

УДК 811.161.1-3

## КАТЕГОРИЯ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В РАССКАЗЕ В. В. НАБОКОВА «ХВАТ»

А. Д. Фадеева

Тверской государственный университет  
кафедра истории и теории литературы

Статья представляет собой анализ рассказа В.В. Набокова «Хват» сквозь призму категории театральности.

**Ключевые слова:** театральность, В. Набоков, ремарка, спектакль.

В последние десятилетия мы наблюдаем всплеск интереса к проблеме театральности. Об этом свидетельствует большое количество статей и монографий, однако по большей части это исследования театроведческие и культурологические. Нерешенной филологической проблемой остаётся театральность эпического текста, а также обнаружение путей его инсценировки.

Беря за основу фундаментальные работы в определении театральности Н. Н. Евреинова, К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, А. Арго, П. Пави, филологический подход М. М. Бахтина и культурологический анализ Ю. М. Лотмана, мы выделяем несколько принципиальных определений театральности.

**Театральность** – это:

- «инстинкт преображения», который имеет предэстетический характер;
- эстетическая категория, выходящая за рамки театра;
- знаки театра в жизни;
- возможность переноса эпического текста на сцену.

Своё «театральное кредо» В.В. Набоков сформулировал в романе «Отчаяние» (1934): «Высшая мечта автора: превратить читателя в зрителя». Такая попытка была предпринята и в рассказе «Хват».

Понимая театральность как эстетическую категорию, связанную с «осмыслением социальной и внутренней жизни <...> как некоего игрового пространства» [1, с. 239], мы отмечаем, что человек может играть разные роли и создавать жизненные ситуации по законам театрального действия с расчетом на зрителя.

Применительно к литературному тексту «театральность» проявляется с точки зрения структуры художественного произведения на разных смысловых уровнях: «от способа поведения персонажей до художественного строя литературного текста» [Там же, с. 240].

Театральность в рассказе «Хват» В.В. Набокова проявляется также на разных уровнях: «сюжетном, связанном с образами театра и театральными понятиями в тексте» [Там же] и на уровне персонажей, которые проявляют «специфическое игровое поведение» [3].

Уровень сюжетный предполагает наличие некоего «внутритекстового зрителя», «автора-кукловода», что мы и наблюдаем в рассказе «Хват».

Начало рассказа напоминает читателю **афишу**, в которой обозначены действующие лица. Вместе с тем, это «как бы условный внутренний монолог, которого нет на самом деле, но который в принципе мог бы быть представлен»

[9, с. 63]: «Наш чемодан тщательно изукрашен цветными наклейками, – Нюрнберг, Штутгарт, Кельн (и даже Лидо, но это подлог); у нас темное, в пурпурных жилках, лицо, черные подстриженные усы и волосатые ноздри; мы решаем, сопя, крестословицу. В отделении третьего класса мы одни, и посему нам скучно...» (здесь и далее рассказ В. В. Набокова цит. по: [4]). Неотделимость персонажа от автора подчёркнуто использованием местоимений *мы, наши, нас*, что не только подтверждает наличие «автора-кукловода», но и ограничивает действия актёров при инсценировке.

К примеру, в постановке 2004 года театра «У Никитских ворот» «голосом автора» наделена актриса, играющая Зонью Бергман, что автоматически сокращает количество актёров до двух. В постановке же 2014 года Артели Кузьмы Шампанского «введена фигура дво йника-суфлёра», что доказывает театральную природу последнего.

По ходу повествования в «афишу» вводятся ремарки, организующие мизансцены: «Поле. Дорога. Ёлки-палки. Домишко и огород. Поселяночка, ничего, молодая». Здесь происходит совпадение точек зрения повествователя и персонажа, «точка зрения повествователя последовательно скользит <...> от одной детали к другой – и уже самому читателю предоставляется возможность **смонтировать** эти отдельные описания в одну общую картину» [8, с. 104–105].

В постановке Марка Розовского 2004 года эта **мизансцена** проигрывается на воображаемом уровне. Актёр-Костенька будто смотрит в окно, многократно зевая, перечисляя увиденное, и вскакивает, крича «Поселяночка!..», что только подчёркивает его особенное восприятие окружающего мира и готовность забыть обо всём при виде женщины. В постановке Тараса Кузьмина эта мизансцена перенесена на уровень декораций: условные зарисовки на бумаге, которые актёр-Костенька сам перемещает в пространстве вагонного окна.

