

К. В. Измestьева

Томский государственный педагогический университет

**Трансформация сюжета Золушки
в пьесе Л. Филатова «Золушка до и после»**

Впервые исследовано одно из последних произведений Л. Филатова «Золушка до и после» (2003). Действие пьесы анализируется в аспекте трансформации в нем сюжетной основы сказки Ш. Перро «Золушка», разных текстов ее русских переводов, а также одноименного киносценария Е. Шварца. Рассматриваются в событийной динамике системы персонажей, образы главных героинь, мутации в сфере сознания и поведения героев, компоненты событийного и мотивного уровней. Пьеса интерпретируется с учетом первого драматического опыта Л. Филатова – сказки для театра по мотивам русского фольклора «Про Федота-стрельца, удалого молодца», а также известных в мировой культуре образов. Дается попытка понять логику творческой мысли Филатова – драматурга в целом.

Ключевые слова: Ш. Перро, Л. Филатов, Е. Шварц, Золушка, драматическая сказка, действие, трансформация сюжетов.

Одной из последних в драматургическом творчестве Л. Филатова стала пьеса «Золушка до и после» (2003) с окказиональным и неожиданным для известного сюжета подзаголовком «Жестокая сказка в двух частях по мотивам Шарля Перро». Как и многие другие пьесы автора (Филатов написал их более двадцати), она еще не была объектом литературоведческого исследования. Драматические произведения Филатова в немногочисленных литературоведческих работах последних лет¹ называют, как правило, при осмыслении общих тенденций в литературе: судеб жанров [Гилева, 2011б], трансформации и функционирования культурных моделей [Головчинер, 2013; Таразевич, 2005]. Этим и объясняется специальный интерес к Филатову как автору и к названной его пьесе.

Фольклорная история Золушки (франц. Cendrillon, англ. Cinderella, итал. Cenerentola, чешск. Popelka, нем. Aschenputtel) известна по многочисленным вариантам. Наиболее популярной в России стала сказка в обработках Ш. Перро (1697)

¹ См. [Абдуллина, 2012; Гилева, 2011а; Головчинер, 2013; Таразевич, 2005].

Измestьева Ксения Васильевна – аспирант историко-филологического факультета Томского государственного педагогического университета (ул. К. Ильмера, 15, Томск, 634057, Россия; ksenia_izmesteva@mail.ru)

и братьев Гримм (1812). По мотивам французского варианта Перро в 1945 г. Е. Шварц написал киносценарий, и по нему режиссерами Н. Кошеверовой и М. Шапиро в 1947 г. снят ставший популярным фильм, во многом определяющий в России с середины XX в. представление об известном сюжете. Интерес к истории Золушки не угасает и сегодня, к ней обращаются современные отечественные и зарубежные авторы², кинорежиссеры. Только за полтора десятилетия XXI в. снято более десяти фильмов, в названиях которых фигурирует имя Золушки³, так или иначе ориентированных на известный сюжет. Психологи говорят о воспитании детей по типу «Золушки»⁴ и выявляют «синдром Золушки» [Хныкина, 2014]. Таким образом, само имя Золушки можно рассматривать как прецедентное⁵, отсылающее к комплексу представлений о героине, сложившемуся в культурной традиции, а сказку Перро, наиболее известную русскому сознанию, – как культурную модель, трансформирующуюся в авторских моделях⁶ текста.

Исследование авторской трансформации известного сюжета в пьесе Филатова о Золушке важно не только для понимания одного из последних драматических произведений автора (о первом см. [Измествьева, 2014а]), но и для понимания логики его творческой мысли в целом.

Заметим, что обозначение «жестокая сказка» на месте, отведенном жанровому определению под заглавием произведения, сразу указывает не просто на новые акценты известного образа, но на мотивы, определяющие принципиально иное решение всей истории героини: идиллическая модальность базовой культурной модели отступает в новом авторском варианте перед жестокостью. Обратимся к истокам и наиболее известным в России текстам о Золушке.

Переводов и пересказов на русский язык истории французского автора существует множество, искать наиболее адекватный оригиналу – дело переводоведов. Для сопоставления с пьесой Филатова мы обратимся к трем переводам: М. Петровского в научном издании сказок Перро (1936) [Перро, 2000, с. 86–97], А. Фёдорова в книге для семейного чтения (1991) [Перро, 1991], к «пересказу» Т. Габбе (1989) [Перро, 1989], а также к киносценарию Е. Шварца [Шварц, 1989] как самостоятельному тексту.

В наиболее известных авторских переработках фольклорной сказки используется, как правило, сюжет⁷: событийная канва известной истории, система персо-

² Коляда Н. Золушка, 2004 // Сайт Николая Коляды. URL: <http://kolyada.ur.ru/zolushka/> (дата обращения 01.02.2015); Шилова Ю. Золушка из глубинки, или Хозяйка большого города, 2005. URL: <http://fanread.ru/book/1408637> (дата обращения 01.02.2015); Деверо Д. Принцесса и Золушка, 2007. URL: <http://romanbook.ru/book/4389173/> (дата обращения 01.02.2015).

³ Лучшие фильмы про Золушку. URL: http://www.vokrug.tv/listing/filmy_pro/Filmy_pro_Zolushku/ (дата обращения 01.02.2015).

