

УДК 882

DOI: 10.23951/1609-624X-2019-1-105-112

ИГРА С ЧИТАТЕЛЕМ В «ТЕАТРАЛЬНЫХ» РАССКАЗАХ Е. ЗАМЯТИНА*

Л. И. Стрелец

Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск

Введение. Выделена группа рассказов, в которых сцена оказывается центром художественной модели мира, а отличительными особенностями – трансформация и взаимопроникновение реального и виртуального пространств. *Цель* – рассмотреть стратегии игры с читателем в «театральных» рассказах Е. Замятина. *Материалы и методы.* Материалом исследования служат рассказы Е. Замятина «Десятиминутная драма», «Встреча», «Лев». Читатель находится в ситуации неопределенности, которая связана с тем, что он не может отличить реальное пространство от виртуального («Встреча»), вынужден реагировать на эффект смены масок. Так, в рассказе «Десятиминутная драма» он оказывается в роли зрителя, статиста в воображаемом спектакле. Автор тоже меняет маски, превращаясь в режиссера, сценариста, героя «драмы», разыгравшейся в трамвае. Так реализуется принцип смены нарративных масок. Смена масок создает иллюзию театральности игры. *Результаты и обсуждение.* Доказывается положение о том, что особый тип отношений между автором и читателем и, следовательно, стратегии игры с читателем заданы модернистской парадигмой. Вторым важным фактором, определяющим специфику игровых стратегий, является особая природа синтетизма Е. Замятина, которая предопределила такие свойства его прозы, как сценичность и кинематографичность. Сценичность связывается с визуализацией текста, яркостью пространственных образов, эффектом мизансценирования, знаковостью деталей, кинематографичность текста определяется реализацией принципа монтажности. *Заключение.* Анализ «театральных» рассказов позволяет обнаружить и игровые практики, которые свойственны постмодернистской парадигме, например, нацеленность на игровые взаимодействия с читателем, перформативность, автокомментирование, создание текста по аналогии с драматургическим произведением или сценарием фильма, установка на недостоверность повествования. Единицами членения такого текста являются эпизоды, соответствующие кадрам и сценам. Таким образом осуществляется превращение читателя в эстетического субъекта, участвующего в создании произведения или наблюдающего за этим процессом. Созданные в рассказах модели мира не рисуют реальность как пространство симулякров, это было бы невозможно в рамках той системы, которую Е. Замятин определил как неореализм.

Ключевые слова: игра с читателем, модернизм, сценичность, театральность, синтетизм, неореализм, литературная кинематографичность.

Введение

Феномен игры с читателем – художественное явление, свойственное самой природе литературного произведения, ориентированного на диалогичность. Специфика данного явления определяется концепцией читателя соответствующей литературной эпохи и особенностями поэтики конкретного автора. В литературе XX–XXI вв. различные формы игры с читателем становятся в особенности актуальными. Это связано, на наш взгляд, с модернистской и постмодернистской литературными парадигмами. Уже на рубеже XIX–XX вв. обозначилась тенденция, указывающая на особую роль читателя. В. И. Тюпа, рассуждая о функции читателя в чеховском нарративе, называет эту функцию инновационной. «В классических нарративах XIX века функция „свидетеля и судии“ реализовалась фигурой повествователя или рассказчика. Читатель оказывался перед лицом вполне осмысленного, ментально завершеного события, ограничиваясь ролью участника только „события рассказывания“...

Поздний чеховский нарратив организован, как правило, иначе. Он вовлекает читателя в состав самого рассказываемого события» [1, с. 223–224]. Это достигается за счет создания ситуаций выбора для читателя, если речь идет об открытых финалах, о необходимости осмыслить различную реакцию слушателей на вставной рассказ, принять решение в ситуации широкого спектра возможных путей развития события. Ключевое правило «игры с читателем» в чеховских текстах – предоставление абсолютной свободы всем участникам «коммуникативного события рассказывания». Вместе с тем такая свобода не предполагает читательского произвола, но побуждает к принятию ответственного решения. Это решение зависит от того, способен ли читатель осмыслить роль чеховских деталей и подтекста, оценить речевую манеру героя и реакцию тех, к кому обращены его слова, или он останется на уровне эпифеноменального понимания текста.

Модернистские и авангардистские течения начала XX века также активно нацелены на воспри-

* Работа выполнена при финансовой поддержке ФГБОУ ВО «Шадринский государственный педагогический университет» по договору на выполнение НИР от 26.04.2018 г. № 142Н по теме «Метаморфозы жанров в литературе 20–21 веков».

