

К. В. Измestьева

## ВАРИАТИВНОСТЬ ТЕКСТА ПЬЕСЫ Л. ФИЛАТОВА «ПРО ФЕДОТА-СТРЕЛЬЦА, УДАЛОГО МОЛОДЦА»

Исследуются два *текстовых варианта* самой известной пьесы-сказки Л. Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца» в аспекте трансформации в ней фольклорных мотивов. На материале первого опубликованного в 1987 г. текста пьесы и последней прижизненной редакции автора в соотношении с вариантами фольклорной сказки рассматриваются компоненты событийного и мотивного уровней. Анализируются системы персонажей разных текстов и финалы пьесы-сказки разных лет.

**Ключевые слова:** Л. Филатов, «Про Федота-стрельца, удалого молодца», русская фольклорная сказка, драматическая авторская сказка, действие, вариативность в фольклоре и литературе.

Пьеса Л. Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца» впервые опубликована в журнале «Юность» в марте 1987 г. [1]. Позднее (1988 г.) этот текст читает сам автор в одноименном телеспектакле. От него значительно отличается его последняя прижизненная авторская редакция, дата создания которой пока не установлена: этим никто из специалистов не занимался – творчество Л. Филатова как драматурга литературоведению почти неизвестно, хотя он является автором более чем двадцати пьес. Этим и объясняется наш интерес к автору и самой известной его пьесе.

Первый и последний по времени публикации ее тексты могут считаться вариантами, редакциями и даже разными произведениями. А по отношению к фольклорной сказке «Поди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что»<sup>1</sup> они имеют все основания рассматриваться как ее авторские модели (или авторская модель), тем более что они написаны как драматические сказки. Актуальность представленной работы определяется впервые предпринятым литературоведческим исследованием двух *текстовых вариантов* пьесы-сказки Л. Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца» в аспекте трансформации фольклорных мотивов в них. Термин *текстовый вариант* используется, вслед за текстологом С. Н. Буровой, как «промежуточный, ...обозначающий любое текстуальное образование, нуждающееся в критической проверке и идентификации» [3, с. 203], в установлении статуса.

Отметим, что единый взгляд на проблему вариативности произведений учеными не выработан. Исследуя работы по литературной вариативности, К. В. Чистов замечает, что «литературоведы-текстологи стремятся к тому, чтобы издаваемый текст отражал «последнюю волю автора»; они считают, что последняя редакция отменяет все предыдущие

и только ее следует предлагать читателю» [4, с. 77]. Ученый не ссылается на единомышленников, но в теории литературы вариативность рассматривается и с иных позиций.

Например, Д. С. Лихачёв (в кратком очерке «Текстология») убежден, что «нельзя в работе над авторскими текстами произведения ограничиться формальным выявлением последней творческой воли автора» [5, с. 107], «следует принимать во внимание – ...воплощен ли в тексте... совершенный вариант замысла» [5, с. 134]. Можно спорить об основаниях выделения совершенного и несовершенного вариантов замысла, так как в ряде случаев речь, скорее, идет о различных замыслах (редакции романа «Вор» Л. Леонова 1927 и 1959 гг., первый текст пьесы К. Тренёва «Наши дни» и последующие, доработанные им «под давлением театра, времени» [6, с. 102], доведенные до известного под названием «Любовь Яровая», др.), но указание авторитетного ученого на обязательное обращение к текстам, а не к одному последнему тексту бесспорно.

Различно и понимание терминов – вариант и редакция литературного произведения. Для нашего исследования кажется продуктивным подход Н. В. Измайлова. Под литературным вариантом ученый понимает «отличия, переработки, изменения, касающиеся небольших отрезков текста, ... стилистические или развивающие уже выраженную мысль» [7]. Редакцией ученый называет «переработку всего произведения или большого отрезка его, существенно влияющую на композицию целого, развитие сюжета, построение образов» [7]. Добавим, что такая переработка имеет целенаправленный характер. Можно предположить, однако, что вариант (лат. *variantis* – изменяющийся [8]) предпочтителен для устного бытования произведений, для фольклора: множество безымянных ска-

<sup>1</sup> Пьеса написана на основе фольклорной сказки «Поди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что», известной по четырем текстам А. Н. Афанасьева (далее они будут обозначены под номерами 1–4) и одному в обработке А. Н. Толстого (он обозначен номером 5) (подробнее см. [2]).

зителей каждый раз заново создают, воспроизводят, варьируют, пересказывают известные истории. А для работы современных авторов, корректирующих замысел, редактирующих тексты своих рукописей, предпочтителен термин *редакция* (лат. *redactus* – приведенный в порядок [8]).

