

УДК 82-31.09:792.02

## РЕЦЕПТИВНА РЕАКЦІЯ НА РОМАН Ф. СОЛОГУБА „МЕЛКИЙ БЕС” НА ДРАМАТУРГІЧНОМУ ЗРІЗІ

*Аріна Григорівна Янкова*

[arina.yankova@mail.ru](mailto:arina.yankova@mail.ru)

*Асистент*

*Кафедра психології*

*Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича*

*Вул. Коцюбинського, 2, 58012, м. Чернівці, Україна*

**Анотація.** У конотації з проблемою індивідуалізованого акту рецепції розглядається питання інсценування прози. У контексті поєднання інсценування як рецептивного сценарію з постмодерністською практикою на матеріалі п'єси В. Семеновського „Тварь” (за романом Ф. Сологуба „Мелкий бес”) аналізуються зміни парадигми „феномен інсценізації”.

**Ключові слова:** інсценізація, сценічне прочитання, літературні роди, рецептивний сценарій, постмодернізм, Ф. Сологуб, „Тварь” В. Семеновського.

Сценічне втілення прози – одне з „вистражданих” питань сучасної гуманітаристики. В ряду інших (як інсценувати прозу, чи вироблені загальні принципи засвоєння сценою не призначених для неї текстів, чи існує загально визнана теорія інсценізації), воно зумовлює потребу заповнення теоретичного вакууму, оскільки інсценування літературного тексту є невід'ємною частиною не тільки сучасного театрального процесу, а й культурологічного в цілому. Постановки прозових (дещо рідше – поетичних) текстів у минулому столітті увійшли в повсякденну практику більшості європейських театрів. Рухомі бажанням визначити закони, за якими „реальність уявна (читання) переходить в реальність зриму (сцена)”, над сутністю інсценування замислювались і ті, „хто створює спектакль, і ті, хто його досліджує” [21, с. 131].

Практика ХХ ст. рішуче змінила парадигму загального розуміння феномену, сформульовану В. Г. Белінським у 1842 році: „Переробляти повість у драму <...> суперечить усім поняттям про закони творчості і є справою посередності” [1, с. 76]. Лише наприкінці минулого століття ціла низка дискусій про систему взаємодій між літературою та театром [6] закріпила ставлення до

інсценізації як до самостійного художнього твору. Саме в цей час Г. А. Товстоногов акцентує „союз прози та сцени” [25, с. 96] як надзвичайно актуальний спільний феномен літературного та театрального процесів. На його думку, звернення театру до прози – не компроміс, не суб’єктивна забаганка того чи іншого режисера, „інсценізація – самостійний художній твір, сутність якого становлять об’єктивні відношення театральної мови і часу, рух і шляхи розвитку сценічної форми, зближення і взаємодія мистецтв. Жорстка структура драми не завжди відповідає прагненням режисера. *Пошук нових засобів виразності* – ось що провокує активне вкорінення прози в сучасний театральний процес” [25, с. 96]. Таким чином, в останній третині минулого століття „інсценізація, що викликала недовіру В. Белінського, набула впливу та авторитету” [26, с. 127]. Інсценування іноді навіть називали „одним із джерел внутрішнього саморуку театру” [3, с. 208].

Аналізуючи сучасні методи сценічного прочитання епіки, аналітики групують свої висловлення навколо двох протилежних точок зору. Одні дослідники (Т. А. Шах-Азізова, І. Л. Вишневська, В. Є. Халізов та ін.) вважали, що сцена значно розширила межі своїх можливостей і „сьогодні театр і література чують один одного без інсценувальників, їм не потрібні треті особи, вони можуть говорити однією мовою поетичної метафори і сценічної умовності. А отже, проза, що прийшла до театру, полемічно не хоче ставати драматургією, переймати її творчі закони” [7, с. 43]. Переклад прози мовою дії, на думку дослідників, значно збіднює текст: він не враховує наративну складову прозового тексту, не передає авторського голосу і стилю, тож інсценізованому тексту, зазвичай, не вдається зберегти „своє духовне багатство, свою ліричну потужність, свій сповідальний вогонь” [7, с. 43].

Опоненти згаданих дослідників (Б. О. Костелянець, М. І. Туровська, А. П. Свободін, Г. А. Товстоногов та ін.) були переконані, що найбільш успішне „засвоєння прози театром виявилось можливим завдяки її перетворенню згідно з вимогами драми та її поетики” [14, с. 61]. Саме в рамках ідеї „драматизації прози” подаються дослідницькі розвідки, що аналізують принципи перекладу мовою драми творів різних оповідних жанрів (Г. Романова, О. Сокурова, А. Чепуров, В. Халіп та ін.). У цих працях відстежується питання про драматизацію оповідної фабули та перебудови персонажів. Зокрема, в дослідженнях А. А. Чепурова та В. Т. Халіпа порушені деякі аспекти драматизації наративного джерела та внутрішніх монологів героїв. Проте в цілому питання