нимающее сознание. Пристальное внимание к фигуре читателя у акмеистов сменяется у авангардистов стремлением к подчинению читательского сознания. Эта стратегия игры с читателем предполагает возникновение состояния удивления, непонимания, шока. Цель этой игры – преобразовать сознание читателя или убедить его в том, что он как адресат не способен оценить уровень креативности эстетического субъекта. При этом существует гипотетическая возможность быть вовлеченным в творческую игру, если читатель принимает ее условия.

Материалы и методы

Творчество Е. Замятина не укладывается в рамки определенных течений и направлений. Характеризуя художественную систему писателя, исследователи обнаруживают в ней черты модернизма [2], реализма [3], импрессионизма [2], экспрессионизма [4, 2], неореализма [5, 3], сюрреализма [6], орнаментальной прозы и сказовой традиции [7–9] постмодернистских практик [10]. Наиболее распространена точка зрения о синтезе как основе художественной системы Е. Замятина [11–14]. Синтетическая по своей природе художественная система Замятина позволяет актуализировать позицию реципиента, опираясь на эстетический опыт различных художественных систем, направлений, течений, стилевых потоков. Сошлемся на точку зрения М. А. Хатямовой, высказанную в статье «Концепция синтетизма Е. И. Замятина»: «Писатель приходит к идее утверждения креативного равенства между автором и реципиентом» [14, с. 39].

Читатель Е. Замятина активен и самостоятелен, приучен воспринимать реальность, открывая в ней новые глубинные смыслы, он умеет фокусировать внимание на бытовых мелочах, но способен воспринимать и символику, преувеличенность, уродливость, фантастику. Его читатель в постоянном напряжении, он, как правило, не может предсказать развязку действия, которое завершается виртуозно.

Отличительной чертой текстов Е. Замятина является театрализация. В рассматриваемых рассказах в основе игры с читателем лежит стремление сделать последнего участником или зрителем театрального или кинематографического действия. Заметим, что, формируя взаимодействие с читателем, писатель в данном случае не только реализует синтетическую природу своего творчества, но и прибегает к таким стратегиям игры с адресатом, которые будут позже свойственны постмодернистской поэтике. Главное свойство постмодернистской игровой поэтики – нацеленность на игровое взаимодействие с читателем. Постмодернистские игровые практики в основе своей перформативны, они опираются на представление о мире как о

спектакле. Это свойственно и тем моделям мира, построенным по законам сценического пространства, которые представлены в рассматриваемых текстах.

Понятие «сценичность» традиционно относят к процессу сценического воплощения текстов. В строгом смысле это сценический потенциал текста, планируемого для театральной постановки. Сам по себе этот критерий субъективен, так как предположение о сценичности/несценичности текста оказывается различным в разные эпохи, может объясняться тем, что не найден режиссерский ключ к тексту, не учтены стратегии зрительского восприятия, нет эффективной коммуникации со зрителем, слабо поставлено произведение и т. д.

Говоря о сценичности текста, на наш взгляд, важно выделить в этом понятии режиссерскую и текстовую, поэтологическую составляющую. В этом случае мы будем опираться на расширительное толкование понятия. Применительно к режиссерской составляющей следует согласиться с Т. С. Шахматовой, которая отмечает, что «такие понятия, как „сценичность” и „театральность”, бытуют в современном научном обиходе как своеобразные терминологические химеры: ими активно пользуются, измеряют качество пьесы и спектакля, но не только четких критериев, а даже полноценного определения ни сценичности, ни театральности до сих пор не существует» [15, с. 65].

Поэтологический аспект представляется менее субъективным, поэтому мы сосредоточимся на нем и сразу оговоримся, что при таком подходе вынуждены будем сблизить понятия «театральность», «драматургичность», «сценичность». Это представляется возможным, так как мы рассматриваем прозаические произведения, которые не предназначались для сцены, но создавались, на наш взгляд, под мощным влиянием эстетики театра. В них создана особая театральная модель мира, где есть обязательное деление на сцену и зрительный зал, где есть перенос сценического за пределы театрального пространства, где особое значение приобретает граница между двумя этими пространствами. Если драматургия текста связана с сюжетом, наличием интриги, диалоговыми конструкциями и авторским повествованием, создающим иллюзию сиюминутности происходящего, возможности выделения текста, тяготеющего к ремаркам, театральностью поведения персонажей, то сценичность отвечает за визуализацию текста, его зрелищность, яркость пространственных образов, эффект мизансценирования, фиксацию деталей и т. п.

