

ОСОБЕННОСТИ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ ПРОЗЫ А. А. КОНДРАТЬЕВА

Н. М. Заварницына

Самарский государственный институт культуры

Поступила в редакцию 3 сентября 2019 г.

Аннотация: в настоящей статье рассматривается феномен театрализации недраматургического текста, выявляются формы и способы театрализации повествования в малой прозе А. А. Кондратьева. Актуальность поднятой в статье проблемы определена интересом современного литературоведения к явлению театральности и театральному коду художественного произведения. В статье изучаются компоненты литературного текста А. А. Кондратьева — мотивы сновидений, игры, маски, прием визуализации изображаемых явлений. Результаты исследования могут быть применены в практике преподавания спецкурсов студентам театральных и филологических специальностей, а также при подготовке семинаров по проблемам театрализации литературы.

Ключевые слова: театрализация прозы, феномен театральности, литературный текст, игровая стратегия, сновидения, авторская маска, визуализация, декоративность, ассоциации и аллюзии.

Abstract: this article discusses the phenomenon of staging dramatic text, identify forms and methods of staging narration in the prose by A. A. Kondratyev. The relevance of the problem raised in the article is determined by the interest of modern literary criticism to the phenomenon of theatricality and the theatrical code of the work of art. The article studies the components of the literary text of A. A. Kondratyev — motives of dreams, games, masks, methods of visualization of the depicted phenomena. The results of the study can be applied in the practice of teaching special courses to students of theater and philological specialties, as well as in the preparation of seminars on the problems of theatrical literature.

Keywords: dramatization of prose, the phenomenon of theatricality, literary text, game strategy, dreams, author's mask, visualization, decorative, associations and allusions.

В центре внимания современного литературоведения зачастую оказывается феномен театрализации прозаического текста, наиболее ярко проявившийся в переломную эпоху русской истории.

Категория театральности является важной литературно-художественной характеристикой, дающей возможность осмыслить как особенности художественного строя произведения, так и смыслообразующие художественные приемы, формирующие содержание литературного текста. Свидетельством широкого распространения театральности как характерной черты Серебряного века выступает проза Александра Алексеевича Кондратьева (1876–1967), в частности, написанная им в эмиграции повесть «Сны». Заметим, что точная дата написания этого произведения нам до сих пор не известна.

«Сны» представляют собой довольно искусно и сложно построенную историю, в которой все персонажи ведут двойное существование — в повседневной реальности и в пространстве сновидений. Организующим центром повествования выступает загадочный замок и его обитатели, в разной степени повлиявшие на судьбу друзей рассказчика и его собственную.

Первый из друзей — Федор Николаевич Гош, эстет, музыкант, «декадент». На посмертной выставке некоего художника Степанова Гош приобретает акварельный пейзаж, повторяющий приснившуюся ему таинственную усадьбу. Во сне Гош был превращен хозяином замка в оленя, на которого вскоре началась охота. В последний момент дочь колдуна, прекрасная охотница, даровала ему жизнь и возможность обратного перевоплощения. Картина Степанова убеждает героя в реальном существовании загадочного места. С тех пор главным его желанием становится настоящая встреча с охотницей, но отсутствие сведений о месте нахождения замка диктует необходимость предварительного мистического контакта. Однако рискованные эксперименты с раздвоением личности негативно сказываются на слабом физическом здоровье Гоша, и он умирает, так и не достигнув цели.

Второй знакомый рассказчика, художник Остроумов, «начитавшийся описаний полета на шабаш и служения дьяволу» [1, с. 520], настолько вживается в эту проблематику, что начинает видеть повторяющийся сон о посещении черного храма, в котором устраиваются празднества в честь Сатаны, о встрече с некой «милой барышней», о соперничестве из-за нее с падшим ангелом. Столкновение с последним вызывает у художника нервный шок, побудивший его отказаться от дальнейших встреч и поисков возлюбленной из снов.

Как мы видим, автор превращает сновидения в некое «сценическое» пространство, в которое герои возвращаются или пытаются вернуться, чтобы доиграть свою роль.

