

---

## ПРИНЦИП МОНТАЖА ЭПИЗОДОВ В «ПЬЕСАХ ПО МОТИВАМ» В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ СКАЗКЕ

Е.Ф. Гилёва

Кафедра истории русской литературы XX века  
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова  
*Ленинские горы, 1 корпус гуманитарных факультетов,  
Москва, Россия, 119992*

В статье рассматриваются композиция и способы стыковки эпизодов в «пьесах по мотивам» сказок: введение персонажа от автора, прерывание основного действия сказки другим, параллельным, действием, смена картин. Анализируются произведения Г. Соколовой, А. Анисимова и Л. Филатова.

**Ключевые слова:** монтаж эпизодов, «пьеса по мотивам» сказки, композиция пьесы, Л. Филатов, А. Анисимов.

Тесная связь драматического рода литературы с театром обуславливает не только особую диалогическую структуру драматических произведений, но и сюжетное построение произведения: деление пьесы на сцены и акты. Одним из принципов композиции пьесы можно считать монтаж эпизодов — стыковку внутренних замкнутых частей сюжета, эпизодов, между собой.

В литературу термин «монтаж» пришел из киноискусства, где важна «сменяемость одного куска другим» [5. С. 276]. В литературоведении термин «монтаж» несколько изменил свое значение. «Им обозначается способ построения литературного произведения, при котором преобладает прерывность (дискретность) изображения, его разбитость на фрагменты» [5. С. 276].

В драматургии эпизодичность имеет важнейшее композиционное значение, так как само драматургическое действие прерывно, что связано с пространственно-временными особенностями театрального действия. Каждый сценический (а следовательно, и драматический) эпизод ограничен пространством сцены и длительностью самого эпизода, соотносимой с длительностью всего произведения, которая, как правило, не превышает 3—3,5 часов. В связи с этим перед драматургом возникает необходимость делить единое действие на фрагменты, действие каждого из них происходит в пространстве, соответствующем сценическому и длительность которого также соответствует времени, за которое происходит все действие фрагмента. Конечно, существуют психологические драмы, где место действия не меняется в течение всей пьесы и время действия полностью соответствует времени событий на сцене, но нас интересует композиция инсценировок драматических сказок.

Исходя из вышесказанного, можно предположить, что адаптация повествовательного материала может происходить следующим образом: сначала инсценировщик делит исходное произведение на части, выделяя в каждой части кульмина-

ционные эпизоды, которые и будут в дальнейшем сценами, картинами. Каждый из эпизодов должен быть замкнут во времени и пространстве, соотносимом с пространством сцены. Самое важное в этом начальном этапе — «перевести время», ведь действие повествовательного произведения и особенно сказки, всегда отнесено в прошлое, тогда как действие произведения драматического рода происходит «здесь и сейчас». Кроме того, важно понять, что и пространство в пьесе меняет свои «очертания»: при создании драматического произведения, а значит, и при инсценировании реальное пространство повествования (лес, город, село, дом) переходит в условное пространство сцены, т.е. драматург представляет не само событие, а подражание ему на сцене, и это подражание стремится воспроизвести действительность.

Инсценировка народной сказки облегчается также и тем, что в исходном материале существуют клише, позволяющие рассказчику растягивать или укорачивать время («долго ли, коротко», «скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается»). Эти клише в народной сказке являются «монтажными стыками», соединяющими сказочные эпизоды. Отбрасывая клише, драматург оставляет лишь эпизоды, наполненные действием.

Таким образом, в связи с характерной для нее «пунктирностью» пространства и времени (она фиксирует лишь ключевые моменты сюжета, опуская промежутки) переработка народной сказки для сцены будет производиться легче, нежели иного повествовательного произведения, т.е. драматургу остается только правильно очертить границы каждого эпизода.