⁴ Нургалеева Н. М. Воспитание детей родителями. URL: http://www.tvoyrebenok.ru/obraz_child.shtml (дата обращения 01.02.2015).

⁵ По Е. Нахимовой, прецедентные имена – это «широко известные имена собственные, которые используются в тексте... в качестве своего рода культурного знака, символа определенных качеств, психотипов, событий, судеб» [Нахимова, 2007].

⁶ С культурной моделью, вслед за В. Головчинер, связываем «представление о сложившемся – коллективном или с чьим-то конкретно творческом опыте, который “отзывается”, трансформируется каждый раз по-своему, иначе функционирует в индивидуальных авторских воплощениях – в авторских моделях» [Головчинер, 2008б, с. 10].

⁷ Существует несколько определений термина «сюжет», только в хрестоматии Н. Тамарченко их более десяти [Тамарченко, 2004]. Как термин по отношению к литературе это слово использовали французские классицисты, имея в виду, «вслед за Аристотелем, происхождения в жизни легендарных героев древности» [Поспелов Г. Н. Сюжет в литературе // БСЭ. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/137610> (дата обращения 10.04.2015)]. Для обозначения этого явления Аристотель в «Поэтике» использовал древнегреческое слово

нажей. В русских сюжетах о Золушке (переводы Перро, киносценарий Шварца) событийная основа явно близка, но есть отличающие их детали, в частности детали проявления главной героини. В сказке Перро, как затем и в киносценарии Шварца, Золушка предстает, прежде всего, как дочь, как падчерица, но первым традиционно называется глава семьи – отец. У Перро он изначально дан в своей социальной роли, как представитель привилегированного класса: *Жил-был некогда дворянин* [Перро, 2000, с. 86] или в другом переводе: *Жил-был один почтенный и знатный человек* [Перро, 1989, с. 41]. Вводится он традиционной сказочной формулой: *жил-был* и сразу же сообщается, что действие происходит в особом, вневременном сказочном пространстве прошлого: *когда-то, некогда*. После этого он предстает в роли мужа, и следующей вводится его вторая супруга. С помощью сказочных формул (типа *другой такой не было на свете*) подчеркиваются ее отрицательные качества (гордость [Перро, 2000, с. 86; Перро, 1991, с. 51], надменность [Перро, 1991, с. 51], сварливость и высокомерие [Перро, 1989, с. 41]). Она по своему «создает» группу: ее две дочери были *такого же характера и во всем на нее похожие* [Перро, 2000, с. 86]. Только после этого дворянин изображен как отец и перед воспринимающим сознанием предстает главная героиня – его родная дочь – *такая добрая и нежная, что не расскажешь* [Там же]. Сохраняя память жанра (М. Бахтин) фольклорной сказки, используя устойчивые сказочные формулы, русские переводчики Перро в соответствии с русским опытом, подобно сказителям, дают не личную оценку героям, событиям, а эпически обобщенную. Своим характером, унаследованным от покойной матери, героиня противопоставлена мачехе и ее дочерям. Их отношения строятся на традиционных для фольклора оппозициях: добрый – злой, свой – чужой. Мачеха, являясь не родной, чужой, выполняет, по В. Проппу, функцию вредителя-антагониста: *все было ей не по вкусу, но больше всего невзлюбила она свою падчерицу* [Перро, 1989, с. 41]. Трудности семейного положения героини Перро подчеркивает несоответствие ее положения в семье: дочь дворянина по приказанию, часто по прихоти мачехи, как служанка, выполняет всю самую грязную и тяжелую работу в доме и спит на чердаке [Там же]. Героиня в начале сказки совершенно одинока: отец *во всем слушался своей жены* [Перро, 2000, с. 86], *на все смотрел ее глазами* [Перро, 1989, с. 42], *находился у нее в полном подчинении* [Перро, 1991, с. 51]. Так, уже в экспозиции сказки Перро «лагерь» мачехи (антагониста) представлен не только ей самой, ее дочерьми, но, по сути, и безвольным отцом героини.

В киносценарии Шварца первым из семейства также представлен отец. Драматург сохранил его достаточно высокое происхождение: королевским лесничим мог быть только дворянин. В первом же диалоге с королем он предстает как человек, соответствующий должности, но уязвимый в собственном доме, в семье: *Я человек отчаянный и храбрый, но только в лесу. А дома я... сказочно слаб и добр* [Шварц, 1989, с. 223]. Свою вторую жену он характеризует как женщину *пехорошенькую, но суровую* [Там же, с. 226]. Не обладая волшебными возможностями, но имея *ядовитый характер*, она вселяет в мужа страх больше, чем самые страшные сказочные силы: *чудовище, угрожающее смертью, разбойники* и даже *злой*

«миф», которое затем было переведено на латынь словом «фабула», что привело в русском опыте к терминологической путанице. Сюжетом называют развитие действия, ход событий, а фабулой – повествование об этих событиях. Этот подход этимологически более точен: в переводе с франц. *sujet* – предмет, то о чем повествуется (Я. Зунделович, Г. Поспелов [Тамарченко, 2004, с. 184–186]). Согласно другой позиции, фабула – совокупность событий, а сюжет – «художественно построенное распределение событий в произведении» (Б. Томашевский [Там же, с. 191], Ю. Тынянов [Там же, с. 194]). Думается, что термин сюжет употребим по отношению к драме как роду литературы именно в своем изначальном значении – как событийная основа, получающая специфическую разработку в действии [Головчинер, 2008а, с. 6–16].

