



А. БАБИКОВ

«Событие» и самое главное в драматической концепции В. В. Набокова

Со стенами дело обстояло так:
их было неизменно четыре...

В. Набоков. Приглашение на казнь

В предисловии к сценарию «Лолиты» Набоков признался, что по натуре он не драматург¹. Те небольшие драмы в стихах, которые он публиковал в 1923—1924 годах, не предназначались для постановки; специально для театра Набоков написал «Человека из СССР», драму в пяти действиях², и после ее единственного представления в 1926 году к драматургии не обращался вплоть до 1937 года. Успех Набокова как драматурга связан с постановкой в «Русском театре» его «драматической комедии» «Событие» (далее — *Соб*)³.

Ко времени переезда Набокова из Германии во Францию в 1937 году театральными центрами русской эмиграции в Париже были «Театр Русской Драмы» (организованный Н. Н. Евреиновым, Е. Н. Рождиной-Инсаровой и Ю. П. Анненковым) и «Русский Драматический Театр в Париже» (основатель

¹ *Nabokov V. Lolita: A Screenplay. New York, 1997. P. IX.* Сценарий был написан для режиссера С. Кубрика в 1960 г., переработан в 1973 г., опубликован в 1974 г. (*Lolita: A Screenplay. New York, 1974*).

² Об этой пьесе см. примечания М. Маликовой: *Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 2. С. 752—759.*

³ Впервые: *Русские записки. 1938. № 4.* Перевод на английский Д. Набокова: *Nabokov V. The Man from the USSR and ther Plays. New York; London, 1984.*

Н. Ф. Балиев)⁴. В 1936-м в Париже был создан «Русский театр», для которого И. Фондаминский, входивший в состав «Общества друзей русского драматического искусства» (наряду с М. Алдановым, И. Буниным и председателем Общества А. Коноваловым) и активно поддерживавший новое начинание, предложил Набокову сочинить пьесу⁵.

Шумный успех постановки *Соб* «Русским театром» вызвал целый ряд откликов и оценок, из которых самым последовательным и глубоким был разбор пьесы в сопоставлении с «Ревизором», проведенный В. Ходасевичем, утверждавшим, что *Соб* «можно рассматривать как вариант к “Ревизору”»⁶. Однако некоторые драматургические приемы Набокова оказались непонятны и такому соприродному ему читателю, как Ходасевич, который в первом отзыве на *Соб* писал, что «ни в театре, ни в чтении не понял, чем мотивирована рифмованная речь Вагабундовой» (Возрождение. 1938. 22 июля).

Важное замечание о природе *Соб* сделала Ю. Сазонова, оценившая пьесу как «попытку создания нового сценического жанра». «Попытки в таком роде уже делались на французской сцене молодыми авторами, стремившимися передать в сценическом плане не внешние, а внутренние события, — писала она, — но до сих пор полностью осуществить такой замысел не удавалось»⁷.

⁴ Ковалевский П. Е. Зарубежная Россия. История и культурно-просветительская работа русского зарубежья за полвека (1920—1970). Paris, 1973. С. 283—284.

⁵ Boyd B. Vladimir Nabokov: The Russian Years. New York, 1993. P. 446.

⁶ Ходасевич В. «Событие» В. Сирина в Русском театре // Современные записки. 1938. № 66. С. 423—427. Влияние «Ревизора» в *Соб* отмечалось в ряде отзывов. Постановщик пьесы Ю. П. Анненков говорил о *Соб*, что «здесь яснее всего чувствуется гоголевская линия». Ему же принадлежит самая высокая оценка *Соб*: «За последние годы в русской литературе “Событие” является первой пьесой, написанной в плане большого искусства <... Русские писатели разучились писать незлободневно для театра. Сирин пробил брешь. Его пьеса, при замене собственных имен, может быть играна в любой стране и на любом языке с равным успехом» («Событие» — пьеса В. Сирина (беседа Н. П. В. <Н. П. Вакар с Ю. П. Анненковым) // Последние новости. 1938. 12 марта).

