе: от типа к индивидуальности и личности. Владимир: ВГПУ, 1997. – 121 с.
- 67.Мартьянова С.А. Персонаж в художественной литературе. Владимир: Издательство ВлГУ, 2014. – 84 с.
- 68.Неклюдов С.Ю. Заметки об «исторической памяти» в фольклоре // АБ-60. Сборник к 60-летию А.К. Байбурина. Редакторы: Н.Б. Вахтин и Г.А. Левинтон при участии В.Б. Колосовой и А.М. Пиир (Studia Ethnologica. Труды факультета Этнологии. Вып. 4). СПб: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2007. С. 77 – 86.
- 69.Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. Под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
- 70.Поляков М.Я. В мире идей и образов. М.: Советский писатель, 1983. – 367 с.
- 71.Савинков С.В., Фаустов А.А. Очерки по характерологии русской литературы. Воронеж: Издательство Воронежского педагогического университета, 1998. – 155 с.

- 72.Сетин Ф.И. Возникновение русской детской литературы и основные этапы ее развития.: Дисс. ... докт. филол. наук . М., 1977. – 300 с.
- 73.Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.
- 74.Тамарченко Н.Д. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной, 2008. – 358 с.
- 75.Тамарченко Н.Д. Теория литературы. В 2 т. М.: Academia, 2004. Т.1, 2. – 512 с., 368 с.
- 76.Теньер Л. Основы структурного синтаксиса. Пер. с франц. М.: Прогресс, 1988. – 656 с.
- 77.Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 2002. – 208 с.
- 78.Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Academia, 2000. – 348 с.
- 79.Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2005. – 405 с.
- 80.Чернец Л.В. «Как слово наше отзовется...». Судьбы литературных произведений. М.: Высшая школа, 1995. – 239 с.
- 81.Чернец Л.В. Персонажная сфера литературных произведений: понятия и термины // Художественная антропология. Теоретические и историко-литературные аспекты. Материалы Международной научной конференции «Поспеловские чтения – 2009». М.: МАКС Пресс, 2011. – С. 22-35.
- 82.Эсалнек А.Я. Теория литературы. М.: Флинта, Наука, 2010. – 208 с.

Исследования по теме «История и теория драматургии и театра»

- 83.Аникст А.А. Шекспир. Ремесло драматурга. М.: Советский писатель, 1973. – 607 с.
- 84.Балухатый С.Д. Проблемы драматургического характера. Драматургия Чехова. Л.: Academia, 1927. – 186 с.

- 85.Бентли Э. Жизнь драмы / Пер. с англ. В. Воронина. М.: Искусство, 1978. – 368 с.
- 86.Блок В.Б. Диалектика театра: Очерки по теории драмы и ее сценического воплощения. М.: Искусство, 1983. – 294 с.
- 87.Брехт Б. Опыт Пискатора / Пер. В. Клюева // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. / Комм. Е.Г. Эткинда. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. С. 39-40.
- 88.Владимиров С.В. Действие в драме. СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2007. – 192 с.
- 89.Волькенштейн В.М. Драматургия. М.: Советский писатель, 1969. – 335 с.
- 90.Дживелегов А., Бояджиев Г. История западноевропейского театра М. – Л.: Искусство, 1941. – 616 с.
- 91.Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. Учебное пособие. Самара: Издательство СамГПУ, 2001. – 184 с.
- 92.Костелянец Б.О. Драма и действие. Лекции по теории драмы. М.: Совпадение, 2007. – 502 с.
- 93.Купченко Т.А. Условная драма 1920-50-х гг.: Л. Лунц, В. Маяковский, Е. Шварц. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2005. – 145 с.
- 94.Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия / Пер. с нем. М-Л.: Академия, 1936. – 456 с.
- 95.Луначарский А.В. Тридцать шесть сюжетов // Луначарский А.В. О театре и драматургии. В 2 томах. М.: Искусство, 1958. Т. 2. С. 113—117.
- 96.Мокульский С. Карло Гоцци и его сказки для театра // Гоцци К. Сказки для театра. М.: Искусство, 1956. С. 12-25.
- 97.Нефед В.И. Размышления о драматическом конфликте. Минск: Наука и техника, 1970. – 120 с.