Как правило, оригинальные сказки небольшого объема при трансформации в драматическое произведение претерпевают незначительные изменения. Авторы стараются избегать передвижений героев во времени и пространстве, стараясь максимально наполнить содержанием эпизоды, происходящие на одном и том же сценическом пространстве, а вынужденные перемещения героев перевести за сцену. Остальные же эпизоды зачастую остаются на своих местах и стыкуются путем традиционной смены картин. Хотя зачастую для того, чтобы избежать «тормозящих» действие моментов, авторы прибегают к иному сюжетному ходу. Так, например, поступает Г. Соколова в пьесе «Царевна-лягушка» (по мотивам русских народных сказок) (1984), изменяя финал сказки. Иван-царевич не совершает путешествия к месту, где хранится смерть Кощеева. Для изображения этого путешествия понадобился бы дополнительный эпизод, который бы растянул и «утяжелил» пьесу. Но автор решает проблему доставки иглы Ивану-царевичу иначе: ее приносит Медведица как занозу в своей лапе. И в отличие от традиционной Кощеевой смерти в конце сказки Кощей остается живым и по-прежнему неженатым.

Также не происходит традиционного для народной сказки возвращения молодых домой. Баба-Яга лишь указывает им дорогу. При этом практически все эпизоды народной сказки присутствуют в ее сценическом варианте. Можно сказать, что такую полную сценическую версию сказка получила за счет своего небольшого объема в оригинале.

Что касается объема сказок, то, как правило, народные сказки невелики, однако и здесь случаются исключения, например, большинство сказок из собрания «Тысячи и одной ночи» достаточно длинны. В подобном случае перенос всего произведения на сцену невозможен в силу действия законов сценического времени, и драматург должен тщательно выбирать те эпизоды, которые бы наиболее полно и точно передавали содержание сказки.

С точки зрения выбора эпизодов весьма интересным представляется пример пьесы А. Анисимова «Репетиция сказки» (по мотивам сказок «Тысячи и одной ночи») (1995).

Пьеса «Репетиция сказки» состоит из двух пластов: современного, представленного труппой театра, Худруком и Помруком, и сказочного. Драматург использует весьма необычный, но интересный ход. Выбрав из сказки лишь несколько эпизодов, он связывает их сценами, где представлены отношения между актерами и Худруком, явлен процесс репетиции спектакля. Так, из всей сказки в пьесе остаются лишь следующие фрагменты: встреча Аладдина и Магриба, сцена Базара, сцена купания царевны Будур, сцена сватовства и свадьбы, захват Магрибом лампы и царевны, счастливый конец. При этом создается впечатление, что в пьесе ничего не пропущено по сравнению с оригинальной сказкой. Такой эффект достигается за счет того, что сказка входит и в репетиционные сцены.

Помрук, актриса, претендующая на роль матушки Аладдина, объясняя одному из актеров свою роль, рассказывает о том, что произошло до начала действия пьесы. В данном случае драматург использует известный прием системы Станиславского, когда актер, исполняющий роль, должен рассказать те предлагаемые обстоятельства, в которых находится персонаж. Что же касается текстологической стороны анализа этого эпизода, то драматург значительно сокращает оригинальный текст, приближая его к современному звучанию и делая его более эмоциональным. В дальнейшем драматург часто будет использовать прием рассказа о случившемся. Так, в пьесе нет сцены, где Аладдин попадает в пещеру с драгоценностями, но на базаре торговцы и горожане рассказывают матушке о том, как Магриб заманил Аладдина в пещеру, и что там произошло.

Стыкуя различные фрагменты между собой, драматург применяет разнообразные композиционные приемы. Так, например, для решения технически сложной сцены прохода каравана верблюдов с рабами и невольницами к Султану драматург прерывает действие: Джин предлагает отчаявшемуся Худруку объявить антракт, за время которого и осуществится невозможная в реальности операция. В этом эпизоде сказочный и реальный планы пьесы окончательно пересекаются, и дальнейшее действие сказки практически не прерывается репетиционными моментами.