⁷ Сазонова Ю. В Русском театре // Последние новости. 1938. 19 марта. Попытки представить «внутреннее событие» делались ранее на сцене русской — в театре «Кривое зеркало» Н. Н. Евреиновым, который, обосновывая понятие «монодрамы» («Введение в монодраму», 1909), указал и на соотношение внутреннего и внешнего спектакля: «Монодрама задается целью дать такой внешний спектакль,

Вскрытие этого внутреннего события позволяет, на наш взгляд, выявить некоторые особенности драматургии Набокова.

Смерть

За внешним конфликтом в *Соб* — досрочное освобождение из тюрьмы Барбашина, поклявшегося убить Трощейкина, — скрывается внутренний, связанный со смертью его двухлетнего сына, о котором он предпочитает не вспоминать и о котором ему постоянно напоминают. Тайное действие пьесы разворачивается параллельно явному и знаменуется безуспешной попыткой Трощейкина вырваться из условно-театрального мира «второстепенной комедии» в мир подлинных отношений. При этом ужас Трощейкина перед Барбашиним и непрерывная фантазматическая, порожденная этим ужасом, камуфлирует *действительно* страшное событие смерти сына. Тайное действие подразумевает наличие у действующих лиц другой, тайной роли, исполняемой в соответствии с внутренним конфликтом пьесы.

Первое напоминание об умершем сыне возникает в связи с портретом «Мальчика с пятью мячами», который пишет Трощейкин. Он готовится к очередному сеансу и не находит трех мячей: «Ребенок сегодня придет позировать, а тут всего два»⁸. Действие начинается с поиска закатившихся под мебель мячей⁹. Любовь, живущую мыслями о сыне, детские мячи мучат нестерпимым напоминанием о нем: «Сегодня мамино

который соответствовал бы внутреннему спектаклю субъекта действия» (*Евреинов Н.* В школе остроумия. М., 1998. С. 266). Передача внутреннего события в сценическом плане, о чем говорит Сазонова, подразумевает его примат над внешним, маскирующим это внутреннее, и здесь автор предвосхищает собственное разъяснение Набокова в его известном письме 1951 г. К. Уайт по поводу рассказа «Сестры Вэйн»: «Большинство рассказов, которые я сейчас продумываю, будут построены по тому же принципу, согласно которому вторая (основная) история вплетена в другую, внешнюю, полупрозрачную, или маскируется ею» (*Набоков В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 3. С. 652).

⁸ *Набоков В.* Пьесы. М., 1990. С. 104. В цитатах из *Соб* курсив во всех случаях Набокова. Далее страницы даются в тексте.

⁹ Мотив потерянного мяча в «Даре» связан с концепцией циклического времени: «если сборник открывается стихами о “Потерянном мяче” [раньше стихи названы “Пропавший мяч”], то замыкается он стихами “О Мяче найденном”», что отмечается как «черта модная в наше время, когда время в моде» (*Набоков В.* Собр. соч. русского периода. Т. 4. С. 215). Говоря «время в моде», Годунов-

рождение, значит, послезавтра ему было бы *пять лет*» (105). Количество пропавших мячей для нее равно количеству прошедших после смерти сына лет: утраченных, *отсутствующих* лет¹⁰. «Подумаешь — велика беда! — говорит она. — Ну — будет картина “Мальчик с двумя мячами” вместо “Мальчик с пятью”...» (104). Заявленная тема смерти сына уже не исчезает до конца действия пьесы, то выходя на поверхность, то уходя в глубокий подтекст.

Одновременно с портретом мальчика Троцейкин работает над портретом «старухи в кружевах с белым веером» (104):

Троцейкин. ... А мадам Вагабундова чрезвычайно довольна, что пишу ее в белом платье на испанском фоне, и не понимает, какой это страшный кружевной гротеск... (105)

Страх в том, что Вагабундова — сама Смерть, введенная как действующее лицо в круг прочих персонажей. Ее особая роль подчеркнута складом ее речи, она говорит раёшным стихом балаганных прибауток и народных драм:

...я сама вдова —
и не раз, а два.
Моя брачная жизнь была мрачная ложь
и состояла сплошь
из смертей (136)¹¹.

Чердынцев имел в виду, конечно, «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста, по замыслу которого седьмой роман цикла замыкает кольцо, поскольку за ним должно следовать написание автором своего первого романа, как и в «Даре». Осуществление, таким образом, предшествует замыслу — принцип, исповедуемый и Троцейкиным: «искусство движется всегда против солнца». *Соб* также завершается мотивом мяча — в ремарке к действию третьему указано, что «Мячи на картине дописаны» (147), следовательно, *найжены*.

