

О. А. Чудинова, Ю. А. Гимранова
O. Chudinova, Y. Gimranova
г. Челябинск, ЮУрГГПУ
Chelyabinsk, SUSHPU

**ПРИЕМЫ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ В РАССКАЗЕ Е. И. ЗАМЯТИНА
«ПЕЩЕРА»**
**METHODS OF THEATERIZATION IN THE STORY OF E. I. ZAMYATIN
«CAVE»**

Аннотация: В данной статье мы рассмотрим особенности такого модернистского явления, как театрализация, т. е. «игру с читателем». Материалом для исследования послужил рассказ Е. И. Замятина «Пещера». На его примере мы выделили и проанализировали некоторые приемы «игры с читателем»: театрализацию, визуализацию пространства, метафоризацию образов и т. д.

Ключевые слова: «игра с читателем»; театрализация; метафоризированный образ; деталь; ремарка; драматургичность.

Abstract: In this article, we will consider the features of such a modernist phenomenon as theatricalization, i.e., «playing with the reader». The material for the study was the story of E. I. Zamyatin «Cave». Using this example, we have identified and analyzed some techniques of «playing with the reader»: teatralization, visualization of space, metaphorization of images, etc.

Keywords: «playing with the reader»; theatricalization; metaphorized image; detail; remark; dramaturgy.

Евгений Иванович Замятин (1884–1937 гг.), являясь страстным поклонником театрального искусства, драматургом, сценаристом, либреттистом, создавал прозу, отличающуюся ярко выраженной сценичностью.

Перед литературоведами и исследователями творчества писателя неоднократно вставала проблема определения художественного метода Замятина. На сегодняшний день ученые по-разному резюмируют свои исследования: «Бесспорно, Замятин – реалист» (Е. Мущенко) [5, с. 55] и «Это естественно: не реалист же Замятин, в самом деле. Конечно, модернист» (М. Моклица) [1, с. 920]. Вместе с тем в обоих случаях далее полагается замечание: «но...». Замятин не реалист в прямом понимании этого слова, но и не модернист. О синтезе реализма и экспрессионизма в творчестве писателя рассуждает И. А. Костылева, приравнивая экспрессионизм к синтетизму [4].

Следует заметить, что сам Замятин причислял себя к неореалистам. В лекциях для начинающих писателей «Техника художественной прозы» и публицистике 1919–1920-х гг. Е. И. Замятин разрабатывает свою идею нового языка искусства – «диалогического языка». «Творчество, воплощение, восприятие – три

момента. Все три в театре разделены. В художественном слове – соединены: автор он же актер, зритель – наполовину автор» [3, с. 203]. В действительности писатель утверждает творческое равноправие между автором и реципиентом. За читателем Замятин оставляет роль «нового контекста», который вбирает, абсорбирует исходный авторский текст: «...диалог автора с адресатом осознается как возможность постоянного актуализирования своего присутствия в мире и "разрастания" культуры за счет рождения новых смыслов» [6, с. 51]. Такое уравнивание в правах автора и реципиента и можно назвать *«игрой с читателем»*.

Приемами «игры с читателем» могут являться: эксперименты с композицией, трансформация хронотопа, нарратива; подмена смыслов на сюрреальные и ирреальные; приемы театрализации и кинематографичности; игра со звуком.

Так, в рассказе Е. И. Замятина «Пещера» «игра с читателем» вступает в силу сразу с заглавия произведения. Оно настраивает читателя на фантазмагоричность повествования, указывает на трансформацию хронотопа, события рассказа ирреальные: из Петербурга 1920-х гг. мы переносимся в первобытный мир пещерного человека, – таким образом, автор дает установку на театрализацию действия.

Театрализация, т. е. сценичность повествования, происходит за счет трансформации прозаического текста в драматический. Текст произведения условно можно разделить на несколько сцен, так как основное действие происходит в одном месте (комната в квартире Мартин Мартиныча) и ограничено сутками (28–29 октября). Первые две сцены – *завязка* действия, далее, с наступлением 29 октября, начинается *кульминация основного конфликта*, и когда «двадцать девятое октября умерло», наступает *развязка*.

Конфликт в рассказе также специфичен, это особое трагическое содержание произведения, – это не просто смирение со смертью, но, что самое страшное, восприятие этой смерти как избавления от страданий, радости, счастливой развязки, выхода из доисторических, пещерных времен: *«Она сбросила одеяло, села на постели, румяная, быстрая, бессмертная – как тогда вода на закате, схватила флакончик, засмеялась...»* [2].