98. Олеша Ю.К. Моя работа с МХАТ // Олеша Ю.К. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М.: Искусство, 1968. С. 319 – 324.
99. Патапенко С.Н. Природа конфликта в драматургии И.С. Тургенева. Дисс. ... канд. филол. наук. Вологда, 2000. – 207 с.
100. Поляков М.Я. Теория драмы: поэтика. Учебное пособие. М.: ГИТИС, 1980. – 118 с.
101. Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л.: Искусство, 1969. – 232 с.
102. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К.С. Собр. соч. В 9 т. М.: Искусство, 1988. Т.1. – 622 с.
103. Станиславский К.С. Об актерском амплуа // Станиславский К. С. Полн. собр. соч. В 8 т. М.: Искусство, 1958. Т. 5. С. 180-185.
104. Станиславский К.С. Работа актера над собой // Станиславский К.С. Собр. соч. В 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 2. – 511 с.
105. Фадеева Н.И. Конфликт как организующий принцип художественного единства драматического произведения (на материале русской и западноевропейской драмы конца XIX – начала XX в.). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1984. – 210 с.
106. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: Издательство Московского университета, 1986. – 260 с.
107. Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. – 240 с.
108. Чирков А.С. Эпическая драма. Проблемы теории и поэтики. Киев: Вища школа. 1988. – 160 с.
109. Чистюхин И.Н. О драме и драматургии. М., 2002. – 279 с.
110. Шоу Б. О драме и театре / Пер. с англ., вступит. статья А.А. Аникста. М.: Издательство иностранной литературы, 1963. – 640 с.

111. Юберсфельд А. Читать театр // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., вступит. статья, пер. с франц., коммент. С.А. Исаева. М.: ТПФ «Союзтеатр», издательство «Гитис», 1992. С. 191-201.
112. Явчуновский Я.И. Драма вчера и сегодня. Жанровая динамика. Конфликты и характеры. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1980. — 254 с.

Исследования по теме «Драматургия и театр для детей»

113. Дмитриевский В.Н. Русская советская драматургия для детей (1945 – 1962). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1963. — 160 с.
114. Дмитриевский В.Н. Театр юных поколений. Творческий путь Ленинградского государственного ТЮЗа. Л.: Искусство, 1973. — 213 с.
115. Калмановский Е.С. Драматургия для детей // Очерки истории русской советской драматургии 1917-1934. В 3 т. Л.: Искусство, 1962. Т. 3. С. 135 – 162.
116. Любинский И.Л. Очерки о советской драматургии для детей. М.: Детская литература, 1987. — 239 с.
117. Любинский И. Театр и дети, М.: Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1962. — 168 с.
118. Рабинянц Н.А. Драматургия для детей // Очерки истории русской советской драматургии 1934 – 1945. Л., 1966. С. 223-265.
119. Разова В.Д. Советская драматургия для детей. Учебное пособие. Л.: ЛГИК, 1978. — 79 с.
120. Сац Н.И. Дети приходят в театр. Страницы воспоминаний. М.: Искусство, 1961. — 312 с.
121. Сац Н.И., Розанов С.Г. Театр для детей, М.: Издательство Сев.-зап. отд. гл. конторы «Известий ЦИК СССР и ВЦИК», 1925. — 160 с.

122. Цимбал С. О детской драматургии // Рабочий театр, 1934. № 19. С. 10-14.
123. Шпет Л. Советский театр для детей. Страницы истории. 1918-1945. М.: Искусство, 1971. – 431 с.