¹⁰ Как заметил С. Карлинский, вскрывший ряд чеховских реминисценций в *Соб*, в судьбе Любви обозначена параллель к Любви Раневской из «Вишневого сада», потерявшей семилетнего сына (*Karlinsky S. Illusion, Realiti, and Parody in Nabokov's Plays // Nabokov: The Man and His Work. Madison, 1967. P. 187*).

¹¹ С. Сендерович и Е. Шварц трактуют образ Вагабундовой как «персонификацию балагана смерти». Она «пришла посмотреть на смерть героя, и смерть — ее главная тема <... О ее балаганном происхождении говорит ее фамилия — старинные кукольные балаганщики были бродягами, вагабондами, или, на немецкий лад, вагабундами» (*Сендерович С., Шварц Е. Балаган смерти: заметки о романе В. В. Набокова «Bend Sinister» // Культура русской диаспоры: Владимир Набоков — 100. Таллинн, 2000. С. 356*).

Троцейкин ее называет «мадам Вагабундова», что равнозначно «мадам Смерть». Здесь кроется намек на пьесу Рашильд (наст. имя Маргерит Валетт) «*Madame la Mort*» (1891, перевод О. И. Петровской под названием «Госпожа Смерть» и постановка в театре В. Ф. Комиссаржевской в 1908)¹², и таким образом Набоков указывает на символистскую традицию персонификации смерти. Один из ближайших к *Соб* источников этого приема — «Балаганчик» (1906) А. Блока, где Смерть является в образе Коломбины. «Белое платье» Вагабундовой напоминает «белые пелены» Смерти-Коломбины. «Картонная подруга» Пьеро связывается с портретом старухи в *Соб* — *нарисованной* Смерти (в сценках вертепа куклу Смерти представлял вырезанный из картинки скелет, подклеенный на картон, ее тень возникала на холсте)¹³, причем Троцейкин, как Пьеро в «Балаганчике», не видит в образе Вагабундовой личности смерти¹⁴. Следует также указать на «Непрошеную» М. Метерлинка (1891, перевод В. М. Саблина под названием «Вторжение смерти», 1903), где Смерть предстает в образе Сестры Милосердия. В этой пьесе новорожденный ребенок кричит в момент смерти матери, о чем возвещает Сестра Милосердия. В *Соб* этот мотив вывернут: акушерка Элеонора Шнап, принимавшая ребенка Любви, присутствовала на его похоронах и появляется вновь, чтобы присутствовать при смерти матери.

Балаганная струя в *Соб* (Любовь говорит: «Я не знаю, почему нужно из всего этого делать какой-то кошмарный балаган» — 142) смешивается с своеобразно воспринятым символизмом не без влияния Н. Евреинова, искавшего возможности сценического обновления, с одной стороны, в обращении к

¹² В этой пьесе смерть предстает в образе «Женщины в вуали», в авторском определении которой указывается, что «это только образ, а не живое существо» (Французский символизм. Драматургия и театр. СПб., 2000. С. 86). Теме смерти посвящена ранняя драма Набокова «Смерть» (1923).

¹³ Русский фольклор. М., 1999. С. 514.

¹⁴ Одним из наиболее вероятных источников не только названия (отсылающего к подзаголовку «Женитьбы» Гоголя — «Совершенно невероятное событие в двух действиях»), но и канвы пьесы Набокова можно назвать «Балаганчик», в зачине которого «Третий мистик» говорит: «Наступит событие», а затем событием оказывается приход смерти: «Весь вечер мы ждали событий. Мы дождались. Она пришла к нам — тихая избавительница. Нас посетила смерть» (*Сендерович С. и Шварц Е.* Балаган смерти: заметки о романе В. В. Набокова «Bend Sinister». С. 357). Ряд деталей указывает также на влияние образа старухи графини из «Пиковой дамы» Пушкина.