Во втором действии Худрук появляется лишь дважды на очень короткое время: в первом случае он рассказывает молодым актерам о восточной свадьбе, во второй раз появление Худрука предваряет кульминацию пьесы — сцену, где старый Магриб требует, чтобы Будур стала его женой. Также Худрук появляется в самом финале пьесы, прощаясь со зрителем.

Образ Худрука имеет важную композиционную функцию, так как он совмещает в себе черты режиссера, дающего указания актерам, и традиционного персонажа от автора, повествующего о том, что невозможно показать средствами театра. Кроме того, в качестве актера труппы, он постоянно перевоплощается то в Султана, то в Джина, таким образом соединяется реальный и сказочный планы пьесы.

Эпизод, следующий после антракта, когда рабы и верблюды уже доставлены во дворец, — свадьба. В отличие от «Рассказа про Ала ад-Дина и волшебный светильник», где эпизод свадьбы героя и госпожи Бадр аль-Будур описан с восточной тщательностью, с упоминанием малейших нюансов процесса, которые не могут быть перенесены на сцену в связи с ее строгими законами, в пьесе Худрук объясняет актерам, как нужно играть восточную свадьбу:

*Худрук:* Свадьба на Востоке — обряд почти театральный. Невеста танцами должна понравиться жениху и гостям. А жених не только не должен хватать невесту, или как-то еще выражать свои чувства, а вести себя достойно и умеренно [1. С. 16].

Последующее развитие действия связано с магрибским колдуном (в восточной сказке) или Магрибом (в пьесе А. Анисимова). Восточная сказка со свойственной ей тщательностью и велеречивостью описания событий рассказывает о путешествии колдуна в свою страну, о том, как он узнал, что Ала ад-Дин жив, и о его возвращении в город, где происходят основные эпизоды сказки. В пьесе Магриб появляется сразу после свадьбы Аладдина и Будур, чтобы заполучить волшебную лампу, а также расстроить счастье молодых.

В пьесе А. Анисимова царевна становится активной героиней. Можно сказать, что именно сцена, где царевна дает отпор похитившему ее Магрибу, является основной в раскрытии характера царевны Будур, ей присущи не только красота и детская наивность, с которой она объяснялась в любви со своим женихом, за наивностью оказываются скрыты царская гордость, ум, находчивость и даже смелость: не всякая царевна сможет так разговаривать со своим похитителем:

*Будур:* Я Царевна Будур! Я не собираюсь готовить обед и мыть посуду. Нашел дуру чесать пятки старому сморчку! Ты, старый урод, должен сам развлекать меня. Где мои невольницы и рабы? Почему они не улаживают меня пением и танцами? [1. С. 22]

В этом эпизоде также проявляются вредный характер и глупость «противного старикашки» [1. С. 21]. Он в прямом смысле пляшет по указу молодой девчонки и ничего не предпринимает, имея на руках волшебную лампу.

Старый колдун, в начале пьесы представлявшийся всемогущим, в этой сцене оказывается просто зловредным и действительно глупым, становясь посмешищем не только для рабов, но и для самой царевны, которая чувствует силу своего ума.

В отличие от оригинальной сказки, где Ала ад-Дин убивает колдуна, в пьесе Магриб остается живым, но побежденным морально. Можно даже говорить о становлении новой традиции в современной русской сказочной драматургии, когда основной антагонист остается в конце сказки живым.

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

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

Л. Филатов в своей известной театральной сказке «Про Федота-стрельца, удалого молодца» (1987) также не изображает перемещений героев, однако связывает эпизоды более привычным для современной русской драматической сказки способом — в сказку вводится персонаж от автора — Потешник, который повествует о том, что невозможно показать, связывая таким образом разноплановые эпизоды пьесы.

Говоря о композиции пьесы «Про Федота-стрельца, удалого молодца», нужно отметить, что драматург достаточно близок к оригинальному варианту сказки «Пойди туда — не знаю куда, принеси то — не знаю что», хотя стоит отметить и некоторые отклонения, которые, в общем, только заостряют конфликт пьесы.

