

DOI: 10.22363/2312-9220-2025-30-3-500-507

EDN: ZJYRNA

УДК 821.161.1

Научная статья / Research article

Пространство и повествование в рассказе Е.И. Замятина «Встреча»

Е.С. Подолина 

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия
 espodolina@gmail.com

Аннотация. Рассказ Е.И. Замятина «Встреча» практически не изучался исследователями как самостоятельное произведение. Вместе с тем он представляет значительный интерес в контексте рецепции кинематографа в литературе первой половины XX в. и в произведениях русского зарубежья первой волны эмиграции. В это время писатель, как и многие его современники, обращался к проблеме взаимодействия литературы и кино, пытался разгадать феномен киноискусства, а также работал над сценариями. В этой связи отражение темы кино в художественном творчестве писателя объяснимо и закономерно. В статье рассматривается место рассказа в рамках позднего периода творчества Замятина. Кроме того, долгое время недооцененной оставалась роль художественного пространства. В то же время анализ повествования в произведении был освещен в отдельных работах современных литературоведов, но основное внимание авторов было сосредоточено на заимствованных из кинематографа повествовательных приемах, указании на присутствие ненадежного рассказчика. Цель – выявление особенностей художественного пространства и его связь с повествованием. Исследование опирается на описательно-функциональный, культурно-исторический и герменевтико-интерпретационный методы. Анализируется изображение пространства в соответствии со сложившимся образом кинематографа в Серебряном веке и установками писателя: отношением к киноискусству, мировоззрением, творческими принципами. Исследуется роль данной категории в организации повествования, очевидно их взаимодействие. Результаты показали, что образы и действия героев согласуются с окружающей их действительностью. Доказана связь между художественным пространством рассказа и особенностями повествования. В заключении делается вывод о возможном соотношении характерных для XX в. образов кинематографа с общими мировоззренческими установками и творческими взглядами Замятина, их отображением в рассказе «Встреча» на разных уровнях.

Ключевые слова: малая проза, художественное пространство, повествование, Е.И. Замятин, рецепция кинематографа, кинематографичность, литература русского зарубежья, Серебряный век

Благодарности. Автор выражает благодарность научному руководителю В.Б. Семенову за помощь при подготовке и редактировании рукописи.

© Подолина Е.С., 2025



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Заявление о конфликте интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

История статьи: поступила в редакцию 10 марта 2025 г.; отрецензирована 20 мая 2025 г.; принята к публикации 25 июня 2025 г.

Для цитирования: Подолina Е.С. Пространство и повествование в рассказе Е.И. Замятина «Встреча» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2025. Т. 30. № 3. С. 500–507. <http://doi.org/10.22363/2312-9220-2025-30-3-500-507>

Space and Narrative in the Short Story by E.I. Zamyatin *The Meeting*

Ekaterina S. Podolina 

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

 espodolina@gmail.com

Abstract. The short story *The Meeting* by E.I. Zamyatin has hardly been studied by researchers as an independent work. However, it is of considerable interest in the context of the reception of cinematography in the literature of the first half of the 20th century and in the literature of the Russian abroad of the first wave of emigration. At that time, the writer, like many of his contemporaries, addressed the problem of the interaction of literature and cinema, tried to unravel the phenomenon of cinematography, and also worked on scripts. In this regard, the reflection of the theme of cinema in the writer's work is understandable. In addition, the role of space in the story remained underestimated for a long time. At the same time, the analysis of the narration in the work was covered in individual works of modern literary scholars, but the authors' main attention was focused on the narrative techniques borrowed from cinematography and the indication of the presence of an unreliable narrator in the story. The aim of the work is to identify the features of the space and its connection with the narrative. The study is based on descriptive-functional, cultural-historical and hermeneutic-interpretative methods. The article analyzes the image of space in accordance with the established image of cinema in the Silver Age and the writer's attitudes: attitude to cinematography, worldview, established creative principles. The role of this category in the organization of the narrative is studied, their interaction is obvious. The results of the work showed that the images and actions of the characters are consistent with the reality surrounding them. The connection between the space of the story and the features of the narrative is proven. A conclusion is made about the possible correlation of the images of cinema characteristic of the 20th century with the general ideological attitudes and creative views of Zamyatin and their reflection in the story *The Meeting* at different levels.

Keywords: short prose, literary space, narrative, E.I. Zamyatin, cinema reception, cinematography, literature of the Russian abroad, Silver Age

Acknowledgments. The author expresses gratitude to academic supervisor V.B. Semenov for assistance in preparation and editing the article.

Conflict of interest. The author declares that they have no conflict of interest.