про драматизацію наративного дискурсу – ліричного пафосу автора, внутрішніх монологів, „голосів”, авторського стилю, природи почуттів та предметного світу прозового тексту – теорією та практикою театру розгорнуто не опрацьовувалося. Поза тим, іще наприкінці минулого століття констатувалось: „Театр, звертаючись до прози, раз по раз буде стояти перед новими художніми задачами” [29, с. 7]. В цілому, існують принципові фактори, завдяки яким вивчення інсценування як діяльності, його класифікація та систематизація ускладнюються. Як і сто років тому, практику інсценування сьогодні не можна назвати професійною: така діяльність наразі не має суворо детермінованого професіонала-суб’єкта – інсценізації створюють драматурги, режисери, актори, цим займаються співробітники літературної частини театру, продюсери і театральні критики та пересічні читачі. Отже, сценічні переклади бувають індивідуальними або колективними.

Саме тлумачення поняття „інсценізація” зазнало кількох інтерпретаційних тлумачень. Під словом „інсценізація” (від нім. *Inszenierung*) В. Мейєрхольд у своїх дореволюційних статтях розумів „постановку, роботу режисера над втіленням п’єси на сцені” [16, с. 103]. У дискурсі раннього Мейєрхольда „інсценізація” є саме тим, що ми розуміємо сьогодні під режисерською постановкою. Для В. Немировича-Данченка „інсценізація” означає постановочно-декораційне рішення спектаклю. В 1910 р., розмірковуючи про роботу над сценічним втіленням „Братів Карамазових”, в листі до М. Ліліної, режисер вживає термін, що нас приваблює саме в цьому сенсі: „Лужский вигдав хороший план інсценування: декорацій не буде, але бутафорія має бути типовою й цікавою” [17, с. 13].

Поняття „інсценізація” в авторитетній Літературній енциклопедії (1929–1939 рр.) подавалося Е. Бескіним двоєю: „...в широкому сенсі – сценічне оформлення літературного тексту” і у більш вузькому – як „пряме пристосування до сцени твору, написаного в оповідній формі” [2, с. 537–538]. На початку 30-х років Мейєрхольд вживає цей термін уже в сучасному значенні: „інсценізації – завжди паліатив” [8, с. 306], маючи на увазі у значенні інсценізації ту або іншу обробку літератури для театру. Загальне тлумачення терміна „інсценізація” в минулому столітті практично можна звести до визначення І. Б. Малочевської: „інсценування – це, по-перше, переробка літературної першооснови (епічної або документальної прози тощо) на рівні тексту, перетворення в літературний сценарій для театру; по-друге,

втілення цього сценарію засобами театру, тобто формування сценічної драматургії” [15, с. 3], процес втілення на сцені недраматичного тексту.

Спірним залишається питання віднесеності інсценування до творчого процесу. К. Рудницький, зокрема, стверджує, що театральний текст можна розглядати виключно як результат переносу прози на сцену: „саме тоді і виник вперше театральний спектакль, що поєднав прозу і драму за принципом кентавра”, – стверджує цей дослідник [19, с. 47]. Не заперечуючи поняття „інсценізація” формально, у своїй книзі „Проза і сцена” він проводить чітку межу між інсценізацією та режисерською композицією: „В сучасній театральній практиці мирно співіснують і найбанальніша інсценізація (яка ніби виколупує з прози родзинки драми), і надзвичайно витончена режисерська партитура спектаклю-роману. Така партитура легко переступає поріг, що відділяє епос від драми, і бере за основу сценічного творення необроблену, „сиру” тканину прози” [20, с. 64]. Тобто тут поняття „інсценізації” набуває значення другосортної драматизації, ремісницької праці.

Проте „інсценізація” у найширшому і нейтральному сенсі прямує до сучасної гуманітаристики й літературознавчого усвідомлення практики театру. Перейти поріг, що відділяє епос від драми, на практиці зовсім не просто і, незалежно від яскравої і потужної волі суб’єкта-режисера, прозовий твір радикально перетравлюється об’єктом, а саме – сценою, в усій різноманітності її законів, природи її умовності та її образності. Тут спрацьовують об’єктивні закони. За подібної трансформації (від прози у драматургію) „змінюються не тільки формальні, але й змістові структури першоджерела” [14, с. 59].