«низовому» массовому зрелищу, в котором публика принимает самое деятельное участие, а с другой, в превращении зрителя в «иллюзорно действующего» («Введение в монодраму»). Приемы народного театра Евреинов использовал, в частности, в своей знаменитой арлекинаде «Веселая смерть» (премьера в «Веселом театре для пожилых детей», 1909), второе направление впервые обозначилось в монодраме «Представление любви»¹⁵.

Портреты вводят двух тайных действующих лиц пьесы — ребенка («дитя», «малютка», «младенец» постоянно возникают в репликах персонажей) и Смерть (раздвоенной на персонажей с немецкими корнями — Вагабундову и Шнап), выступающих затем в зависимости друг от друга (Вагабундова «входит как прыгающий мяч» — 136)¹⁶. Следуя парадигме народного театра с его метафорической парой рождения и смерти, Набоков вводит Смерть в сцену приема по случаю дня рождения (пятидесятилетия) Опаяшиной¹⁷. Шнап возникла из традиционной роли старухи-смерти, специально создававшейся для

¹⁵ Евреинов Н. В школе остроумия. С. 272.

¹⁶ В постановке Г. С. Ермолова в 1941 г. (театр Хэкшер, Нью-Йорк) эта зависимость была выдвинута на первый план: в эскизах М. Добужинского к декорациям *Соб* (воспроизведены в сборнике: *Nabokov V. The Man from the USSR and ther Plays*. P. 264) в мастерской Трощейкина стоит скелет в женской шляпе и рядом портрет мальчика с пятью круглыми пустотами (в действии третьем они закрашены); Д. В. Набоков указывает, что эскизы включали также «фальшивый фотопортрет, предположительно умершего ребенка Трощейкина» (*Nabokov V. The Man from the USSR and ther Plays*. P. 125). Замечательно, что на стене мастерской Добужинским изображено *ухо*, намекающее как на постоянное ожидание новостей о Барбашине, так и на важность вслушивания в реплики действующих лиц для улавливания подтекста.

¹⁷ Появление в этой сцене Вагабундовой, персонажа нарочито искусственного, наводит на мысль об ожившем портрете. Мотив оживающего портрета, впервые использованный Набоковым в «Венецианке» (1924), в *Соб* восходит к «Портрету» Н. В. Гоголя. В образе Трощейкина обнаруживается сходство с Чартковым. Трощейкин, как и Чартков, пишет «портретики за деньги» (*Гоголь Н. Избранные произведения*. ОГИЗ, 1948. С. 223), «перемалевав всех отцов семейств» (107—108) (в «Портрете»: «Почтенный отец семейства увидит себя окруженным своей семьей» — Там же. С. 228); его «метод двойного портрета» (108), один для клиента, другой для себя, напоминает работу Чарткова над портретом Lise. Портрет Вагабундовой, за который Трощейкин рассчитывает получить деньги, образует параллель к портрету старика, ожившему во сне Чарткова и принесшему ему деньги.

театрализованных праздников Нового года, Масленицы, лета и прочих, «где требуется инкарнированный образ побежденной смерти»¹⁸. На праздниках и в народной драме эту старуху прогоняют, и так же Троцейкин требует гнать ее «в шею», а Любовь говорит: «*Страшная* женщина. Не надо ее», но Опаяшина нарушает исходную схему: «Раз она пришла меня поздравить, то нельзя гнать» (134). Речь Элеоноры Шнап также выделена — немецким акцентом, и с первых же ее реплик возникает злоеущее недоразумение, что напоминает о другом народном персонаже — Немце в театре Петрушки, сценка с которым строится на недоразумении и битье.

С этой карнавальской (смеховой) линией ее генезиса неожиданно пересекается политическая: Элеонора Карловна Шнап приводит слова своего «профессора Эссера», что заставляет вспомнить одну из самых одиозных фигур в окружении Гитлера — Германа Эссера (Esser) (1900—1981), скандально известного в 1920-х годах своими сексуальными похождениями и ярким антисемитизмом¹⁹. Таким образом, балаганная сущность ее замешана на немецком фашизме, и пересечение страшного и смешного не кажется столь уж неожиданным, если вспомнить способ расправы с диктатором в «Истреблении тиранов» (1936) Набокова: «Стараясь изобразить его страшным, я лишь сделал его смешным, — и казнил его именно этим — старым испытанным способом»²⁰. Один из редчайших у Набокова случаев прямого указания на конкретного деятеля нацизма вносит в пьесу, время и место которой не определены, момент злободневности, рассчитанный в преддверии войны на непосредственный отклик публики²¹.