Кондратьев театрализует и сознание рассказчика. Беседуя с Гошем, он пересказывает свой пророческий сон о сдаче экзамена и сон о неких кровавых событиях в Петербурге, увиденный в 1897 г. им и университетским товарищем. И в момент реализации сновидений повествователю остается лишь проиграть тот вариант поведения, что некогда был подсказан в иллюзорном мире: «...я воздерживался от посещения тех уголков Петрограда, в которых согласно одному из моих сновидений мне угрожала опасность. К числу таких мест принадлежали, например, окрестности Петропавловской крепости. Во сне, виденном мною задолго до революции, я шел там, сапогами по замерзшей грязи и по трещавшей ледяной коре лужиц. В парке были изредка слышны одиночные выстрелы. Шел я там в темное время суток. Обычные в то время фонари почему-то не горели. Во сне я был совершенно один и неожиданно подвергся нападению вооруженных людей, одетых в русские серые солдатские шинели. Помню, что пробудился я, перелезая во сне через какой-то высокий забор, чтобы спастись от угрожавших мне снизу штыков, появившихся следом за мной. Вспоминая этот сон, казавшийся мне некогда нелепым и странным, я всегда остерегался во время революции бывать в позднее время около Петропавловской крепости» [1, с. 529–530].

Еще один возврат к сновидениям, однако уже не своим, осуществляется для рассказчика через несколько лет после революции. Случайно попав в одно разоренное имение на Волыни, он узнает от местного священника историю разгрома усадьбы, убийства графа и его демонической падчерицы, любившей прежде выезжать на огромном черном коне в сопровождении ручных волков. Цепь замыкается, когда рассказчик, гуляя, приходит к пруду с террасой и мраморными ступенями, который он впервые увидел на акварели художника Степанова. На террасе он обнаруживает следы надписи Гоша, переносившегося туда при помощи оккультных сил, и отрицательный ответ прекрасной охотницы.

«Схожая судьба постигла сны моих двух знакомых. Один из них сам не пожелал превращения сонной грезы в действительность; другой же, хотя и стремился встретить в жизни царицу своих сновидений, но та тоже не захотела наяву познакомиться с человеком, которого она пожалела во сне» [1, с. 539].

Необходимо отметить, что изложения снов развивают сюжет на отдельные сценки, вследствие чего читатель оказывается зрителем многоактного спектакля. Для автора также чрезвычайно значима установка на визуальное восприятие изображаемых явлений. Необходимость вообразить,

представить, как выглядит то, о чем говорится, усиливает эффект театрализации повествования. Описания декораций, в которых развивается действие, подробны и осязаемы: «...я бросился в озеро, изображенное на этом этюде, и поплыл мимо островка с беседкой, на картину не попавшего, по направлению к белой террасе. Помню, как становились все ближе ко мне вот эти филины в нишах. Под нишами же находились железные кольца для привязывания лодок. Видите, они тоже здесь нарисованы» [1, с. 513].

Важная особенность повести состоит в том, что герои почти не действуют, не совершают поступков, но много говорят, беседуют или слушают другого оратора. В основном они либо пересказывают свои сновидения, либо размышляют вслух по поводу того или иного предмета, либо описывают предметы.

Визуализация создает эффект наложения планов реального и изображаемого, вплоть до того, что сами персонажи, живущие между двумя мирами, легко могут переносить качества одного на другой, погружая читателя в лабиринт взаимоотражаемых плоскостей.

Изображенное на картине, увиденное во снах и в усадьбе взаимопроникают, действительность уподобляется снам, а сновидения определяют жизненные сценарии героев. Граница между реальным и ирреальным утончается. Герои оказываются замкнутыми внутри мира декораций, пойманными в ловушку искусственных реальностей, созданных их подсознанием.

В повести Кондратьева традиционным посредником в игре между реальным и ирреальным пространством оказывается зеркало. Оно способно показать человеку его Alter Ego. Так, в волшебном замке старик предлагает Гошу поглядеть в зеркало в серебряной затейливой оправе. «Хотя тайный внутренний голос и предостерегал меня от того, чтобы я смотрел в это зеркало, я почему-то не удержался и поглядел. В тот же миг кто-то возле меня сказал: “Будь оленем!” И ясно взглянула на меня с полированной блестящей поверхности оленья рогатая морда» [1, с. 512–513]. Зеркальный металлический щит охотницы возвращает герою его прежний облик: «Едва я туда взглянул, как зеленые холмы, небо и лес заплясали у меня в голове. Я почувствовал что-то, похожее на электрический удар, и упал без сознания. Последней моей мыслью было то, что прекрасная дочь колдуна не пожелала меня убить и отпускает на волю» [1, с. 514].

