



Н. БУКС

«Оперные призраки» в романах В. Набокова*

Мнение, что Набоков музыки не любил и «путал *allegro* и *adagio*»¹, приобрело в набоковедении почти законодательный смысл. Зиждется оно, в основном, на собственно набоковских высказываниях, разбросанных в разных интервью². Помня, однако, как продуманно, в письменном виде заготавливались такие ответы и как неизменен был отказ писателя от всякого самокомментирования и откровений с читателем, нельзя не заметить, что эти слова — лишь маска. Набоков вырос в семье

* Впервые на французском языке: *Revue des études slaves*. Paris, 2000. Т. 72. Fasc. 3—4: Vladimir Nabokov dans le miroir du XX^e siècle. P. 453—466.

¹ Приведу одну из последних книг, где это мнение фигурирует уже в форме аксиомы: *Schiff S. Vïra Nabokov: Biographie*. Paris, 1999. P. 83—84.

² Для точности к интервью следует добавить очевидно игровое, с демонстративно гипертрофированными чертами, высказывание из «Других берегов», там Набоков пишет: «Надобно сказать, что у обоих моих родителей был абсолютный слух: но увы, для меня музыка всегда была и будет лишь произвольным нагромождением варварских звучаний. Могу по бедности понять и принять цыгановатую скрипку или какой-нибудь влажный перебор арфы в “Богеме”, да еще всякие испанские спазмы и звон, — но концертное фортепиано с фалдами и решительно все духовые хоботы и анаконды в небольших дозах вызывают во мне скуку, а в больших оголение всех нервов и даже понос» (*Набоков В. Другие берега*. Анн Арбор, 1978. С. 28). Ср. в эссе о Пушкине, где Набоков писал: «L'amour du masque ne l'oublions pas est essentiellement un trait du vrai poète» (*Nabokov V. Poushchine ou Le vrai et le vraisemblable* // *Magazine littéraire*. 1986. № 233. Septembre. P. 51. В пер. Т. Земцовой: «Не будем забывать, что любовь к маскараду, действительно, характерная черта поэта» — *Набоков В. Романы. Рассказы. Эссе*. СПб., 1993. С. 231).

меломанов, с детства был приобщен к музыке и знал ее гораздо лучше, чем это может показаться доверчивому читателю популярных журналов. О том свидетельствуют его произведения. В настоящем исследовании я предпочла не руководствоваться авторской псевдо «самоэкспликацией», наложенной в качестве готовой схемы на текст, но исходя из анализа самого текста реконструировать модели воспроизведения музыкальных тем и форм у Набокова.

Практически во всех его романах европейского цикла звучит музыка, она звучит в разных жанрах: симфонии, популярных песен, танцевальной музыки, салонных романсов, сценической музыки, драматической легенды, *Lieder*, балетов, но наиболее часто повторяющимся, устойчивым музыкальным жанром в них оказывается опера. Оперный репертуар в набоковских романах разнообразен, вариативность художественных функций оперных произведений в текстах велика, но в целом оперные манифестации в прозе писателя образуют сквозной тематический мотив, обладающий собственной динамикой.

Свое начало мотив оперы у Набокова берет в рассказе «Возвращение Чорба». Опубликованный в 1925 году в газете «Руль», в 1930 он дал название сборнику из 15 рассказов и 24 стихотворений, — факт, свидетельствующий об эстетической значимости рассказа в глазах автора. По мнению критиков, это один из самых эмоциональных рассказов раннего периода творчества Набокова³. Содержание его сводится к описанию возвращения героя из полугодового свадебного путешествия в город, в котором он встретил свою будущую жену и обвенчался с ней. Чорб приезжает один, потому что жена погибла в Ницце, дотронувшись до электрического провода рукой. Он повторяет их совместный маршрут в обратном направлении, собирая, как из элементов мозаики, из деталей внешнего мира, отмеченных прежде женой, ее образ. Вернувшись в город, он останавливается в дешевой, дурного пошиба гостинице, расположенной за углом городской оперы, в том же номере, в котором они с женой провели первую после свадьбы ночь. Чорб приводит в номер проститутку, не глядя на нее ложится к стене и засыпает, но вскоре внезапно просыпается: «Он <... повернулся на бок и увидел жену свою, лежавшую рядом с ним. Он крикнул ужасно, всем животом. Белая женская тень соскочила с постели. Когда она, вся дрожа, зажгла свет, — Чорб сидел в спутанных простынях, спиной к стене, и сквозь растопы-

³ Connolly J. Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and ther. Cambridge. 1992. P. 11.

ренные пальцы сумасшедшим блеском горел один глаз. Потом он медленно открыл лицо, медленно узнал женщину <... . И Чорб облегченно вздохнул и понял, что искус кончен»⁴.

Накануне этой сцены проститутка прежде, чем лечь в постель, подходит к окну и видит здание оперы и театральный разъезд: «...в бархатной бездне улицы виден был угол оперы, черное плечо каменного Орфея, выделявшееся на синеве ночи, и ряд огоньков по туманному фасаду, наискось уходящему в сумрак. Там, далеко, на полукруглых слоях освещенных ступеней, кипели, вытекающая из яркой проймы дверей, мелкие, темные силуэты...» (14).