«Бывшая акушерка» Любви, персона смерти, Шнап, как и Вагабундова, возникает в связи с темой сына (Шнап: «Благодарите бога, что ваш младенец не видит всего этого» — 135). Тетя Женя говорит о ней: «С этой стервой я не разговариваю»

¹⁸ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 208.

¹⁹ Отто Штрассер назвал его «сексуальным маньяком» и «демагогом самого низкого пошиба». Эссер вместе с Юлиусом Штрайхером «организовал “Антисемитское движение”, где они дали выход своей болезненной сексуальности, произнося непристойные речи, обливающие евреев во всех смертных грехах» (Штрассер О. Гитлер и я. Ростов-на-Дону, 1999. С. 79—80).

²⁰ Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 404—405.

²¹ В «Изобретение Вальса» (1938), подойдя вплотную к теме диктатуры, Набоков включает ряд намеков на деятелей фашизма и советской тирании (см.: Бабинов А. Комментарии к «Изобретению Вальса» // Набоков В. Собр. соч. русского периода. Т. 5. С. 776, 778).

(138), и надо понимать, что слово «стерва» имеет здесь устаревшее значение: «труп околевшего животного, скота; падаль, мертвечина, палая скотина» (Словарь В. И. Даля). Предположение подкрепляется другим выражением, несущим те же ассоциации: Трощейкин в первом действии называет жену «торговка костью» — оскорбление, смысл которого можно уяснить только в связи с темой смерти в пьесе. В Словаре В. И. Даля находим: «костью торгуем, костями с боен либо от падали (на пережиг)». Любовь несколько раз потом с возмущением вспомнит эту «торговку», отвергая несправедливое обвинение в том, что она спекулирует на смерти сына, «торгует» его смертью.

Следующие напоминания о сыне вводят литературный подтекст. В начале третьего действия Трощейкину мерещится Барбашин в тени листвы под окном и Любовь говорит: «Ты совсем как младенец из “Лесного царя” (154)». Сюжет гетевской баллады в переводе В. Жуковского «Лесной царь» (1818) об умирающем на руках отца младенце соотносится с темой двоemiрия в *Соб* (на двойственность драмы подлинного события и комедии мнимо значительно указывает подзаголовок пьесы — «Драматическая комедия»). В балладе дитя в ночном лесу видит другой мир — мир лесного царя/смерти, который отец не воспринимает. Так Трощейкин не понимает, что окружен смертью в образе Вагабундовой и Шнап, но необыкновенно остро переживает мнимую опасность мести Барбашина. Открывшийся младенцу мир лесного царя соответствует увиденному Трощейкиным другому миру в сцене прозрения (д. 3). Ответ Трощейкина на реплику Опаяшиной, заметившей: «Какая ночь... Ветер как шумит...» (154), перекликается со словами отца из баллады Жуковского: «О нет, мой младенец, ослышался ты, / То ветер, проснувшись, колыхнул листвы», и затем: «О, нет, все спокойно в ночной глубине: / То ветлы седые стоят в стороне». Трощейкин: «Ну, это по меньшей мере странно: на улице, можно сказать, лист не шелохнется» (154). В. Е. Александров заметил, что возникающий в произведениях Набокова «легкий ветерок можно воспринимать как пародию на распространенный (нередко в слишком очевидной форме) в символической литературе образ потусторонности, например, в “Непрошеной” М. Метерлинка»²². Здесь пародийность подчеркивается:

²² Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999. С. 92. В. Александров имеет в виду следующее место в «Непрошеной» (пер. К. Бальмонта): «Дед. Легкий ветер в аллее? Дочь. Да, деревья слегка дрожат» (Французский символизм. Драматургия и театр. С. 114). В *Соб* обыгрывается

Антонина Павловна. Значит, это у меня в ушах.
Трощейкин. Или шепот музыки (154).

В следующей реплике Трощейкина обнаруживается указание на конкретный источник, в котором, как и в «Лесном царе», совмещается тема смерти с мотивом ветра:

Трощейкин. Как хорошо и приятно, Антонина Павловна, правда? По городу — может быть, в двух шагах от нас — гуляет на воле негодяй, который поклялся убить вашу дочь, а у нас семейный уют, у нас лебеди делают батманы, у нас машиночка пишущая постукивает... (154).