Результаты исследования и обсуждение

Е. И. Замятин, страстный поклонник театрального искусства, драматург сценарист, либреттист,

создавал прозу, отличающуюся ярко выраженной сценичностью. Писатель является автором девяти пьес, среди которых наиболее известны инсценировки собственных текстов (повесть «Островитяне», рассказ «Пещера»), инсценировки по мотивам лесковского «Левши» и «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина, четыре оригинальные пьесы («Огни св. Доминика», «Атилла», «Африканский гость», «Рождение Ивана»), он участвовал в написании либретто к опере Д. Д. Шостаковича «Нос», сценария к фильму Жана Ренуара «На дне». «Как правило, пьеса у меня пишется быстрее и легче, чем рассказ, повесть, роман (потому что повесть, роман – это пьеса плюс многое другое)», – отмечал писатель [16, с. 9].

Театральность замятинской прозы определяется и тем, что она была создана в тот период, когда модернизм стремился к эстетическому пересозданию жизни, а зрелищность, декоративность, масочность были общими свойствами произведений искусства.

Эффект сценичности мы исследовали в рассказах Е. Замятина «Десятиминутная драма» (1929), «Встреча» (1935), «Лев» (1935). В рассказе «Встреча» изображена ситуация, связанная с непосредственным изображением съемок «фильма из русской жизни», в «Десятиминутной драме» перед нами литературный эксперимент – совместная с читателем «игра в драму», когда читатель превращается в зрителя, в статиста, а повествователь – в режиссера, сценариста, возможно, в театрального критика, в рассказе «Лев» – балетный спектакль.

В каждом из этих текстов перед автором стоит задача, связанная с построением прозаического текста по законам театрального хронотопа, который может быть схематично обозначен формулой «здесь и сейчас». Основным местом действия оказывается сцена. Несценическая реальность также организована по законам сцены.

Так, в рассказе «Десятиминутная драма» сценой становится трамвайный вагон. Пассажиры – одновременно действующие лица и зрители («трамвайная аудитория»). Грань между сценическим и реальным пространством существует, но она носит виртуальный характер. В роли зрителя выступает и внутренний читатель, к которому обращается повествователь и побуждает рассматривать рассказ как сценическое действие.

Рассказ характеризует свободное варьирование фрагментами пространства и времени. Автор находит театральный ход, чтобы обозначить движение времени. Остановки, название которых объявляет кондуктор («Благовещенская площадь, – по-новому площадь Труда!», «Большой Проспект... ныне проспект Пролетарской Победы!»), соотношены с разными эпохами, драматическое время расширяется до библейского. На библейский контекст ука-

зывает не только название остановки «Благовещенская площадь», но и имя той («полудева Мария»), на свидание с которой надо успеть одному из пассажиров, «архангелу с Благовещенской площади».

Между тем сценическое время укладывается в десять минут. Все это создает определенную сюжетную напряженность, которая усиливается в финале.

Автор постоянно обращается к театральным терминам, чтобы обозначить сюжет и схематизировать его, перед читателем как бы раскрывается «механизм» создания и сценического воплощения пьесы от ее замысла («Кроме автора, никто из присутствующих не подозревал, что сейчас они станут действующими лицами в моем рассказе, с волнением ожидающими развязки десятиминутной трамвайной драмы») [17, с. 140], пролога, развития драматического конфликта, кульминационного момента и развязки драмы («Здесь, по законам драматургии, нужна была пауза – чтобы нервы у зрителей натянулись, как струна») [17, с. 142]. Так осуществляется обнажение игрового приема и объяснение смысла игры, в которую предлагают включиться читателю. Отметим, что автокомментирование – это распространенная в постмодернизме практика повествования.

Время предельно ограничено, пространство локализовано и замкнуто, эффект сценичности достигается за счет визуализации пространства. Тщательно прописывается расположение действующих лиц, акцентируется внимание на деталях, мы видим, как деталь замещает человека. Этот метонимический прием выполняет функцию визуализации и «избавляет» повествователя «от необходимости объяснять социальное происхождение» героя. «И, очевидно, не случайно, волею судьбы и моей, они были посажены друг против друга: мой сосед в валенках и лакированный человек» [17, с. 141]. Деталь не только фиксируется, она обыгрывается, начинает жить своей жизнью, становится причиной конфликта. Таким образом обосновать функцию детали можно было только в прозаическом тексте: «Очки, разумеется, были круглые, американские, с двумя оглоблями, заложеными за уши. В этой упряжи одни, как известно, становятся похожими на доктора Фауста, другие – на беговых жеребцов. Молодой человек принадлежал к последней категории. Он нетерпеливо бил в пол лакированным копытом ботинка...» [17, с. 140].

Портретная деталь – вещь статичная, но превращение метонимического образа (очки – «оглобли очков» – «рванулся в своей упряжи» – «запряженное в очки лицо») в развернутую метафору, соотношение детали с жестом, с движением делают ее динамичной и сценичной. Таким образом реализуется одна из особенностей сценичного простран-

ства – его семиотическая наполненность, а художественная деталь обретаёт знаковую.

