

Слинкина Е.М.

ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА В.НАБОКОВА В СВЕТЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ Н.ЕВРЕИНОВА

Владимир Владимирович Набоков - ярчайший представитель русской эмигрантской литературы - оставил весьма разнообразное литературное наследие: и лирику, и прозу, и драматургию.

Первый поэтический опыт Набокова, который оказался не совсем удачным, относится к периоду его пребывания в Крыму, куда семья будущего писателя переехала во время революционных волнений в России. Сборник стихов Набокова был раскритикован, многие говорили о том, что писателя из него не получится. Сам Набоков позже напишет об этом сборнике: «Его по заслугам немедленно растерзали, те немногие рецензенты, которые заметили его». Из Севастополя начинающий литератор убыл во временное, как он думал, путешествие, не подозревая, что оно затянется на всю жизнь. Уже в эмиграции, во время учебы в Кембридже, изучая литературу и энтомологию, он не прекращает писать, а наоборот, пишет и печатается под псевдонимом райской птицы - Сирина.

Несмотря на то, что начинал Набоков с лирики, бесспорен тот факт, что известность и признание пришли к нему именно благодаря прозе. Говорят о некоем феномене, чуде, случившемся с Набоковым около 1924 года. Речь идет о разительной перемене, произошедшей с ним, когда, обратившись к прозе, он впервые проявил необычайную виртуозность и талантливость. Как отметил исследователь его творчества А.Медведев: «Появляется новый писатель, ослепительный дар которого возник словно из ничего, по мановению палочки невидимого фокусника». [1]

Поражает, прежде всего, кажущаяся легкость с какой писал Набоков: только с 1930 по 1940 год им было опубликовано шесть романов, ряд рассказов и две пьесы, одна из которых была поставлена в Париже. Уже этот краткий взгляд на десятилетний период творчества писателя указывает на то, что доля драматических произведений в его литературном наследии весьма незначительна, что, однако, ни в коей мере не снижает интереса к ним и, тем более, необходимости и значимости их подробного рассмотрения.

Всего перу Набокова принадлежит шесть пьес (однако ряд исследователей приводят иные данные, говоря о пяти или восьми драматургических произведениях Набокова [2]). Между тем, сцену при жизни писателя увидели лишь немногие его произведения. Все пьесы Набокова можно разделить на ранние, романтические – «Смерть», «Скитальцы», «Дедушка» и «Полнос», написанные в Берлине в 1923 году, и созданные в зрелом возрасте во Франции – «Событие» и «Изобретение Вальса». Драматургия - важная составляющая литературного наследия Набокова, однако, и это надо признать, все еще не нашедшая должного отражения в литературной критике и работах исследователей творчества писателя.

Три короткие пьесы («Смерть», «Дедушка», «Скитальцы») были связаны с гибелью отца Набокова: в 1922 году его убивают выстрелами в спину, когда он закрыл собой Милюкова - лидера кадетской партии. Трагический инцидент, приведший к смерти отца, стал причиной глубоких переживаний писателя и повлек за собой определенную «переоценку ценностей». Это явилось своеобразной последней каплей: дверь захлопнулась, и вернуться в Россию уже нельзя, все равно так, как было, уже не будет никогда. Наиболее показательна в этом смысле пьеса «Скитальцы». Один из братьев - героев пьесы - говорит, что все счастье заключено в двух словах «я дома», а далее думает о том, что если в кресле отца сидит другой человек, то «я пойму, что детство не воскресло, что мне в глаза с усмешкой смерть глядит». На наш взгляд, это место в пьесе чрезвычайно автобиографично и очень ясно отражает тот душевный перелом, который происходит у Набокова. Невозможно отделить автора и события его жизни от его произведений. Несмотря на разные мнения на этот счет, жизнь писателя всегда накладывает свой отпечаток на то, что и как он пишет.

Пьеса «Дедушка» связана с событиями революции 1789-1794 годов во Франции. Бывший палач, ныне полусумасшедший, разговаривающий с лилиями, интуитивно узнает одну из своих жертв, которой чудом удалось избежать смерти от его рук. Палач предлагает жертве игру - стать «ключом к волшебному миру», фактически инсценировать, повторить казнь. Здесь прослеживается связь с символистами: лилия - знак французского королевского дома - символ безвозвратно ушедшего прошлого. В «Скитальцах» два брата являются своего рода двумя дорогами из ушедшего, и Набоков делает выбор в пользу того, кто сохранил традиции родной семьи. Короткая драма «Полнос» основана на реальных событиях - гибели экспедиции Скотта.