Упоминание в тексте рассказа Орфея натолкнуло американского исследователя Дж. Коннолли на догадку; он пишет, что образ Орфея имеет прямое отношение к той внутренней задаче, которую решает Чорб⁵. Коннолли сближает рассказ с мифом. Но предположение американского коллеги, при известной доле справедливости, содержит ошибку: текстом-адресатом набоковской аллюзии является не просто миф, а опера, написанная по его мотивам, — обстоятельство, которое сообщает новый смысл прочтению рассказа.

Указания на сближение текста с оперой встречаются в повествовании многократно. Рассказ начинается с описания возвращения родителей жены из оперы. Узнав от горничной о внезапном появлении Чорба, они едут к нему в гостиницу. Затем повествование откатывается на несколько часов назад, к моменту приезда героя в город. Обращает на себя внимание время приезда: «Было около восьми часов вечера» (8) — это время начала оперного представления. В свою очередь, кульминация действия и немедленно наступающая развязка приходится на окончание театрального разъезда. Иначе говоря, сюжетное время рассказа соотнесено с продолжительностью оперы. В этом контексте симптоматичен финал, отмеченный наступающей тишиной, словно подчеркивающей окончание звучания музыки. В последней сцене родители жены уходят в номер. Проститутка и лакей «остались стоять в коридоре, испуганно посмотрели друг на друга и, нагнувшись, прислушались. Но в комнате было молчание. Казалось невероятным, что там, за дверью, трое людей. Ни единый звук не доносился оттуда» (16).

Представляется, что в рассказе заданы два смысловых варианта прочтения оперы как жанра искусства: одно на сюжетном

⁴ Набоков В. Возвращение Чорба. Рассказы и стихи. Анн Арбор, 1976. С. 15. В дальнейшем цитаты из произведения будут приводиться по настоящему изданию с указанием страниц в тексте.

⁵ Connolly J. Nabokov's early fiction... P. 14.

уровне связывается с восприятием родителей жены, Келлеров, другое — с восприятием Чорба. Мир Келлеров мещанский, вещественный, со строго организованной иерархией нравственных ценностей и перечнем добродетелей. Предметным воплощением его служит спальня молодоженов, где у кровати стоят приготовленные тапочки на коврик с надписью: «Мы вместе до гроба» (9). С этим миром в рассказе соотносится опера Вагнера «Парсифаль», которую Келлеры слушают, пока Чорб бродит по городу. Рассказ начинается со слов: «Супруги Келлер вышли из театра поздно. В этом спокойном германском городе, где воздух был матовый, <... Вагнера давали с прохладцей, со вкусом, музыкой откармливали до отвала» (5). Приехавший в город герой видит афишу «Парсифаля» (8). Мир Чорба, нищего эмигранта и литератора, непредсказуемый мир любви и искусства, соотнесен в рассказе с миром оперного Орфея.

Следует отметить изысканность построения оперной темы у Набокова — первое проявление ее воплощает мотив Орфея, с которым в истории музыки дебютирует этот жанр. Первыми оперными произведениями считаются переложения на музыку легенды об Орфее, изложенной в стихах поэтом Оттавио Ринуччини, двумя флорентийскими певцами-композиторами Якопо Пери и Джулио Каччини. Сочинения эти, названные сначала «*gata per musica*», исполнялись в 1600 году при флорентийском дворе. Опера Пери, в частности, впервые давалась на свадьбе Марии Медичи и Генриха IV. Назывались оба произведения «Эвридика». Через 7 лет появилась знаменитая опера Клаудио Монтеверди «Орфей», а в 1619 году — «Смерть Орфея» Стефано Ланди.

Миф об Орфее, поэте и музыканте, фактически символизировавшем оперное искусство, многократно воспроизводился в европейской музыке. На сюжет Орфея написали оперы Христоф Глюк («Орфей и Эвридика», 1762, 1774), Йозеф Гайдн («Орфей и Эвридика», 1791), Георг Филипп Телеман («Орфей», 1726), Христиан Каннабих («Орфей», 1802) и даже художник Оскар Кокошка («Орфей и Эвридика», 1923). Гектор Берлиоз создал кантату «Смерть Орфея» (1827), Ференц Лист — симфоническую поэму «Орфей» (1854), Франц Шуберт — песню «Орфей, спускающийся в Аид» (1816), Игорь Стравинский — балет «Орфей» (1947). Список этот следует пополнить десятками названий. Какую же оперу в качестве текста-адресата имел в виду в этом рассказе Набоков?

Как свидетельствует «*deutscher Bunnenspiel plan*», в 20-е годы со сцены берлинской *Stadtische per* не сходила опера Глюка «Орфей» — под таким именно названием (а не «Орфей

и Эвридика») она значилась на афишах. Кроме документального аргумента, в пользу оперы Глюка говорит ее неизменная популярность и международная известность и, наконец, ее композиционная близость рассказу. Из всех известных сочинений на эту тему только опера Глюка начинается с момента, когда Орфею уже сообщена весть о гибели Эвридики. Не способный смириться с утратой любимой, Орфей отправляется за ней в Царство мертвых. Действие рассказа также начинается уже после гибели жены Чорба, и содержание составляет путь героя в прошлое за образом возлюбленной. Примечательно, что Глюк создает Орфея не полубогом поэзии и музыки, а страдающим и любящим человеком. У Набокова Чорб, литератор, весь уходит в свою боль, почти лишась слова. Вот каким его видит горничная Келлеров: «...ее раньше всего поразило то, что Чорб оставался молча стоять на панели <... . Он был без шапки <... и свет от фонаря падал ему на лоб, и лоб был мокрый от пота, и волосы ко лбу пристали <... . У него глаза очень страшно блестели, и он как будто давно не брился» (12).