Исследования по теме «Фольклорная и литературная сказка»

124. Аникин В.П. Русская народная сказка: Пособие для учителей. М.: Учпедгиз, 1959. – 256 с.
125. Арзамасцева И.Н. От зрелища к слову: сказка Ю. Олеши «Три толстяка» как памятник русского авангарда 1920-х годов // Детская литература, № 3. 1994. С. 13 – 16.
126. Бахтина В.А. Литературная сказка в научном осмыслении последнего десятилетия // Сборник фольклора народов РСФСР. Отв. ред. Т.М. Акимова. Уфа: Башкирское книжное издательство, 1979. С. 67-74.
127. Бахтина В.А. Об активности героя русской волшебной сказки // Фольклор народов РСФСР. Вып. 3 (БГУ). Уфа, 1976. С. 23 – 27.
128. Брауде Л.Ю. Традиции Андерсена в сказочной литературе // Детская литература, 1975. М., 1975. С. 144-157.
129. Ведерникова Н.М. Русская народная сказка. М.: Наука, 1975. – 135 с.
130. Волков Р.М. Сказка: Разыскания по сюжетосложению народной сказки. Одесса: Государственное издательство Украины, 1924. Т. 1. — 238 с.
131. Герлован О.К. Русская литературная сказка XVIII - начала XIX в. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1996. – 195 с.
132. Горбачева О.Г. Ономастическое пространство русских народных и авторских сказок. Дисс. ... канд. филол. наук. Орел, 2008. – 273 с.

133. Дедовская И.В. Детские образы-типы в русских волшебных и новеллистических сказках. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008. – 205 с.
134. Исаковская А.Ю. Детская сказка в русской советской литературе (рецепция мировых сюжетов). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2012. – 246 с.
135. Камышанова Л. О герое литературной сказки (А. Толстой. «Золотой ключик») // О литературе для детей. Л.: Детская литература, 1966. № 11. С. 136 – 159.
136. Квак Хэ Ми. Время, пространство и герой в сказках К.И. Чуковского. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2012. – 153 с.
137. Левченкова О.С. Детская литература XX века // Новая Российская энциклопедия. В 12 т. Т.5. Ч.1. М.: «Энциклопедия», ИД «ИНФРА-М», 2008. С. 179–181.
138. Левченкова О.С. Особенности переводов-переложений в русской детской сказке 1930-50-х гг. // Голоса молодых ученых. Сборник научных публикаций иностранных и российских аспирантов и докторантов-филологов / Под ред. Е. Н. Мамсуровой, М. Л. Ремнёвой. Т. 22. М.: Макс-Пресс, 2009. С. 43–52.
139. Левченкова О.С. Переосмысление традиционных сюжетов в литературной сказке для детей второй половины XX века // Русская литература XX – XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. Материалы Третьей международной научной конференции. М.: Макс-Пресс, 2008. С. 407–409.
140. Левченкова О.С. Русская детская литература XX века // Новые берега. 2007, № 11. С. 21–23.
141. Левченкова О.С. Феномен чуда в русской литературной сказке 30-90-х гг. XX века // Филологические науки (Научные доклады высшей школы). 2000, № 5. М.: АЛМАВЕСТ. С. 72–80.

142. Лейдерман М.Н. (псевдоним М. Липовецкий). Советская литературная сказка (Основные тенденции развития). Дисс. ... канд. филол. наук. Свердловск, 1989.
143. Леонова Т.Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке (Поэтическая система жанра в историческом развитии). Томск: Издательство Томского университета, 1982. – 197 с.
144. Липовецкий М.Н. О чем «помнит» литературная сказка? Семантическое ядро историко-литературных модификаций жанра // Модификация художественных форм в историко-литературном процессе. Свердловск, 1988. С. 5-21.
145. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920 – 1980-х гг.). Свердловск: Издательство Уральского университета, 1992. – 269 с.
146. Липовецкий М.Н. Чтоб сильнее стала сказка (традиции романтической сказки в детской литературе) // Детская литература, 1987. № 5. С. 20-24.
147. Лупанова И.П. Полвека. Очерки истории советской детской литературы 1917 – 1967. М.: Детская литература, 1969. – 671 с.
148. Лупанова И.П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Дисс. ... докт. филол. наук. Петрозаводск, 1959. – 155 с.
149. Никифоров А.И. Народная детская сказка драматического жанра // Сказочная комиссия в 1927 г. Л.: Гослитиздат, 1928. С. 49-63.
150. Новик Е.С. Система персонажей русской волшебной сказки // Типологические исследования по фольклору: сборник статей памяти В.Я. Проппа. М.: Наука, 1975. С. 214-246.
151. Новиков Н.В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1974. – 255 с.