волишебник [Шварц, 1989, с. 223]. Поэтому приватное пространство дома, где мужчина, муж традиционно является хозяином и защитником, для него чужое: он как можно меньше старается быть дома, *где сказочно слаб*, и замещает дом лесом, так как только в нем может проявить свое мужество.

Как отец главной героини, он предстает в последнюю очередь. Внутренне он явно на стороне дочери, но не может противостоять жене, изменить создавшуюся ситуацию и произвольно делит членов своей семьи на *мы* и *они* как на *своих* и *других*: *Они, государь, – это моя супруга и две ее дочери от первого брака... Мы, государь, – это я и моя бедная крошечная родная дочка...* [Там же, с. 226]. Заметим, что заглавная героиня, как и мачеха, изначально у Шварца представлена в восприятии отца. Использование уменьшительно-ласкательных суффиксов и наречия *очень* в ремарочном описании Золушки при ее появлении (*Очень молоденькая и очень милая, растрепанная и бедно одетая девушка* [Там же]) проявляют расположение к ней автора в большей степени, чем эпически обобщенная информация прозаической сказки.

Личность шварцевской героини проявляется в ее речевом поведении. Сохраняя доброту, кротость Золушки французского варианта, героиня Шварца обнаруживает еще и поэтическую натуру: *Натирая пол, я очень хорошо научилась танцевать. За шитьем я очень хорошо научилась думать. Терпя напрасные обиды, я научилась сочинять песенки... Выхаживая цыплят, я стала доброй и нежной* [Там же, с. 227]. Она наделяется чудесным характером; особенно акцентируется искренность, которую сразу замечают король и принц. Драматизм истории Золушки у Шварца ослаблен (может быть, в силу использования сюжета, известного по многочисленным вариантам), но действие обогащено лирикой и юмором.

Практически во всех известных текстах от Перро до Шварца за Золушкой закрепляются самые высокие нравственные начала: доброта, кротость, трудолюбие. Интересно, что почти во всех текстах более древняя метафорическая составляющая в семантике именовании героини – «пепельная сущность огня» [Фрейденберг, 1997], «первая жрица огня» [Бойко, 2004, с. 86; Фаттахова, 2006] – отступает перед прямой, предметной, хотя и сохраняется в латентном виде. У Перро *окончив работу, она забиралась в уголок камина и садилась на золу* [Перро, 2000, с. 86]; у Шварца имя героини имеет основание для толкования его в архаическом контексте больше, чем у кого бы то ни было: его Золушка связана не столько с золой, сколько с печкой: по ремарке, возится у печки, поддерживая огонь, и разговаривает с ним, как с живым существом, – по-своему священнодействует, не имея в виду конкретной цели/выгоды⁸. Из мифологических представлений «самый огонь – алтаря, костра или печи – получил семантику того начала, которое родит и оживляет» [Фрейденберг, 1997].

В связи с этим важным для нас представляется выявленный В. Проппом параллелизм сказок с вредителем-мачехой и вредителем-змеихой и вывод ученого о том, что «мачеха есть змеиха» [Пропп, 1998]. Заметим, что змей в эсхатологических мифах, как затем и в христианской традиции, понимался «как главное воплощение космического зла», играющего «основную роль в предстоящей гибели мира»⁹. Этот контекст позволяет предположить, что взаимоотношения мачехи

⁸ Заметим, что Золушка Шварца общается, разговаривает не только с огнем: *Тут все свои... – огонь, очаг, кастрюли, сковородки, метелки, кочерга. Давайте, друзья, поговорим по душам и в ответ на это предложение огонь... вспыхивает ярче, сковородки... подпрыгивают и звенят, кочерга и метелка шевелятся, как живые...* [Шварц, 1989, с. 227]. Даже листья плюща *отвечают ей сочувственным вздохом, шелестом, шорохом* [Там же, с. 226]. Способность общаться со всем и всеми в окружающем мире закрепляет внутреннее родство Золушки с феей и неизбежность чуда как вознаграждения героини.

⁹ Иванов В. В. Мифы народов мира // Энциклопедия мифологии. URL: http://enc-dic.com/enc_myth/Zme-1621/ (дата обращения 25.02.2015).

и Золушки обусловлены не только оппозицией «свой – чужой», но и тем, что эти персонажи восходят к двум извечно противостоящим началам: мачеха – к разрушающему и губящему, а Золушка – к рождающему и оживляющему.

Трансформация сказочных принципов изображения известного сюжета и главной героини Филатовым проявляется уже в названии пьесы: «Золушка до и после». Временной дихотомией после именного выделения героини в названии драматург подчеркивает и другую ее историю. В первой части пьесы (в названии произведения этой части соответствует лексема *до*) Филатов обращается к известному сюжету и трансформирует его, вторая часть, как своеобразный сиквел, продолжает и развивает историю Золушки после того, как она стала женой принца. Автор нарушает традицию волшебной сказки, которая заканчивается браком как знаком достигнутого счастья, гармонии или традиционной формулой, обозначающей стратегию молодой семьи в самом общем виде: «стали жить – поживать, добра наживать».

