

ФУНКЦИИ ТЕАТРАЛЬНОГО КОДА В ПРОЗЕ П. РОМАНОВА

В статье выявляются особенности и функции театрального кода прозы П.С. Романова. Театральный код у писателя по-своему воплощает черты эпохи: романовские «сценки из жизни» отражают драматические коллизии, связанные с процессом выработки новых отношений между людьми в послереволюционные годы. Через раскрытие многообразной театральности, через снятие «масок» с героев П. Романова открываются причины и мотивы поступков людей, приспосабливающихся к новому строю.

Ключевые слова: театр, театральный код, театральность, скандал, парадокс, театральная маска.

По мнению Р. Барта, любые культурные феномены – от обыденного идеологического мышления до искусства и философии – неизбежно закреплены в знаках [6]. Любой язык представляет собой комбинацию высказанного («знаки») и подразумеваемого («подтекст»).

В ряде случаев текст представляет собой прямое воспроизведение соответствующей театральной экспозиции или сценического эпизода [1, с. 271]. В связи с этим одной из важных для нашего исследования стала проблема «полиглотизма» в русской литературе 1920–1930-х годов как явления культуры. «Культура в принципе полиглотична, и тексты ее всегда реализуются в пространстве как минимум двух семиотических систем, – утверждает Ю.М. Лотман. Зашифрованность многими кодами есть закон для подавляющего числа текстов культуры» [1, с. 269].

Вообще *код* – это совокупность знаков и определенных правил, при помощи которых информация представляется (кодируется) в виде набора из таких знаков для передачи, обработки и хранения.

Для использования понятия «*театральный код*» в контексте проблематики нашей статьи значимы сложившиеся в ряде исследований [2] представления о *семантическом взаимодействии театральности в искусстве и театральности в сюжетно-фабульном бытовании персонажа* литературного произведения. Они также восходят к полиглотизму культурного универсума. Театральный код предполагает наличие в структуре текста культуры элементов и приемов театральности. В литературном произведении *театральный код* представляет собой *систему* закономерных *связей* между несущими соответствующую информацию структурными элементами плана выражения и передаваемыми с их помощью элементами плана содержания, *определяемую* особым *типом внутренней организации текста* на уровне структуры, сюжетостроения, образной системы и конфликта, *ориентированным на создание модели театрального (сценического) представления*.

Эпоха кардинальных изменений в политическом и социальном устройстве страны носила зрелищный характер – она и послужила в русской прозе 1920–1930-х годов

*©Заварницына Н.М., 2010

Заварницына Наталья Михайловна (zavar1978@mail.ru), кафедра литературы Самарской государственной академии культуры и искусств, 443010, Россия, г. Самара, ул. Фрунзе, 167.

почвой для использования художественных возможностей театрального кода. Это было и в других сферах жизни. Так, в книге «Театр Иосифа Сталина» А. Антоновым-Овсеенко политика рассматривается как сложная игра, как разворачивающийся публично грандиозный спектакль: с действующими лицами — главными и второстепенными, с хорошо подготовленной драматургической основой.

Революция 1917 года и Гражданская война заставили людей «играть» по-новому на сцене жизни; новые формы приобретает *театр житейский*. *Театр жизни* в свою очередь формирует в литературе тех лет особый *театральный код*, по-своему воплощающий и отражающий черты психологии и сознания эпохи — с присущими им подчас уродливыми деформациями и располагающимися в широчайшем диапазоне от комического до трагедийного коллизиями. В данной статье мы попытаемся выявить функции театрального кода в прозе П. Романова.