Игра с цветом и светом также призвана визуализировать пространство. Заметим, что для театральной постановки световые и цветовые эффекты чрезвычайно важны. В рассказе цвет и свет, на наш взгляд, используются так же, как в сценическом пространстве. Перелом в настроении героя в огромных валенках сопровождается световыми эффектами: «Вселенная, покачиваясь, плыла перед ним. Земля в нем совершила полный оборот в течение секунды, солнце заходило – и вот оно уже зашло, белые зубы потемнели. На лице была ночь» [17, с. 142]. До этого момента цветовые и световые характеристики мира, окружающего героев, были совсем другими. Этот «чудесный мир» был наполнен блеском, светом, раскрашен нежными красками – розовыми и жемчужно-серыми. По мере того как приближается катастрофа, мир становится черно-белым, комсомолки перестают быть «розовыми», очки и зубы перестают блестеть, а герой – улыбаться.

Репликами наделены только два персонажа – мастеровой в огромных валенках и кондуктор. Особенно интересна речевая маска мастерового, она очень точно отражает эпоху и типаж героя («шущест-вую», «член капитала», «вот как возьму, трахну тебе по очкам»).

Писатель на сценическую площадку выводит не актеров, а людей далеких от театра, если они и играют, то играют самих себя и движет ими не любовь к сцене, а интересы, далекие от искусства. Однако в финале десятиминутной драмы мы видим, как в мастеровом просыпается актер: он держит паузу, его неожиданное поведение в финале – эффектный театральный жест, он останавливает кондуктора, рука которого тянется к звонку. «Стой! Не смей! – крикнул мастеровой. – *Дай кончить!* Кондуктор снова окаменел. Мастеровой покачался секунду, как будто прицеливаясь, – и закончил фразу: «На прощанье... Красавчик ты мой – дай я тебя поцелую!» (курсив мой. – Л. С.) [17, с. 143].

Мир снова вернулся к своему первоначальному состоянию, наполненному светом и раскрашенному в нежнейшие тона.

Рассмотренный рассказ не только ярко театрален, но он интересен литературной игрой с читателем, которая осуществляется на разных уровнях. Это намеренное оттягивание развязки. Читатель уже уверен в том, что ему предстоит наблюдать неизбежное столкновение мастерового и «члена капитала», он уже представляет сцену физической расправы над «прекрасным молодым человеком», но все заканчивается совершенно не так. С другой стороны, читателю предлагают своеобразный литературный эксперимент – в своем восприятии драматизировать текст.

Перед нами модернистская в своей основе стратегия игры с читателем, когда последнего делают очевидцем происходящего, пассажиром движущегося во времени трамвая. Таким образом автор и читатель оказываются в едином игровом пространстве.

Рассказ «Встреча» окунает в атмосферу съемок фильма, однако читатель узнает об этом не сразу. Съемки сцены заседания суда воспринимаются как реальное событие. При этом сценическое пространство позиционируется как «суровая реальность», а несценическое напоминает сон. Фабула намеренно запутана, развязка нарочито задерживается. На протяжении рассказа полковник несколько раз переживает ситуацию, когда, как ему кажется, он может быть убит революционером, дело которого он вел и склонил к предательству в другой, прошлой жизни. И эта прошлая жизнь в сравнении с сегодняшним существованием полковника, в который он «мыл окна» и играл роль жандармского полковника в фильме из русской жизни, высвечивается «с какой-то испугавшей его самого ясностью».

В этом рассказе игра с читателем строится на неразличении реальных событий и событий, составляющих сюжет фильма. Заметим, что установка на недостоверность повествования – это постмодернистская игровая практика, которая нацелена на одновременное видение читателем альтернативных прочтений одного и того же события. Если в рассказе «Десятиминутная драма» читатель становится театральным зрителем, то здесь кинозрителем, текст рассказа подчеркнута визуален. В основе кинематографичности повествовательной техники Е. Замятина лежит монтажный принцип, на эту особенность указывает В. А. Келдыш [18].

Определение литературной кинематографичности дано И. А. Мартыановой: «Это характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения» [19, с. 9]. Монтажный принцип лежит в основе построения произведения и определяет его восприятие, он делает читателя-зрителя активным участником процесса постижения искусства. На последнем акцентирует внимание М. Ромм: «Очень важные поиски сводятся к тому, чтобы вновь втянуть зрителя в экранное действие как соучастника, заставить его не только сочувствовать, понимать, радоваться или огорчаться, печалиться или ужасаться не только в результате прямого показа событий, но и в результате той внутренней работы, которую кинематограф заставляет его делать» [20, с. 296]. Монтажный тип текста заставляет читателя воспринимать мир через призму кадров, подобно кинозрителю, постоянно меняя ракурс.