Пьеса Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца» интересна в плане вариативности: создавая ее, автор обратился к фольклорной сказке, известной по пяти вариантам, и в результате создал собственную авторскую модель драматической сказки с ее вариантами (или редакциями), ставшую в дальнейшем основой для создания новых *текстов*<sup>2</sup>. В этом случае фольклорная сказка «Поди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что» выступает как культурная модель, а пьеса Л. Филатова – как ее самостоятельная авторская модель, имеющая, в свою очередь, свои *текстовые варианты* разных лет. С культурной моделью, вслед за В. Е. Головчинер, мы связываем «представление о сложившемся – коллективном или с чьим-то конкретно творческим опытом, который «отзывается», трансформируется каждый раз по-своему, иначе функционирует в индивидуальных авторских воплощениях – в *авторских моделях*» [9, с. 10] (курсив В. Е. Головчинер. – *И. К.*).

Из вариантов народной сказки при авторской переработке, как правило, берется сюжет<sup>3</sup>; событийная канва известной истории, несколько персонажей, создающих ее (например, «Горя бояться, счастья не видать», «Двенадцать месяцев» С. Я. Маршака). Эта канва расширяется, дополняется новыми деталями и ситуациями, меняется в соответствии с авторским замыслом и реализуется по законам драмы как рода литературы. Трансформация фольклорной сказки в случае Филатова проявляется прежде всего в том, что безличная, нейтрально-эпическая манера ее *сказывания* преобразуется в неповторимо авторском речевом строе, который позволяет говорить о сказке: вся пьеса предстает как история, рассказываемая Потешником, включая и диалоги ее участников, которые передаются им же в его особой речевой манере.

Заметим, что именование *сказителя* различно в *текстовых вариантах* филатовской сказки: в первом – он назван Потешником, а в последнем – Скоморохом-Потешником. В его именовании, состоящем из двух слов, близких по значению, можно видеть своеобразный плеоназм, который используется в данном случае как специфический фольклорный прием, позволяющий автору уже в имени персонажа удвоить, усилить обозначение его развлекающей (*потешающей*) функции.

Скоморох-Потешник второй редакции пьесы, как и Потешник, первым представляет Федота. А в большинстве (трех из пяти) текстов народной сказки первым упоминаемым персонажем оказывается король/царь; кроме того, в 1-м [12, с. 108], и 5-м [13, с. 3] сразу сообщается важная для развития сюжета информация о том, что царь/король «холост – не женат». Только после этого *сказывается*, что при нем служит стрелец, и следом называется его имя: Федот (1), Андрей (5). Во 2-м герой – безымянный стрелок, что усиливает его положение при царе и в то же время определяет важный для развития сюжета характер службы. Так, с самого начала народной сказки фиксируется традиционное для нее социально низкое положение героя, его зависимость от царя/короля, прямая подчиненность ему и важная для сюжета этой сказки «специальность» героя – стрелок-охотник.

Следует заметить, что в 3-м и 4-м афанасьевских *вариантах*<sup>4</sup> (явно более поздних, в силу появления в сказках фамилий персонажей) первым обозначен герой, с судьбой которого связано развитие сюжета: в 3-м он представлен как отставной солдат Тарабанов, в 4-м – как сын весьма богатого купца Бездолный. Описание «несчастной доли» последнего затягивает экспозицию. И антагонист героя здесь снижен: не царь/король, а воевода, который, тем не менее, выступает в функциях социально высокого лица (его распоряжения выполняются беспрекословно). Принципиально, что во всех фольклорных текстах сказки герой и антагонист – мужчины, имеющие разное социальное положение (соответственно, и возможности), но одинаковое семейное – они не женаты. Информация об этом

<sup>2</sup> Сказка-пародия Г. М. Фрумкера «Про Федота-стрельца, наглеца и подлеца» (2000).

<sup>3</sup> Существует несколько определений термина *сюжет*, только в хрестоматии Н. Д. Тмарченко их более десяти [10]. Это слово как термин по отношению к литературе употребили французские классицисты, имея в виду, «вслед за Аристотелем, происшествия в жизни легендарных героев древности» [11]. Для обозначения этого явления Аристотель в «Поэтике» использовал древнегреческое слово «миф», которое затем было переведено на латынь словом «фабула», что привело к терминологической путанице. Сюжетом называют развитие действия, ход события, а фабулой – повествование об этих событиях. Этот подход этимологически более точен: в переводе с франц. *objet* – предмет, то, о чем повествуется (Я. О. Зунделович, Г. Н. Поспелов [10, с. 184–186]). Согласно другому мнению, фабула – совокупность событий, а сюжет – «художественно построенное распределение событий в произведении» (Б. В. Томашевский [10, с. 191], Ю. Н. Тынянов [10, с. 194]). Думается, что термин *сюжет* употребим по отношению к драме как роду литературы именно в своем изначальном значении – как событийная основа.