Действие второй части филатовской истории происходит *после* свадьбы. К финалу Золушка 2003 года как не выдержавшая испытания высоким положением – наградой всех прошлых Золушек – наказана, сброшена в низ – этический низ, поддержанный социальным. Но в драме важен процесс – действие, мотивы и поступки героев, которые ведут к финалу.

Золушка Филатова, в нарушение традиции переложений ее истории, как главное действующее лицо пьесы заявлена первой, именно в связи с ней, а не с отцом, определяются остальные члены семейства. В соотношении с ней, как бы в подчиненном ей положении, в зависимости от нее в перечне действующих лиц даются отец Золушки, мачеха Золушки и в конце – «деревенские соседи Золушки». Тот же подчеркнута главенствующий статус героини, чего не знала старая сказка, задает первая ремарка: *Двор деревенского дома, где живут Золушка и ее семейство* (выделения в цитатах из пьесы здесь и далее наши. – К. И.) [Филатов, 2011, с. 364].

Филатов в своей жестокой сказке отказывается от традиционной экспозиции, описывающей несчастную долю героини, не характеризует ее в ремарках. То же можно видеть и в отношении остальных членов семьи: они сразу предстают в формах драматического действия – в собственном речевом поведении. Начало пьесы не дает главной героине возможности активного личностного проявления: по ремарке она *поодаль копается в огородных грядках...* [Там же, с. 363]. Такое представление героини могло бы отсылать к сложившемуся в культуре комплексу представлений о ней (низ, самая грязная работа), если бы не ощутимая разница между печью / золой / огнем рождающим – жизнью и хтонической семантикой копания в земляных грядках.

Первой по-своему представляет Золушку у Филатова мачеха, мечтающая выдать скорее своих (*в годах... немалых*) дочерей замуж. Начиная действие, она своеобразно учит их уму-разуму и на их фоне выделяет Золушку: *Вот Золушка... Лица не видно даже... / Вся в саже, перепачкана, как черт!.. / Но вот ее – хоть и под слоем сажки! / – Любой мужчина с ходу предпочтет!..* [Там же, с. 365]. Зола старой сказки в этих словах отступает перед сажей: пачкающей копотью от сгорающего топлива; в саже предстают в традиционных представлениях черти в аду, поджаривающие грешников¹⁰. Добрая и кроткая по известным текстам Золушка

¹⁰ В песенке шварцевской Золушки тоже упоминается сажа, но только единожды: *Но неужто никогда / Не уйди мне никуда / От золы и сажки* [Шварц, 1989, с. 227]. При этом лексемы «зола», «огонь» в тексте песни звучат трижды. В признании Золушки *Ах, я беленькой была! / Ах, я миленькой слыла, / Но давно когда-то!* [Там же] возникает и семантика белого цвета, который традиционно символизирует чистоту, невинность, а в православной традиции еще и Божественный свет. Упомянутая в этом контексте сажа не может вызывать ассоциации Золушки Шварца с чертями.

(а кротость, по О. Фрейденберг, – черта надземная) ассоциативно сближается здесь с нечистой силой, злым началом, с прямо названным *чертом*.

Нарушающая нормы литературного языка просторечная лексика, шокирующие интимные подробности жизни незамужних сестер в их ответе матери на вопрос о возможных женихах (*да клеится ко мне один пройдоха; мой кавалер такой же кот блудливый* [Филатов, 2011, с. 364]) представляют их в нетипичном для сказки свете: они живут преимущественно удовлетворением физиологических потребностей. Несмотря на раздумчивость и назидательность речей мачехи, она и сама недалеко ушла от дочерей: использует ту же лексику. Лишь меркантильные, финансовые интересы берут верх над физиологией (*Ценишь в мужчине надо не пипску!.. / Ценишь в мужчине надо кошелек!..* [Там же, с. 364]).

В новом свете предстает и некогда благородный отец семейства, и его дочь. В пьесе Филатова он – пьяница. В сцене его появления впервые в речевом поведении предстает и сама Золушка. Помогая не удержавшемуся на ногах отцу подняться с ласковым обращением «ах, папочка», она быстро переходит к более привычному в доме способу выражаться: *Ах, папочка!... Ты снова в пополаме!... / Небось бочонок выхлестал с утра!..* [Там же, с. 366].

Тексты, произносимые филатовской Золушкой, выделяют ее не только среди Золушек других авторов (она изъясняется с большим нарушением литературных норм), но и в своей семье. Речи действующих лиц, насыщенные грубой, просторечной лексикой, выражающие низменные интересы, становятся средством их характеристики.

Вспомним, что Золушка Перро, как и следующие за ней, включая шварцевскую, *терпеливо все сносила* [Перро, 2000, с. 86], безропотно выполняла приказания мачехи: *чистила котлы и кастрюли, мыла лестницы, убирала комнаты* [Перро, 1989, с. 41]. Золушка Филатова в этом резко отличается. Вместо выполнения очередного задания она жалуется, задается вопросом «зачем?», а главное, демонстрирует фамильярно-грубое отношение к мачехе, считая ту придурковатой [Филатов, 2011, с. 367]. Так, образ Золушки 2003 года последовательно обнаруживает худшие черты отрицательных сказочных персонажей, как правило, дочерей мачехи во многих народных сказках о падчерицах.