Так же, как и опера Глюка, рассказ Набокова держится на одном герое; жена Чорба, как Эвридика в оперном действии, появляется лишь бледной тенью в воспоминаниях Чорба. Остальные второстепенные персонажи расположены по периферии текста. Сопоставление двух произведений обнаруживает, что повествование у Набокова развивается по композиционному плану оперы. Чем же объясняется это намеренное следование оперному образцу? Ответ кроется в развязке: опера Глюка, как и первые оперы на тему Орфея, завершается счастливым финалом: боги возвращают Орфею Эвридику и даруют ей жизнь. Реконструкция ориентации рассказа на миф об Орфее обнаруживает одно из ранних проявлений важной для зрелой набоковской прозы темы — трансгрессии границы реального и потустороннего миров, осуществляемой благодаря дару и воле личности (ср., например, роман «Подвиг»). Реконструкция ориентации рассказа на оперное воспроизведение мифа, в частности — на оперу Глюка «Орфей и Эвридика», обнаруживает раннее проявление второй основной набоковской темы и ведущего структурного приема набоковской поэтики — трансгрессии границы между реальностью и искусством. Первые попытки их реализации видны в «Венецианке», рассказе, написанном за год до «Чорба», в сентябре 1924 года⁶. Начиная с «Возвращения Чорба» прием обретает в прозе Набокова осязаемую константность, он воплощается в разных формах: в проникновениях героев

⁶ *Boyd B. Vladimir Nabokov: The Russian Years.* London, 1990. P. 235.

в картину, в текст, в оперу, в следовании в реальном пространстве по мифологическому маршруту (как в «Подвиге»⁷), в дешифровке окружающего мира по законам шахматной игры (как в «Защите Лужина»), в совершении убийства по законам искусства (как в «Отчаянии»). Счастливый оперный финал провоцирует Чорба попытаться повторить его в жизни, и на мгновение, при пробуждении, ему кажется, что жена вернулась — но сон рассеивается, а с ним и эффект искусства.

Как уже было сказано выше, в рассказе противопоставлены два примера оперного искусства: «Парсифаль» Вагнера и «Орфей» Глюка. Замечу на полях, что «Парсифаль» держался на афишах берлинской Stadtische per весь апрель 1925 года, а рассказ был написан в октябре 1925-го. Опера Вагнера в этом произведении Набокова служит образчиком искусства, воплощающего дух конкретности и действенности, искусства национального, тогда как опера Глюка символизирует искусство иллюзии, искусство космополитичное, что закреплено как в социальном статусе героя, с которым опера связывается (Чорб — литератор, эмигрант), так и в творческой природе произведения — адресате аллюзии. Музыка Глюка возникла на перекрестке европейской культуры (как, впрочем, и проза самого Набокова). Этот композитор, учитель Сальери, живший в трех странах, был в истории музыки первым европейским мэтром. В своем творчестве Глюк использовал художественные элементы разных национальных культур: итальянские мелодии, французскую декламацию, немецкие Lieder, латинскую ясность стиля, естественность оперы-комик, этого создания Парижа, и глубину германской музыкальной мысли, особенно Генделя.

«Парсифаль» и «Орфей» — обе оперы на мифологические сюжеты, но у Вагнера провозглашается сила религиозной веры, у Глюка — сила любви. Противопоставление их у Набокова понимается как дискуссионно построенная отсылка к знаменитому тексту Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». «Орфей» у Ницше приводится как образец сократической оптимистической культуры, внутреннее содержание которой, по мнению философа, и воплотила культура оперы. Этой сведенной к внешнему, неспособной вызвать благоговейное настроение музыке оперы, воплощающей лишь тоску по идиллии, Ницше противопоставляет музыку Вагнера, возникшую из дионисийских основ немецкого духа, и называет ее «искусством метафизического утешения», «искусством трагедии». Оно, по мнению

⁷ Об этом см: Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. М., 1998. С. 83—86.

Ницше, направляет свой взор на общую картину мира и потому должно «воскликнуть вместе с Фаустом:

Не должен разве я стремительно мощью
Единый вечный образ вызвать к жизни?»⁸

Набоковской пародийной репликой на эту мысль Ницше служит сценка, которую видит Чорб у тумбы с афишей оперы: «Тот же черный пудель с равнодушными глазами поднимал тонкую лапу у рекламной тумбы прямо на красные буквы афиши: “Парсифаль”» (8). «Черный пудель с равнодушными глазами» естественным образом отсылает к известному воплощению Мефистофеля.