В драматургических произведениях Набокова переплетаются реальность и фантастика, читатели (зрители) погружаются то в привычный, то в вымышленный мир, который нередко становится настоящей жизнью. Пьесы насыщены реминисценциями и ассоциациями русской классической литературы: Гоголь, Пушкин, Тургенев... Но этим Набоков не столько играет, сколько подчеркивает тот страшный разрыв, который отделил русского человека дореволюционного от послереволюционного. Смерть, сон, безумие становятся той реальностью, в которой хочет существовать герой. Действительность «не то помрачается, не то проясняется... Реальность оказывается мнимой, и из-за нее начинает сквозить более реальная, более подлинная». [3] Набоков словно обращается к сознанию зрителя, беспощадно лишая их иллюзий, в которых многие из них пребывают. Для этого автор вводит гротескные образы (гости в «Событии», министры в «Изобретении Вальса») и говорящие фамилии. Так, в «Событии» внезапно вошедшая акушерка носит фамилию Шнап (пер. с немецкого яз. – «вдруг, внезапно»).

Отсутствие подлинных событий сближает эту пьесу с чеховскими произведениями. Здесь же мы нахо-

дим и перефраз известной формулы «если в первом действии в пьесе висит ружье, то в последнем оно обязательно должно дать осечку» (у Чехова: «ружье должно выстрелить»), есть и сравнение с тремя сестрами, и немая сцена, невольно ассоциирующаяся у читателя с аналогичной в гоголевском «Ревизоре». Но главное - действие пьесы движут не события, а характеры героев. Однако в финале Набоков остается верен себе, вводя мотив двойственности, крушения иллюзий, сочетающихся с иллюзорностью реальности. Особенно понятна и близка эта пьеса была русским эмигрантам, которые утратили всякую надежду на перемену судьбы, на возвращение на Родину. Суэта, пустота, тщетность пьесы перекликалась с их жизнью.

«Изобретение Вальса» - антивоенная пьеса, написанная в 1938 году, в которой Набоков осмысливает события, происходившие в Европе. Действие происходит в вымышленной стране, однако некоторые детали говорят о том, что это Старый свет (правда, подобные события могут произойти в любой стране мира). Произведение рассказывает не о диктатуре как таковой, а о представлении о власти маленького человека, представителя низшего сословия, мещанина. Вальс, владеющий смертоносным оружием, приходит к власти с благими целями и намерениями, но забывает их и пресыщается властью очень быстро. Вообще, стоит отметить, что сюжет прихода к власти злодея со смертоносным прибором был очень популярен в начале XX века (Дж. Лондон – «Враг всего человечества», А.И.Куприн – «Жидкое золото», М.А.Булгаков – «Адам и Ева», А.Н.Толстой – «Гиперболоид инженера Гарина» и т.п.). Но герой «Изобретения...» непохож на этих волевых тиранов, придя к власти, он хочет установить эру всемирного счастья. Однако, достигнув желаемого, Вальс очень быстро теряет интерес к государственным делам и начинает искать развлечений. Его диктатура прерывается, все происходящее оказывается сном, но сон - отражение реальности, в которой «маленький человек» стремится вверх. Написанная накануне второй мировой войны, пьеса является своеобразным пророчеством. Да и сейчас она не потеряла актуальности.

Стоит отметить, что почти во всех пьесах проходит тема отражения реальности. Так, поступки Вальса оказались его бредом, в «Полюсе» герои добровольно, без страстей ждут прихода смерти, как прихода сна, а в пьесе «Смерть» между сном и смертью ставится знак равенства. Для Набокова очень характерен интерес к подсознательному. Он считает, что нереальное является лишь субъективным переживанием реальности.

Все пьесы были написаны Набоковым как отклики на какие-то события: ранние, как уже отмечалось, - на смерть отца, поздние - на начало военной экспансии фашистской Германии. И хотя он и утверждает что «к писанию прозы и стихов не имеют никакого отношения ни добрые человеческие чувства, или турбины, или религии, или духовные запросы..., или отзыв на современность», его пьесы говорят об обратном.