Багатогранна сутність процесу інсценування знаходила відображення в оптиці авторів XIX і XX ст. Відомо, що М. Гоголь обурювався тим, що з „Мертвих душ” „тягають цілими сторінками на театр” [9, с. 398], Ф. Достоєвський пише про намір „витягти з роману драму” і про „переробку” будь-якого епізоду прози [11, с. 225]. А. Свободін, метафорично транслуючи цю думку, визначає даний процес як „відшукування в прозі ембріону драми” [21, с. 10]. На нашу думку, найбільш актуальним аргументом „інсценізації” (в ряду таких, як переклад, трансформація, театральна інтерпретація прози, обробка, драматизація, транспортування літературного тексту на сцену тощо), постає *читання*. „Перехід реальності уявної, що відкривається через читання, в реальність сценічну”, – так визначає сутність інсценізації А. Свободін. А. М. Смелянський

називає режисера К. Гінкаса „одним із найвіртуозніших „читальників” прози”, маючи на увазі, що режисер завжди налаштований „читати текст” [12, с. 328]. Білоруський дослідник типів інсценізації В. Халіп не випадково дав назву своїй книзі „Строка, прочтенная театром” [27]. Режисер С. Женовач також вважає себе „читачем роману” [18, с. 18]. Саме індивідуалізоване прочитання тексту, за нашим переконанням, формує наступний рівень досвіду, підтверджує інсценування як процес особистої рецепції. Таким чином, спроба аналізу інсценування як продуктивного досвіду читання важлива. Феноменологічна естетика, структуралізм, постструктуралізм і реконструкція рішуче атакували класичну парадигму читання, і воно, за словами О. Б. Вайнштейн, втративши „статус пасивного вживання продукту, тобто твору літератури, – стало актом перформансу”, тобто сам читач перетворився „із споживача у виробника тексту” [5, с. 68].

Згідно із Р. Бартом, на чому акцентує Г. К. Косіков, „позиція читача по відношенню до твору завжди подвійна: він повинен уміти бачити дійсність очима твору <...> і, водночас, – він бачить сам твір, що знаходиться у колі інших аналогічних об’єктів, він бачить його культурне оточення, історичний фон, бачить те, чого подекуди не здатен помітити сам твір, знає про нього те, чого він сам про себе не знає” [13, с. 33]. Саме тому, як сьогодні стверджується, будь-яка спроба класифікації реципієнтів постає реляцією – „тут „анархія” з’являється в найвигіднішому світлі, оскільки відкидає тоталітаризм думок і методологій, захищаючи первісне, насторожене ставлення до природи естетичного факту як нового для себе. Це – іманентна властивість рецепції, що надає їй право на аналогію з творчим процесом” [30, с. 44].

П. Брук означає театр як місце, де філософія перестає бути ідеєю, а стає живим, безпосереднім досвідом” [4]. Отож, звідси, й „інсценізація” постає таким процесом, де літературний образ перестає бути кінцевим втіленням уяви реципієнта, а продукує наступний „живий, безпосередній досвід” іншого гатунку. І цей досвід „другого порядку” – досвід автора інсценізації, трансформувавшись, переходить на наступний рівень – стає рецептивним досвідом, який відбиває його мислення, його почуття, навіть, впливає на його спосіб існування. Не випадково, розглядаючи театральне мистецтво у психосоціальному аспекті, Т. Сузукі характеризує драму як подолання власного бар’єра, який кожен визначає на свій кшталт [24].

Важливо враховувати зв'язок практики інсценування з відповідною добою та її читацькими стратегіями. В нашому випадку йдеться про постмодерністські терени, які У. Еко влучно визначає „тенденцією, яку не можна віднести до якогось певного часу. Це категорія духовна, точніше, – прагнення до мистецтва, спосіб дії” [31, с. 227]. Отже, поєднання інсценування з постмодерністськими сценаріями і рецептивними сценаріями *активного читання* у наш час видається досить органічним. На думку О. Вайнштейн, „акцент на *сильному прочитанні*, що виявляє приховані потенції тексту, на такому, що дарує нове життя твору, властивий і філософській, і критичній думці останньої половини ХХ ст.” [5, с. 68]. Таким чином, різноманітні погляди на природу читання так чи інакше відображаються в досвідах сценічних втілень класики.

Звернемося до прикладу. Так, В. Семеновський, автор п'єси „Тварь” (1999 р) – сучасної інсценізації роману Ф. Сологуба „Мелкий бес”, свідомо обирає ситуативний пунктир означування класичного тексту. Його версія не є першою спробою інсценізації роману. Існує інсценівка, створена ще самим Ф. Сологубом у 1909 р., однак цей досвід автоінсценування театром так і не був затребуваний. Цікаво порівняти принципову різницю цих двох прочитань, віддалених майже віковою дистанцією. П'єса автора постає дещо скороченим романом, повторенням фабули, транспонуванням романних діалогів у сценічний текст, переведенням вчинків героїв у формат драматургічної дії. Однак у даному разі ігнорується специфіка наративності. Авторську інсценізацію переобтяжує чисельність дійових осіб, намагання вмонтувати численні романні епізоди в одну дію. Для автора головною проблемою стало поєднання у сценічній дії топосу фантастичного з реалістичним. З цим пов'язана необхідність візуалізації *Недотикомки* – містичного персонажа, „низького біса”, що спокушав головного героя Ардальйона Борисовича Передонова. Ці проблеми інсценувальник практично залишав на режисера, однак, докладно прописуючи сценічний ефект появи Недотикомки в трансляції дійових осіб: „Недотыкомка, существующая только в воображении Передонова, тварь неопределенных очертаний, принимающая по временам разные образы. Каждый раз, когда она появляется, все на сцене становится как бред” [23, с. 247]. Персонаж згадується також у ремарках по ходу дії: „Недотыкомка выползает из-под стола. Визжит. В комнате темнеет. Все гости становятся похожими на призраки и понемногу исчезают, заменяясь