В пародийном облики Вагнер у Набокова возникает не однажды. Так, в романе «Камера обскура» *Le Chevalier au Cygne*, Лоэнгрин, появляется как персонаж анекдотов, которые Магде и своднице Левандовской рассказывает в первый же вечер Горн: «Он пожал плечами, окинул Магду каким-то хлещущим взглядом, но вдруг просиял добродушной улыбкой, сел на диван рядом с ней и принялся рассказывать серию анекдотов о каком-то своем приятеле певце, который в Лоэнгрине не успел сесть на лебедя и решил ждать следующего. Магда кусала губы и вдруг наклонила голову, помирая со смеху. У Левандовской уютно тряса бюст»⁹. Опера Вагнера, где особенно ярко воплощен конфликт духовной и чувственной любви, входит в художественную систему романа о страсти, создавая неожиданные, пародийные переключки. Горн, рассказывающий анекдот о Лоэнгрине, сам приходит в дом Левандовской в качестве мнимого защитника бедной девушки («Ты — бойкое дитя, ты — попрыгунья, ты без друга пропадешь», — говорит Левандовская Магде перед приходом Горна (21). Горн скрывает свое настоящее имя, называет себя Мюллером. Следующий любовник Магды, Кречмар, также представляется ей под фальшивым именем — Шиффермюллера (это фамилия его швейцара, ср.: Магда — дочка швейцара) — так в романе пародийно отзывается одна из важных смысловых тем оперы «Лоэнгрин» — «тайна имени».

Вагнеровское творение и в этом романе Набокова выступает образчиком мещанского вкуса, примером искусства добродетельного, столь ценимого людьми порочными. Так Горн, желая

⁸ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 129.

⁹ Набоков В. Камера обскура. Анн Арбор, 1978. С. 23—24. В дальнейшем цитаты из произведения будут приводиться по настоящему изданию с указанием страниц в тексте.

отделаться от сводни и бесплатно завладеть Магдой, предлагает Левандовской билет в оперу. В английском варианте романа сделано уточнение: «Here's a stall for that Wagner thing; you're certain to like it»¹⁰, — говорит Горн сводне.

В «Камере обскура» в качестве важного смыслового субтекста вводится немецкая опера периода позднего экспрессионизма, с ее декларативной антироманической и антивагнеровской эстетикой. Симптоматично, что в этом романе, где кино является доминантной темой и моделью текста, опера наделяется как бы пародийно-отражательной функцией, т. е. произведение возникает в пересечении художественных лучей этих двух искусств. С одной стороны, выбор был продиктован качественным сходством/отличием двух областей: кино и опера — искусства синкретические, возникающие на слиянии литературы, театра, музыки, живописи. В опере, где речь заменена пением, моделирующим принципом становится несходство с жизнью, тогда как в кино — наоборот. Опера — искусство социально престижное, кино — массовое и доступное. Наконец, опера является искусством звуковым, музыкальным, а кино до недавнего времени было «Великим немым». Набоковский роман, написанный в период появления звуковых фильмов, в своем воспроизведении приемов кинопоэтики заметно балансирует между немым и звуковым кино¹¹. С другой стороны, выбор Набоковым немецкой оперы и кино в качестве моделирующих систем и в качестве адресатов аллюзий романа был связан с тем художественным зенитом, в котором находились в 20-е годы эти искусства в Германии. Напомню: событийное время романа — 1928—1929 годы, создавался он в 1931 и опубликован в 1932 году. Место действия — Берлин, интеллектуальная артистическая среда. И хотя это общество воспроизведено у Набокова пародийно, как, впрочем, и общество русских литераторов и интеллектуалов в «Даре», но такой характерный выбор социального пространства для романного действия, в котором названы наравне с вымышленными и некоторые реальные имена, допускает исследовательский поиск

¹⁰ Nabokov V. *Laughter in the ark*. New York, 1989. P. 33. В дальнейшем цитаты на английском по этому изданию приводятся с указанием страниц в тексте. В пер. А. Люксембурга: «Вот билет в партер на Вагнера, уверен, опера вам понравится» (Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. С. 411. В дальнейшем цитаты из перевода английского варианта романа будут приводиться по этому изданию с указанием страниц в тексте).

¹¹ Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. С. 91—93.

истоков и утверждение сопоставлений. В «Камере обскура» за масками трудно узнать конкретные исторические лица, персонажи на вечере у Кречмара — пародийный сколок берлинской литературно-театральной среды. Однако представленная даже в этом качестве, она включает и активизирует в романном контексте связанные с ней немецкие культурные пласты.

Возвращаясь к сказанному о качественных признаках оперы и кино, следует заметить, что в рассматриваемый период немецкое кино эпохи экспрессионизма, увлекшись демоническими темами и гротескно-фантастическими формами выражения, сильно потеснило «Kammerspiel film». В репертуаре немецкого кино того времени можно насчитать немногочисленные примеры этого жанра, такие как фильм Карла Боze «Последний берлинский фиакр», фильм Лулу Пика «Новогодняя ночь», фильм Арнольда Франка «Ад для Пиц Палу». Но даже эти режиссеры, и в частности Лулу Пик, оказываются увлечены модой, «демоническим экраном»¹². В немецком кинематографе, начиная с 1921 года, царствовал Фриц Ланг. С экрана не сходили его фильмы «Усталая смерть», «Доктор Мабузе, игрок», «Метрополис», «Шпионы», «Женщина на фоне луны» и др., фильмы Фридриха Мурнау «Призрак», «Последний из людей», «Фауст», фильм Паула Лени «Кабинет восковых фигур», фильм Роберта Виене «Кабинет доктора Калигари» и др. Кино в этот период стремилось уйти от жизнеподобия, тогда как опера, наоборот, стала ориентироваться на будничные, банальные, эмоционально сниженные сюжеты, наиболее приближенные к жизни. Распространенной формой оперного действия стала пародия, распространенным сюжетом — лишенные романтического напряжения брачные или социальные отношения. Немецкая современная опера к концу двадцатых достигла пика популярности. В Берлине существовало в это время по меньшей мере три государственных оперных театра, включая знаменитый Kroll- per, возглавляемый Клемперером и Землинским. Выходили многочисленные журналы по искусству, в числе которых особо следует отметить «*ie Aktion*» и «*er Sturm*», которые были форпостами экспрессионизма («*er Sturm*» просуществовал до 1932 года). В них наравне с литературными произведениями, статьями о живописи (герой романа, Кречмар, «художественный критик и знаток живописи», пишет статьи о «нашумевших выставках», по-видимому, в один из этих модных журналов для интеллектуалов), постоянно печатались эссе о современной музыке, в частности, в «*er Sturm*» были опубли-