Прежде чем перейти к рассмотрению театральной эстетики Евреинова, кратко остановимся на принадлежности набоковских драматургических произведений к так называемым «пьесам для чтения» и пьесам для постановки на сцене, проще говоря - о возможности и сложности их постановки. Представляется, что практически все они могут быть поставлены с большими или меньшими трудностями. Самой проблемной, на наш взгляд, является пьеса «Смерть», ведь второе действие происходит как бы в другом, загробном мире, который хотя и является прямым отображением реальности, но для героя становится настоящим иным миром, куда он так стремился. Донести до зрителя эту идею, заставить его поверить в реальность происходящего, также как в это верит герой, чрезвычайно сложно. Таким образом, все пьесы Набокова могут быть поставлены на сцене, но нельзя отрицать и того, что, читая его ранние драматургические произведения невозможно не наслаждаться языком, которым они написаны, удержаться от удовольствия еще раз перечитать особенно удачную реплику. Поэтому нам видится возможным подвести эти произведения под обе указанные выше категории.

Обратимся к основным положениям театральной эстетики Н.Евреинова, изложенным главным образом в его работе «Театр как таковой (обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни)». Во-первых, он утверждает, что человечество стоит на пороге новой эры, когда в произведении будет важна не суть, а форма, то есть последнее станет содержанием. Таким образом люди смогут «обратить уродливую внешность жизни в невиданную и неслыханную красоту».[4] Благодаря этому театр станет учителем, а театрализация жизни - долгом художников, писателей и режиссеров. С этой точки зрения такие люди как Нерон, Наполеон, Людовик XIV - еще не оцененные театрализаторы жизни.

Затем Евреинов рассуждает об искусстве. Первый вывод, к которому он приходит - театр - явление первичное, даже по отношению к искусству, и эти два явления соотносятся как раковина и жемчужина. Он усматривает в таких реалиях как ношение одежды, макияж, публичные казни, пытки (столь распространенные в прошлых веках) стремление к театрализации, к тому, чтобы стать кем-то иным. Люди стали покрывать свое тело шкурами, не столько из-за холода, сколько из-за желания выделиться. Именно поэтому человечество так любит маскарады: маска дает возможность «стать другим и сделать другое»[5].

В размышлениях о театре Евреинов утверждает наличие договора между ним и зрителем. Человек, придя на спектакль, должен допускать определенную долю условности. Так, он должен допустить, что кусок материи действительно является небосводом, а театр должен помочь ему в этом. Евреинов не принимает театра реализма: он считает, что важна убедительность, а не правдивость, представление о действительности, а не сама действительность. Лейтмотивом проходит мысль о том, что наша жизнь - условность. Итак, театр, театрализация - это то, для чего мы живем, и чем мы живем. Нам не нужна реальность и историческая точность, цель нашего существования - быть иными, убежать, преобразовать, замаскировать пошлую действительность («... из этого ужасного мира, где все сговорилось, чтоб нас обманывать,

морочить, мучить и притом так безжалостно, так тупо, так обидно и вместе с тем так невероятно, что перед гробом любимого существа хочется скорее кусаться и драться, чем плакать.»[6])

Обратимся к сравнению основных положений театральной эстетики Н.Евреинова и драматургии В.Набокова. Прежде всего, бросается в глаза очевидная схожесть взглядов этих литературных деятелей в вопросе равенства формы и содержания. Утверждение Евреинова о начале новой эры, в которой форма станет содержанием, перекликается с набоковскими мыслями о том, что важно как, а не что написано. Творчество же писателя является ярким воплощением этого принципа. Virtuозная работа с сюжетом, несомненно, увлекает и заставляет читать его произведения снова и снова, наслаждаясь блестящей техникой. Однако если взглянуть на идеи, которые положены в основу произведений, поражаешься тому, что так удачно отметила З.Шаховская: «Если Пушкин монолитен в своих противоречиях, то Набоков мозаичен в своем однообразии». [7] Это ли не почти полное совпадение идей?

Необходимо сказать о том, что многие исследователи отрицают какой-либо отклик на театрализацию жизни Евреинова у Набокова (Владимир Александров, Брайтон Бойд). Но если взять идею театра как очаровательного обмана и мысль о том, что если невозможно дать страдающим счастье, необходимо дать им иллюзию счастья, а также обратиться к пьесе «Смерть», то там мы увидим отражение этих положений. Во-первых, Эдмонд, принявший мнимый яд, считает, что он уже в мире ином - очаровательный обман, театрализация жизни в чистом виде. Во-вторых, в этой иллюзорной действительности он счастлив, он стал иным, достиг того, к чему стремился. Известие о возвращении к реальности для него равносильно страшной смерти, она ему не нужна, он не хочет туда возвращаться.