бредовими образами” [23, с. 296]. Інсценізація фантастичного подається Ф. Сологубом на зразок казкового: драматург передбачає вихід „королей, дам и валетов”, які, „строая страшные рожи”, озвучують бридкі думки і підозри Передонова характерними репліками: „Есть и другие в городе лица, которые рады повредитъ господину Передонову” [23, с. 297]. Проте це лише єдиний чинник із численних способів відтворити драматургічними засобами баланс фантастичного і реального, що був властивий роману. На рівні структури п’єси він відсутній, оскільки всі інші епізоди мають відверто реалістичну природу: нанизуються на єдину інтригу, пов’язану з нареченою Передонова.

Все, що являє в романі персоніфіковане втілення руйнівного впливу „адского быта русской глубинки” (цитуючи підзаголовок Ф. Сологуба), приходять до героя інсценізації через Недотикомку, однак принцип сценічного втілення цієї фігури тут залишився розмитим і невизначеним. Таке драматургічне прочитання не відбиває багатовимірності й „позачасності” самого роману.

В розмові з театральними діячами стосовно інсценування „Мелкого беса” Ф. Сологуб висловився досить прямолінійно: „Реальне, побутове в житті, яке здається нам таким стійким, ясним, безсумнівним, доведене до свого граничного втілення, розкладається й неминуче виливається у фатальні протиріччя. Руський побут, далекий від ідеалів істини, добра й краси, впадає у божевілля, жах і хаос, й реальне життя на наших очах претворюється на образи марення, неподобства й жахіття” [28]. Однак подібне перетворення не знайшло втілення у драматургічному прочитанні роману ним самим.

Дружина Ф. Сологуба А. Чеботаревська (літературний критик) зазначала: „Словами автора чітко вказано на зв’язок, перехід від шаленства побуту до образотворчого символу – тобто перекинуто місток з галасливого царства Айси у тихий шепіт Ананке. Ця ж ситуація дає нам ключ до інсценування драми, роз’яснюючи, до яких меж можна допускати на сцені реалізм побуту й фантастику символіки” [28]. На жаль, у п’єсі, на відміну від роману, де вказані межі витримані гармонійно, реалізм побуту практично перебиває фантастичний символізм.

Інакше виглядає досвід сучасної інсценізації. П’єса В. Семеновського „Тварь” є продуктом саме постструктуралістського прочитання роману „Мелкий бес”. Це своєрідне виконання партитури роману, бартівська гра тексту, тобто органічне поєднання тексту роману з особистим читацьким досвідом драматурга, який

звертається до давніх жахів російської глибинки, актуалізуючи їх з позиції далекого нащадка. В. Семеновський вводить героїв роману Ф. Сологуба у той простір ХХ ст., яким він вбачається автору в перспективі вже завершеної доби: „Тошно жить на сломе эпох, – розмірковують герої п’єси про свій час. – Старое время кончилось, новое не наступило. Где прекрасная ясность, о которой мы так мечтали? Где реформы? Где?” [22, с. 144]. Центральні героїні, сестри Рутілови, читають і цитують „Трех сестер” А. Чехова (один із епізодів „Твари” так і названий – „Три сестры”). Тобто текст роману маркується тим, що в наш час постає культовим твором, презентантом відповідної епохи. Цю характерну рису відзначила й театральна критика. Так, М. Дмитрієвська пише: „Семеновський найдотепнішим чином „прошиває” все розхожими цитатами, герої спектаклю несуть зі свого базару не тільки Белінського і Гоголя, вони несуть все, що тільки можна нести, все, що кожен день несемо ми, – і в цьому полягає дрібне російське бісівство, національна трагікомедія” [10, с. 30].

Синтез комедійного і фантастичного ефектів п’єси стає можливим за рахунок сприйняття героями своєї власної дійсності крізь призму екзистенційної реальності інсценувальника. Автор п’єси у своєрідний спосіб вибудовує відповідний культурологічний контекст сологубівської епохи: „В Петербурге все художественные натуры уже на это перешли: запираются в башне, предаются оргиям. А вы мне товарища предлагаете. Вот если бы вы мне оргию предложили...” [22, с. 149]. Якщо персонажі роману Ф. Сологуба переживають якісь неусвідомлені бажання, невизначені фобії, невідомого походження напругу, то сучасний автор-інтерпретатор вільно оперує термінологією теорій Фрейда, Адлера, Юнга, ретранслює її своїм героям:

„ВАРВАРА. Некрофил.