152. Овчинникова Л.В. Литературная сказка XX в. Мир-герой-автор. Южно-Сахалинск, 2000. – 102 с.
153. Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика. Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2013. – 387 с.
154. Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика. Учебное пособие. М.: Флинта, Наука, 2003. – 312 с.
155. Октябрьская О. С. Пути развития русской детской литературы XX века (1920-2000-е гг.). М.: Макс Пресс, 2012. – 360 с.
156. Петровский М. Книги нашего детства. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. – 424 с.
157. Померанцева Э.В. Русская народная сказка. М.: Русский фольклор, 1983. – 180 с.
158. Привалова З.В. Советская детская литературная сказка 20-30-х гг. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1959. – 177 с.
159. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Наука, 1969. – 168 с.
160. Пропп В.Я. Русская сказка (Собрание трудов В.Я. Проппа) / Науч. ред., комм. Ю.С. Рассказова. М.: Лабиринт, 2000. – 416 с.
161. Сорокотенко О.В. Литературная сказка: сопоставительный и типологический аспекты.: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Одесса, 1996. – 25 с.
162. Структура волшебной сказки. Под ред. Неклюдова С.Ю. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2001. – 235 с.
163. Тихомирова А.В. Жанровые особенности философской сказки в русской литературе второй половины XX – начала XXI в. Дисс. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2011. – 181 с.

164. Тудоровская Е.А. О классификации волшебных сказок // Эстетика фольклора. Л.: Наука, 1967. С. 61-65.
165. Фонберг Е.М. Русская героическая сказка. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1945. – 155 с.
166. Холодкова М. Жанр литературной сказки в творчестве Евгения Шварца (На материале пьес «Голый король», «Снежная королева», «Тень», «Дракон», «Обыкновенное чудо») // Голоса молодых ученых. М., 2003. Вып. 12. С. 44-49.
167. Цикушева И.В. Жанровые особенности литературной сказки (на материале русской и английской литературы) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2008, № 1 (29). С. 21-24.
168. Шкловский В.Б. О сказке // Детская литература. 1940, № 6. С. 22-26.

Исследования по теме «Драматическая сказка»

169. Акимов Н.П. Сказка на нашей сцене // Акимов Н.П. Театральное наследие / Под ред. С.Л. Цимбала / Сост. и комм. В.М. Миронова. В 2 кн. Л: Искусство, 1978. Кн. 2. С. 212-219.
170. Акимов Н.П. По поводу «Снежной королевы» // Искусство и жизнь. 1939, № 6(2). С. 32-36.
171. 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.: Издательство Московского университета, 2006. С. 317-321.

172. Гилёва Е.Ф. Инсценировки и «пьесы по мотивам» в современной драматической сказке // Вестник Московского университета, 2007. №6. С. 113-119.
173. 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.
174. Гилёва Е.Ф. Принцип монтажа эпизодов в «пьесах по мотивам» в современной русской драматической сказке // Театр. Живопись. Кино. Музыка. М.: Издательство «ГИТИС», 2011. № 3. С. 9-18.
175. Гилёва Е.Ф. Пути развития русской драматической сказки конца XX века (1970 – 2000 гг.). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2011. – 279 с.
176. Головчинер В.Е., Русанова О.Н. Организация пространства в пьесе Е. Шварца «Дракон» // Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе XX века. Томск, 2002. С. 71-79.
177. Головчинер В.Е. Некоторые особенности конфликта в пьесе Е. Шварца «Дракон» // Проблемы литературных жанров: Материалы научной межвузовской конференции. 23-26 мая 1972. Томск, 1972. С. 132-134.
178. Головчинер В.Е. «Обыкновенное чудо» в творческих исканиях Е. Шварца // Драма и театр. IV. Тверь: Издательство ТГУ. 2002. С. 172-187.
179. Головчинер В.Е. «Чужой сюжет» в пьесе Е. Шварца «Голый король» // Сборник трудов молодых ученых. Вып. 3. Томск, 1974. С. 146-161.
180. Головчинер В.Е. Мотив «чудесного супруга» в пьесе Е. Шварца «Обыкновенное чудо» // Проблемы интерпретации в лингвистике и литературоведении. Новосибирск, 2004. Т. 2. С. 34-40.