Монтажный принцип композиции действует в рассказе на двух уровнях – межкадровом и внутрикадровом. Мы можем выделить следующую цепочку кадров: «В студии» – «В буфете» – «Ретроспекция: в тюрьме» – «Заблудился!» – «В студии» – «В буфете». Возникает ощущение, что это неслучайная последовательность: сценическое время, монтажная вставка ретроспективного характера и реальное время чередуются в шахматном порядке. Мотивы шахматной игры и времени связаны между собой. В реальном временном измерении идеи, которым служили бывший студент и бывший жандармский полковник, обесценились, эмиграция их уравнивала, единственное, что осталось в них от прежней жизни – страсть к шахматной игре. Полковнику, а вместе с ним и читателю до самого последнего момента кажется, что бывший студент сжимает в кармане револьвер и собирается мстить, а тот сжимает карманную шахматную доску и хочет предложить сыграть. Игра становится возможностью преодолеть однозначность жизни и собственную одномерность, единственным имеющим смысл действием.

Внутри кадра монтажность проявляется как изменение масштаба изображения. Е. Замятин виртуозно работает со сменой планов. Общий план сменяется крупным, который фиксирует детали. Концентрируя внимание на деталях, автор реализует обозначенный им принцип неореализма – показать бытие через быт. Зритель останавливает внимание на характерном жесте полковника («...закурив папиросу, помахал спичкой совершенно прежним ленивым жестом – и как бывало тогда, бросил спичку еще горячей»), на «неожиданно» тонкой шее конвойного, на «прорванной перчатке», часах «с наискось треснувшим стеклом». Последняя деталь особенно характерна, она соотносится с образом времени в рассказе, с глобальным разрывом между тем, что было когда-то в России, и сегодняшней жизнью в эмиграции. Такого рода детали выполняют важную визуальную нагрузку, заставляя совмещать читательское и зрительское восприятие. Интересна в этом смысле финальная сцена, она сделана в технике замедленной съемки: «... Я все помню! – продолжал „Попов“, хитро щурясь и понемногу, медленно вынимая руку из кармана. Полковник видел теперь только эту руку, она заполняла собою весь мир. Он увидел, как вышла кисть, увидел черные часы на ремешке с наискось треснувшим стеклом» [17, с. 204]. Это почти физически ощущаемое читателем замедление течения времени предшествует неожиданной концовке.

В рассказе «Лев» ситуация игры с читателем соотносится с сильными позициями текста, в первую очередь с заглавием и началом текста. Парадоксальная ситуация в начале рассказа представляется

невероятной, не соответствующей привычным представлениям о реальности: «Все началось с происшествия совершенно фантастического: именно – великолепный царь зверей, лев, оказался вдребезги пьяным» [17, с. 193]. Правила игры с читателем предполагают для последнего возможность отвергнуть законы логики, принять парадоксальную ситуацию, которая может существовать в реальности, но противоречит здравому смыслу. Когда это правило игры принято, можно свободно менять местами пространство сцены и реальное пространство, например, ленинградской улицы: «Если бы здесь, на мостовой, был люк, как на театральной сцене, Жеребякин провалился бы в люк – и это было бы спасение» [17, с. 195].

Само превращение Петербурга в Ленинград осуществляется по театральным законам, как смена декораций: «В розовом стекле каналов дремлют опрокинутые деревья, окна, колонны, Петербург. И вдруг от какого-то легчайшего ветерка Петербург исчезает; вместо него – Ленинград...» [17, с. 195].

Читатель перемещается во времени и пространстве вместе с повествователем и оказывается втянутым в орбиту текста, он уже не только читает текст, он созерцает, наблюдает, действие разворачивается перед ним как ряд последовательно сменяющихся сцен.

В каждом из рассмотренных рассказов игра с читателем имеет свою специфику, вместе с тем можно выделить общие основы, на которых базируются игровые практики Е. Замятина.

Само понятие «театральные» рассказы достаточно условно. Театральный контекст (театральные аллюзии) присутствует только в рассказе «Лев», в рассказе «Встреча» мы попадаем в атмосферу съемок фильма, в рассказе «Десятиминутная драма» реальные события трансформируются в сценические, обретая такое свойство, как виртуальность, по воле автора. Поэтому в этих рассказах мы можем выделить пространство реальное и виртуальное, граница между которыми изменчива. Читатель находится в ситуации неопределенности. Эта ситуация усугубляется автором, который «запутывает» читателя, придумывая парадоксальные сюжетные ходы и неожиданные развязки. Игра с читателем напоминает шахматную партию с «гроссмейстером», которую «любитель» неизбежно проигрывает.