Завязкой сказки Перро стало приглашение сестер Золушки на королевский бал. В связи с этим и у Перро, и у Шварца ей пришлось вытерпеть издевательства сестер и переделать много работы: в первом случае ей *пришлось гладить сестрам белье и крахмалить их воротнички* [Перро, 2000, с. 87], а во втором – за семь ночей сшить три бальных платья. Несправедливость этой ситуации требовала чуда, введения в действие крестной Золушки – феи (в киносценарии вводится еще и ее спутник – мальчик-паж, из-за чего в соотношении сил начинает количественно и качественно преобладать сторона героини). Поездку на бал и чудесное преобразование Золушка заслужила своим трудолюбием, добротой, благородством души.

Но бал можно рассматривать и как традиционное сказочное испытание, в котором она еще раз проявила лучшие свои качества – искренность, доброту, внимание и сдержала данное крестной обещание покинуть дворец до урочного часа (Перро сократил традиционное для фольклора количество испытаний с трех до двух, а Шварц – до одного).

Золушке Филатова в связи с подготовкой к балу, в отличие от предшественниц, дополнительно не пришлось ничего делать: в семье деревенского пьяницы не имеют представления об этикете, нормах дворцового приличия. Мачеха и сестры надели то, что было: *три старых платья... не съеденные молью до конца* [Филатов, 2011, с. 370].

Внешняя, событийная линия действия в первой части пьесы строится в относительном соответствии с традицией. Но внутреннее и главное содержание дейст-

вия определяется новыми мотивировками. Современная Золушка, хоть и малограмотна и путает какие-то детали сказки Перро (как она считает, сказки о себе), но осведомлена о роли феи, о возможности с ее помощью вознестись в высокие социальные сферы, и с нетерпением как должного ждет ее появления. Смущение Золушки при ее появлении (по ремарке) быстро сменяется раздражением, она начинает указывать фее, что и как та должна делать: *Беритесь за работу поживее* [Филатов, 2011, с. 373]. Фее неприятен требовательный тон, но она делает то, что должна по известному сюжету.

Заметим, что в этой сцене ощутим своеобразный диалог Филатова и с Шварцем. Но Золушка жестокой сказки соотнесена не с Золушкой же, а с сестрами киносценария. У Шварца заносчивостью, глупостью, неумением считать отличались рифмующиеся именами дочери мачехи – Анна и Марианна. Сестры у Филатова – барышни грамотные, а Золушка вынуждена признаться фее: *Увы, читать я в детстве не умела... / Да и сейчас читаю по слогам* [Там же, с. 373].

В нарушение неизменной в сказке оппозиции «свой – чужой», филатовская Золушка начала XXI в. сближается с мачехой. Она так же рвется к богатству, к власти, не считаясь ни с кем и ни с чем. Как мачеха киносценария Шварца (вместе с ее родными дочками), она никого не любит, ничего не умеет. И тексты, произносимые филатовской Золушкой, родственны именно речам мачехи киносценария 1947 г. с их оскорбительной, наступательной интонацией.

Новая Золушка устремлена к цели и так спешит (*Я по дворцу давно уже тоскую... / Другим везло... Настал и мой черед* [Там же, с. 375]), что забывает о такой важной детали истории, как чудесные туфельки. Фея дает их этой Золушке, но героиня не пользуется ими как предметом, с помощью которого по традиции опознается истинная претендентка на руку принца.

Заметим, что Перро вынес этот предмет в название произведения: «Cendrillon ou la Petit Pantoufle de verre» (в русской переводческой традиции его приводят как «Золушка, или Хрустальная туфелька» (В. Доливо-Добровольская, Т. Габбе, М. Лысая, М. Петровский) либо как «Золушка, или Туфелька, отороченная мехом»¹¹ (А. Фёдоров)). Согласно О. Фрейденберг, уже «в архаических жанрах эпоса и драмы существуют сцены, где один герой опознает другого при помощи вещицы... Эти вещицы – такой же персонаж» и представляют «собой семантическую единицу» [Фрейденберг, 1997]. В фольклоре, а затем и в литературе вещь, «перестав быть первоначальным персонажем, делается атрибутом при очеловеченном персонаже, а также его аксессуаром» [Там же].

В этой логике туфелька Золушки, дошедшая до нас из глубины веков, является семантической единицей – служит опознавательным знаком героини, ее человеческих качеств, за которые она награждается. Замена этой «вещицы» в названии пьесы временными координатами «до и после» и отсутствие в действии сцены с туфелькой работает у Филатова на авторскую трансформацию не только сюжета, но и исторически закрепленной за именем героини базовой семантики.

Выражая утопические народные представления о конечном восстановлении гармонии в жизни, сюжет волшебной сказки развивается от беды, преодоления препятствий к благополучию: счастливая развязка становится наградой героям за проявленные ими в ходе испытаний человеческие качества. В сказках Перро и Шварца сохраняется память жанра: любовь принца и жизнь во дворце – это торжество справедливости: Золушка вознаграждается за свое добросердечие, скромность, терпение, трудолюбие. Героиня жестокой сказки Филатова не оправдывает своего именованья: своим речевым поведением и, соответственно, поступ-

¹¹ Споры о материале, из которого сделана туфелька Золушки, порождены близким произношением французского *verre* (стекло) и *vair* (мех для оторочки), что могло привести к разным прочтениям издателями и переводчиками [Перро, 1991, с. 141].