181. Головчинер В.Е. Некоторые особенности конфликта и композиции в пьесе Е. Шварца «Голый король» // Труды молодых ученых Томского университета. Вып. 2. Томск, 1973. С. 162-178.
182. Головчинер В.Е. Принципы художественного исследования действительности в пьесе Е. Шварца «Дракон» (образ горожан) // Художественное творчество и литературный процесс. Вып. 2. Томск, 1979. С. 15-22.
183. Головчинер В.Е. Структура драматического действия в пьесе Е. Шварца «Тень» // Проблемы литературных жанров. Томск, 1975. С. 45-51.
184. Головчинер В.Е. Художественное своеобразие драматургии Е. Шварца («Голый король», «Тень», «Дракон»). Дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 1975. – 192 с.
185. Головчинер В.Е. Эпический театр Евгения Шварца. Томск: Издательство Томского университета, 1992. – 184 с.
186. Екимова Т.А. Драматическая сказка как жанр // Мировая словесность для детей и о детях. Сборник научных и научно-методических трудов МПГУ. Вып. 3. М., 2000. С. 98-102.
187. Екимова Т.А. Игра в сюжетно-композиционной структуре драматической сказки // Вестник Челябинского университета. 1997, № 1. С. 113-120.
188. Екимова Т.А. Поэтика русской драматической сказки 30 – 40-х годов XX века в свете современной теории литературного фольклоризма. Дисс. ... канд. филол. наук. Челябинск, 1995. – 220 с.
189. Екимова Т.А. Специфика жанровой природы драматической сказки // Вестник Челябинского университета. Серия 2: Филология. № 2. Челябинск, 1997. С. 64-70.
190. Исаева Е.Ш. Жанр литературной сказки в драматургии Е. Шварца. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1985. – 190 с.

191. Исаева Е.Ш. Лирическое начало в жанровой структуре драматических сказок Евгения Шварца // О жанрово-стилевом своеобразии. Ташкент, 1985. С. 34-44.
192. Исаева Е.Ш. Сказки Евгения Шварца в контексте драматургии XX века // Проблемы региональной культурологии: история, современное состояние, перспективы: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. (г. Тюмень, 30-31 марта 1999 г.). Тюмень, 1999. С. 204-211.
193. Исаева Е.Ш. Сказочная условность в пьесе Евгения Шварца «Обыкновенное чудо». Проблемы мастерства, герой, сюжет, стиль // Сборник научных трудов. Ташкент, 1980. № 628. С. 32 – 39.
194. Исаева Е.Ш. Театральные сказки Е. Шварца в их соотношении с фольклорными традициями // Учебные материалы по теории литературы. Таллин, 1982. С. 36-41.
195. Колесова Л.Н. Свое в чужом (О сказке Е. Шварца «Золушка») // Проблемы детской литературы. Петрозаводск, 1995. С. 76-82.
196. Колесова Л.Н., Шалагина М.В. Образ сказочника в пьесах-сказках Е. Шварца // Мастер и народная художественная традиция русского севера. Петрозаводск, 2000. С. 107-113.
197. Кривокрысенко А.В. Нравственно-философские аспекты драматургии Е.Л. Шварца. Дисс. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2007. – 196 с.
198. Леонова Н.М. Литературно-эстетические принципы в драме А.Н. Островского «Снегурочка». Дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 2001. – 172 с.
199. Липовецкий М.Н. Переосмысление «чужого сюжета»: О жанрово-стилевом своеобразии пьесы Е. Шварца «Тень» // Взаимодействие стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1984. С. 91 – 95.