Ключевым структурообразующим элементом повествования в рассказах П. Романова становится *литературная маска*, являющаяся одним из средств реализации *театрального кода*. Литературная маска подразумевает под собой как различные способы маскирования героев (анаморфозы, гримирование, несоответствие внешности и внутренней сути и др.), так и *маску автора*, которая выступает как форма репрезентации (автоинтерпретации) автора в пределах художественного произведения. Авторская маска и выполняет две основные функции: *самовыражения* и *проблематизирования рассказа* [2, с. 72]. Вообще *маска* является важным составным элементом семантики театрального искусства как явления культуры; она вошла и в театральный код отечественного литературного творчества 1920–1930-х годов. Ю.М. Лотман определяет *маску* как одну из *функций художественного текста*, позволяющую автору определенным образом воздействовать на читательское восприятие [2, с. 27]. Исследователь рассматривает культуру как сложно устроенный текст, оперирующий различными категориями и имеющий собственные **полифункциональные коды, одним из которых и выступает маска** [2, с. 29].

Используя возможности *театрального кода*, реализуемого через *литературную (авторскую) маску*, П. Романов проникает в психологию людей, приспособляющихся к новому строю.

Одной из распространенных сюжетно-фабульных форм театрального кода в прозе П. Романова является мотивная *ситуация скандала*, некоего жизненного «балагана», которая служит инструментом выявления мещанской, обывательской, а часто преступно-низменной натуры человека в обществе эпохи перемен [5]. Здесь театральный код, раскрываемый через ситуации скандала, *становится инструментом «разоблачения» героев и выявления противоречий в обществе*: посредством раскрытия театрального кода с лиц снимаются маски, открывается истинная суть вещей и событий.

Кризис в обществе и умах привел к острейшему столкновению интересов. Улица, площадь становятся местами действия, своего рода сценическими подмостками, где разворачиваются комедии или трагедии, в зависимости от замысла художника.

Показательно моделирование ситуации скандала в рассказе П. Романова «**Голубое платье**». Фабула рассказа проста и, в общем, стандартна для прозы писателя. Крестьянин Спиридон и его жена выдают свою дочь замуж за человека «нового времени». Жених и сама дочь Спиридона — молодежь «партийная». Во время свадьбы и разыгрывается скандал между «отцами» и «детьми». Вполне обычное, закономерное событие в человеческой жизни — свадьба — послужило фабульным толчком к выявлению противоречий между поколениями. Справляют свадьбу в доме родителей девушки. Отец невесты поражен и смущен тем, что молодежь не соблюдает обычаев «старины». Ему очень не понравилось то, что жених и гости заходят в спальню, приготовленную для новобрачных, что жених и невеста общаются уже как давно живущие супруги. Помимо всего этого молодые не собираются венчаться.

Вот тут-то и происходит скандал — «представление» с участниками, зрителями, трагической коллизией. После слов подвыпившего Семки: «Вали, ребята, целуй ее все, — не венчанная!» [3, с. 334] — терпение Спиридона заканчивается, обида выплескивается наружу: он кидается к обидчику и в порыве ярости пытается задушить Рябого. Он даже схватил нож, но, замахнувшись им на Семку, нечаянно смертельно ранил свою жену.

Так *ситуация скандала, сопряженная с реализацией театрального кода, выявляет противоречия в обществе эпохи перемен.*

При этом порыв затронутой чести «гордого» человека, так трепетно относящегося к традициям, к браку, несколько абсурден в соотношении с финалом рассказа. Жена перед свадьбой долго сомневалась, стоит ли надевать на праздник новое голубое платье, но все-таки она его не надела, — и вот случилась беда. Несколько позже, в больнице, сидя в печали перед постелью умирающей жены, Спиридон на просьбу Алены положить ее в гроб в том голубом платье отвечает: «Жалко... что ж оно в земле-то зря сопреет? Лучше Устюшка поносит...» [3, с. 336]. Здесь, наряду с истинно человеческой жалостью к умирающей жене, в рассказе проступает обывательская сущность «маленького» человека, задавленного вечными проблемами о «хлебе насущном».