Превращение читателя в эстетического субъекта, участвующего в создании произведения или наблюдающего за этим процессом, – это тоже форма игры с читателем. Она реализуется благодаря включенным в текст «высказываниям о высказывании». Такими рода включениями изобилуют театральные рассказы, они не только актуализируют позицию адресата, но и побуждают его воспринимать прозаический текст как драматический или

сценарный, тем более что проза предельно диалогизирована, динамична, фрагментарна, границы фрагментов соответствуют границам кадров или мизансцен.

Заключение

Проза Е. Замятина аллюзийна, полна библейских, исторических, политико-публицистических, литературных, театральных отсылок, намеков с установкой на читательскую память о них. Игра с читателем строится с опорой на эту особенность текстов. Ключевым условием реализации этой игровой практики является способность читателя воспринимать аллюзийный фон.

Читатель Е. Замятина часто оказывается в роли зрителя, иногда статиста в воображаемом спектакле («Десятиминутная драма»), да и сам автор меняет маски. То он выступает в роли повествователя, то режиссера, то, объединившись с читателем,

наблюдает за происходящим («Лев»). Смена масок создает иллюзию театральной игры. Е. Замятин не изображает профессиональных актеров, герои его рассказов весьма далеки от театра, большей частью они играют себя, их привели на сцену сугубо житейские проблемы (влюбленность, необходимость заработка), но в каждом из них живет способность к актерству. Так формируется представление о сцене как универсальной модели мира, в которую «вписан» и читатель-зритель. При этом реальность не превращается у Е. Замятина в пространство симулякров, в этом принципиальное отличие от постмодернистской модели мира, хотя стратегии игры с читателем, свойственные этой парадигме, мы видим в текстах писателя. Такое представление о мире дает возможность оценить реальность, взглянув на нее со стороны. При этом не жизненные события разыгрываются на сцене, а сама жизнь становится театральными подмостками.

Список литературы

1. Тюпа В. И. Дискурсные формации: очерки по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010. 320 с.
2. Голубков М. М. Русская литература XX века: После раскола. М.: Аспект-Пресс, 2002. 267 с.
3. Полякова Л. В. Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2000. 283 с.
4. Лейдерман Н. Л. Судьбы экспрессионизма в русской литературе // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1. Новые художественные стратегии. Екатеринбург: УрО Рэн, УрО РАО, 2005. 465 с.
5. Тузов С. А., Тузова И. В. Неореализм. Жанрово-стилевые поиски в русской литературе конца XIX – начала XX века. М.: Флинта. Наука, 2009. 379 с.
6. Моклица В. М. К вопросу о модернизме Е. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина. Тамбов, 1994. Кн. 1. С. 296–302.
7. Эйхенбаум Б. М. Лесков и современная проза // О литературе: Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 409–424.
8. Шмид В. Орнаментальный текст и мифическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение» // Русская литература. 1992. № 2. С. 56–67.
9. Резун М. А. Повествовательная структура повестей Е. И. Замятина 1910-х годов // Вестник Томского гос. пед. ун-та (TSPU Bulletin). 1997. Вып. 1 (1). С. 59–63.
10. Геллер Л. Колесо хаоса. Замятин и постмодернизм. К постановке вопроса // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина. 2000. Кн. VII. С. 72–83.
11. Ванюков А. И. О синтетизме Евгения Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина. 1994. Кн. II. С. 140–142.
12. Боева Г. Н. Идея синтетизма в эстетических исканиях первых десятилетий XX в. (Е. И. Замятин и Л. Н. Андреев) // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина. 1994. Кн. II. С. 142–145.
13. Евсеев В. Н. Идея синтеза в поэтике Е. И. Замятина // Гуманитарные исследования. Омск, 1999. Вып. 4, кн. 1. С. 76–83.
14. Хатямова М. А. Концепция синтетизма Е. И. Замятина // Вестник Томского гос. пед. ун-та (TSPU Bulletin). 2005. Вып. 6 (50). С. 38–45.
15. Шахматова Т. С. Некоторые размышления о сценичности современной драмы // Современная российская драма: сб. ст. и материалов Междунар. науч. конф. Казань: Школа, 2008. С. 65–71.
16. Замятин Е. И. Автобиография // Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга, 2004. Т. 3. С. 3–10.
17. Замятин Е. И. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Русская книга, 2003. Т. 3. 592 с.
18. Келдыш В. А. Вступительная статья // Избранные произведения. Повести, рассказы, сказки, роман, пьесы / сост. А. Ю. Галушкин. М.: Советский писатель, 1989. С. 12–36.
19. Мартянова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб.: Сага, 2001. 224 с.
20. Ромм М. И. Кинорежиссер – драматург – актер // Избранные произведения в 3 т. М.: Искусство, 1980. Т. 1: Теория. Критика. Публицистика. С. 161–356.