¹² *Eisner L. H. L'icran d'ïmoniaque. Ramsay. France, 1981.*

ликованы знаменитые «Разговоры с Калипсо» Альфреда Добилина. На афишах оперных театров значились имена Шёнберга, Хиндемита, Кренека, Мильхау (Milhaud), Яночека.

В романе «Камера обскура» на вечере у Кречмара, как уже было сказано выше, представлен пародийный образчик берлинской интеллектуальной богемы, где, по замечанию комментаторов, преобладают персонажи, связанные с музыкой. Один из приглашенных — «врач и меломан» Ламперт. Фамилия отсылает к английскому композитору Constant Lambert, написавшему в 1926 году по заказу Дягилева музыку к балету «Ромео и Джульетта» и танцы рококо в манере Стравинского и Пуленка. В английской версии Ламперт — «a fine throat — specialist and an indifferent violinist» (127) («прекрасный ларинголог, но посредственный скрипач» — 466). Иными словами — он способен лечить чужие голоса, но сам извлекать звук не может, как и Кречмар в живописи. Ламперт развивает перед Магдой свои соображения о музыке Хиндемита. Упоминание этого знакового в ту эпоху музыкального имени у Набокова не случайно. Поль Хиндемит наравне с Шёнбергом был своеобразным воплощением музыкального искусства Германии 20-х годов, *porte parole* новой музыки. Известность пришла к нему в 1921-м, а 1927-м он уже был приглашен профессором в Прусскую академию искусств. Хиндемит был автором нескольких опер, в том числе оперы «Убийца — надежда женщин» («Morder, Hoffnung der Frauen», 1921), которую написал на либретто художника Оскара Кокошки, «Нуш-нуши» («Nusch-Nuschi», 1921) — воинственно антивагнеровской оперы, провокационно использовавшей некоторые известные вагнеровские музыкальные темы, опер «Святая Сузанна» («Santa Susanna», 1922) и «Кардиллак» («Cardillac», 1926), и, наконец, двух опер, вызвавших скандал и бурные споры в интеллектуальных кругах столицы — «Туда и обратно» («Hin und Zurück», 1927) и «Новости дня» («Neues vom Tage», 1929). В «Камере обскура» можно пронаблюдать ряд многочисленных стилистических, структурных и тематических отсылок к ним.

Постановка опер приходится на время действия романа и на канун его написания. Первые представления «Hin und Zurück» были в 1927 году в Баден-Бадене, а затем в Берлине, премьера «Neues vom Tage» состоялась 8 июня 1929-го в Берлине в знаменитой Kroll- per. Едва придя к власти, нацисты закрыли этот театр за эстетическую вольность. Либреттистом обоих произведений был Марселиус Шиффер, автор текстов для варьете и популярных песен. Обе оперы окрашены острой иронией, в музыке узнаваемы темы и формы, характерные для сцены берлинского

кабаре той эпохи. Критика назвала их «анти-операми»¹³. Сюжетом обеих была семейная драма, но воплощенная без традиционного оперного пафоса, с деловитой сухостью и пародийной жестокостью. Эта эмоциональная тональность подхвачена набоковским романом о страсти и измене, где адюльтер представлен с нарочитой банальностью, как в анекдоте или современной опере. Симптоматично, что сближение жанров, осуществленное в произведении Хиндемита, заявлено непосредственно в тексте романа Набокова: Аннелиза «слышала и читала о том, что мужья и жены вечно изменяют друг другу, — об этом были и сплетни, <... и анекдоты, и оперы» (47).

В «*Hin und Zurück*» муж, уличив жену в измене, убивает ее — но интрига проигрывается в двух направлениях: достигнув кульминации, действие откатывается назад, к исходной позиции, превращая трагедию в фарс, а драматизм подменяя цинизмом. Структурное решение свидетельствовало о стремлении Хиндемита воплотить в опере возможности кино. У Набокова в «Камере обскура» прием обретает художественное совершенство и философскую глубину: Кречмар, впервые придя в кино-театр, где он встречает Магду и откуда начинается его любовная драма, наблюдает на экране «непонятное разрешение каких-то событий, которых он еще не знал (<... кто-то плечистый слепо шел на пятившуюся женщину>...)» (14). Кречмар видит финальную сцену собственной истории, где он слепой идет на пятящуюся Магду. Прием прочитывается как зловеющий намек на слепоту человека по отношению к собственной судьбе.