Еще одним приемом театрализации текста является прием визуализации пространства, т. е. игра с цветом и светом. В рассказе большую часть времени герои проводят в темноте, освещаемые лишь огнем из печи, свет появляется ровно в 10 вечера, это – *«голый, жесткий, простой, холодный»* [2] электрический свет. Свет есть, однако при таком освещении герою еще хуже, чем в темноте, т. к. становится видна его истинная сущность – глиняного человека.

Игра с цветом происходит на протяжении всего повествования, «ключевой» цвет рассказа – *синий*: синий флакончик с ядом, синяя комната из прошлого Маши и Мартин Мартиныча, синеглазые давно ушедшие дни, синяя льдина на Неве в старом Петербурге, похожая на гроб, голубоватые чернила на письмах. Синий здесь – цвет смерти, трупный цвет, но смерть для героев не трагедия, а великая радость. То, что происходит здесь и сейчас, окрашено, наоборот, в оттенки красного и желтого: стол из красного дерева, ржаво-рыжий пещерный бог, жел-

тые зубы Обертышева, – палитра агрессивная, желчная. Вне «пещеры» преобладает монохром: черные дома, белая снежная пыль, серохоботый мамонт, – угнетающая атмосфера Петербурга 20-х годов 20 века.

Один из главных приемов сценичности – диалогизм, т. е. диалог между автором, его героями и читателем. В данном рассказе читателю предоставляют возможность договорить, додумать, домыслить за героем. Неоднократно использованные обрывистые фразы позволяют нам это сделать: «*Март, а ты забыл, что ведь завтра...*» [2] – мы невольно понимаем, что «завтра» какое-то важное событие, праздник, иначе героиня не стала бы тревожить по пустякам своего мужа в такие нелегкие для них дни. Или, например, «*Март! Ты... ты хочешь...*». Тяжело произнести вслух «*Ты хочешь убить себя и меня?*» [2], поэтому читателя оставляют наедине с такой страшной (для него самого) мыслью. Такая нарочитая незавершенность – замятинская особенность построения прозаических сюжетных конструкций. Писатель часто ведёт повествование, показывая лишь вершинные, самые напряжённые моменты. Синтаксические конструкции в таких случаях отличаются ёмкостью и лаконичностью, автор намеренно психологизирует их, использует фигуру недоговорённости, употребляет множественные точки, восклицательные знаки и тире: «*Март! Ты...ты хочешь...*» [2].

Как уже говорилось выше, прозаический текст трансформируется в драматический, следовательно, появляются авторские ремарки, которые разделяют диалоги, основной «скелет» повествования, структурируют сюжет (у каждого последующего действия «драмы» свое место и время». Автор обрисовывает нам декорации к будущему действию: «*Ледники, мамонты, пустыни. Ночные, черные, чем-то похожие на дома, скалы; в скалах пещеры. И неизвестно, кто трубит ночью на каменной тропинке между скал и, вынюхивая тропинку, раздувает белую снежную пыль; может, серохоботый мамонт; может быть, ветер; а может быть – ветер и есть ледяной рев какого-то мамонтейшего мамонта*» [2]; мотивирует поступки персонажей: «*Кусок Мартина Мартиныча глиняно улыбался Маше и молот на кофейной мельнице сушеную картофельную шелуху для лепешек – и кусок Мартина Мартиныча, как с воли залетевшая в комнату птица, бестолково, слепо тукался в погодок, в стекла, в стены: "Где бы дров – где бы дров – где бы дров"*» [2].

Так же, как и авторские ремарки, описания душевного их состояния. Всегда взволнованный Мартин Мартиныч воображает свое выскакивающее из груди сердце как птицу: «*Слышно в кухне: вспархивает, шуришит крыльями залетевшая птица, вправо, влево – и вдруг отчаянно, с маху в стену всей грудью...*» [2].

Внутренние монологи героев, наряду с авторскими пояснениями, помогают читателю домыслить происходящее: «*И вот – нет силы. Нет силы прихлопнуть Машино завтра. И на черте, отмеченной чуть приметным пунктирным дыханием, схватились насмерть два Мартин Мартиныча: тот, давний, со Скрябиным, какой знал: нельзя – и новый, пещерный, какой знал: нужно*» [2].

Пространство в рассказе четко разделено. Оно соответствует характеру героя, его масштабу и состоит из двух ярусов – двух этажей петербургского дома, той самой ледяной пещеры: верхний этаж, где расположена квартира Мартин Мартиныча – «*В пещерной петербургской спальне было так же, как недавно*

в *Ноевом ковчеге...*» [2]. Маша и Март еще сохранили в себе человека, поэтому им отведен «верх» Ноева ковчега, на нижней же палубе расположились настоящие животные: «...*Дверь открыл сам Обертышев, в перетянутом веревкой пальто, давно не бритый, лицо – заросший каким-то рыжим, насквозь пропыленным бурьяном пустыр. Сквозь бурьян – желтые каменные зубы, и между камней – мгновенный ящеричный хвостик – улыбка*» [2]. В итоге пространственное разделение условно «делит» героев на «высоких» и «низких».