ПЕРЕДОНОВ. Как?

ВАРВАРА. И педофил. Латентный” [22, с. 154].

Варвара, яка в романі Ф. Сологуба є втіленням абсолютного невігластва, в п’єсі В. Семеновського безпомилково діагностує витіснені бажання і комплекси головного героя. Передонов же, суголосно стереотипу „вчителя словесности”, використовує рідну мову як смітник культури, коли „неможливо сказати, не цитуючи” [13, с. 28]. Таким чином, перефразуючи Р. Барта, можна сказати, що герой роману початку ХХ ст. знаходиться в полоні культурних кодів цього століття [13].

„ВАРВАРА. Захер-Мазоха читал? Отто Вейнингера читал? Фрейда читал? Марью Осиповну читал?

ПЕРЕДОНОВ. Я Ницше ... просматривал.

ВАРВАРА. Просматривал! И что ты в нем понял?!

ПЕРЕДОНОВ. А вот я тебя плеткой! Как прописал Заратустра!” [22, с. 154].

Головний герой у п'есі В. Семеновського наділений надзвичайною сприйнятливістю до запитів соціуму. „Цей Передонов щиро відкритий божевілля російського життя, що безпомилково мчить його в обійми Недотикомки”, – наголошує М. Дмитрієвська [10, с. 30]. В. Семеновський вдало транспонує з роману в п'есу гротескність героя і не констатоване прямо, а неминуче підсилюване його божевілля. Безпорадність Передонова перед необхідністю відповідати вимогам сучасного йому світу (ерудиція, певний рівень соціальної рефлексії, здатність до оптимізації процесу спілкування) відверто асоціюється з безпорадністю сучасників перед аналогічними вимогами власних часів. Однак В. Семеновський не просто „пише свою історію”, лише „відштовхуючись” від „Мелкого беса” Ф. Сологуба [10, с. 30]. Психологічний феномен Передонова, його патологічна екзистенційність прочитана й взята інсценувальником саме з роману, в якому Передонов теж наділений надчутливістю, його бентежить природа, він транспонує на неї брутальність суспільних стосунків: „Вся природа казалась ему проникнутою мелкими человеческими чувствами, <...> он чувствовал страх перед личиною ее враждебности” [23, с. 179].

Свідомість кожного читача містить певний, лише їй властивий „культурний світогляд”, а тому „оказиційні” смисли одного і того самого твору „виробляються” по-різному навіть найближчими його сучасниками [13, с. 33]. Однак свідомо обираючи історичний ракурс, втілюючи інтуїтивний поштовх у „продукт зацікавленого ставлення до твору, читач автоматично стає суб'єктом „сильного прочитання”, тобто суб'єктом включення класичного тексту „в духовну роботу сучасності” [13, с. 34]. Унаслідок поєднання контекстів, коли читач-інсценувальник дивиться на героїв і ситуації першоджерела очима сучасника, неминуче виникає ефект „подвійного авторства” роману. Тому „Тварь” В. Семеновського і виступає зразком уважного прочитання роману „Мелкий бес” Ф. Сологуба, здійсненого за сценарієм постструктуралістської стратегії стилю, що не заважає читачеві залишатися в художньому полі самого тексту.