Вторым персонажем в «афише» является жена Константина – Катенька. Это **персонаж внесценический**, однако для описания используется довольно много деталей: «Катенька – тип хорошей жены. Лишена страстей, превосходно стряпает, моет каждое утро руки до плеч и не очень умна: потому не ревнива».

Вкраплениями в тексте возникают варианты расположения и игры актёров, декораций: «Шлагбаум, пакгаузы, большая станция» или «мусорный ящик, реклама, скамья», или «трое с газетами – а в углу, по диагонали, черноволосая напудренная дама» или «(и покачиваясь, и хлопая себя сзади по юбке сумкой» и т. д. Использование таких композиционных элементов текста (постановочные ремарки, указывающие на жесты, действия, декорации) является приметой категории театральности. Возможность переноса фрагментов рассказа, оформленных наподобие ремарки, на театральную сцену позволяет говорить о театральности в эпическом тексте.

Интересно, что в обеих постановках режиссёры отказываются от массовки, оставляя только главных героев, а некоторые декорации заменяют «проговариванием» прописанных в тексте мизансцен. Делается это потому, что на первый план выдвигается театральная природа главного персонажа, суть его поведения и восприятия жизни.

Здесь и начинается реализация категории театральности как «специфического игрового поведения». Главный герой рассказа – Костенька, как определяет словарь С. И. Ожегова, – «хват, бойкий, полный молодчества человек; то же, что

и ловкач» [5, с. 863]. Костенька воспринимает окружающую обстановку наподобие театральной сцены, что подтверждается обилием **театральной терминологии** в его дискурсе. К примеру, описание Зоньи Бергман оформлено в качестве указания актёрам (**ремарки**): «Траурное выражение глаз, развратные губы. Первоклассные ноги. Искусственный шёлк» [4, с. 227]. Однако последующая рефлексия говорит о том, что описание дано именно с точки зрения Константина: «Что лучше: опытность интересной тридцатилетней брюнетки или глупая свежесть золотистой егозы?» Ремарка же продолжается: «Далее: сквозь желатин пальто – прекрасное обнаженное тело, – как наяда на жёлтую воду Рейна» Когда Константин описывает увиденное, он выступает в качестве **режиссера**. Иногда же, отказываясь от ответственности, он становится зрителем: «Не смотрит, но всё равно будем фиксировать», или «Корректные шутки и правильный глазомер – вот наш девиз», или «Какой хороший знак: она оправляет всякое место, на которое посмотришь».

Восприятие Константином жизни сквозь призму театральности доказывает и эпизод с **переодеванием** в крестьянку: «Я бежал, переодевшись крестьянкой. Из меня вышла в те годы очень недурная девочка». Во-первых, по П. Пави, переодевание – «изменение облика персонажа, есть признак театральности, театра в театре» [6, с. 225], во-вторых, в этом эпизоде только подтверждается Эдипов комплекс Костеньки (см. об этом: [7]).

С процессом переодевания сочетается **приём масочности**. Костенька называет себя «Влюблённым Геркулесом». «Влюблённый Геркулес» – опера Франческо Кавалли, которую он сочинил в честь брака Людовика XIV и Марии Терезии Испанской. Получается, что Костенька снова ощущает себя частью театрального действия.

Продажа зеркал в виде «фантази» также часть театрально маркированного мира. Они же возникают в эпизоде с размышлениями о любовных утехх: «Зеркала, вакханалия, пара шнапсов...» С помощью зеркала происходит смешение реального и ирреального пространств. Этот приём использовал и Тарас Кузьмин в своей постановке. Константин описывает Зонью Бергман, видя её через зеркало, это подтверждает, что он видит её в своём театрально маркированном пространстве.

В рассказе выделяется два театральных пространства, одно из которых существует только в сознании Костеньки, другое же косвенно выражено в роде занятий Зоньи Бергман: «Жить стало трудно, я получаю больше цветов, чем денег, и теперь я буду рада отдохнуть, а через месяц новый ангажемент».