ками она нарушает логику известного сюжета. Тем не менее эта эгоистичная, глупая, грубая Золушка в отечественных реалиях времени создания пьесы становится принцессой.

Поведение героини, оказавшейся на самом вершине социальной лестницы, становится объектом пристального внимания автора во второй части пьесы. Ее пребывание в королевском дворце можно рассматривать как своеобразное пребывание в другом мире (вариант – в тридесатом царстве). Туда устремлялись героини многих сказок, но, в конечном счете, в фольклорной сказке важен сам путь с его этапами-испытаниями. В пути сказочный герой многому учится, преодолевает преграды и возвращается домой другим, часто преображенным внешне и внутренне. Золушка Филатова, покидая «свое» пространство – деревню, сразу чудесным образом оказывается в «другом» месте – в Париже, в королевском дворце.

Драматург вводит традиционную для литературы и нарушающую сказочные каноны изображения оппозицию «город – деревня» как «дворцы и хижины», «власть и масса». Чтобы показать, как изменилась героиня за год жизни во дворце, в действие пьесы вводятся специфичные для сказки персонажи – африканский посол и дворцовый повар, в сценах с которыми Золушка предстает как привередливая и жестокая принцесса, явно не справляющаяся со своими новыми обязанностями.

Но главными испытаниями в новом качестве для нее, как для героини, можно считать визит мачехи с сестрами и потом – отца. В двух сопоставляемых переводах сказки Перро Золушка, став принцессой, «поместила своих сестер во дворец и выдала их в тот же день замуж за двух именитых придворных вельмож» [Перро, 2000, с. 94], т. е. позаботилась об их судьбе. Золушку Филатова судьба сестер и мачехи не волнует. Как и судьба отца. Не стесняясь в оценках, оскорбляя и унижая, она выгоняет их из дворца. Последнего, как оказалось, на верную смерть.

Нарушая сказочные принципы в изображении героини – обижаемой сироты, Филатов обращается к мотиву дочерней неблагодарности, известному по ряду литературных произведений («Король Лир» Шекспира, «Станционный смотритель» Пушкина, «Степной король Лир» Тургенева, «Отец Горио» Бальзака и др.). В то же время гибель пьяненького отца (он *чьей-то переехал был каретой* [Филатов, 2011, с. 427]) отсылает и к смерти отставного титулярного советника Мармеладова из романа Достоевского «Преступление и наказание», который попал под барскую коляску, запряженную «парой горячих лошадей». Это в определенном смысле дает основание для соотнесения образа его дочери, Сони Мармеладовой, с образом современной героини; и Золушка «после» проигрывает еще больше.

Она оказывается не только плохой сестрой, плохой дочерью, но и неверной женой. Измена супругу роднит ее с сестрами, представленными в начале пьесы существами исключительно физиологическими. Потеряв отца, изменив мужу с конюхом и будучи уличенной в измене, она не переживает, не раскаивается, но переходит в наступление, провоцирует принца на поступок, еще более гнусный, чем тот, в котором только что была уличена сама. Она подталкивает его к организации смерти отца – короля, соблазняет полнотой власти, сбивает с пути истинного, выступает, по сути, в функции нечистой силы из широко известного в мировой культуре сюжета договора человека с дьяволом (подробнее см. [Головчинер, 2005]). Так к финалу закольцовывается вроде бы случайно мелькнувшее в высказывании мачехи слово *черт* в начальной характеристике Золушки и сопровождающее его упоминание сажи.

Все аспекты поведения Золушки, особенно проявившиеся к финалу (неверность супругу, попытка подтолкнуть его к отравлению отца), позволяют считать ее антиподом филатовской Маруси – героини первой сказки для театра «Про Федота-стрельца, удалого молодца». Будучи во всех отношениях «чудесной супругой» [Измествева, 2014б], она была образцом женственности, супружеской верности,

истинной помощницей мужа, способствовала пробуждению в нем чувства собственного достоинства, самосознания, дарила надежду на лучшее будущее не только ему, но и всей стране.

Всех факторов, обусловивших радикальные перемены в центральном женском образе и сюжете одной из последних пьес Филатова, видимо, не учесть, но об одном из них есть основания думать. В условиях российской реальности 1990 – начала 2000-х гг. известный сюжет о чудесно изменившейся судьбе бедной обижаемой сироты, вознагражденной за трудолюбие, бескорыстие, душевные качества, оказался изменен с точностью до наоборот. Социальное возвышение, не обеспеченное эквивалентом трудовых затрат, а главное, нравственных оснований, показывает Филатов, актуализирует в человеке не лучшие его качества.

Заметим, что готовность филатовской Золушки погубить другого из своей прихоти, из корыстных целей роднит ее с Четвертым мужиком из последней редакции пьесы «Про Федота-стрельца, удалого молодца»: тот просит в качестве исполнения желания погубить удачливого соседа. Стремление завладеть престолом представлено в пьесе о Золушке тем страшнее, что формулируется не эпизодическим лицом, мужиком из толпы, а главной героиней, юной девой, за которой в сказке традиционно закреплялись лучшие нравственные начала. В пьесе 2003 г. она несет смерть и разрушение.