Содержание «*Neues vom Tage*» составляет развод. Интрига в опере становится тривиальной. Чтобы избежать юридических проблем, супруги нанимают мнимого любовника в агентстве, специализирующемся по разводным делам, его зовут Герман. Композиционно опера строится вокруг двух ключевых сцен, в которых разыгрывается скандал. Одна символически помещается Хиндемитом в зал музея, другая — в номер отеля, в ванную. Первая разыгрывается на фоне статуи Венеры, которая по ходу действия разбивается, и символизирует разрушение высоких эстетических образцов, единственно возможных в искусстве. На их место вступает пародия, и ее воплощением является вторая сцена. Здесь образ Венеры подменяется одной из его метонимических манифестаций: появлением/рождением из воды прекрасной женщины, он представлен пародийно, в виде эротического клише — образа женщины, купающейся в ванне.

¹³ Poirier A. *L'expressionnisme et la musique*. Fayard. France, 1995. P. 102.

Перекличка романа с оперой отчетливо видна на примере этой второй сцены. В «Камере обскура» сцена купания женщины в ванне многократно повторяется и, обретая сюжетную динамику, разворачивается в тематический мотив, который достигает пародийной кульминации в центральной части романа. Иначе говоря, у Набокова, так же, как у Хиндемита, сцена в ванной помещается в центр сюжетного рисунка, где наделяется скандально-провокационной функцией. Начинается мотив с банальной, гигиенической ноты. Став любовником Магды, Кречмар «научил ее каждое утро принимать ванну с мылом, вместо того, чтобы только мыть шею и руки, как она делала раньше» (62). Затем Кречмар сам купает Магду по вечерам в ванне, «так водилось у них» (83). Сцена повторяет другую, из прежней жизни Кречмара, когда он с женой купает дочь в ванночке в Абации. Образ дочери, девочки, ребенка смыкается с образом женщины-ребенка, любовницы. В английском варианте романа эротика отеческой нежности отчетливо акцентируется, например, Кречмар успокаивает Магду, как дочь: «He took her up in his arms and rocked her to and fro; he would have crooned a lullaby had he known one» (101). («Он обнял ее и стал баюкать; если бы он знал какую-нибудь колыбельную, то и ее был бы готов напеть сейчас вполголоса» — 451). Ванная приобретает в романе коннотации обмана, измены, подлога, всегда связанного с сексуальной семантикой. В ванной Горн запирает сводню Левандовскую, чтобы, не заплатив ей денег, увезти к себе Магду. Пользуясь пребыванием жены в ванной, Кречмар говорит с любовницей по телефону. Наконец, Магда изменяет Кречмару, переходя через смежную ванную в номер к Горну. «Она подошла к окну, пока вносили чемоданы. Но она ничего не видела и не слышала — ее разбирало счастливое нетерпение. “Я первая пойду в ванную”, — сказала она, торопливо раздеваясь. “Ладно”, — ответил он <Кречмар. — *Н. Б.* добродушно, — я тут побреюсь” <... . Он слышал, как закрылась дверь, как трахнула задвижка, как шумно потекла вода. “Нечего запираяться, я все равно тебя купать не собираюсь”, — крикнул он со смехом <... . За дверью вода продолжала литься. Она лилась громко и непрерывно <... , причем шум ее становился громче и громче. Внезапно Кречмар увидел в зеркало, что из-под двери ванной выползает струйка воды — между тем шум был теперь грозовой, торжествующий <... . Магда вышла из блаженного оцепенения, поцеловала напоследок Горна в ухо и бесшумно проскользнула в ванную: комната была полна

пара и воды, она проворно закрыла краны. “Я заснула в ванне”, — крикнула она жалобно через дверь» (139—140).

С мотивом купания и появления/рождения из воды прекрасной женщины, Венеры, связаны в романе сценки с Магдой на пляже, сны Кречмара о молоденькой купальщице и фраза, которую говорит Магде старик «с носом, как гнилая груша»: «Приятно опять встретиться, помните, барышня, как мы резвились на пляже в Герингсдорфе» (26).

Примечательно, что в опере Хиндемита в сцене в ванной с купающейся Лаурой оказывается мнимый любовник, агент бюро по разводам, Герман. Его присутствие должно обеспечить мотивы для упрощения разводного процесса. Но Герман принимается за дело со слишком большим энтузиазмом, чем вызывает скандал. В романе ситуация преломляется пародийно: писатель Зегелькранц, будучи лицом посторонним, вводится в интригу для разрушения союза Магды и Кречмара. Он читает другу свою прозу, в которой герой-рассказчик Герман, альтер-эго автора, наблюдает двух любовников и подслушивает их разговор о забавных встречах, возможных благодаря смежной ванной. Произведение, списанное с натуры, превращается в донос и вызывает скандал.

Замечу на полях, что сцена в ванной в опере Хиндемита получила неожиданное политическое звучание, когда в начале 1933-го вызвала гнев и возмущение нацистов и самого Гитлера.