Стрелец Людмила Ивановна, кандидат педагогических наук, доцент, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет (пр. Ленина, 69, Челябинск, Россия, 454080). E-mail: strel_1_i@mail.ru

Материал поступил в редакцию 29.10.2018.

DOI: 10.23951/1609-624X-2019-1-105-112

GAME WITH THE READER IN «THEATER» STORIES BY E. ZAMYATIN

L. I. Strelets

South Ural State Humanitarian Pedagogical University, Chelyabinsk, Russian Federation

Introduction. The group of stories in which the scene is the center of the artistic model of the world, and the distinctive features – the transformation and interpenetration of real and virtual spaces. *Aim and objectives.* The article deals with the strategy of playing with the reader in “theater” stories of E. Zamyatin. *Materials and research methods.* Material of a research are stories by E. Zamyatin E. Zamyatin “The Ten Minute Drama”, “Meeting”, “Lion”. The reader is in a situation of uncertainty, which is due to the fact that he can not distinguish the real space from the virtual (“Meeting”), is forced to respond to the effect of changing masks. Thus, in the story “The Ten Minute Drama,” he finds himself in the role of a spectator, an odd man out in an imaginary play. The author also changes the mask, turning into a director, screenwriter, character of the “drama”, played out in the tram. The change of masks creates the illusion of a theatrical play. *Results and discussion.* The article proves the position that a special type of relations between the author and the reader and, consequently, the strategies of the game with the reader are set by the modernist paradigm. The second important factor in determining the specifics of the game strategies, is the special nature of synthetism of E. Zamyatin, which has predetermined properties – such properties of his prose as the stage charisma and the cinematography. The staginess is associated with the visualization of the text, the brightness of spatial images, the effect of staging, the significance of the details, the cinematography of the text is determined by the implementation of the principle of montage. *Conclusion.* The analysis of “theatrical” stories allows you to detect game practices which are peculiar to the post-modern paradigm, for example, focus on game interaction with the reader, performativity, autocommentary, the creation of the text by analogy with the dramatic piece or a movie script, the fixation of the unreliability of the narrative. Units of divisions of such a text are the episodes, the appropriate personnel and scenes. Thus, the transformation of the reader into an aesthetic subject involved in the creation of a work or observing this process is carried out. The models of the world created in the stories do not draw reality as a space of simulacra, it would be impossible within the framework of the system, which E. Zamyatin defined as neo-realism.

Key words: *play with the reader, modernism, stage, theatricality, synthetism, neorealism, literary cinematography.*

References

1. Tyupa V. I. *Diskursnyye formatsii: ocherki po komparativnoy ritorike* [Discourse formations: essays on comparative rhetoric]. Moscow, Yazyki slavyanskoj kul'tury Publ., 2010, 320 p. (in Russian)
2. Golubkov M. M. *Russkaya literatura XX veka: Posle raskola* [Russian literature of the XX century: After the split]. Moscow, Aspekt-Press Publ., 2002, 267 p. (in Russian).
3. Polyakova L. V. *Evgeniy Zamyatin v kontekste otsenok istorii russkoj literatury XX veka kak literaturnoy epokhi* [Yevgeny Zamyatin in the context of assessing the history of Russian literature of the XX century as a literary era]. Tambov, TSU named after G. R. Derzhavin Publ., 2000, 283 p. (in Russian).
4. Leyderman N. L. *Sud'by ekspressionizma v russkoj literature* [The fate of expressionism in Russian literature]. *Russkaya literatura XX veka: zakonomernosti istoricheskogo razvitiya. Kniga 1. Novyye khudozhestvennyye strategii* [Russian literature of the twentieth century: the laws of historical development. Book 1. New artistic strategies]. Ekaterinburg, UrO Ran, UrO RAO Publ., 2005, pp. 224–248 (in Russian).
5. Tuzkov S. A., Tuzkova I. V. *Neorealizm. Zhanrovo-stilevyye poiski v russkoj literature kontsa XIX – nachala XX veka* [Neorealism. Genre-style searches in Russian literature of the late XIX – early XX century]. Moscow, Flinta. Nauka Publ., 2009, 379 p. (in Russian).
6. Moklitsa V. M. *K voprosu o modernizme E. Zamyatina* [To the question of E. Zamyatin's modernism]. *Tvorcheskoye naslediyev Evgeniya Zamyatina* [Creative heritage of Evgeny Zamyatin]. Tambov, Izd-vo TSU named after G. R. Derzhavin Publ., 1994. Book I. Pp. 296–302 (in Russian).
7. Eykhenbaum B. M. *Leskov i sovremennaya proza* [Leskov and contemporary prose]. *O literature: Raboty raznykh let* [On the literature: Works of different years]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1987, pp. 409–424 (in Russian).
8. Shmid V. *Ornamental'nyy tekst i mificheskoye myshleniye v rasskaze E. Zamyatina «Navodneniye»* [Ornamental text and mythical thinking in E. Zamyatin's story “Flood”]. *Russkaya literatura*, 1992, no. 2, pp. 56–67 (in Russian).
9. Rezun M. A. *Povestvovatel'naya struktura povestey E. I. Zamyatina 1910-h godov* [The narrative structure of the novels of E. I. Zamyatin of the 1910-ies]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – TSPU Bulletin*, 1997, no. 1 (1), pp. 59–63 (in Russian).
10. Geller L. *Koleso khaosa. Zamyatin i postmodernizm. K postanovke voprosa* [Wheel of chaos. Zamyatin and postmodernism. To the question]. *Tvorcheskoye naslediyev Evgeniya Zamyatina: vzglyad iz segodnya* [Yevgeny Zamyatin's creative heritage: A look from today]. Tambov, TSU named after G.R. Derzhavin Publ., 2000. Book VII. Pp. 72–83 (in Russian).
11. Vanyukov A. I. *O sintetizme Evgeniya Zamyatina* [On the synthesisism of Yevgeny Zamyatin]. *Tvorcheskoye naslediyev Evgeniya Zamyatina: Vzglyad iz segodnya* [Yevgeny Zamyatin's creative heritage: a look from today]. Tambov, TSU named after G.R. Derzhavin Publ., 1994. Book II. Pp. 140–142 (in Russian).