Показательно, что отнюдь не сказочно-идеальное изображение народа с его мелочно-примитивными и этически предосудительными желаниями проявилось, возобладало лишь в последней редакции пьесы «Про Федота-стрельца, удалого молодца»¹². Первая же, написанная в преддверии эпохи перемен, в 1987 г., была близка к народной сказке: свержение царя, его изгнание и разоблачение всей партии власти заканчивалось в соответствии с традицией счастливой развязкой – общим веселым пиром. Но при этом обе ранние редакции первой пьесы, в отличие от «Золушки до и после», сохраняли соотношение добра и зла, свойственное народной сказке. В соответствии с традицией «лагерь» Федота как героя ширится в процессе действия: сначала пополняется чудесной супругой – Марусей, затем добытым собственными усилиями волшебным помощником, а в финале и соседями. К развязке сторона героя набирает силу и добро побеждает. Но открытый финал последней редакции «Про Федота-стрельца, удалого молодца», в котором окончательно проявляется не только образ партии власти, но и изгоняющего ее народа с завистливым, жестокосердным Четвертым мужиком (в сильной позиции – на месте счастливой концовки), отражает изменения, произошедшие в обществе, и направление их осмысления Филатовым как драматургом.

На рубеже XX–XXI вв. ограниченность сознания и агрессия финальных мужиков из толпы проявились, возобладали и в женских образах Филатова. Ниточка от Четвертого мужика потянулась к женским образам сказки для театра по мотивам Карло Гоцци «Любовь к трем апельсинам» (1997) (к злобности Клариче, ее продажности, готовности быть любовницей, *чтоб поскорей вскарабкаться на трон* [Филатов, 2011, с. 240], к фее Моргане, ставшей *профессоршей интриги и обмана*, даже к чудесным девушкам из апельсинов – принцессы используют бранную лексику); к народной комедии в двух частях на темы Аристофана «Лизистрата» (1998) – в толпе женщин на площади и самой Лизистрате акцентирована пошлость, глупость. В не такой уж и сказке на темы Ганса Христиана Андерсена и Евгения Шварца «Еще раз о голом короле» (2002) пошлыми, грубыми, сосредоточенными на сексуальных потребностях предстают не только фрейлины, гувернантка, но и юная принцесса: однако и она не способна на подлость – на убийство своего жениха, датского короля.

¹² Ее год создания неизвестен, но предположительно этот текст был написан под влиянием начала 1990-х гг. [Измestьева, 2014а, с. 124].

В «Золушке до и после» героиня лишается женственности, добросердечия, является собой предел человеческого падения. Более того, женские образы этой пьесы выстраиваются в определенной иерархии: сестры, мачеха-змеиха, Золушка-черт. И последняя накапливает, концентрирует в себе нравственное зло. Персонажи-мужчины в «Золушке» оказываются неспособны к каким-либо активным действиям, они живут, как ведет судьба, как «велит» сюжет. Все становятся хуже, чем они могут и должны быть. Чтобы остановить дальнейшее падение нравов, понадобилось вмешательство сверхъестественной сказочной инстанции – феи. Развязка жестокой сказки Филатова может быть прочитана в соотношении с пушкинской «Сказкой о рыбаке и рыбке», в которой финальным воздаянием героине оказывается ее возвращение в исходное состояние.

Заметим, что возвращением героини к исходной точке сюжета пьеса Филатова не заканчивается. Как и в последней редакции пьесы «Про Федота-стрельца, удалого молодца», в финале «Золушки до и после» в сильной позиции изображается народ, отдельные его представители со своим текстом, позволяющим судить о менталитете всей массы. Необразованные, не умеющие думать, мыслящие внушенными стереотипами, не отличающие добро от зла, соседи Золушки видят в ее возвращении несправедливость, безразличие власти к народным проблемам. Автор вновь, как и в последней редакции пьесы «Про Федота-стрельца, удалого молодца», поднимает в финале проблему не столько власти и лиц у ее вершины, сколько упорно не желающего думать, агрессивного в своей темноте народа.

Ожидание перемен, связанных с перестройкой, дарило надежду и породило первую редакцию пьесы «Про Федота-стрельца, удалого молодца» (1987), предельно близкую к фольклорной сказке с ее обязательной счастливой развязкой. Думается, произошедшие в 1990-х – начале 2000-х гг. перемены в числе других факторов обусловили изменение финала первой пьесы, других фантазий для театра Филатова на темы известных произведений, а также основные параметры жестокой сказки по известному счастливому сюжету.

Сближение по ряду системных признаков образа Золушки с группой мачехи, проявление в этом образе семантики черта, его связи с сюжетом договора человека с дьяволом и выход к проблемам народного сознания в финале выводят исследуемое произведение за пределы семантических основ сказки как традиционного жанра, позволяют видеть в одной из последних пьес Филатова сугубо авторский вариант, авторскую модель истории, широко известной в мировой культуре.

В филатовской модели интерес к перипетиям судьбы героини отступает перед узнаванием в деталях и поворотах действия знаков ряда известных сюжетов, мотивов; целеустремленность сказочного линейного развития и эмоционального, катартического эффекта уступает место тормозящим моментам, установлению ассоциативных связей, интеллектуальному осмыслению в связи с представленной историей проблем актуальной современности.