«Как хорошо и приятно» — ироничное перефразирование центральной строки стихотворения А. Блока «О смерти» из цикла «Вольные мысли» (1907): «Так хорошо и вольно». Следующие слова Трощейкина («По городу — может быть, в двух шагах от нас — гуляет на воле негодяй, который поклялся убить...») контаминируют начальное «Все чаще я по городу брожу. / Все чаще вижу смерть...» с описанием мертвого жокеев: «Так близко от меня — лежал жокей...» Наконец, убийца, который «гуляет на воле», опять же отсылает к главной строке «Так хорошо и *вольно* умереть» (курсив мой. — А. Б.) и к названию цикла Блока. «О смерти» завершается восклицанием «И песни петь! И слушать в мире ветер!», в чем выражается позиция поэта, противопоставляющего свое творчество смерти. Трощейкин проецирует это противопоставление на бездарную Опаяшину, поглощенную своей сказкой, в то время как смерть окружает Трощейкиных (ср. слова Любви: «Я так рада, что судьба дала мне литературную мать. Другая бы была и причитала на твоём месте, а ты творишь» — 127), и слышащую ветер за окном, которого никто не слышит. Таким образом, помимо указания на мотив ветра в «Лесном царе» со всеми его символическими ассоциациями, в разговоре Трощейкина с Опаяшиной присутствует скрытая отсылка к тому же мотиву ветра в стихотворении Блока «О смерти».

Новый ряд скрытых напоминаний о смерти ребенка возникает с появлением Барбошина. Источник курьезного сходства фамилий Барбашина и Барбошина находим в Словаре В. И. Даля,

другое место: «Дед. ...Откуда эти звуки? Старшая Дочь. Это лампа вспыхивает, дедушка. Дед. Мне кажется, что она очень тревожная... очень тревожная... Дочь. Это ветер ее качает... Дядя. Ветра нет, окна закрыты» (Там же. С. 124).

где наряду с «барабошить» — будоражить, пугать, возмущать, — дается значение «барабоша» — бестолковый, суетливый, беспорядочный человек. Барабошь — вздор, пустяки, бестолочь, чушь, дичь (ср. слова Любви по поводу Барбошина: «Что за дичь...» — 156). Преступник Барбашин и «сыщик» Барбошин, эти *семантические* двойники, таким образом, в равной степени нереальны: один воплощает мнимую опасность и функция его сводится к будоражению, возмущению покоя Трощейкиных, другой воплощает мнимую защиту²³.

²³ В. Ходасевич писал, что «Барбашин есть не что иное, как призрак, фантазмагория, болезненное порождение трощейкинской души» (Современные записки. 1938. № 66). В контексте общего воздействия «Ревизора» на *Соб*, Барбашина, так и не являющегося во плоти на сцене, можно рассматривать в связи с воспринятой Набоковым трактовкой Хлестакова как сна Городничего в статье В. Ходасевича «По поводу “Ревизора”» (Возрождение. 1935. 21 февраля). В. Ходасевич, отмечая успех постановки «Ревизора» пражской труппой МХТ с М. А. Чеховым в Париже (1935), приписывает эту трактовку М. Чехову, исполнявшему роль Хлестакова. М. Чехов считал, что «Городничий — это как бы кусок земли, твердый, тяжелый. А Хлестаков — фантазия, фантазия Городничего. Он не существует реально. Городничий от акта до акта как бы творит его» (Перед представлением «Ревизора»: Беседа с М. А. Чеховым // Возрождение. 1935. 27 января). Ходасевич писал, что Хлестаков «был лишь самообман городничего и его присных — и в этом не только весь психологический смысл пьесы, но и зерно ее смысла философского» и, что особенно близко к Барбашину в *Соб*, Хлестаков «становится нереальным обликом реальности, отчего все произведение приобретает символический смысл и характер». Набоков в «Смотри на арлекинов!» описывает замысел постановки «Ревизора», по которому все происходящее не более чем «кошмар старого мошенника» Городничего, а само название возводится к французскому «гкве» — сон, мечта (*Nabokov V. Look at the Harlequins! London, 1980. P. 9*). Этот эпизод, вероятно, отсылает к постановке «Ревизора» М. Чеховым, но вместе с тем напоминает *Соб*, а также и следующую пьесу Набокова «Изобретение Вальса», где Сон становится уже действующим лицом. В «Николае Гоголе» Набоков писал, что действующие лица «Ревизора» — «люди из того кошмара, когда вам кажется, будто вы уже проснулись, хотя на самом деле погружаетесь в самую бездонную (из-за своей мнимой реальности) пучину сна» (*Набоков В. Собр. соч. американского периода. Т. 1. С. 434*). Потрясение в «Ревизоре» переосмысливается в *Соб* во внутреннем плане действия: новость о появлении Барбашина влечет *ревизию* отношений и личности Трощейкина («Любовь. Слава богу, что оно случилось, это событие. Оно здорово нас встряхнуло и многое осветило» — 151). Наконец, трактовка Барбашина как фантома тождественна набоковской трактовке закулисного ревизора как последнего «фантома» гоголевской пьесы (Там же. С. 441).