12. Boeva G. N. Ideya sintetizma v esteticheskikh iskaniyakh pervykh desyatiletiiy XX v. (E. I. Zamyatin i L. N. Andreev) [The idea of synthetism in the aesthetic quest of the first decades of the twentieth century (E. I. Zamyatin and L. N. Andreev)]. *Tvorcheskoye naslediyev Evgeniya Zamyatina: Vzglyad iz segodnya* [Evgeny Zamyatin's creative heritage: A look from today]. Tambov, TSU named after G. R. Derzhavin Publ., 1994, book II, pp. 142–145 (in Russian).
13. Evseev V. N. Ideya sinteza v poetike E. I. Zamyatina [The idea of synthesis in E. I. Zamyatin's poetics]. *Gumanitarnye issledovaniya* [Humanities research]. Omsk, OmSPU Publ., 1999, Vol. 4, book 1, pp. 76–83 (in Russian).
14. Khatyamova M. A. Kontseptsiya sintetizma E. I. Zamyatina [The concept of synthetism of E. I. Zamyatin]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – TSPU Bulletin*, 2005, no. 6 (50), pp. 38–45 (in Russian).
15. Shakhmatova T. S. *Nekotoryye razmyshleniya o stslenichnosti sovremennoy dramy* [Some thoughts on the stage of modern drama]. *Sovremennaya rossiyskaya drama* [Contemporary Russian drama]. Kazan, RITS «Shkola» Publ., 2008, pp. 65–71 (in Russian).
16. Zamyatin E. I. *Avtobiografiya. Sobr. soch.: v 5 t. T. 3* [Autobiography. Collected works: 5 volumes. Vol. 3]. Moscow, Russkaya kniga Publ., 2004, vol. 3, pp. 3–10 (in Russian).
17. Zamyatin E. I. *Sobraniye sochineniy: v 5 t. T. 2* [Collected works: 5 volumes. Vol. 2]. Moscow, Russkaya kniga Publ., 2003. 592 p. (in Russian).
18. Keldysh V. A. Vstupitel'naya stat'ya [Introductory article]. *Zamyatin E. I. Izbrannyye proizvedeniya. Povesti, rasskazy, skazki, roman, p'esy. Sost. A. Yu. Galushkin* [Selected Works. Novels, stories, fairy tales, novel, plays. Comp. A. Yu. Galushkin]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1989, pp. 12–36 (in Russian).
19. Mart'yanova I. A. *Kinovek russkogo teksta: paradoks literaturnoy kinematografichnosti* [Film critic of the Russian text: the paradox of literary cinematography]. Saint-Petersburg, Saga Publ., 2001. 224 p. (in Russian).
20. Romm M. I. *Kinorezhissyor – dramaturg – aktyor. Izbrannyye proizvedeniya v 3 t. T. 1* [Film director-playwright-actor. Selected works in 3 volumes. Vol. 1]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980. Pp. 161–356 (in Russian).

Strelets L. I., South Ural State Humanitarian Pedagogical University (pr. Lenina, 69, Chelyabinsk, Russian Federation, 454080).
E-mail: strel_1_i@mail.ru