С приходом советской власти стали уходить в небытие многие учреждения и социальные институты и появляться новые. Например, одно из «созданий» советского времени — общежитие (и «коммуналка»). В «жилище» такого типа жизнь идет по особым законам. Естественно, что в тесноте общежития или коммунальной квартиры с их общими кухнями, коридорами, санузлами и хорошей «слышимостью» между жильцами часто возникают конфликты, ссоры и даже драки с выбиванием стекол и дверей. Поэтому в произведениях 20–30-х годов *общежитие — это своего рода сцена, где часто на глазах читателя происходят скандалы, разыгрываются настоящие «спектакли». А жесты, поступки и умозаключения героев являются составляющими театрального кода, реализуемого посредством литературной (авторской) маски.*

Соседство в коммунальном жилище протекает мирно, пока жильцы «не касаются» друг друга, но как только «выдается момент», происходит какой-либо «случай» — то все недовольства друг другом и противоречия между людьми выходят наружу. И зачастую случается так, что при этом люди *обнажают свою измененную обывательскую душу.* Примечателен в этом плане рассказ П. Романова «Кошка».

Его фабула проста и по-романовски незамысловата. В одной из комнат квартиры № 45 жила одинокая женщина. У нее была большая кошка с белой пушистой шерстью. Вскоре кошка по случайности погибает. В финале рассказа в больнице оказывается и умирающая хозяйка.

П. Романов, следуя *законам парадокса* и согласно замыслу, называет свой рассказ «Кошка»: ведь по прямой логике вещей произведение должно быть названо по имени женщины, так как жизнь и личность человека, вероятно, ценнее жизни животного. Но в рассказе все наоборот.

Однажды весенним днем кошка издохла, сорвавшись с подоконника. Для жильцов квартиры это стало настоящим потрясением:

«Дети первые увидели ее и подняли плач и крик... Кто-то хотел ее поднять, но дюжина женских, захлебывающихся от слез голосов крикнула, чтобы ее не трогали, так как, наверное, малейшее прикосновение причинило бы ей жестокую боль...»

— *Я теперь ночи три не буду спать, все перед глазами будет стоять эта картина, — сказала женщина из бокового корпуса... — ведь это какие страдания...*» [3, с. 241].

Но тут появилась Марья Семеновна и, увидев труп своей любимицы, «крепко сжав тонкие губы... опустила на колени», подняла тело и молча понесла в дом. Увидев такое «спокойствие», молодая женщина сказала:

– *Даже не сказала ничего... Ей богу, собственными руками убила бы ее за кошку»* [3, с. 242].

О Машке после ее гибели жильцы вспоминали каждый день, даже блюда ее из кухни не убирали.

Однажды, спустя два месяца, хозяйки собрались на кухне у плиты. Одна из женщин заметила, что давно не видно Марьи Семеновны. Соседка же ответила, что Марья Семеновна уже две недели находится в больнице, и состояние ее безнадежно. Но спросившая женщина только воскликнула: «А как же комната?!..» и получила такой же равнодушный ответ: «Управдом уж передал кому-то» [3, с. 242]. Так, писатель, используя возможности театрального кода, показал, как может быть одинок «маленький», скромный, ничем особо не примечательный человек.

В рассказе «Комната» посредством театрального кода автор демонстрирует корыстные интересы людей, жертвой которых становится Человек. Сюжет рассказа прост, но полон внутреннего драматизма. Племянники ждут кончины старой умирающей тетки, чтобы занять ее комнату. В рассказе, как в семантике понятия «театр», доминирует категория «овеществления»: само заглавие уже акцентирует внимание читателя не на личности главной героини, а на объекте материального интереса второстепенных персонажей – комнате. В художественном пространстве романовского театрального кода тяжелобольная женщина будто срастается с диваном, на котором лежит; она ассоциируется с *вещью*, с мебелью, которую за ненадобностью можно задвинуть в самый дальний угол, помышляя о том, как бы поскорее от нее избавиться: «... нам бы только диван сюда втиснуть да комод. <...> К празднику она, может быть, все-таки раскатается. А пока мы ее в угол задвинем, и ладно» [3, с. 96]. Старушку поместили в дальнем углу комнаты и заставили вещами, точно до времени схоронив. Так *театральный код* помогает понять авторскую позицию: заглавие, речевое поведение героев и их действия, а также мотивы овеществления, омертвления становятся главными элементами кодирования в рассказе П. Романова.