1. *Белинский В. Г.* О русской повести и повестях г. Гоголя: („Арабески” и „Миргород”) / В. Г. Белинский // *Собрание сочинений* : в 13 т. – М. : Изд-во АН СССР, 1953. – Т. 1. – С. 259–307.
2. *Бескин Э.* Инсценировка / Э. Бескин // *Литературная энциклопедия* : в 11 т. – М. : Коммунистическая Академия, 1930. – Т. 4. – С. 537–539.
3. *Билинкис Я.* Роман Толстого – спектакль, фильм / Я. Билинкис // *Театр и драматургия*. – Л. : ЛГИТМиК, 1971. – Вып. 3. – С. 206–202.
4. *Брук П.* Метафизика театра / П. Брук // *Режиссерский театр*. – М. : Московский художественный театр. – 1999. – С. 31–52.
5. *Вайнштейн О.* Деррида и Платон: деконструкция логоса / О. Вайнштейн // *Arbor Mundi*. – 1992. – № 1. – С. 50–72.
6. *Взаимодействие и синтез искусств*. – Л. : Наука, 1978. – 269 с.
7. *Вишневская И. Л.* О прозе, не захотевшей стать драмой / И. Л. Вишневская // *Театр*. – 1979. – № 5. – С. 42–43.
8. *Гладков А. К.* Мейерхольд : в 2 т. / А. К. Гладков. – М. : СТД РСФСР, 1990.
9. *Гоголь и театр*. – М. : Искусство, 1952. – 568 с.
10. *Дмитриевская М.* Россия, которую мы не потеряли / М. Дмитриевская // *Петербургский театральный журнал*. – 2005. – № 4 (42). – С. 28–34.
11. *Достоевский Ф. М.* Письмо В. Д. Оболенской от 20 января 1872 г. / Ф. М. Достоевский // *Полное собрание сочинений* : в 30 т. – Л. : Наука, 1986. – Т. 29. – Кн. 1. – С. 225.
12. *Играем Пушкина: Пушкинские театральные фестивали, творческие лаборатории, научные конференции 1994 – 2001*. – СПб. : Гос. Пушк. театр. центр в Санкт-Петербурге, 2001. – 511 с.
13. *Косиков Г. К.* Ролан Барт – семиолог, литературовед / Г. К. Косиков // *Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. – М. : Изд. группа „Прогресс”, „Универс”, 1994. – С. 3–45.
14. *Костелянец Б. О.* Драматическая активность / Б. О. Костелянец // *Театр*. – 1979. – № 5. – С. 59–64.
15. *Малочевская И. Б.* Метод действенного анализа в создании инсценировки : учебное пособие / И. Б. Малочевская. – Л. : ЛГИТМиК, 1988. – 45 с.
16. *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы : в 2 т. 1891–1917 / В. Э. Мейерхольд. – М. : Искусство, 1984.
17. *Немирович-Данченко Вл. И.* О творчестве актера : хрестоматия / Вл. И. Немирович-Данченко. – М. : Искусство, 1984. – 623 с.
18. *Проза и сцена : [материалы дискуссии]* / О. Егошина, Г. Заславский, В. Никифорова, О. Романцова, М. Смоляницкий, А. Соколянский, Н. Якубова // *Московский наблюдатель*. – 1996. – № 1–2. – С. 5 – 18.
19. *Рудницкий К. Л.* Кентавр / К. Л. Рудницкий // *Театр*. – 1979. – № 6. – С. 46–52.
20. *Рудницкий К. Л.* Проза и сцена / К. Л. Рудницкий. – М. : Знание, 1981. – 112 с.
21. *Свободин А. П.* Диалоги о современном театре / А. П. Свободи. – М. : Знание, 1979. – 56 с.

22. Семеновский В. О. Тварь / В. О. Семеновский // Театр. – 2004. – № 1. – С. 141–159.
23. Сологуб Ф. Мелкий бес / Ф. Сологуб. – СПб. : Наука, 2004. – 890 с.
24. Сузуки Т. Барьер как вызов / Т. Сузуки // Режиссерский театр. – М. : Московский художественный театр. – 1999. – С. 379–394.
25. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены : в 2 т. / Г. А. Товстоногов. – Л. : Искусство, 1980.
26. Хализев В. Е. Инсценировка / В. Е. Хализев // Литературный энциклопедический словарь. – М. : Сов. энцикл., 1987. – С. 127.
27. Халип В. Т. Строка, прочтенная театром / В. Т. Халип. – Минск : Наука и техника, 1973. – 216 с.
28. Чеботаревская Ан. К инсценировке пьесы „Мелкий бес” [Электронный ресурс] / Ан. Чеботаревская. – Режим доступа : [http://www.fsologub.ru/o-sologube/chebotarevskaya\\_k-instsenirovke-piesy-melky-bes.html](http://www.fsologub.ru/o-sologube/chebotarevskaya_k-instsenirovke-piesy-melky-bes.html).
29. Чепуров А. А. Современная советская проза на сцене. Принципы театральной трансформации произведений разных повествовательных жанров : автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. иск. : спец. 17.00.01 „Театральное искусство” / А. А. Чепуров. – Л., 1984. – 22 с.
30. Червінська О. В. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту: Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури : науковий посібник / О. В. Червінська, І. М. Зварич, А. В. Сажина. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2009. – 284 с.
31. Эко У. Из заметок к роману „Имя розы” / У. Эко // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М. : Прогресс, 1986. – С. 224–230.

## РЕЦЕПТИВНАЯ РЕАКЦИЯ НА РОМАН Ф. СОЛОГУБА „МЕЛКИЙ БЕС” НА ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ СРЕЗЕ

*Арина Григорьевна Янкова*

[arina\\_yankova@mail.ru](mailto:arina_yankova@mail.ru)

*Ассистент*

*Кафедра психологии*

*Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича*

*Ул. Коцюбинского, 2, 58012, г. Черновцы, Украина*

**Аннотация.** В коннотации с проблемой индивидуализированного акта рецепции рассматривается вопрос инсценирования прозы. В контексте совмещения инсценирования как рецептивного сценария с постмодернистской практикой на материале пьесы В. Семеновского „Тварь” (по роману Ф. Сологуба „Мелкий бес”) анализируются изменения парадигмы „феномен инсценизации”.