<sup>4</sup> В сборнике Афанасьева все тексты сказки «Поди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что» обозначены как варианты [12, с. 108–129].

фиксируется в отношении разных героев с разной степенью удаления от начала.

Представление героев в двух *текстовых вариантах* авторской пьесы-сказки различается: в последнем по времени публикации тексты о Федоте становятся более правильными с точки зрения норм языка, усложняются синтаксически. А тексты о царе, его помощниках наполняются лексемами, нарушающими языковые нормы, или остаются прежними. Например, начинается сказка для театра в двух публикациях одинаково нейтрально: «Верьте аль не верьте, а жил на белом свете Федот-стрелец, удалой молодец» [1, с. 47], [14, с. 7]. Но уже второе предложение («Был Федот ни красавец, ни урод, ни румян, ни бледен, ни богат, ни беден, ни в парше, ни в парче, а так, вообще») [1, с. 47]) в позднем *текстовом варианте* меняется: отрицательная частица *ни*, используемая с нарушением норм в тексте 1987 г., заменяется, в соответствии с правилами, на *не*. Кроме того, следующие два предложения: «Служба у Федота – рыбалка да охота. Царю – дичь да рыба, Федоту – спасибо» [1, с. 47] соединяются в одно сложное, как и последующие, сообщающие о бедности царского дома. Представление Федота по сути не изменилось, он задан, как *никакой*, еще ничем не выделяющийся.

Сразу после информации о бедности царского дома в *сказывании* Потешника (как и Скомороха-Потешника) возникает образ царя. Если принцип изображения Федота меняется: Скоморох-Потешник *отшлифовывает* свое слово, делая речь более правильной и сложно построенной, то представление антагониста неизменно. В двух случаях он дан по контрасту с образом героя – ярко и экспрессивно за счет явной иронии представляющего его Потешника (и Скомороха-Потешника): «Царь на вид сморчок, башка с кулачок, а злобности в ем – огромный объем» [14, с. 7]. Снижение образа здесь достигается не только явным сравнением с невзрачным грибом, но и вызывающим эмоционально негативное ощущение его словом-названием, за которым просвечивает и другое его значение: *сморчок* от *сморкаться*. С помощью сравнения описывается и внешность царя. Малость его физической видимости переходит в характеристику как человека: малость ума – «башка с кулачок» по контрасту подчеркивает количество «злобности»: «злобности в ем – огромный объем». Просторечная лексика (*башка, в ем*), фамильярный тон, снижающие сравнения (*на вид сморчок*) являются выражением экспрессивно-личного неприятия *сказителем* царя. На фоне такого представления антагониста изменения в представлении героя свидетельствуют о расположении к нему Скомороха-Потешника: Федота ждет нелегкая судьба.

В сопоставляемых текстах фольклорной сказки слово самих героев, их диалоги не драматургичны, не ставят их после общения в новое положение друг к другу (В. Г. Белинский), они представляют собой простой обмен информацией: в эпосе важен не процесс взаимодействия, а смена событий. Основной текст драмы, воспользуемся точной формулировкой В. Е. Головчинер, «представляет действие-диалог» [15, с. 26]. В связи с этим представляется принципиальным различие природы диалогов действующих лиц в *текстовых вариантах* пьесы.

Первый текст царя (явно не соответствующий высокому социальному статусу), как и подавляющее большинство последующих, включает слова, нарушающие нормы современного русского языка: «я должен тебя казнить» [1, с. 47]. Во второй редакции эта тенденция усиливается – «Я должен тебе казнить» [14, с. 8]; а «государственное дело» [1, с. 47] становится в его речи «гусударственным» [14, с. 8].

Ответ Федота на приказ царя в последнем авторском тексте, по сравнению с первым, напротив, более грамотный, характеризуется усложненным синтаксисом: вместо винительного падежа при переходном глаголе с отрицанием «не добуду куропатку» [1, с. 47] он использует, в соответствии с правилами, форму родительного падежа «не добуду куропатки» [14, с. 8], а первое четверостишие, изначально состоящее из двух предложений, в позднем *текстовом варианте* состоит из одного, осложненного однородными членами («Нешто я да не пойму / При моем-то при уму? / Чай, не лаптем щи хлебаю, / Сображаю что к чему» [1, с. 47] → «Нешто я да не пойму – / При моем-то при уму – / Чай не лаптем щи хлебаю, / Сображаю что к чему» [14, с. 8]). Доказательства ума, приведенные Федотом, комичны и служат развлечению воспринимающего сознания своими неожиданными формулировками, но на грамматическом уровне ум героя своеобразно подтверждается.