Игровая стратегия в произведении реализуется и на нарративном уровне. Здесь мы сталкиваемся с такой формой функционирования авторской маски, как появление «якобы реального автора среди персонажей» [2, с. 73]. Создание подобного образа, согласно О. Ю. Осьмухиной, — это «и выражение авторской рефлексии относительно себя самого, и игра с читателем — реципиентом» [2, с. 74].

Составляющей авторской маски становятся элементы автобиографии писателя. Герой «Снов», равно как и «реальный автор», «служил в одном из существовавших в дореволюционной России «управлений» — учреждении, мало имевшем общего с его «поэтическими наклонностями» [1, с. 508]. Как известно, сам Кондратьев до революции параллельно с литературной деятельностью служил в комиссии по запросам канцелярии Государственной думы.

Немаловажным автобиографическим соответствием оказывается и тот факт, что изображенное на рисунке имя обнаруживается рассказчиком на Волыни, куда он вместе с семьей (так же, как и сам Кондратьев) переезжает в 1918 г. из Крыма.

Из числа автобиографических компонентов особый интерес также представляют вещие сны.

Образ рассказчика обладает отчетливо выраженным игровым характером, поскольку «создание подобного образа — это и выражение авторской рефлексии относительно себя самого, и игра с читателем — реципиентом» [2, с. 74].

Так в творчестве А. Кондратьева анализируются способы и приемы театрализации повествования в малой прозаической форме. Автор обращается к приему театрализации сознания рассказчика, наделяя своего героя способностью видеть пророческие сны — и повествователь проигрывает увиденный ранее сценарий. Сны в повести построены по принципу театрального спектакля, в тексте активно используется визуализация, «расцвечивание» действительности. Эффект театрализации повествования усиливается посредством описания предельно реалистичных «декораций».

В основу текста А. Кондратьева положена игра со временем и пространством; зачастую стираются границы реального и ирреального, действительность уподобляется сновидениям. Игровая стратегия в повести разворачивается и через нарратив — по-

средством авторской маски, которую составляют многочисленные автобиографические параллели и соответствия.

Театральность прозы А. А. Кондратьева проявляется в подчеркнутой декоративности повествования, зрелищности, стремлении к тщательной проработке интерьера, выполняющего функции сценических декораций, присутствия театрального интертекста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кондратьев А. А. Сны: романы, повесть, рассказы / А. А. Кондратьев. — СПб.: Северо-Запад, 1993. — 544 с.
2. Осьмухина О. Ю. Русская литература сквозь призму идентичности: маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия / О. Ю. Осьмухина. — Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2009. — 288 с.
3. Осьмухина О. Ю. Авторская маска в русской прозе XIII — первой трети XIX вв.: генезис, становление традиции, специфика функционирования / О. Ю. Осьмухина. — Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2008. — 188 с.
4. Осьмухина О. Ю. Русская литература сквозь призму идентичности: маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия / О. Ю. Осьмухина. — Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2009. — 288 с.
5. Евреинов Н. Н. Театрализация жизни / Н. Н. Евреинов. — Режим доступа: <http://www.gnozis.info/?q=node/565>
6. Евреинов Н. Н. Театр как таковой: обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни / Н. Н. Евреинов. — СПб.: Издание Н. И. Бутовской, 1912. — 118 с.
7. Лисакова Ю. Б. Игра как культурный феномен в театральной концепции Н. Н. Евреинова: автореф. дис. ... канд. филос. наук / Ю. Б. Лисакова. — Великий Новгород, 2006. — 27 с.
8. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. — М.: Высш. шк., 2002. — 437 с.
9. Полякова Е. А. Театральность в литературе / Е. А. Полякова // Новый филол. вестник № 2 (7). М.: РГГУ, 2008. — С. 37–38.

*Самарский государственный институт культуры
Заварницына Н. М., кандидат филологических наук, декан театрального факультета, доцент кафедры философии и филологии
E-mail: zavar@smrgaki.ru*

*Samara state Institute of culture
Zavarnitsina N. M., Candidate of philological Sciences, Dean of the theatre faculty, associate Professor of philosophy and Philology
E-mail: zavar@smrgaki.ru*