**Ключевые слова:** инсценизация, сценическое прочтение, литературные роды, рецептивный сценарий, постмодернизм, Ф. Сологуб, „Тварь” В. Семеновского.

## RECEPTIVE REACTION ON THE NOVEL “THE LITTLE DEMON” BY F.SOLOGUB THROUGH DRAMA PRIZM

*Arina Yankova*

[arina\\_yankova@mail.ru](mailto:arina_yankova@mail.ru)

*Psychology chair*

*Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University  
2 Kotsiubynskiy Street, 58012, Chernivtsi, Ukraine*

**Abstract.** The article highlights two opposing opinions on peculiarities of modern methods of stage interpretation of epics. The first one (T. A. Shakh-Azizova, I. L. Vyshnevskaya, V. Ye. Khaliziev): today theatre and literature interact without stage-players, translation of prose into action language makes the text poorer without taking into consideration narrative part of prose, without presenting author’s voice and style. The second one (B. O. Kostelianets, M. I. Turovska, A. P. Svobodin, G. O. Tovstonogov): modern art possesses sufficient means of stage embodiment of narrative discourse, characters’ inner monologues – generally – means of prose dramatization.

The assertions by contemporary cult directors: P. Brook, T. Suzuki, S. Zhenovach, K. Ginkas are another argument in favor of creative character of stage interpretation. Based on these assertions it is stated that stage interpretation is such a process where literary image stops to be final embodiment of recipient’s imagination, but produces the next alive immediate experience.

The article also analyzes two attempts of dramatization of the novel “The Little Demon” by F.Sologub – the author’s one (play “The Little Demon” by F. Sologub) and modern one (play “Beast” by V. Semenovskiy). Drama interpretations, separated by almost a century distance are compared. The main problem of interpretation is absence of fantastic and realistic topics combination in the stage action. Instead, in his play V. Semenovskiy combines text with the reader’s personal experience which touches upon the problems of the Russian backwoods of the early 20<sup>th</sup> century actualizing them from the distant offspring’s standpoint.

Thus, the problem of prose dramatization is considered in connotation with the problem of individualized reception act. Changes of paradigm “stage interpretation phenomenon” are analyzed in the context of combination of dramatization as a receptive script with the postmodernism practice on the basis of play “Beast” by V. Semenovskiy (by the novel “The Little Demon” by F. Sologub).

**Key words:** dramatization, stage interpretation, literary genres, receptive script, postmodernism, F. Sologub, “Beast” by V. Semenovskiy.

### References

1. Belinski V. G. O ruskoi povesti i povestiakh g. Gogolia: (“Arabeski” i “Mirgorod”) [About the Russian story and stories of Gogol: (“Arabesques” and “Mirgorod”)]. In: *Sobranie sochinenii* [Collected works]. Moscow, 1953, vol. 1, pp. 259–307. (in Russian).

2. Beskin E. Instsenirovka [Performance]. In: *Literaturnaia entsiklopediia* [Literary encyclopedia]. Moscow, 1930, vol. 4, pp. 537–539. (in Russian).
3. Bilinkis Ia. Roman Tolstogo – spektakl', fil'm [Roman Tolstoy – performance, the movie]. *Teatr i dramaturgiia* [Theatre and dramatic art], 1973, no. 3, pp. 206–202. (in Russian).
4. Brook P. Metafizika teatra [Theater Item metaphysics]. In: *Rezhisserskii teatr* [Director's theater]. Moscow, 1999, pp. 31–52. (in Russian).
5. Vainchtein O. Derrida i Platon: dekonstruktsyia logosa [Derrida and Platon: deconstruction of the Logos]. *Arbor Mundi*, 1992, no. 1, pp. 50–72. (in Russian).
6. *Vzhaimodeistvie i sintez iskvstv* [Interaction and synthesis of arts]. Leningrad, 1978, 269 p. (in Russian).
7. Vishnevskaiia I. L. O proze, ne zakhotevshei stat' dramoi [About the prose, not wanted to become the drama]. *Teatr* [Theatre], 1979, no. 5, pp. 42–43. (in Russian).
8. Gladkov A. K. *Meierkhol'd* [Meyerhold]. Moscow, 1990, vols. 1–2. (in Russian).
9. *Gogol' i teatr* [Gogol and theater]. Moscow, 1952, 568 p. (in Russian).
10. Dmitrievskaia M. Rossiia, kotoruiu my ne poteriali [Russia which we didn't lose]. *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal* [The Petersburg theatrical magazine], 2005, no. 4 (42), pp. 28–34. (in Russian).
11. Dostoevskii F. M. Pis'mo V. D. Obolenskoi ot 20 ianvaria 1872 g. In: Dostoevskii F. M. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete works]. Leningrad, 1986, vol. 29, book 1, p. 225. (in Russian).
12. *Igraem Pushkina: Pushkinskie teatral'nye festivali, tvorcheskie laboratorii, nauchnye konferentsii 1994–2001* [We play Pushkin: Pushkin theatrical festivals, creative laboratories, scientific conferences 1994–2001]. Saint Petersburg, 2001, 511 p. (in Russian).
13. Kosikov G. K. Roland Barthes – semiolog, literaturoved [Roland Barthes – semiology, the literary critic]. In: Barthes R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [The chosen works: Semiotics. Poetics]. Moscow, 1994, pp. 3–45. (in Russian).
14. Kostelianets B. O. Dramaticheskaiia aktivnost' [Drama activity]. *Teatr* [Theatre], 1979, no. 5, pp. 59–64. (in Russian).
15. Malochevskaia I. B. *Metod deistvennogo analiza v sozdanii instsenirovki* [Method of the effective analysis in performance creation]. Leningrad, 1998, 45 p. (in Russian).
16. Meierkhol'd V. E. *Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy. 1891–1917* [Articles. Letters. Speeches. 1891–1917]. Moscow, 1984, 623 p. (in Russian).
17. Nemirovich-Danchenko Vl. I. *O tvorchestve aktera* [About creativity of the actor]. Moscow, 1984, 623 p. (in Russian).
18. Egoshina O., Zaslavsky G., Nikiforova V., Romantsova O., Smolyanitsky M., Sokolyansky A., Yakubov N. Proza i stsena [Prose and scene: discussion materials]. *Moskovskii nabliudatel'* [Moscow observer], 1996, no. 1–2, pp. 5–18. (in Russian).
19. Rudnitskii K. L. Kentavr [Centaur]. *Teatr* [Theatre], 1979, no. 6, pp. 46–52. (in Russian).