Как видим, и первый монолог Скомороха-Потешника, и диалог Царя с Федотом в последнем *варианте* пьесы изменены автором. В позднем случае тексты Скомороха-Потешника и Федота характеризуются использованием более сложных синтаксических конструкций и более правильным словоупотреблением, а текст царя дополняется стилизованной лексикой, все более нарушающей нормы языка. Выявляется совершенно определенный признак, по которому слово Скомороха-Потешника и Федота в последнем опубликованном тексте сближаются. Автор сделал их более грамотными, словно сами действующие лица изменились, или качественно изменилась аудитория, к которой обращен текст. Заметим, что отмеченные трансформации речей ставят героев в новые отношения друг

к другу: социально-высокое, властное лицо ментально оказывается ниже обычного мужика, что тексте 1987 г. (как и в фольклорных текстах) не было столь заметно.

Завязкой народной сказки, как потом и пьесы Л. Филатова, является встреча героя с говорящей птицей. В 1- и 5-м фольклорных текстах он удивляется чуду, в остальных эмоция не отмечена, но так или иначе герой не отказывается от ее предложения «добыть себе великое счастье» (1, 5), стать ее суженым (2, 4). Так, супругой героя становится создание другой природы, обладающее волшебными возможностями. Во всех случаях, кроме 3-го, инициатором брака выступала героиня (в 3-м инициатор – сам герой, но это не противоречит единой сюжетной стратегии: далее он действует по указаниям жены). В этом эпизоде и далее сказочный герой предстает *ведомым*, действующим по чьей-то воле; в сюжете его направляет то спасительная для него, то вредящая ему сила (с одной стороны, жена-голубица, с другой, царь/король). Это, в принципе, характерно для волшебной сказки: поведение, поступки героя в ней как будто не сам он определяет, а заданное действие и пространство ведет его (Д. С. Лихачёв).

Импульс развитию сюжета зафиксированной Афанасьевым сказки «Поди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что» сообщает появление супруги. Она «подвигает» героя к поступкам, призванным улучшить материальное положение семьи, отправляет мужа на базар продать сотканный ей или ее помощниками чудо-ковёр. Но тем самым она подает сигнал антагонисту о новом статусе героя: через подданных ковер попадает к царю, возбуждает его интерес к жене стрельца, и события получают совершенно определенное направление.

Мотив *чудесного супруга / чудесной супруги*, генетически восходящий к мифу и народной сказке, получает в пьесе Л. Филатова авторское воплощение в соответствии с традицией: здесь встреча с говорящей птицей, будущей супругой, так же как в большей части афанасьевских вариантов, показывает скорее спокойную готовность героя принять ее предложение, чем проявление собственного желания. Но в рассматриваемых *текстовых вариантах* пьесы объяснение Федотом встречи с говорящей птицей различно. В первом (журнальном) встречу он объясняет проделками древнего сверхъестественного существа, хозяина леса (*то ли леший нынче рьян*), состоянием опьянения (*то ли воздух нынче пьян*), слуховыми галлюцинациями (*то ли в ухе приключился / у меня какой изъян*). А в последнем сохраняются все перечисленные объяснения, но к ним прибавляется в сильной позиции упоминание о законе: «То ль из царских из окон / Оглашен такой закон, / Чтобы птицы го-

ворили / Человечьим языком?..» [14, с. 9]. Новый Федот вводит объяснение чуда законотворчеством современной ему власти: *расейский* царь настолько злобен и страшен, что может заставить птиц говорить по-человечьи. Это объяснение может свидетельствовать о возрастающем уровне сознания героя, о работе пробуждающейся мысли. Его самосознание в последнем по времени публикации тексте пробуждается раньше (чем в первом), он изначально понимает больше.

Принесенная домой голубица превращается в «красну девицу, стройную, как деревце», с собственным именем Маруся [14, с. 10]. Формульное сказочное определение *красна девица* рифмуется с литературным сравнением *стройная, как деревце*. Наличие имени у героини сближает пьесу с 2-м и 5-м фольклорными текстами, в которых она именуется как Марья-царевна. Но в пьесе снимается как не имеющее значения ее высокое социальное происхождение, имя дается в варианте ласкательном, неофициальном.

Филатовская Маруся, как и чудесная супруга в 1-м и 2-м вариантах сказок Афанасьева, решает первые задания, привлекая помощников. В остальных фольклорных вариантах – решает сам герой, действуя по ее «наущениям», «снабженный» ее волшебными предметами. В соответствии с композицией сказки самые трудные испытания выпадают на долю героя последними, их выполнение требует особых усилий и чудес. В большинстве фольклорных текстов (1, 2, 5) испытание, обозначенное в названии, – конечное. Оно предваряется характерными сказочными формулами: «долго ли, коротко ли, – скоро сказка сказывается, не скоро дело делается» [13, с. 113], сопровождается появлением новых волшебных помощников: родственников супруги, которым помогают великаны, говорящие звери, рыбы и лягушка. Даже для выполнения первого задания (в 3, 4 вариантах) требуются дополнительные чудеса: в 4-м варианте вводятся старуха – тетка героини и собачка, показывающая путь, а в 3 – волшебное кольцо. Заметим, в динамике событий фольклорной сказки с появлением родственников происходит усиление позиций героини, ее волшебного происхождения.