Список литературы

Абдуллина М. Р. Рецепция романа Шодерло де Лакло «Опасные связи» в России: Трагифарс Леонида Филатова «Опасный, опасный, очень опасный...» // Изв. ИГЭА. 2012. № 6(86). С. 161–164.

Бойко С. П. Волшебная страна Пьера и Шарля Перро. М.: Терра, 2004. 334 с.

Гилева Е. Ф. Принцип монтажа эпизодов в «пьесах по мотивам» в современной русской драматической сказке // Вестн. РУДН. Сер. Литературоведение. Журналистика. 2011а. № 4. С. 27–34.

Гилева Е. Ф. Пути развития русской драматической сказки конца XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2011б. URL: <http://www.dissercat.com/>

content/puti-razvitiya-russkoi-dramaticheskoi-skazki-kontsa-xx-veka (дата обращения 06.04.2013).

Головчинер В. Е. Трансформация мотива «договора человека с дьяволом» в драматургии Н. Эрдмана 1920-х годов // Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе (архетип, мифологема, мотив): Материалы II Междунар. науч. конф. 25–26 янв. 2005 г. / Под. ред. В. Е. Головчинер. Томск: Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2005. С. 18–128.

Головчинер В. Е. Действие как категория драмы // Театрон. 2008а. № 2. С. 7–14.

Головчинер В. Е. К проблеме понятия «культурная модель». Системы и модели в литературоведении (размышления на заданную тему) // Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе: Материалы III Всерос. науч. конф. с междунар. участием. Томск, 2008б. С. 3–11.

Головчинер В. Е. Использование известных сюжетов в русской эпической драме XX века // Folia Litteraria Rossica. Zesyt specjalny / Pod red. O. Główko, M. Leuko. Wyd-wo UŁ, 2013. S. 79–93.

Изместьева К. В. Вариативность текста пьесы Л. Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца» // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. 2014а. Вып. 11(152). С. 119–126.

Изместьева К. В. Трансформация сказочных мотивов в пьесе Л. Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца» // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. 2014б. Вып. 7(148). С. 204–210.

Нахимова Е. А. Прецедентные имена, восходящие к текстам Н. В. Гоголя, в современной коммуникации // Политическая лингвистика. Вып. 3(23). Екатеринбург, 2007 // Русский филологический портал. URL: <http://www.philology.ru/linguistics2/nakhimova-07b.htm> (дата обращения 01.02.2015).

Перро Ш. Золушка, или Хрустальная туфелька / Пересказ Т. Габбе // Перро Ш. Волшебные сказки. Л.: Дет. лит., 1989. С. 41–57.

Перро Ш. Золушка, или Туфелька, отороченная мехом // Перро Ш. Сказки матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями: Пер. с фр. М.: Худож. лит., 1991. С. 51–69.

Перро Ш. Сказки / Пер. под ред. М. Петровского. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000. 376 с.

Пропп В. Я. Морфология <волшебной> сказки. М.: Лабиринт, 1998. URL: http://modernlib.ru/books/propp_vladimir/morfologiya_volshebnoy_skazki_2/read_1/ (дата обращения 25.02.2015).

Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов. М., 2004. 467 с.

Таразевич Е. Г. Ремейк в современной русской драматургии // Материалы науч.-практ. конф. «Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания», 2005. URL: http://ines.pspu.ru/sci_liter2005_taraz.shtml (дата обращения 27.03.2013).

Фаттахова С. В. К вопросу о некоторых особенностях поэтики сказок Ш. Перро // Филология и культура. 2006. № 5. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-nekotoryh-osobennostyah-poetiki-skazok-sh-perro> (дата обращения 01.02.2015).

Филатов Л. А. Собрание сочинений. М.: АСТ: Астрель, 2011. 1088 с.

Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. URL: http://www.infoliolib.info/philol/freidenberg/2_1.html#1a10 (дата обращения 01.02.2015).

Хныкина А. Синдром Золушки и другие «сказочные болезни» с несказочными последствиями // Аргументы и факты. Здоровье. 2014. 16 авг. URL: <http://www.aif.ru/health/psychologic/1310601> (дата обращения 01.02.2015).

Шварц Е. Л. Золушка // Шварц Е. Л. Рассеянный волшебник. Л.: Дет. лит., 1989. С. 220–265.

K. V. Izmestyeva

**Transformation of the plot of Cinderella
in the play by Leonid Filatov «Cinderella: before and after»**

The paper presents the first investigation of one of the last plays by Leonid Filatov «Cinderella: before and after» (2003). The action of the said play is analyzed to reveal the changes in it in comparison with the knot of the fairy tale by Charles Perrault «Cinderella», of the different texts of its Russian translations as well as of the screenplay of the same name by Eugene Schwartz. Considered in the dynamics of developments are systems of characters, images of heroines, mutations in the sphere of the consciousness and behavior of characters, components of motivic and event levels. The play is interpreted with due regard for L. Filatov's first dramatic experience – the play for a theatre inspired by the Russian folklore «About Fedot-shooter, a daring good fellow» as well as by images well-known in the world culture. An attempt is made to understand the creative logic of Filatov-dramatist as a whole.

Keywords: Sh. Perrault, L. Filatov, E. Schwartz, Cinderella, dramatic fairy tale, action, transformation of plots.

DOI 10.17223/18137083/55/11