Реалии «новой жизни» зачастую ставили человека (персонажа) в ситуацию нравственного выбора, заставляя решить, что важнее – материальное или духовное. И часто герой, оказавшийся перед выбором, становится заложником жизненных обстоятельств, точнее, собственной совести. Показателен в этом отношении **рассказ П. Романова «Актриса»**. Демонстрация мировоззрения и жизнеповедения героини становится в рассказе основным воплощением литературной маски.

В реальном времени рассказа главная героиня – актриса Анна Рейнгард – известная революционная артистка, которая прославилась, как отмечает П. Романов, «главным образом, антирелигиозными выступлениями». Она стала популярной в рабочей аудитории своей новой пантомимой «Восстание». Рабочие ее стали называть «наша актриса», так как считали ее игру искренней и очень правдивой. Но П. Романов дает предысторию ее нынешней жизни. «Когда-то владелица большого имения и богатого особняка, она за годы революции прошла через все» [4, с. 73]. Обладая прекрасным голосом и грацией, она была вынуждена зарабатывать на кусок хлеба пением за два-три рубля в пивных, дешевых кабаре, простаивая, за неимением уборной, в «заплеванном» коридорчике, в ожидании своей очереди. Но автор продолжает: «... И никак не могла и не умела отстаивать свое достоинство среди наглых, потерявших всякую совесть людей, которым было решительно все равно, чем зарабатывать хлеб» [4, с. 74].

И вот актриса дошла до того, что ей стыдно было встречаться со знакомыми, ведь у нее не было даже пудры – вместо нее Анна употребляла зубной порошок. У нее не было денег на прачку, и актриса стирала свои сорочки в миске для супа. Но отсутствие пудры угнетало ее больше, чем голод. Однако когда она слышала от людей, что нет уже возврата к прошлой жизни и нужно приспособиться к новой, она прихо-

дила, как отмечает, автор, в ужас: «*Что значит — приспособливаться к новой жизни? Это значит, не верить в бога, плевать на пол, ходить с грязными ногтями и отнимать особняки? Нет, лучше смерть!*» [4, с. 75].

Революция в корне изменила быт актрисы. Она принадлежала до переворота к высшему обществу — обществу, которое не знало такой заботы, как забота буквально о хлебе насущном. Но вот пришло время, когда всех людей «сравнили», и каждый должен зарабатывать себе на жизнь своим трудом, а особняки «ликвидировали». Актриса стала выступать в дешевых питейных заведениях. И Анна Рейнгард в период еще продолжавшегося относительного благоденствия никак не могла принять «новую жизнь». Но вот настали времена, когда ей не на что стало купить пудры. Вот здесь и произошел перелом в душе Анны: П. Романов показывает, что действительно сложно сломить в человеке то, что на протяжении долгого времени было для него нормой, привычкой, жизнью. Поэтому актриса и согласилась разыгрывать в рабочей аудитории пантомиму «Восстание». Само это представление и является своего рода воплощением жизни Анны.

Героиню пантомимы бросают в тюрьму, где на каменном полу — только клочок соломы. В углу — аналой, покрытый красным кумачом, на нем сделанные из дерева крест и Евангелие. Глаза героини не могут никак привыкнуть к новой обстановке (сравните — сама Анна не может привыкнуть к «новой» жизни в советской стране, к жизни среди отречения от прошлого). Героиня пантомимы бросается к железной двери, хватается за ручку, дергает, но тщетно, дверь не открывается. В метафорическом плане закрытая дверь ассоциируется с невозможностью возврата к прошлому.