Готовность филатовской героини использовать свои волшебные возможности явно уменьшены: в пьесе совсем нет ее чудесных родственников. Тем не менее Маруся делает то, что она должна делать традиционно – помогает мужу справиться с первыми трудными заданиями. Но важно, как она это делает.

Ответы Маруси в обеих *редакциях* пьесы на все жалобы Федота о трудностях заданий однотипны: «Не кручинься и не хнычь! / Будет стол и будет дичь! / Ну-ко станьте предо мною, / Тит Кузьмич

и Фрол Фомич!» [1, с. 47]. В зависимости от задания царя меняется лишь вторая строка: «Пусть лютует старый хрыч!» [1, с. 49], «Есть печали и опричь!» [1, с. 50], «Стоит только кинуть клич!» [1, с. 51]. Эти замены представляют собой своеобразную нисходящую градацию. На первое задание царя добыть *шитый золотом ковер* реакция Маруси самая сильная, она выражается в использовании просторечной бранной лексики – *старый хрыч* [8]. На второе задание – сыскать оленя, *чтоб из золота рога*, героиня реагирует не столь эмоционально, используется лишь устаревшая лексика – *опричь*. Последнее самое трудное поручение *государственного значения* и вовсе не вызывает сильной реакции: Маруся отвечает на него устойчивым выражением – *стоит только кинуть клич*. Падающая активность в проявлении чувств Маруси провоцирует в Федоте обратный процесс: от задания к заданию пробуждается *его* самосознание, нарастает *его* недовольство поведением царя, возмущение все более опасными заданиями. Филатовская героиня исподволь воздействует на героя, подталкивает к осмыслению опасных для жизни поручений царя, к социальной активности.

С момента «женитьбы» героя в названной народной сказке начинается своеобразное соперничество двух мужчин: антагонист (царь/король/воевода) использует свои социальные возможности, чтобы известить соперника, – задает трудные задачи, отправляет с глаз долой. Так, уже в сказке мотив испытания получает вместе с нравственной и социальную окраску. Необходимость для антагониста известить соперника в испытании, а для героя выполнить поручение (выжить) вводят в действие новых персонажей – помощников.

Царь/король сам не может придумать, как погубить героя, обращается к слугам, и сказка дает их в разных вариантах, но в одной функции: бояре и полковники (2), генерал (3), советник (5); антагонист-воевода обращаются к колдунье (4), их «наводят на ум» баба яга (1) и, что еще показательнее, – кабацкая теребень (2, 5). Богатый, знатный, советуется с самым последним «оборванным, обципаным пьяницей», и тот за стаканчик винца готов помогать в злом деле [13, с. 118]. Страх перед угрозами царя, невозможность самостоятельно придумать хитрый и верный способ известить стрельца заставляет первых, высших лиц государства вступить в отношения с самым не только социально, но и нравственно низким лицом.

В пьесе Л. Филатова образ антагониста-царя как главы государства дополняет посол, которого не знала народная сказка. С обсуждения вопроса царем, чем угощать «аглицкого» посла, начинается пьеса. Царь предстает как политик, но политика его определяется необходимостью выдать замуж

дочь: он отец очень бедной невесты – мотив, которого не могло быть в сопоставимых текстах народной сказки. В связи с этим в пьесу вводятся специфические персонажи – царевна и нянька. Функция героинь – дополнить образ антагониста; он предстает не только как не лучший руководитель страны, но и не лучший отец.

На протяжении действия царь пытается выдать дочь замуж: сосватать ее уже не за царевича/королевича, как в старых сказках, а за какого угодно посла, «лишь бы девка была при муже». Таким образом он хочет «попутно» поправить и свои «торговые дела». В последней публикации это желание доходит до своего логического предела: царевну сватают за «посла людоедского племени». Действие обнаруживает сюжетные сдвиги, возникает литературный мотив, который в позднем варианте укрупняется, осложняется ситуацией – параболой. Вторая сцена приема посла, теперь уже «людоедского племени», демонстрирует падение авторитета главы *расейского* государства. То, что «Лондоны-Парижи смазали лыжи, царю остались послы пожиже» [14, с. 46] – результат «политики» царя. Рушатся в последнем опубликованном тексте и семейные взаимоотношения (дочь в финале отказывается от отца). Так, царь оказывается несостоятелен и как отец, и как глава государства.