Article history: submitted March 10, 2025; revised May 20, 2025; accepted June 25, 2025.

For citation: Podolina, E.S. (2025). Space and Narrative in the Short Story by E.I. Zamyatin *The Meeting*. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 30(3), 500–507. (In Russ.) <http://doi.org/10.22363/2312-9220-2025-30-3-500-507>

Введение

В наследии Е.И. Замятина особое место занимает рассказ «Встреча» (1935), действие которого происходит на съемочной площадке. Можно сказать, что обращение к теме кинематографа не было случайным: повышенный интерес к проблеме взаимодействия кино и литературы на разных уровнях наблюдался, по меньшей мере, на протяжении всей первой половины XX в. В это время кинематограф переживал свое становление и расцвет. Режиссеры и литераторы стали задумываться о перспективах словесных, экранных и сценических искусств, анализе специфики их взаимодействия. Были опубликованы статьи В.Я. Брюсова «Ненужная правда. По поводу художественного театра» (1902), «Реализм и условность на сцене» (1907), А. Белого «Синематограф» (1907), «Театр и современная драма» (1908), К.И. Чуковского «Нат Пинкертон и современная литература» (1908), М.М. Волошина «Мысли о театре» (1910), «Театр и сновидение» (1912–1913), Л.Н. Андреева «Маски» (1912), В.В. Маяковского «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству» (1913). Велись дискуссии, одна из которых состоялась 5 апреля 1913 г. в Политехническом музее. Ее начало было положено выступлением Б.Л. Пастернака «Существует ли борьба между синематографом и театром как различными видами драматического искусства, и если она существует, то кто из них победит?».

Образ новейшего вида искусства оказался демонизирован представителями Серебряного века. М. Горький считал кино безликим отражением жизни, К.И. Чуковский – силой, способной останавливать время, А. Белый и М.М. Волошин – местом силы, которое возвращает человеку самого себя (Высочанская, 2018, с. 73). В лирике названного периода все чаще встречается тема взаимосвязи искусства и реальности, когда действительность и сюжет картины становятся неразличимы: Н.Н. Асеев «Лирическое отступление» (1924), «Королева экрана» (1924); О.Э. Мандельштам «День стоял о пяти головах» (1935) и др.

Что касается рецепции кинематографа в прозе, А.М. Высочанская выделяет несколько аспектов, которые были тесно связаны со значением его восприятия в литературе: юмористический, романтический, философско-психологический, поэтический и «кинематографический» роман (Высочанская, 2018, с. 164–189). С точки зрения исследователя, они сформировали ключевые направления для проявления темы киноискусства в литературе. В то же время в творчестве писателей русского зарубежья сохранялось характерное для символистов отношение к кино как к некоей другой реальности, призрачной и мнимой, что наглядно представлено в статье Ю.А. Айхенвальда «Смысл пустоты» (1927), произведениях Б.Ю. Поплавского (стихотворения «Покушение с негодными средствами» (1926), «Поэзия, ты разве развлеченье?», роман «Домой с небес» (1935), «Аполлон Безобразов» (1926–1932)), Г. Газданова («Вечер у Клэр» (1929), «Мартын Расколинос» (1929)), В.В. Набокова (стихо-

творения «Движенье» (1918), «Кинематограф» (1928), романы «Машенька» (1926), «Защита Лужина» (1930), «Камера обскура» (1932), «Подвиг» (1932)). В художественных текстах встречались, с одной стороны, установки на восприятие кинематографа как определенного потустороннего пространства, подверженного хаосу, а с другой – рефлексия авторов над тем, как новый вид искусства влияет на судьбу человека, которая порой выстраивается на манер сюжетов кинокартин. Кроме того, искусство слова активно перенимало кинематографические приемы: динамичное повествование, визуальную выразительность, аллюзии кино, привнесение визуального и экспрессивного компонента в литературу и т.п. Несмотря на то что в целом кинематограф воспринимался как совершенно новое явление, как то, что не обладало ни глубоким содержанием, ни собственной эстетической системой, многие писатели, поэты и критики этого времени увидели в нем высокий художественный потенциал.