Если рассматривать набоковскую галерею неудавшихся творцов, то мы видим, что основной неудачей их воссоздания реальности в искусстве или жизни является либо подражание ей (Трощейкин), либо забвение ее и растворение в мире вымысла (Вальс). А.Медведев говорит о том, что для Набокова основной проблемой является осознание бессилия искусства перед лицом времени и смерти. С этим связаны и события жизни автора: невозможность вернуть отца, воссоздать Россию. Поэтому, самое страшное не почувствовать что-то, необходимо отделаться от ощущения буттафорности мира, того, что «реальность ускользнула сквозь пальцы задолго до того, как стать недоступной из-за внешних обстоятельств».[8] Это особенно актуально для пьесы «Событие». Именно в этой пьесе наиболее зримо ощущаются пересечения с Евреиновым. Так, например, Трощейкин не может дописать портрет, так как куда-то делись мячи, нужные для портрета; то есть, получается, художник (творец) терпит неудачу на пути точного воссоздания реальности. Очень интересно его решение о том, как он хотел бы написать портрет в двух его видах: так, как хочет заказчик, и так, каким его представляет сам Трощейкин. Но особенно показателен его разговор с женой: «Вот представь себе. Этой стены как бы нет, а темный провал и как бы, значит, публика в туманном театре, ряды, ряды сидят и смотрят на меня. Причем все это лица людей, которых я знаю или прежде знал и которые теперь смотрят на мою жизнь». Здесь очевидна параллель с мыслью Евреинова о том, что зритель должен видеть на сцене не объективную реальность, а психологию героев.

Но если в «Событии» Набоков (если в данном случае будет корректно подобное определение) подерживает (оправдывает) идеи Евреинова, то в «Изобретении Вальса» он показывает, до чего может прийти человек, погрязнув в собственной фантазии. Подмена жизни театром для себя может привести к весьма плачевным результатам. Вальс, озабоченный идеями о счастье мира, не может разграничить реальное и воображаемое. В этом смысле можно сказать о судьбе самого Евреинова, который не смог справиться с противоречием театра-условности и театра-жизни, отрицающего эту условность в искусстве. Набоков же не отрицает ни реальности, ни воображения. Он видит, к чему приводит забвение первой, но понимает, что воображение может преобразить мир, сделать фантазию столь же реальной, как и сама жизнь, т.е. вымысел становится приемом, а действительность - материалом.

Таким образом, отрицать параллели между театральной эстетикой Н.Евреинова и драматургической практикой В.Набокова нельзя - они очевидны. Во-первых,- это принцип равенства формы и содержания. Этому положению Набоков был верен на протяжении всего своего творчества, за что заслужил «славу» «нерусского» писателя и обвинения в бездуховности. В ранних пьесах, особенно в «Смерти» мы видим отражение идей Евреинова о театре как очаровательном обмане и об условности реальности, необходимости ее преобразования или ухода от нее.

В более поздних пьесах Набоков рассматривает две крайности - слепое подражание действительности («Событие») и полное отрицание реальности мира («Изобретение Вальса»). В первом случае, Набоков согласен с Евреиновым, но в «Изобретении Вальса» он предупреждает о том, к чему так близок Евреинов, обозначает грань, за которой человек может погрязнуть в фантазиях. Важно, что обе крайности приводят к одинаково тяжелым последствиям.

Несомненно, что Набоков глубже подходит к проблеме «взаимоотношения» действительности и фантазии. Он не только допускает независимое существование этих двух явлений, но и видит возможность их сосуществования: с помощью воображения мы можем украсить мир, который нам дан, если угодно, как факт (отрицать его бессмысленно). Не стоит, однако, рассматривать это как воплощение идей «театра реализма». Представляется, что набоковская эстетика находится где-то между этими двумя полюсами. Он берет реальность за основу, а остальное надстраивает с помощью воображения. Таким образом, можно допустить утверждение, что драматургическая практика Набокова представляет собой определенный синтез положений театральной эстетики Н.Евреинова и «театра реализма», принципы которого положены в основу, являются своеобразным «фундаментом» набоковских произведений.

Литература:

1. Медведев А. Перехитрить Набокова // Журнальный зал «Иностранная литература» сети Интернет.- 1999.
2. Носик Б. Мир и дар Набокова: первая русская биография писателя.- М.: Пенаты, 1995; Ерыкалова И.Е. В мире отражений. Вступительная статья // Изобретение Вальса.- СПб: Азбука-Классика, 2000.
3. Ерыкалова И.Е. Указ. соч.- С. 14.
4. Евреинов Н. Театр как таковой (обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни).- СПб.: Издание Н.И.Бутковской, 1912.- С. 12.
5. Там же.- С. 85.
6. Там же.- С. 29.
7. Шаховская З.А. В поисках Набокова. Отражения.- М., 1991.- С. 2.
8. Медведев А. Указ. соч.