В постановке Тараса Кузьмина пространство персонажа и пространство «двойника-суфлёра» разграничены кулисами. «Двойник» Костеньки периодически пытается попасть на сцену, вылезая из-за углов декораций или же выставляя таблички **«Враньё»**, но Константин успешно выталкивает его обратно. Константин также не верит и Зонье. В момент знакомства он «про себя» произносит: «Всё врёт, родители, актёры, всё врёт, директор какой-то... всё врёт...» В квартире же Зоньи в тот момент, когда герой остаётся один, в окне возникает картонная фигура смерти, что символизирует не только приближающееся несчастье в реальном мире – смерть отца Зоньи. Это может означать и крушение театрального мира Константина: в спектакле главный герой и двойник меняются местами, и исполнитель главной роли – Кости – по замыслу режиссёра наделяется функциями двойника.

В постановке Марка Розовского реплики Константина и Зоньи смешиваются. Зонья будто предугадывает реплики Константина: «...подальше от этой...», тут

вступает Константин: «...чепухи...». «Чепухи... – вторит Зонья. – Чепухи, болтовни... и... Иностранец, русский».

В постановке Розовского Зонья говорит и голосом автора: «Всегда подкладывает под себя во время своих плоских, твёрдых, геморроидальных поездок...» Герои не слышат друг друга, только делают вид, что слушают: Константин озабочен достижением своей цели, а Зонья вовсе поглощена посторонними мыслями. «Глухота» героев в итоге и приводит к крушению их миров.

Наиболее значимым в понимании категории театральности становится последний эпизод, который в постановке Тараса Кузьмина построен на «кратности, повторе – ритмическом и лексическом, – становясь в этом случае эквивалентом значения “мы все”» [7, с. 153]. Это отсылает к бахтинскому понимаю карнавала, участниками которого были все без исключения. Карнавальное мироощущение «освобождает мир от всего страшного и пугающего, делает его предельно нестрашным и потому предельно весёлым и светлым» [2, с. 55]. Поэтому-то актёр-Константин смеётся, произнося «Представляю, какой бы был скандал, если бы я ей доложил сразу после»: «Страх – это крайнее выражение односторонней и глупой серьёзности, побеждаемой смехом» [Там же]. Другими словами, «смеховое начало и карнавальное мироощущение <...> освобождают человеческое сознание, мысль и воображение для новых возможностей» [Там же, с. 58], освобождает от страха перед смертью.

В постановке театра «У Никитских ворот» «часть дискурса Костеньки передаётся актрисой, играющей Зоньей Бергман» [7, с. 153]. Интересно, что именно Зонья произносит «Мы умрём», «очевидно, такую реплику режиссёр не мог доверить герою-пошляку» [Там же].

Таким образом, признаками театральности в рассказе В.В. Набокова выступают: 1) использование композиционных элементов драматического текста; 2) мизансценирование отдельных эпизодов, напоминающее режиссёрскую партитуру пьесы; 3) театральный «мотивный комплекс» (мотивы масок, игры, двойников, перевоплощения); 4) использование возможностей визуальной и звуковой организации сцены для постановки в театре.

### Список литературы

1. Аликова Т. А. Театральность как стилевой принцип постмодернизма в романе Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах» // Дергачёвские чтения – 2011. Т. 3. Екатеринбург : Уральский ун-т, 2012. С. 239–243.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М. : Худож. лит., 1965. 527 с.
3. Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн : Александра, 1992. С. 269–286.
4. Набоков В. В. Хват // Набоков В. В. Рассказы. Воспоминания. М. : Современник, 1991. С. 225–233.
5. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. М. : Инфотех, 2009. 944 с.
6. Пави П. Словарь театра. М. : Прогресс, 1991. 504 с.
7. Семёнова Н. В. Языковые маркеры авторской позиции в новелле В. Набокова «Хват» // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2016. № 2. С. 149–153.

8. Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 352 с.
9. Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. 360 с.

**THE THEATRICALITY CATEGORY IN NABOKOV'S SHORT STORY  
"A DASHING FELLOW"**

**A. D. Fadeeva**

Tver State University  
*the Department of History and Theory of Literature*

The article is a preliminary analysis of Nabokov's short story "A dashing fellow" through the prism of the theatricality category.

**Keywords:** *theatricality, V. Nabokov, stage direction, play.*

*Об авторе:*

ФАДЕЕВА Анна Дмитриевна – аспирант кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: ne\_tochka@mail.ru.

*About the author:*

FADEEVA Anna Dmitrievna – Postgraduate Student at the Department of History and Theory of Literature, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov str., 33), e-mail: ne\_tochka@mail.ru.