Так, в отличие от оригинальной сказки, где жена Федота сама ткёт ковер для продажи, в пьесе «шитый золотом ковер» является первым испытанием Федота. Филатов убирает эпизод, где жена предлагает Федоту сменить род деятельности, так как дополнительный диалог замедлил бы довольно живо развивающееся действие.

Эпизод народной сказки, где царь приказывает собрать «к походу старый гнилой корабль, нагрузить его провизией на шесть лет и посадить на него пятьдесят матросов — самых распутных и горьких пьяниц» [2. С. 291], а Федот садится на этот корабль уже вместе с оленем и плывет вместо шести лет всего десять дней, обеда таким образом царя и коменданта вокруг пальца, в пьесе трансформируется и обретает новое место, заменяя пеший поход «туда—не знаю куда» «заморским походом», в котором и соединяются два эпизода оригинальной сказки: ложный поход на корабле за оленем-золотые рога и главное путешествие за неизвестным предметом.

В отличие от оригинальной сказки, где царь дает Федоту два задания, из которых второе является не под силу даже стрельцовой жене, в пьесе Л. Филатов следует сказочному правилу троичности: царь задает стрельцу три задания, из которых самым сложным является третье. Однако оба непосильных задания, как в оригинальной сказке, так и в пьесе, сводятся к следующему: Федот должен добыть «то—не знаю что», которое в пьесе Л. Филатова обозначено как «То-Чаво-На белом свете-Вообще-Не может быть» [4. С. 32].

Добыв то, что было нужно, Федот возвращается домой. Но и здесь пьеса расходуется с оригинальной сказкой не только в способе перемещения Федота, но и в количестве эпизодов. Дело в том, что народная сказка, следуя своей логике, предлагает стрелцу перенестись на место с помощью волшебного помощника Шмат-разума и далее позволяет извлечь герою из создавшейся ситуации максимум возможностей, в данном случае герою даются три волшебных предмета: ящичек, из которого появляется сад «с цветами и дорожками», топор, с помощью которого можно быстро сделать целый флот («Сто разов тятнул — сто кораблей сделал» [2. С. 301]), рог («...затрубил в один конец — тот час войско явилось: пехота и конница, с ружьями, с пушками, с знаменами...» [2. С. 301]). Прибыв домой, Федот использует приобретенные диковинки для обустройства его жизни с женой и борьбы с королем. Интересно, что Шмат-разум остается у Федота и помогает ему построить дворец. На этом сказка забывает о нем.

Что же касается пьесы Л. Филатова, то драматургическая форма не позволяет воспроизвести все, что предлагает сказка народная. Герой пьесы также использует «То-Чаво-Не может быть», чтобы добраться домой, однако здесь волшебные свойства найденного чуда используются не настолько полно, как в оригинальной сказке: Федот добирается домой вполне обычным способом, тем, которым он и попал на остров, т.е. по морю. Пьеса, конечно же, пропускает все эпизоды, связанные с приобретением героем чудесных вещей и последующим их использованием: действие движется к развязке, становясь все более напряженным, и любые дополнительные сюжетные ходы только затрудняют его.

В отличие от народной сказки, которая заканчивается сражением королевского войска и тут же созданного войска стрельца, смертью короля и воцарением Федота, пьеса Л. Филатова заканчивается народным восстанием, свержением царя и пиром, также традиционным для народной сказки, который устраивается Тем-Чаво-Не может быть.

Таким образом, сравнив композицию двух сказок, можно утверждать, что Л. Филатов использует только сюжетную канву народной сказки, эпизоды которой он варьирует в зависимости от хода сюжета и идеи, меняя местами или исключая из композиции некоторые части.

Однако помимо эпизодов, взятых из народной сказки, автор вводит в пьесу дополнительные части, связанные с дипломатическими переговорами царя и его попытками выдать замуж царевну. Таким образом, в пьесе усиливается политическая линия, чего, конечно, не было и не могло быть в фольклорной сказке.