Замятин как один из крупных авторов эпохи также не мог оставить без внимания проблему возросшей популярности кинематографа и его места среди других видов искусств. Об этом свидетельствуют его статьи «Театр и кино в советской России» (1932), «Кинематографические параллели» (1933) и «Кино» (1933), в которых писатель, с одной стороны, отметил наступающий кризис кинематографа как вида искусства, а с другой – выразил опасения, что зритель предпочтет «жидкую пищу» в виде звуковых кинокартин собственному воображению, осмыслению увиденного (Замятин, 1933). Тем не менее, Замятин является автором многочисленных киносценариев, однако экранизированы были только «На дне» (1936, режиссер Ж. Ренуар), написанный в соавторстве с Ж. Компанейцем, и «Пиковая дама» (1937, режиссер Ф. Оцеп). Часть задумок писателя сохранились в сценарных заявках (синописах): «Бич Божий» (1934–1935), «Владыка Азии» (1936), «Иван Грозный», «Принцесса Ванина» (1936) и др. Созданный в этот же период рассказ «Встреча» – подтверждение того, что тема кинематографа нашла свое отражение и в художественной прозе писателя.

Отметим, что произведение часто рассматривалось в рамках изучения поэтики «театральных» рассказов «Десятиминутная драма» (1929), «Лев» (1935) (Стрелец, 2019), особенностей заглавий в прозе писателя (Губина, 2007) и др. При этом оно практически не анализировалось исследователями как самостоятельное и в контексте рецепции кино в текстах писателей первой волны эмиграции. Также детально не исследовались особенности художественного пространства и их роль в построении повествования.

Результаты и обсуждение

Произведение относится к позднему (эмиграционному) периоду творческого пути Замyatина (1931–1937). Писатель продолжает придерживаться принципов неореализма, но в то же время обращается к образам и «формам психологизма» подобным тем, что встречаются у Л.Н. Толстого (Давыдова, 2001, с. 26). В частности, последнее включает в себя изображение внутреннего мира героя, невыразимость определенных эмоций и их несвязанность с подлинным состоянием персонажа (Мережковский, 1995 [1901–1902],

с. 109), несоответствие «между подлинным состоянием и волевым самообнаружением» (Скафтымов, 1972 [1958], с. 158). Необходимо заметить, что и в целом в XX в. прослеживается тенденция к изображению внутреннего пространства персонажей, в частности через пространство воспоминания. Тем самым, художественный мир произведения оказывался еще более усложненным¹.

Рассказ открывается сценой суда «фильма из русской жизни», которую читатель готов принять за реальную, однако впоследствии узнает, что это съемка киноэпизода. Отметим, что использованный здесь ход – намеренное запутывание действия при помощи «ненадежного повествователя». Такой прием можно считать своеобразным предвосхищением одного из основных постмодернистских принципов, примером «чеховского слова» в творчестве Замятина, под которым понимается стремление заинтриговать читателя и, в конечном итоге, подвести к неожиданной развязке (Губанова, 2005; Давыдова, 2001, с. 67). Пространство, в котором происходит заседание, не описывается подробно: фокус внимания смещен на внутреннее состояние героя, его ощущения. Детальное изображение пространства встречается уже в следующем эпизоде, когда все идут на перерыв в буфет, где сразу же «показалось темно», «лампы <...> завешены табачным туманом». Как часть пространства воспринимаются посетители: «солдаты, цыгане, мужики, офицеры», священник, спорящие извозчик и нищий. Даже Попов, который уходит из буфета, не столько покидает пространство, сколько именно исчезает «в фантастической толпе». Все персонажи перевоплощены в свои образы: в пространстве съемочной площадки они исполняют конкретные роли, однако вне ее, сохраняя внешнее преображение, становятся актерами. При этом художественное пространство кажется нереальным, точно существующим во сне: лампы окутаны «табачным туманом», все кажется шатким, «как во сне», более того, все происходящее напоминает «сон или бред». Замечая Попова в этом неопределенном, туманном пространстве полковник также не может вспомнить, где именно он его видел. Пространство реальности и пространство кинематографа как бы меняются местами: действительность кажется чем-то иллюзорным, в то время как постановочное заседание – реальным. Слияние мира кино и действительности делают пространство рассказа неопределенным, читатель не сразу понимает, где происходят события, что вполне согласуется с символистским восприятием феномена кинематографа как сверхъестественного и далекого от подлинной реальности. Однако замятиновед Т.Т. Давыдова, вспоминая о том, что рассказ был написан в эмиграции, а события происходят за границей, связывает этот образ с образом родины, который оказывается окутан туманной дымкой (Давыдова, 2001, с. 299). Так, в произведении реализуются мотивы призрачности и зыбкости окружающего мира. Исследователь делает вывод, что Замятин перенимает их у А. Шопенгауэра. Философ, в свою очередь, утверждал, что жизнь есть не что иное, как вечный обман, где нет возможности достигнуть счастья – оно может лежать только в будущем или в прошлом (Шопенгауэр, 1992 [1844]).