20. Rudnitskii K. L. *Proza i stsena* [Prose and scene]. Moscow, 1981, 112 p. (in Russian).
21. Svobodin A. P. *Dialogi o sovremennom teatre* [Dialogues about modern theater]. Moscow, 1979, 56 p. (in Russian).
22. Semenovskii V. O. Tvar' [Creature]. *Teatr* [Theatre], 2004, no. 1, pp. 141–159. (in Russian).
23. Sologub F. *Melkii bes* [Small demon]. Saint Petersburg, 2004, 890 p. (in Russian).
24. Suzuki T. *Bar'er kak vyzov* [Barrier as call]. In: *Rezhisserskii teatr* [Director's theater]. Moscow, 1999, pp. 379–394. (in Russian).
25. Tovstonogov G. A. *Zerkalo stseny* [Scene mirror]. Leningrad, 1980, vols. 1–2. (in Russian).
26. Khalizev V. E. Instsenirovka [Performance]. In: *Literaturnyi entsiklopedicheskii slovar'* [Literary encyclopedic dictionary]. Moscow, 1987, p. 127. (in Russian).
27. Khalip V. T. *Stroka, prochtennaia teatrom* [The line read on theater]. Minsk, 1973, 216 p. (in Russian).
28. Chebotarevskaia An. *K instsenirovke p'esy "Melkii bes"* [To a play "Small Demon" performance]. Available at: [http://www.fsologub.ru/o-sologube/chebotarevskaya\\_k-instsenirovke-piesy-melky-bes.html](http://www.fsologub.ru/o-sologube/chebotarevskaya_k-instsenirovke-piesy-melky-bes.html) (accessed 15 December 2012). (in Russian).
29. Chepurov A. A. *Sovremennaia sovetskaia proza na stsene. Printsypy teatral'noi transformatsii proizvedenii raznykh povestvovatel'nykh zhanrov* [Modern Soviet prose on a scene. Principles of theatrical transformation of works of different narrative genres]. Extended abstract of PhD dissertation (Theater). Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography. Leningrad, 1984, 22 p. (in Russian).
30. Chervins'ka O. V., Zvarych I. M., Sazhyna A. V. *Psykhologichni aspekty aktual'noi retseptsii tekstu: teoretyko-metodolohichni pohliad na suchasnu praktyku slovesnoi kul'tury* [Psychological aspects of actual text reception: theoretical and methodological view on the modern verbal culture]. Chernivtsi, 2009, 284 p. (in Ukrainian).
31. Eko U. Iz zametok k romanu "Imia rozy" [From notes to the novel "Rose Name"]. In: *Nazyvat' veshchi svoimi imenami: Programmnye vystupleniia masterov zapadnoevropeiskoi literatury XX veka* [To Call things by their proper names: Program speeches of masters of the West European literature of the XX century]. Moscow, 1986, pp. 224–230. (in Russian).

### **Suggested citation**

Yankova A. Retseptivna reaktsiia na roman F. Solohuba „Melkyi bes” na dramaturhichnomu zrizi [Receptive reaction on the novel “The Little Demon” by F.Sologub through drama prizm]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2013, no. 87, pp. 265–278. (in Ukrainian).

Стаття прийнята до друку 25.06.2013 р.