В романе «Камера обскура» постоянно звучит музыка. Ее появление связывается с началом любовной связи Кречмара. После первой же ночи, проведенной с Кречмаром, Магда «поехала покупать граммофон — почему граммофон, почему именно в этот день?» — думает Кречмар. «На следующий день <... Магда отправилась закупить пластинок» (61). «Магду <... по вечерам <... влекли кинематографы, кабаки, негритянская музыка» (64). История отношений Кречмара с Магдой разворачивается на фоне танцевальной музыки (танцы на курорте в Сольфи, где звучит «музыка лунных ночей» (80), музыки джазовой и музыки кабаре, и даже «органной музыки зубной боли» (151). Музыкальный репертуар романа отсылает к мюзик-холлу, жанровые черты которого проступают в повествовании. Так, Горн, наблюдающий «как Кречмар <... страдает и как будто считает, что дошел до самых вершин человеческого страдания, — следя за этим, Горн с удовольствием думал, что еще не все, далеко не все, а только первый номер в программе превосходного мюзик-холла, в котором ему, Горну, предоставлено место в директорской ложе» (124). Замечу по ходу, что одним из текстов-адресатов романа, связь с которым особенно

отчетливо проявляется в процитированном отрывке, является триптих И. Босха «Сад земных наслаждений»¹⁴, и в частности, его третье полотно, где изображен наблюдающий сценки чужого страдания сидящий в высоком кресле Монстр. Полотно это называется «Ад музыканта». Признаки пародируемого жанра сообщаются и образами героев. В Магде и Горне было, по наблюдению Зегелькранца, «что-то от мюзик-холла» (150). Эта стилистическая смесь высокого и низкого, жанровое балансирование романа между драмой и пародией на нее, но разыгрываемой по модели мюзик-холла на музыкальном фоне джазовых и танцевальных мелодий, является структурной аллюзией романа на музыку опер Хиндемита с ее новой гармонией, утверждающей смешение тем джазовых, музыки неоклассицизма и кабаре и обновляющей жанр оперы за счет скрещивания его с формами мюзик-холла.

Особое место в музыкальном репертуаре набоковской прозы занимают оперы, созданные на сюжеты великих произведений мировой литературы, и особенно — произведений Пушкина. Открытый выпад против авторов этих опер Набоков сделал в эссе, написанном по-французски «Pouchkine ou Le vrai et le vraisemblable» и опубликованном в «Nouvelle Revue Française» в 1937 году. Цитирую в переводе Т. Земцовой: «Бесполезно повторять, что создатели либретто, эти зловещие личности, доверившие “Евгения Онегина” и “Пиковую даму” посредственной музыке Чайковского, преступным образом уродуют пушкинский текст: я говорю преступным, потому что это как раз тот случай, когда закон должен вмешаться; раз он запрещает частному лицу клеветать на своего ближнего, то как же можно оставлять на свободе первого встречного, который бросается на творение гения, чтобы его обокрасть и добавить свое — с такой щедростью, что становится трудно представить себе что-либо более глупое, чем постановку “Евгения Онегина” или “Пиковой дамы” на сцене»¹⁵.

Вместе с тем, по мнению Набокова, Пушкин знаком большинству русских именно по операм — это разоблачительное наблюдение писатель кодирует в приеме пародии. В произведениях Набокова оперы на пушкинские сюжеты часто исполняют функцию референтных пародийных текстов для некоторых пер-

¹⁴ Наблюдение сделано мной впервые в статье: *Букс Н. Волшебный фонарь или камера обскура. Кинороман В. Набокова* // *Cahiers du Monde russe et soviétique*. 1992. XXXIII (2—3). Avril-septembre. P. 181—206.

¹⁵ *Набоков В. Романы. Рассказы. Эссе. С. 229—230.*

сонажей, отсылки к ним обретают смысл опознавательных культурных характеристик. В качестве иллюстрации приведу пример из «Защиты Лужина» — описание завсегдаев гостиней родителей невесты: «...очень скоро появились опять все те люди, которые обыкновенно у них в доме бывали, — как например, очаровательный старенький генерал, всегда доказывавший, что не России нам жаль, а молодости, молодости; двое русских немцев, Олег Сергеевич Смирновский, теософ и хозяин ликерной фабрики; несколько бывших офицеров; несколько барышень; певица Воздвиженская; чета Алферовых <из романа «Машенька». — Н. Б. ; а также престарелая княгиня Уманова, которую называли пиковой дамой (по известной опере)»¹⁶.

Оперы на сюжеты великих литературных произведений, и особенно на пушкинские, в художественном мире набоковской прозы осознаются как пародийные двойники литературных текстов, их существование обеспечивает реализацию эстетических подмен, провоцирующих статус оригинала. Набоков мастерски использует художественных двойников на уровне подтекстов. Он выстраивает отсылки не к самому пушкинскому произведению, а к опере по Пушкину под тем же названием, чем художественно разоблачает этическую и эстетическую порочность исходного образа. Пример использования подмененных подтекстов демонстрирует «Отчаяние», роман о мнимом двойничестве. Имя главного героя романа, Германа, критики традиционно интерпретируют как отсылку к герою пушкинской повести «Пиковая дама». Вместе с тем, не трудно заметить, что в романе имя появляется не в пушкинском, а в оперном написании: Герман с одним «н». Когда роман был переведен на английский, имя героя приобрело второе «н», по-английски это единственно возможный вариант написания имени, «German» с одним «n» значит — немец. Другие аллюзии романа на оперу тем не менее сохранены и в «*espair*».