Отметим, что герой фольклорной сказки награждается за свои качества, проявленные в ходе испытаний (за доброту, усердие в делах). Исключение составляет Бездольный (4), он жесток: убил двух встречных людей, отнял у них волшебные предметы, хитростью заставил царя «живьем закопать в сыру землю» воеводу (антагониста). Но и здесь действие развивается в соответствии с фольклорной традицией: от несчастья к благополучию, от бедности к богатству, отражая утопические народные представления о конечном восстановлении социальной справедливости, гармонии жизни. В финале добро побеждает: в четырех вариантах (1, 2, 4, 5) антагонист погибает, герой воцаряется на троне (1, 2, 5), в 3-м – солдата произвели в генералы, а король «перестал думать об его жене-красавице» [13, с. 124].

Финалы филатовских текстов пьесы принципиально различны. В первом свержение царя, его изгнание и разоблачение всей партии власти заканчиваются в соответствии со сказочной традицией вполне счастливой развязкой – веселым пиром. Во втором – после народного суда над царем и его слугами следует сцена, представляющая образ народа отнюдь не сказочно-идеальным. Федот предлагает своим соседям, помогавшим в изгнании царя, возможность высказать свои мечты и реализовать их с помощью добытого его усилиями заморского чуда – Того-Чаво-Не-Может-Быть.

Сначала мужики мечтают кто о *махорке*, кто о *кисете*, кто о *скамейке для бесед*. Эти три желания характеризуют не только уровень притязаний отдельных лиц, но коллективный разум народа как мелочно-примитивный. Серия желаний не завершается традиционными для сказки тремя: Филатов выводит четвертого мужика, и его этически неприемлемое, страшное желание завершает весь перечень: «Ну а мне – чтоб помер Колька, мой удачливый сосед» [14, с. 63]. После просьбы Федота *посурьезнее мечтать*, мечты первых трех мужиков практически не изменились: первый просит *кушак*, второй – *леденец*, а третий – *на шапку бубенец*, и опять этот ряд завершается желанием четвертого: «Ну а мне – сосед мой Колька / Чтобы помер наконец!..» [14, с. 64]. Последняя, третья попытка сформулировать что-нибудь достойное и одновременно проверка уровня интеллекта трех (читаем – большинства, массы) мужиков демонстрирует неизменное убожество мысли и позиции: сохраняется и отчетливо выраженный гастрономический уклон – они просят соответственно *пломбир*, *ситра* и *рассолу для нутра*. А нетерпение четвертого мужика в новой огласовке прежнего желания достигает своего пика: «Ну а мне – сосед мой Колька / Чтоб не дожил до утра!» [14, с. 64].

Отсутствие реакции Федота тоже показательно. Он воспринимает четвертого мужика в одном ряду с первыми тремя, не выделяет его. Но четвертый – носитель особого сознания. Первые три – это своеобразные *дурачки*; недалекие мужики. Количество переходит в качество: четвертый мужик страшен в своем постоянстве, настойчивости и готовности из зависти погубить удачливого соседа. Этот четвертый, казалось бы, случайное лицо из толпы соседей Федота обнаруживает закономерность своего появления в финале соотносительностью с образом царя, энергия, воля, власть и желание которого погубить *удачливого* соперника были направлены на Федота и реализовались в последовательной череде заданий, определивших сюжетную основу пьесы-сказки. Уподоблением по функциям четвертого мужика царю, как и трех непритязательных мужиков с Федотом, каким он был до встречи с чудесной женой, Филатов выходит к проблемам рус-

ского национального самосознания, остроты которых не знала фольклорная сказка. Готовность уничтожить другого из стремления завладеть предметом зависти представлено в пьесе тем страшнее, что формулируется как обычное, рядовое, что не стыдно обнаружить перед всеми<sup>5</sup>.

О судьбе царства в финале речь не идет. Показаны в массе своей люди, его населяющие. Они прогнали царя-тирана, но что они собой представляют, на что способны, кого над собой утвердят, кому подчинятся? Такое изображение народа и такие проблемы выводят пьесу далеко за пределы сказки. Думается, что поздний «несказочный» вариант был написан Л. Филатовым под влиянием начала 90-х (именуемых «лихими», «бандитскими»), когда бизнес в стране часто строился с помощью организованной преступности, в пренебрежении законностью.