200. Любивая А.Ю. Снегурочка в «Весенней сказке» А.Н. Островского: истоки и интерпретация образа // Уральский филологический вестник. Драфт: молодая наука. 2013. № 5. Екатеринбург. С. 39-52.
201. Ляхова В.В. Категория фантастического в советской драматической сказке для детей // Проблемы метода и жанра. Томск, 1980. Выпуск 7. С. 15-18.
202. Ляхова В.В. Советская детская драматическая сказка 30-х годов. Дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 1980. – 227 с.
203. Мокульский С. Карло Гоцци и его сказки для театра // Гоцци К. Сказки для театра. М.: Искусство, 1956. С. 3-21.
204. Павлосюк И.В. О некоторых источниках сюжета пьесы Е.Л. Шварца «Тень» // Традиция в фольклоре и литературе. СПб., 2000. С. 144-158.
205. Пригожина Л.Г. Советская театральная сказка (Проблемы становления). Дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1975. – 165 с.
206. Пригожина Л.Г. «Три толстяка» Ю. Олеши и некоторые проблемы советской театральной сказки // Театр. Музыка. Кинематограф. Сборник аспирантских работ. Л.: Издательство ЛГИКиКА, 1975. С. 63-74.
207. Рубина С.Б. Ирония как системообразующее начало драматургии Е. Шварца («Голый король», «Тень», «Обыкновенное чудо»). Дисс. ... канд. филол. наук. Горький, 1989. – 226 с.
208. Рубина С.Б. Ирония как структурообразующий принцип пьесы Е. Шварца «Дракон» // Содержательность художественных форм. Куйбышев. 1986. С. 56 – 89.
209. Рубина С.Б. Переосмысление заимствованного сюжета в пьесе Е. Шварца «Голый король» // Содержательность художественных форм. Куйбышев, 1987. С. 103-120.

210. Русанова О.В. Возможности авторского проявления в эпической драме («Тень» Е. Шварца). Вестник ТГПУ. 2007. № 8 (71). С. 114-119.
211. Русанова О.Н. Мотив «живой-мертвой души» в пьесе Е. Шварца «Дракон» // Русская литература в современном культурном пространстве. Томск, 2003. С. 111-118.
212. Русанова Т.Н. Мотивный комплекс как способ организации эпической драмы: на материале пьес Е. Шварца «Тень» и «Дракон». Дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 2006. – 119 с.
213. Сейткалиева Г.Х. Литературная сказка Е.Л. Шварца в аспекте сказочности и реализма. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Алматы, 2008. – 24 с.
214. Сказка на сцене: Сборник статей. М.: Всероссийское театральное общество, 1944. – 160 с.
215. Хо Хё Ён. Ранняя драматургия Е. Шварца (1920-1930). Проблемы поэтики и эволюции. Дисс. ... канд. филол. наук. СПб, 2007. – 191 с.
216. Цимбал С. Театральные сказки Е. Шварца // Ленинградские писатели – детям. Л.: Детская литература, 1954. С. 260-283.
217. Шпет Л.Г. Сказка как сценический жанр // Театр. 1951, № 3. С. 30-43.

Исследования о жизни и творчестве отдельных авторов

218. Акимов Н.П. Наш автор Евгений Шварц // Акимов Н.П. Не только о театре. М.-Л.: Искусство, 1966. – 427 с.
219. Аутлева Ф. А. Фольклорные и литературные традиции в художественном творчестве и переводческой деятельности С.Я. Маршака. Дисс. ... канд. филол. наук. Майкоп, 2005. – 190 с.
220. Биневич Е.М. Евгений Шварц. Хроника жизни. СПб.: «Петрополис; Издательство ДНК», 2008. – 720 с.