Герман в набоковском романе «Отчаяние» претендует в паре с двойником на статус оригинала, а в создании жизненного текста — на авторское первенство. Оперная природа образа, узнаваемая благодаря выявлению истинного текста-адресата аллюзии, заключенной в имени героя, свидетельствует о вторичности и подражательности его носителя. Отсылка имени к опере подтверждается и при сравнении с именем двойника; в больном сознании героя двойник являет его зеркальное отражение. Имя двойника — Феликс — означает «счастливый», «удач-

¹⁶ Набоков В. Защита Лужина. Анн Арбор, 1979. С. 139.

ливый», что предполагает семантическую оппозицию в имени первого члена пары, т. е. имя Герман должно пониматься как «неудачник». Этим смыслом имя героя наполняет оперный текст. В третьей сцене третьего акта оперы «Пиковая дама» Герман исполняет арию, в которой декларирует свое жизненное кредо, она начинается словами: «Что наша жизнь? Игра» и заканчивается рефреном: «Так бросьте же борьбу, / Ловите миг удачи, / Пусть неудачник плачет! / Пусть неудачник плачет, / Кляня свою судьбу». Герман ставит на третью карту и проигрывает. Неудачником оказывается он сам.

Указанием на то, что Герман в романе является оперным двойником, выдающим себя за оригинал, служит откровенно оперный пассаж текста, где монолог Германа превращается в оперную арию. С нее начинается третья, последняя, встреча двойников: «“Ах ты, негодяй, — сказал я <Герман. — Н. Б. сквозь зубы с необыкновенной, оперной силой. — Негодяй и мошенник, — повторил я уже полным голосом, все яростнее хлеща себя перчаткой (в оркестре все гроыхало промеж взрывов моего голоса), — как ты смел, негодяй, разболтать? Как ты смел, как ты смел у других просить советов, хвастать, что добился своего, что в такой-то день, на таком-то месте... ведь тебя за это убить мало” — (грохот, бряцание и опять мой голос: “Многого ты этим достиг, идиот! Профершпилился, маху дал, не видать тебе ни гроша, болтун!” — (кимвальная пощечина в оркестре). Так я его ругал, с холодной жадностью следя за выражением его лица. Он был опарашен, он был искренне обижен. Прижав руку к груди, он качал головой. Отрывок из оперы кончился, и громовещатель заговорил обыкновенным голосом»¹⁷.

Аналогичную пародийно разоблачительную функцию исполняет оперный пассаж во второй главе романа «Приглашение на казнь»: тюремщик Родион «принял фальшиво-развязную позу оперных гуляк в сцене погребка <... Родион баритонным басом пел, играя глазами и размахивая пустой кружкой. Эту же удалую песню певала прежде и Марфинька. Слезы брызнули из глаз Цинцинната. На какой-то предельной ноте Родион грохнул кружкой об пол и соскочил со стола. Дальше он пел хором, хотя был один»¹⁸.

Текстом-адресатом этой аллюзии является знаменитая «Песня о крысе» («Chanson du rat»), исполняемая Брендером, второстепенным, как и Родион, персонажем в сцене погребка

¹⁷ Набоков В. Отчаяние. Анн Арбор, 1978. С. 156.

¹⁸ Набоков В. Приглашение на казнь. Анн Арбор, 1979. С. 42.

Ауэрбаха в драматической легенде Г. Берлиоза (1843). В основу ее лег измененный текст Гёте, что, согласно набоковской интерпретации, делает арию оперным двойником литературного оригинала.

В песне высмеивается обреченная на гибель крыса, которую повар отравил ядом и которая мечется в смертном ужасе по замкнутому пространству дома, словно охваченная любовью. (Замечу, что во французском оригинале оперного либретто крыса — мужского рода.) Содержание песни прочитывается как гротескное отражение романной ситуации, что может объяснить набоковскую отсылку.

Начиная с 1893 года произведение Берлиоза регулярно игралось в оперном исполнении. В 1910 году оно было поставлено в *opera de Paris*.

Родители Набокова, страстные меломаны, которые посетили той осенью Париж, видели, должно быть, эту постановку и, возможно, говорили о ней в семье. Традиционные декорации 1 акта представляли веранду, выходящую на цветущие поля, вдали видна была крепость на горе. Декорации оперы, кажется, нашли отражение в романном пейзаже: «...город, из каждой точки которого была видна <... высокая крепость...»¹⁹.

Искусство музыки и, в частности, оперы в творчестве Набокова — большая и, практически, неразработанная тема. Между тем аллюзии на оперы присутствуют почти во всех романах европейского периода, их появление становится реже в период американский. На уровне мотивов они созвучны главным темам набоковского творчества, симптоматично маркируя их развитие от Орфея к Фаусту. Форсируя пародийную функцию, оперные отсылки усложняются структурно. Они усваивают приемы адресантной подмены, внутренней переклички с параллельными референтными текстами, разнообразят собственную вариативность и увеличивают ее непредсказуемость, что, собственно, и позволяет их называть набоковскими оперными признаками.



¹⁹ Набоков В. Приглашение на казнь. 1979. С. 80.