Как бы ни были важны выявленные отличия двух *текстов* пьесы, различия финалов, есть основания думать, что Филатов создал во втором случае вариант или редакцию первого, а не отдельное, другое произведение. Последний опубликованный текст сохраняет систему персонажей, логику действия первого. Он генетически восходит к тем же вариантам фольклорной сказки, что и первый, журнальный текст пьесы. Контекстуальные связи в том и другом случае мобилизуют память, возвращают воспринимающее сознание к фольклорным текстам, заставляют сравнивать. Выявленные изменения по сравнению с народной сказкой имеют целенаправленный характер, вносят новые акценты, смыслы, усложняют проблематику. Думается, что количество и характер изменений позволяют считать пьесу Филатова совершенно самостоятельным произведением в двух равноправных редакциях. Они отражают не только этапы становления замысла произведения, но и этапы становления Л. Филатова как драматурга. Первая редакция ближе к народной сказке, а вторая – к эпической драме XX в., к выделенному В. Е. Головчинер маяковско-шварцевскому, условно-метафорическому ее направлению, развивающемуся в 1970-е гг. в пьесах Г. Голина [6, с. 249].

<sup>5</sup> Отметим, что Скоморохом-Потешником и Федотом мужики сначала названы поименно. В третий раз, когда слово предоставляется непосредственно Игнату, Егору, Ульяну, они маркируются уже номерами. Конкретизация не важна: каждый четвертый может быть таким, как царь. Большинство не осознает необходимости перемен. Объединяет их и заставляет действовать случай. Поэтому и действие – «изменение первоначальной ситуации» [16, с. 25] реализуется в событийном ряду, но не в сознании участников общего со-бытия, народа. Да и сам Федот, значительно изменившийся в поздней авторской редакции, способен заметить главное: он не просто спрашивает народ о мечтах, но делает вывод о причинах его низкого самосознания: «Да, мечта у вас, видать, / Воспитанию под стать!» и заключает: «Завтра каждый индивид / Должен сесть за алфавит. / Кто не знает алфавита – / Пусть мечтать не норовит!» [14, с. 63–65]. Но это задание на завтра, а сегодня... сегодня можно «бракки граммов эдак сто... Слава Богу, есть за что!» Хватит ли у Федота запала, чтобы сохранить в себе и разжечь в народе желание знаний как основы перемен – вопрос. Автор его не решает, оставляя финал открытым, предлагает воспринимающему сознанию подумать об эпическом прошлом, о настоящем и о будущем русского общества, состояние которого определяется типом национального самосознания и поведения.

### Список литературы

1. Филатов Л. А. Про Федота-стрельца, удалого молодца // Юность, № 3 (382) 1987. М.: Правда, с. 46–53.
2. Измestьева К. В. Трансформация сказочных мотивов в пьесе Л. Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца» // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (TSPU Bulletin). 2014. Вып. 7 (148). С. 204–210.
3. Бурова С. Н. Проблемы текстологии и историко-литературный процесс: учеб. пособ. Тюмень: Изд-во Тюменского гос. ун-та, 2006. 212 с.
4. Чистов К. В. Фольклор. Текст. Традиция: сб. ст. М.: ОГИ, 2005. 272 с. Вариативность и поэтика фольклорного текста. С. 77–154.
5. Лихачёв Д. С. Текстология: краткий очерк / отв. ред. С. О. Шмидт, Археографическая комиссия РАН. 2-е изд. М.: Наука, 2006. 175 с.
6. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX в.: монография, 2-е изд., доп. и испр. // Томск: Изд-во Томского гос. пед. ун-та, 2007. 320 с.
7. Измайлов Н. В. Текстология 1966 // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор». Словари. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/ito/ito-555-.htm> (дата обращения: 10.04.2014).
8. Общий толковый словарь. URL: <http://tolslovar.ru/> (дата обращения: 16.04.2014).
9. 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 Третьей Всеросс. науч. конф. с междунар. участием. Томск, 2008. С. 3–11.
10. Тamarченко Н. Д. Теоретическая поэтика: Понятия и определения: хрестоматия для студентов / авт.-сост. Н. Д. Тamarченко. М. 2004. 467 с.
11. Поспелов Г. Н. Сюжет в литературе // Яндекс. Словари. URL: <http://slovari.yandex.ru/~%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B8%D0%91%D0%A1%D0%AD/%D0%A1%D1%8E%D0%B6%D0%B5%D1%82/> (дата обращения: 10.04.2014).
12. Афанасьев А. Н. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 томах. М.: Наука, 1984–1985 (литературные памятники). Т. 2. 1985. С. 108–129.
13. Поди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что. Русская народная сказка в обработке А. Н. Толстого. 2-е изд. Л.: Художник РСФСР, 1986. С. 32.
14. Филатов Л. А. Собрание сочинений в одном томе. М. АСТ: Астрель, 2011. С. 1088.
15. Головчинер В. Е. Драма есть действие (категории драмы в современном литературоведении) // II міжнародний театральний симпозиум «Література – театр – суспільство. Збірник наукових праць у 2 томах. Т. 2. Херсон, 2007. С. 232.
16. Головчинер В. Е. Открытия М. Горького в контексте драматургических исканий эпохи. К 100-летию создания пьесы «На дне» // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (TSPU Bulletin). 2004. Вып. 3. С. 20–26.