Тут взгляд истерзанной женщины падает на красный аналой с крестом. «Красная материя — символ ее крови, которая прольется, может быть, завтра, может быть, сегодня» [4, с. 78]. Ужас в ее глазах сменяется религиозным порывом и покорностью. Женщина на коленях ползет к аналою. Да, истерзанной женщине тяжело, она смиряется и уповает на волю господина, но, по нашему разумению, лишь потому, что у нее нет пока альтернативы (так же, как и у Анны до ее участия в пантомиме), она думает, что погибнет. Но вот за сценой слышится революционный мотив, бегущие шаги и крик: «Победа!». Героиня пантомимы ломает об колено крест и бежит навстречу революционерам-освободителям. Так и в жизни Анны Рейнгард пантомима «Восстание» — это альтернатива жизни. И она делает выбор: играет революционную пьесу, уподобляется, сама до конца не сознавая этого, тем, кого осуждала, тем, кому *все равно, чем зарабатывать на хлеб*. На сцене захваченная духом игры актриса, согласно сценарной канве, ломает об колено крест — это сознательный отказ от религии, метафорически — подчинение духу нового времени. Придя домой после выступления, Анна, встав на коврик перед кроватью, долго и горячо молится, «она просит бога, если можно, понять и простить ее, так как все это ей нужно только для сцены, и она по-прежнему предана ему всем сердцем. А употреблять зубной порошок вместо пудры у нее нет больше сил...» [4, с. 79].

Избрав такую, вроде бы приемлемую «схему» жизни, приняв некую условную роль, актриса продолжает жить и молиться за спасение души. А что на самом деле для нее *душа*? Если это спокойная *совесть*, то с ней она совершила своего рода сделку. Все идеалы Анны Рейнгард призрачны, так как они неустойчивы и неопределенны; это женщина слабая, «маленькая» по-чеховски, внутренне несвободная. А та *роль, которую она придумала для себя, ее жизнеповедение — это лишь прикрытие, попытка уйти от ответа перед собственной совестью*. Такого рода «театр для себя» очень удобен как средство самооправдания. Теперь у Анны Рейнгард вновь появились белье, пудра и даже духи. В театральном коде у П. Романова выявляются и мотив *несвободы творчества*, и горький, но одновременно иронический пафос по поводу

судьбы людей искусства, причем нравственный выбор герои романовских произведений делают сами.

Таким образом, в произведениях П. Романова *театральный код вскрывает противоречия и скрытые антипатии в микросоциуме*, зачастую выявляя «материальное» в натуре человеке, обнажая его узкомещанские стремления. Через раскрытие «театрального кода» в рассказах Романова можно судить о процессах, происходивших в обществе в эпоху величайших перемен, и об умонастроениях людей того времени.

Библиографический список

1. Лотман Ю.М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Избр. статьи: в 3 т. Т.1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 269–286.
2. Осьмухина О.Ю. Русская литература сквозь призму идентичности: маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия: монография / науч. ред. О.Е. Осовский. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2009. 288 с.
3. Романов П.С. Избранные произведения / сост., вступ. статья, коммент. С. Николенко. М.: Худож. лит., 1988. 400 с.
4. Романов П.С. Черные лепешки: Рассказы. М.: Современник, 1988. 109 с.
5. Злобина М. Ключи Пантелеймона Романова // Новый мир. 1989. № 9.
6. Барт Р. Структурализм как деятельность // Избранные работы. Семиотика. Поэтика / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 253–261.

*N.M. Zavarnicina**

FUNCTIONS OF THEATRICAL CODE IN P. ROMANOV'S PROSE

The article describes peculiarities and functions of theatrical code in P. Romanov's Prose. The writer realizes the epoch peculiarities in his own theatrical code. Romanov's pictures from a real life reflect the dramatic collisions connected with new relations between people in post-revolution years. P. Romanov reveals the cause and the motive of people's actions in a new social system through heroes' unmasking.

Key words: theatre, theatrical Code, theatricality, scandal, paradox, theatre Mask.

* *Zavarnicina Natalia Michailovna* (zavar1978@mail.ru), the Dept. of Literature, Samara State Academy of Culture and Arts, Samara, 443010, Russia.