

до конца осознают его формальную, «техническую» составляющую. Активно пользуясь указанной выше терминологией при анализе пьес, они, как показывает опыт, не до конца понимают саму природу явления, оказавшись не в ситуации читателя/критика, а в менее знакомой роли создателя произведения, предназначенного для постановки на сцене.

И. В. Орлова

г. Екатеринбург

Театрализация новеллы в творчестве Марселя Эме

Французский писатель Марсель Эме (1902–1967), в чьем творчестве органично сочетаются ирония и трагедия, реалистичность и фантастика, к сожалению, мало знаком российским читателям. У себя же на родине он хорошо известен как романист, новеллист и сказочник, автор 18 пьес, 14 из которых состоялись как театральные постановки, а также создатель сценических адаптаций пьес других драматургов, среди которых Т. Уильямс, А. Миллер, А. Копит, Ф. Дюрренматт и др.¹

Данный факт представляется нам совсем не случайным. Общеизвестно, что в истории литературы наличие в творчестве одного и того же автора и прозаических, и драматических произведений не такая уж редкость: вспомним, что упомянутые выше Т. Уильямс и Ф. Дюрренматт, а также Л. Франк, Г. Пинтер и другие имели в своем творческом репертуаре драматические и эпические произведения на один и тот же сюжет, точнее сказать, сами «переводили» свои творения с языка сцены на язык прозы, и наоборот. Во французской литературе среди имен новеллистов, писавших также и для театра, находим имена Ж. Жираду, Э. Ионеско, М. Юрсенар и др. Отметим также, что новеллы и сказки самого Эме не

¹ См., например: *Les Sorcières de Salem* (Fayard, 1955), adaptation par Marcel Aymé de *The Crucibles* d'Arthur Miller; *Vu du pont* (Paris-Théâtre, 1958), adaptation par Marcel Aymé de *From the Bridge* d'Arthur Miller; *Le Placard* (1963), adaptation par Marcel Aymé, sous le pseudonyme de Victor Dupont, de *Oh Dad, Poor Dad, Mamma's Hung You...* de Kōpīt; *La Nuit de l'iguane* (1965 — posthume Laffont, 1972, adaptation par Marcel Aymé de *The Night of the Iguana* de Tennessee Williams; *Le Météore* (adaptation), inédit, (Théâtre d'Aubervilliers, 1977), adaptation par Marcel Aymé de *Der Meteor* de Friedrich Dürrenmatt.

раз становились источником для драматических переработок другими авторами².

В случае с М. Эме столь тесное переплетение в его творчестве драматической и эпической составляющих повлияло на художественную манеру прозаического письма художника, на то, что можно назвать *театрализацией* новеллы.

Термин «театрализация» имеет самое широкое наполнение в современной гуманитарной науке. На наш взгляд, основные его дефиниции (не связанные напрямую собственно с театром и методическим приемом инсценирования, разыгрывания «по ролям» эпического произведения) можно условно поделить на «формальные» и «содержательные». Последние предполагают обращение к тематической стороне произведения, и в качестве синонима в этом случае может использоваться термин «театральность», когда «театральная тематика определяет общую тему произведения, его эстетическую концепцию и особенности построения конфликта. Причем практически во всех названных положениях велико участие категории игры как обязательного атрибута любого театрализованного действия. Особый смысл заключается в использовании... различного рода аллюзий из классических и современных драматических произведений» [1].

Под «формальным аспектом» мы понимаем скорее некий набор «технических» характеристик письма, использование автором драматургических элементов в произведении, не являющемся собственно драматическим. Именно в этом значении понятие «формальный аспект» и употребляется в данной статье. В числе основных драматургических приемов, активно используемых М. Эме в его сказочных новеллах, мы выделяем следующие:

1. Ремарочность в описании внешнего вида персонажа, практическое отсутствие портрета и подчеркивание тех или иных деталей одежды, мимики, жестов;

2. Превалирование действия над статикой, описательностью в изображении героя;

3. Стремительность развития сюжета новеллы, четко выделяемая трехчастность (завязка, кульминация, развязка);

4. Ограниченность хронотопа, узкая локализация развития действия.

² *Au Triple galop* (nouvelle adaptée par Jean Le Poulain, inédite, 1953); *Traversée de Paris* (nouvelle adaptée par Francis Huster, 2009); *Le Loup* (conte adapté par Véronique Vella de la Comédie-Française, 2009).