Измestьева К. В., аспирант.

**Томский государственный педагогический университет.**

Ул. Киевская, 60, Томск, Россия, 634061.

E-mail: ksenia\_izmesteva@mail.ru

Материал поступил в редакцию 19.10.2014.

*K. V. Izmesteva*

### VARIABILITY OF THE TEXT OF THE PLAY BY L. FILATOV “ABOUT FEDOT-THE SHOOTER, DARING GOOD FELLOW”

The article reveals two versions of the texts of the most famous play-tale by L. Filatov “About Fedot-the shooter, daring good fellow” in the aspect of transformation of folk motifs. The article determines the level variability of the original texts (focus on the first publication of the text of the play in 1987 and the latest edition of the author’s lifetime), compares events and motives in correlation with the variants of folk tales “Go there – do not know where, bring it – do not know what”. The article analyzes the system of characters in the folklore and author’s fairy-tale. Also analyzes fundamentally different finals in the texts of the play-tale of different years.

**Key words:** *L. Filatov, Russian folk tale and its variants, author’s dramatic fairy tale, the action of the play “About Fedot-the shooter, daring good fellow”, variability in the literature.*

### References

1. Filatov L. A. About Fedot-the shooter, daring good fellow. *Youth*, 1987, no. 3 (382), Moscow, Pravda Publ., pp. 46–53 (in Russian).
2. Izmesteva K. V. Transformation of the fairy-tale motifs in the play L. Filatov “About Fedot-shooter, daring good fellow”. *TSPU Bulletin*, 2014, no. 7, pp. 204–210 (in Russian).
3. Burova S. N. *Problems of textology and literary-historical process*. Tutorial. Tyumen, Tyumen State University Publ., 2006. P. 212 (in Russian).
4. Chistov K. V. *Variability and poetics of folklore text. Folklore. Text. Tradition*. Collection of articles. Moscow, OGI Publ., 2005, pp. 77–154 (in Russian).

5. Likhachev D. S. *Textology: short essay*. Archeographic commission RAS. Second edition. Moscow, Nauka Publ., 2006. 175 p. (in Russian).
6. Golovchiner V. E. *Epic drama in Russian literature of the XX century*. Monograph, 2nd edition, revised and corrected. Tomsk, TGPU Publ., 2007. P. 320 (in Russian).
7. Izmailov N. V. *Textology 1966* [site of PSPU]. <http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/ito/ito-555-.htm> (Accessed: 10 April 2014) (in Russian).
8. *General Explanatory Dictionary* [site of PSPU]. <http://tolslovar.ru/> (Accessed: 16 April 2014) (in Russian).
9. Golovchiner V. E. To the problem of the concept of “cultural model”. Systems and models of literary studies (reflections on a given topic). *Transformation and functioning of cultural in Russian literature: proceeding of the Third All-Russian scientific. conf. with international participation*. Tomsk, 2008. Pp. 3–11 (in Russian).
10. Tamarchenko N. D. *Theoretical poetics: concepts and definitions: a reader for students*. Moscow, 2004. 467 p. (in Russian).
11. Pospelov G. N. *The plot in literature*. Yandex. Dictionaries <http://slovari.yandex.ru/~%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B8/%D0%91%D0%A1%D0%AD/%D0%A1%D1%8E%D0%B6%D0%B5%D1%82/> (Accessed: 10 April 2014) (in Russian).
12. Afanasiev A. N. *Russian folk fairy-tale by A.N. Afanasiev*. Moscow, Nauka Publ., 1985, vol. 2, pp. 108–129 (in Russian).
13. *Go there – do not know where, bring it – do not know what. Russian folk fairy-tale in the version of A. N. Tolstoy*. Second edition. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1886. P. 32 (in Russian).
14. Filatov L. A. *Collected works in one volume*. Moscow, AST Publ., 2011. P. 1088 (in Russian).
15. Golovchiner V. E. Drama is action (drama category in modern literary studies). *II international theatrical Symposium “Literature – Theatre Society”. Collection of scientific works in 2 volumes. V. 2*. Kherson, 2007. P. 232.
16. Golovchiner V. E. M. Gorky’s Inventions in the Context of Dramaturgic Searches of the Epoch. *Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, 2004, no. 3, pp. 20–26 (in Russian).

**Tomsk State Pedagogical University.**

Ul. Kievskaya, 60, Tomsk, Russia, 634061.

E-mail: ksenia\_izmesteva@mail.ru