«Драматургичность» сюжета заключается в том, что персонажам «выделены» роли, они носят театральные «маски»: Маша – типичная представительница романтической героини, роль потенциального злодея отведена Обертышеву, шута – Селихову.

В «Пещере» метафорический перенос («...теперь у многих глиняные лица» [2]) порождает наглядно-предметный, «визуальный» образ. Само ощущение героя передается в физической расщепленности, в соприкосновении с окружающей «материей»: «*Механический, далекий Мартин Мартиныч еще делал что-то... только тупо ноющие вмятины на глине от каких-то слов, и от углов шифоньера, стульев, письменного стола*» [2]. Принцип реализованной метафоры Замятин использует повсеместно: предметно-наглядный образ передает и психологическое понятие «мякотелого» человека, т. е. его характер. Метафорический образ стремится быть символом – многозначным образом. Его семантическая глубина жестко не регламентирована, он опирается на читательское домысливание.

Заслуживают внимания и имена главных героев. Мартин Мартиныч – с латыни «подобный Марсу». Марс – бог войны, странно, что герою дано такое имя, он – типичный «маленький человек», вовсе не воинствующий персонаж, с другой стороны, Мартин Мартиныч – «глиняный», такой же, как и античные статуи бога Марса. Таким образом, внешние проявления поведения персонажа расходятся с семантикой его имени, однако внутренние побуждения: кража дров ради имени жены, желание раскаяться, «жертва» последним шансом на избавление от страданий ради любимой, – позволяют нам говорить о его некой божественной, блаженной святости. Имя Мария с древнееврейского – «горькая», «безмятежная» – абсолютно соответствует характеру героини рассказа. Такая горькая, что неведомо заставляет пойти на преступление, такая безмятежная, что с радостью выпивает «синий флакончик» и радуется наступлению конца и нового, счастливого начала.

В рассказе важна роль детали, которая, наряду с диалогами персонажей, является сюжетобразующим приемом. «Синий флакон» упоминается в рассказе без раз, он является символом и смерти, и новой жизни «за пределами бытия»: «*И Маша – так же просто, как просила чаю: Март, милый! Март – дай это мне!*» [2]. На бытовой, предметно-вещный мир замятинских рассказов наслаивается «сетка» универсальных образов, выполняющих и психологическую функцию.

Таким образом, все вышеперечисленные приемы способствуют созданию ситуации «игры с читателем». Если бы читатель, на которого направлена рецепция произведения, не был подготовлен к «игре», рассказ не произвел бы должного

впечатления, и смысл, заложенный в его глубинах, не был бы освоен реципиентом. Сценичность замятинского текста необходима для расширения жанровых возможностей произведения малой формы, таким образом Замятин приоткрывает дополнительные возможности для художественного обобщения и оценки исторической действительности. Стилизация «под пьесу» сюжетных ситуаций присваивает рассказу жанровые возможности другого литературного рода – драмы (комедии, фарса), актуализирует алогизм революционного быта. В дополнительных координатах «сцены» он выявляется в своих нелепых признаках, обобщается и оценивается. Драматизация рассказа с использованием признаков фарса, буффонады формирует сатирическое обобщение и подобную же оценку предмета изображения.

Библиографический список

1. Богданова, О. В. Е. И. Замятин: Pro et contra. Личность и творчество Евгения Замятина в оценке отечественных и зарубежных исследователей / О. В. Богданова, М. Ю. Любимова // Полякова Л. В. К спорам о творческом методе Е. Замятина. – СПб. : Апостольский город – Невская перспектива, 2014. – 976 с.
2. Замятин, Е. И. Пещера / Е. И. Замятин. – http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0110.shtml.
3. Замятин, Е. И. Техника художественной прозы / Е. И. Замятин. – М. : РИПОЛ классик, 2018. – 232 с.
4. Костылева, И. А. Традиции и новаторство в творчестве Е. Замятина (синтез реализма и экспрессионизма) / И. А. Костылева // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. – Тамбов, 1994. – Кн. I. – 228 с.
5. Мущенко, Е. Г. В художественном мире А. Платонова и Е. Замятина : лекции для учителя-словесника / Е. Г. Мущенко. – Воронеж : Логос : Траст, 1994. – 84 с.
6. Тырышкина, Е. В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду / Е. В. Тырышкина. – Новосибирск : Изд. НГПУ, 2002. – 151 с.