В композиции пьесы два эпизода, связанные с дипломатическими переговорами царя расположены зеркально: один — в начале произведения, в экспозиции, другой — в конце, перед развязкой. Они связаны между собой и отдельной сюжетной линией: если в начале пьесы Царь ведет переговоры с английским послом, а также говорится об испанском и немецком атташе, то в конце появляется посол «людоедского племени», причем из реплик героев понятно, что в царском дворце побывали уже послы из самых разных стран.

При такой расстановке сил помимо традиционного конфликта добра и зла в пьесе Л. Филатова присутствует дополнительный конфликт — политический, представленный двумя лагерями: правящая власть (царь и его «сподвижник» генерал) и оппозиция (нянька и царевна, спорящая с царем по поводу своих личных предпочтений). Следовательно, в пьесе помимо основного сюжета существует дополнительная сюжетная линия. Две линии объединены не только образом царя, но и образом царевны, которая мечтает выйти замуж за Федота. Оба конфликта разрешаются в финале.

Итак, подводя итог сюжетно-композиционному анализу пьесы Л. Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца», можно утверждать, что автор использует сюжетную основу народной сказки для выражения собственных идей, исключая и добавляя эпизоды соответственно новой концепции и изменяя, таким образом, композицию исходного произведения. Эпизоды выбираются не только по принципу соответствия авторскому замыслу, но и согласно законам сценичности. Так, из пьесы убираются эпизоды, которые могли бы «затянуть» развитие действия.

Л. Филатов использует довольно стандартный способ связи эпизодов между собой, вводя персонаж от автора — Потешника, который своим появлением предваряет каждый новый эпизод, комментируя то, что будет происходить.

Анализ монтажа эпизодов пьес «Царевна-лягушка» Г. Соколовой, «Репетиция сказки» А. Анисимова и «Про Федота-стрельца, удалого молодца» Л. Филатова показывает, что в пьесах, написанных по мотивам оригинальных сказок, авторы могут по своему усмотрению, а также исходя из тематики и проблематики произведений или сценических условий выбирать ключевые эпизоды оригинальной сказки, исключая при этом менее важные, а также варьировать исходные эпизоды, добавляя к ним авторские нововведения. При этом способы стыковки эпизодов многообразны: это и введение дополнительного персонажа от автора, и прерывание действия сказки другим, параллельным действием, и стандартная смена картин.

## ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Анисимов А.Ю.* Репетиция сказки (Сценическая композиция на тему «Аладдин и волшебная лампа» из «Сказок тысячи и одной ночи»). — М., 1995.
- [2] Народные русские сказки. Из сборника А.Н. Афанасьева. — М.: Правда, 1982.
- [3] *Соколова Г.* Царевна-лягушка (Пьеса по мотивам русских народных сказок). — М.: ВААП-ИНФОРМ, 1984.
- [4] *Филатов Л.А.* Про Федота-стрельца, удалого молодца. Сказка для театра (по мотивам русского фольклора). — Лыткарино: Восход, 1992.
- [5] *Хализев В.Е.* Теория литературы. — М.: Высшая школа, 1999.
- [6] Халиф на час. Избранные сказки, рассказы и повести из «Тысячи и одной ночи». — М.: Правда, 1986.

## **PRINCIPLES OF EPISODES MONTAGE IN “PLAYS ON THE MOTIVES OF...” IN CONTEMPORARY DRAMATIC FAIRY-TALE**

**E.F. Ghiliova**

Lomonosov Moscow State University  
*Leninskie Gori, 1, Moscow, Russia, 119992*

The article considers a composition and episodes montage in the “Plays on the Motives of” fairy-tales such as a character introduction from the author, interruptions of the main act line of a fairy-tale by the other parallel act, scene changings. The article analyses the plays by G. Sokolova, A. Anisimov and L. Filatov

**Key words:** Episodes montage, “Plays on the Motives of” fairy-tales, composition of the play, L. Filatov, A. Anisimov.