Проанализируем, как работает прием театрализации новеллы в творчестве М. Эме на примере его новеллы «Сапоги-сорокоходы» (*Les bottes-septlieues*). Сразу оговоримся, что, несмотря на название, наводящее на мысль о сказке, к последней она не имеет никакого отношения.

В то время как классическая новелла как жанр чаще всего характеризуется однособытийностью, в рассматриваемой новелле Эме совершенно четко прослеживается трехчастная (трехактная) композиция (архитектоника):

1-й акт: Вылазка школьников в лавку торговца (действие происходит на Монмартре);

2-й акт: Пребывание в больнице (Госпиталь Бретонно);

3-й акт: Возвращение главного героя, семилетнего Антуана Бюжа, домой, где он и становится обладателем вожделенных сапог.

Каждый «акт»/эпизод новеллы обладает своим законченным «микрokonфликтом», разрешаемым в его пределах и переводящим действие на принципиально новый уровень развития конфликта.

В завязке мы видим столкновение реального и вымышленного миров, сосуществующих в лавке старого торговца. Один и тот же предмет — сапоги — по-разному воспринимается посетителями. В необычные свойства сапог-сорокоходов верят только семилетние дети: «Ссоры прекращались, когда речь заходила о сапогах-сорокоходах. По вечерам, в сгущающихся сумерках, было так легко поверить в то, что они сохранили в первозданном виде свою магическую силу, и дети верили в это почти безоговорочно» [2]. Взрослым же, как, впрочем, и читателям новеллы, совершенно очевидно, что это лишь один из многих товаров в лавке полусумасшедшего старика. Тем не менее именно эта постоянная раздвоенность оценок, сопровождающая весь текст, создает дополнительную драматическую коллизию в произведении.

Если классической новелле свойственно раскрывать или описывать характер персонажей, то в новелле Эме сама сущность действующих лиц открывается нам через реплики, диалоги, что является несомненным атрибутом театрализации действия. Описания персонажей сводятся к одному-двум эпитетам, напоминающим авторские ремарки к тексту пьесы: «Мадам Фриуля, маленькая черноволосая женщина с суровым лицом», «Папа Нодэна, молодой мужчина в униформе работника метрополитена» [Там же].

Описания жестов и поз персонажей также подобны авторским пометам для действующих лиц в театральной пьесе и являются знаками-носителями драматического потенциала: «Сидя на одной из двух маленьких

железных кроватей, которые, вместе с садовым столиком, деревянным стулом, деревянным столиком и несколькими ящиками из-под мыла составляли всю обстановку, Жермена не отрывала взгляда от керосиновой лампы» [2].

В финале самый обездоленный из всех мальчиков, сын матери-одиночки Антуан Бюж, получает сапоги-скороходы, о которых он даже не мечтал и которые не смогли купить пяти его приятелям их состоятельные родители. Косвенно этому способствовал и тот факт, что ему пришлось обманывать своих друзей, и этот обман обернулся для него благом.

Итак, подводя итог вышесказанному, еще раз подчеркнем, что известный французский писатель М. Эме, прозаик и драматург, значительно обогащает французскую новеллистическую традицию, активно экспериментируя с введением в прозаический текст приемов драматургического письма, заимствованных из собственного театрального опыта.

1. *Литнягова С. Г.* Концепт «театр» в английском романе XX в. [Электрон. ресурс]. URL: http://library.krasu.ru/ft/ft/_articles/0112792.pdf

2. *Société des amis de Marcel Aymé* [Электрон. ресурс]. URL: http://marcel-ayme1.free.fr/marcel_ayme/oeuvre/theatre.html

Н. В. Пращерук

г. Екатеринбург

Театрально-драматургическое начало в романе Г. К. Честертон «Шар и крест»*

В самой личности и судьбе известного английского писателя, журналиста, философа и проповедника было немало театрального. Он словно бы подыгрывал публике, скрывая и одновременно открывая за экстравагантностью внешнего вида и поведения, за парадоксальностью суждений — пронзительную серьезность и непосредственность отношения к миру, последовательную убежденность в незыблемости фундаментальных

* Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг. Соглашение № 14.А18.21.0999.