221. Галанов Б. С.Я. Маршак. Жизнь и творчество. М.: Детская литература, 1965. – 312 с.
222. Головчинер В.Е. К вопросу о романтизме Е. Шварца // Проблемы мировоззрения и метода. Тюмень, 1976. С. 128-140.
223. Головчинер В.Е. Путь к сказке Е. Шварца // Труды молодых ученых Томского университета. Вып. 1, Томск, 1971. С. 170-185.
224. Жизнь и творчество Маршака. Сборник / Составители Б. Галанов, И. Маршак, М. Петровский. М.: Детская литература, 1975. – 495 с.
225. Житие сказочника. Евгений Шварц: Из автобиограф. прозы; Письма; Воспоминания о писателе / Сост. Л. Поликовская, Е. Биневич. М.: Книжная палата, 1991. — 366 с.
226. Журавлёва А.И. Островский-комедиограф. М.: Издательство Московского университета, 1981. – 216 с.
227. Калмановский Е.С. Шварц // Очерки истории русской советской драматургии 1945 – 1954. Л., 1968. С. 135-161.
228. Мы знали Евгения Шварца / Сост. З.А. Никитина, Л.Н. Рахманов, ред. С.Л. Цимбал. Л. – М.: Искусство, 1966. – 230 с.
229. Непомнящий В.С. Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине. М.: Советский писатель, 1987. – 367 с.
230. Рудник Н. Черное и белое: Евгений Шварц // Вестник еврейского университета. Москва-Иерусалим. 2000. № 4 (22). С. 117-150.
231. Цимбал С.Л. Евгений Шварц: критико-биографический очерк. Л.: Советский писатель, 1961. – 270 с.
232. Чудакова М.О. Мастерство Юрия Олеши. М.: Наука, 1972. – 101 с.

Энциклопедии и словари

233. Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. / Под ред. А.А. Суркова. М.: Советская Энциклопедия, 1962-1978.

234. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.
235. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
236. Русские детские писатели XX в.: биобиблиографический словарь / Под ред. И.Н. Арзамасцевой, Г.А. Черной. М.: Флинта, Наука, 1997. – 503 с.
237. Сказочная энциклопедия / Под ред. Н. Будур. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. – 606 с.
238. Театральная энциклопедия. В 5 т. / Глав. ред. П.А. Марков. М.: Советская энциклопедия, 1961-1965.

Электронные ресурсы

239. Герои времени. Три толстяка. Петр Вайль. Радио Свобода. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ermitazh.theatre.ru/performance/archive/zand/8480/>
240. [Давыдова Н. Без сказки не обойтись! \[Электронный ресурс\].](http://dramateshka.ru/index.php/soviet-theatre/5840-ndavihdova-bez-skazki-ne-oboijtisj#ixzz2FQ9GZLBw) Режим доступа: <http://dramateshka.ru/index.php/soviet-theatre/5840-ndavihdova-bez-skazki-ne-oboijtisj#ixzz2FQ9GZLBw>
241. Жизнь театра для детей [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://dramateshka.ru/index.php/soviet-theatre/4927-zhiznj-teatra-dlya-deteyj>
242. Красногоров В.С. Поэтика (теория) драмы [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://lit.lib.ru/k/krasnogorow_w_s/theory_of_dramadoc.shtml
243. Липовецкий М.Н. Утопия свободной марионетки, или Как сделан архетип (Перечитывая «Золотой ключик» А.Н. Толстого) // «НЛО», 2003. № 60. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://19v-euro->

lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-ita/lipoveckij-utopiya-svobodnoj-marionetki.htm

244. Недописанная страница. Сайт о жизни и творчестве С.Я. Маршака [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://s-marshak.ru/index.htm>.
245. Шварц Е.Л. Для самого требовательного зрителя [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://dramateshka.ru/index.php/soviet-theatre/5753-e-shvarc-dlya-samogo-trebovateljnogo-zritelya>