¹ Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : учеб. пособие. 3-е изд. М. : Флинта ; Наука, 2000. 248 с.

Усложнение восприятия повествования читателем происходит в том числе и за счет обращений полковника к пространству памяти, к тюремной камере, где он был надзирателем для заключенного Попова. Здесь читатель снова может заметить, что со сменой пространства меняются и роли персонажей, что, с одной стороны, объяснимо тем, что в рассказе задействованы кинообразы актеров. С другой стороны, как и в эпизоде, где полковник покидает павильон и выходит из роли, пространство определяет, кем герой является в конкретный момент времени. Погруженный в воспоминания он дезориентирован в пространстве: в попытке найти съемочную площадку оказывается совсем в другом помещении, где вновь встречает своего оппонента.

В рассказе фигурирует и то пространство, в котором оказывается полковник после конфликта с режиссером: коридор студии и тот же буфет. Однако теперь герой практически не обращает на него внимание, оно уже не имеет столь большого значения. Исключением становится деталь, на которую подмечает повествователь – одна горящая лампа. Входящий и перемещающийся в этой локации Попов идет от «дверей к столику». Так, безлюдный буфет становится местом финальной встречи. Пространство вновь за пределом внимания как повествователя, так и полковника – последний вновь сосредоточен на внутреннем состоянии и на своем противнике. Таким образом, пространство описывается в оппозициях «реальность» и «сон», «мир кино» и «действительность», «внешнее» и «внутреннее», «надзиратель» и «осужденный» и т.п.

Переходы от пространства к пространству осуществляются с помощью монтажного повествования, на что указывала еще Л.И. Стрелец, подчеркивая, что читатель, как кинозритель, следит за перемещением в пространстве от зала суда до буфета, из буфета – в тюремную камеру, из тюремной камеры – на полутемный двор, оттуда в студию, а из студии – снова в буфет (Стрелец, 2019, с. 109). Таким образом реализуются принципы кинематографичности, часто встречающиеся в художественных текстах начала XX в. Перемещение между пространствами служит для реализации сюжетообразующей функции пространства в понимании Ю.М. Лотмана. Ученый считал, что движение сюжета осуществляется посредством пересечения границ пространств, задействованных в произведении, причем каждое такое нарушение приравнивается к событию. Но эта функция может проявляться и на уровне модальности, например, когда пространственное противопоставление «там – здесь» составляет основу интриги произведения (Лотман, 2000 [1969], с. 483). То же самое происходит и в рассказе «Встреча»: автор стремится вовлечь читателя в наблюдение за действием, в игру. Добавим, что перемещения в пространстве связаны и с изменением своеобразного статуса персонажей. Так, главный герой, выбежав из студии, перестает быть полковником, а снова становится человеком, «который недавно мыл окна и получал на чай». Автор не просто запутывает читателя с помощью особой организации повествования: он добавляет свободные перемещения в пространстве повествователя и героя, что усложняет восприятие художественного текста и, кроме того, вместе с переменной локаций, где разворачиваются события рассказа, меняет статусы и роли героев.

Заключение

В рассказе «Встреча» действие разворачивается на съемках фильма, поэтому пространство произведения охватывает локации, связанные с кинопроизводством: павильон, буфет, двор, коридор. При этом выбор этого места также не случаен: через данный образ способна реализоваться идея автора о действительности, которая на самом деле иллюзорна, что согласуется, с одной стороны, с символистской идеей о кино как об инородной реальности, а с другой – с шопенгауэровской идеей о несуществующей на самом деле действительности. Эта мысль соотносится с тезисом о забываемом образе родины, поскольку события рассказа происходят на чужбине, а сам писатель в этот период находится в эмиграции. Кроме того, в тексте представлена и специфическая категория пространства – пространство воспоминания, к которому нередко обращались писатели XX в. Герой может существовать одновременно и в настоящем времени и в пространстве, перемещаться в прошлое, что усложняет повествовательную структуру рассказа.

Персонажи меняют свои роли в соответствии с локацией, в которой находятся, но при этом и пространство способно трансформироваться в зависимости от внутреннего состояния главного героя: когда он находится в «реальном мире», то способен в деталях воспринимать окружающее. Однако в состоянии раздумий, воспоминаний герой воспринимает пространство иначе, оно как будто бы перестает для него существовать, что выражается в отсутствии детального описания художественного мира или его пересоздания. Так, буфет хотя и кажется реальным, кажется пространством сна в одном эпизоде и обычным реальным буфетом в другом.

Пространство и повествование в рассказе Замятина «Встреча» находятся в тесной взаимосвязи: повествование соотносится с перемещениями главных героев в пространстве, тем самым реализуется сюжетообразующая функция последней категории. Перемещение между разнообразными локациями, в том числе между пространством настоящего и пространством памяти, ведут к переменам ролей персонажей и к неожиданной развязке.

Список литературы

- Высочанская А.М.* Рецепция искусства кино в русской литературе I половины XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература». М. : МГУ им. М.В. Ломоносова, 2018. 249 с.
- Губанова Т.В.* «Чеховское слово» в творчестве Е.И. Замятина : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература». Тамбов, 2005. 156 с.
- Губина Н.В.* Поэтика заглавий в прозе Е.И. Замятина: название – текст – метатекст // Мир науки, культуры, образования. 2007. № 4(7). С. 97–104.
- Давыдова Т.Т.* Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы 1910–1930-х гг. : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература». М. : МГУ им. М.В. Ломоносова, 2001. 346 с.
- Замятин Е.И.* Кино // Замятин Е.И. Собрание сочинений : в 5 томах. Т. 4: Беседы еретика. М. : Русская книга, 2003. 510 с.

- Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Ю.М. Лотман Семиосфера. Культура и взрыв среди мыслящих миров. СПб. : Искусство-СПБ, 2000. 704 с.
- Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники : очерки. М. : Республика, 1995. 622 с.
- Скафтымов А.С. Идеи и формы в творчестве Л. Толстого // А.С. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей : статьи и исследования о русских классиках. М. : Художественная литература, 1972. 543 с.
- Стрелец Л.И. Игра с читателем в «театральных» рассказах Е. Замятина // Вестник ТГПУ. 2019. № 1(198). С. 105–112.
- Шопенгауэр А. О ничтожестве и горестях жизни // А. Шопенгауэр. Избранные произведения / сост., авт. вступ. ст. и примеч. И.С. Нарский. М. : Просвещение, 1992. 479 с.

References

- Davydova, T.T. (2001). *The Creative Evolution of Yevgeny Zamyatin in the Context of Russian Literature of the 1910–1930s* [Doctoral Dissertation]. Moscow. (In Russ.)
- Gubanova, T.V. (2005). *‘Chekhov’s Word’ in the Works of E.I. Zamyatin* [Doctoral Dissertation]. Tambov. (In Russ.)
- Gubina, N.V. (2007). Poetics of the titles in the prose of E.I. Zamyatin: Title – Text – Metatext. *The World of Science, Culture and Education*, (4), 97–104. (In Russ.)
- Lotman, Yu.M. (2000). On the metalanguage of a typological description of culture. In Yu.M. Lotman, *Semiosphere*. Saint Petersburg: Iskustvo-SPB Publ. (In Russ.)
- Merezhkovskij, D.S. (1995). *L. Tolstoy and Dostoevsky. Eternal Companions: Essays*. Moscow: Respublika Publ. (In Russ.)
- Shopengauer, A. (1992). On the insignificance and sorrows of life. In A. Shopengauer, I.S. Nar-skij (Compiler, author of introduction and notes), *The Collected Works of Arthur Schopenhauer*. Moscow: Prosveshhenie Publ. (In Russ.)
- Skafty’mov, A.S. (1972). Ideas and forms in Tolstoy’s works. In A.S. Skafty’mov, *Moral Quests of Russian Writers: Articles and Research on Russian Classics*. Moscow: Khudozhestven-naya literatura Publ. (In Russ.)
- Strelets, L.I. (2019). Playing with the reader in ‘theatrical’ stories by E. Zamyatin. *Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, (1), 105–112. (In Russ.)
- Vy’sochanskaya, A.M. (2018). *Reception of the Cinema Art in Russian Literature of the First Half of the 20th Century* [Doctoral Dissertation]. Moscow. (In Russ.)
- Zamyatin, E.I. (2003). Cinema. In E. Zamyatin, *Collected Edition* (Vol. 4, Conversations Heresy). Moscow: Russkaya kniga Publ. (In Russ.)

Сведения об авторе:

Подолina Екатерина Сергеевна, аспирант кафедры теории литературы, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Российская Федерация, 119991, Москва, ул. Ленинские горы, д. 1. ORCID: 0009-0005-1572-5017; SPIN-код: 2381-6546. E-mail: espodolina@gmail.com

Bio note:

Ekaterina S. Podolina, Post-Graduate Student at the Department of Literature Theory, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, 1 Leninskie Gory St, 119991, Russian Federation. ORCID: 0009-0005-1572-5017; SPIN-code: 2381-6546. E-mail: espodolina@gmail.com