В пьесах народного театра о Петрушке — «Петре Ивановиче Уксусове» — известна сценка «Петрушка и Филимошка»:

Филимошка. Меня звать Филимошка.

Петрушка. Ах, какое хорошее имя — Барабошка.

Филимошка. Не Барабошка — Филимошка²⁴.

К этим пререканиям отсылает Набоков:

Трощейкин. Леонид Викторович Барбашин.

Барбошин. Нет-нет, не путайте — *Барбошин* Альфред Афанасьевич (160).

Можно сказать, что Барбошин — литературно-драматургически-оперный продукт (на последнее указывает упоминаемый им Рубини и фраза из «Евгения Онегина» Чайковского), *театральное нечто*²⁵, воплощение «суррогата бессоницы» (107), во вздоре которого, буквально нашпигованном Достоевским, присутствуют намеки на подлинно важное, а именно на смерть сына.

С первой же реплики Барбошина («Не вам, не вам кланяюсь, а всем женам...» — 158) вступают мотивы произведений Достоевского²⁶. Затем он произносит короткую восторженную речь — пародию на знаменитый разговор Ивана с Алешей в «Братьях Карамазовых»:

О, вы увидите! Жизнь будет прекрасна. <... Птицы будут петь среди клейких листочков, слепцы услышат, прозреют глухонемые. Молодые женщины будут поднимать к солнцу

²⁴ Русский фольклор. М., 1999. С. 346.

²⁵ Барбошин *играет* одновременно роль *трагического актера* («входит Барбошин: костюм спортивный, в клетку, с английскими шароварами, но голова трагического актера» — 158) и сыщика. Здесь Набоков следует за Н. Евреиновым, у которого в «Самом главном» (Ревель, 1921) актер «на роли любовников» исполняет роль сыщика («Ведь это мой первый дебют в роли сыщика!» — д. 1) в «театре жизни».

²⁶ Реминисценция четвертой главы «Преступления и наказания», в которой Раскольников кланяется Соне Мармеладовой: «Я не тебе поклонился, а всему страданию человеческому поклонился...». Указано: *Сендерович С., Шварц Е.* Вербная штучка. Набоков и популярная культура // Новое литературное обозрение. 1997. № 26. С. 213.

своих малиновых младенцев. Вчерашние враги будут обнимать друг друга. <... Надо только верить... (160)²⁷

«Клейкие листочки» — символ жизни у Ивана Карамазова («Жить хочется, и я живу <... Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки...» — 268); обнимающиеся враги напоминают его слова «Я хочу видеть своими глазами <... , как зарезанный встанет и обнимется с убившим его» и о матери, «обнявшей с мучителем ее дитяти» (285, 286). Так и Трощейкин уверял, что не держит злобы на Барбашина и «будет когда-нибудь пить с ним брудершафт» (124). Пародируется также стиль Великого инквизитора: «О, мы убедим их наконец не гордиться <... Они станут робки и станут смотреть на нас и прижиматься к нам в страхе, как птенцы к наседке. <... Они будут расслабленно трепетать гнева нашего, умы их оробеют, глаза их станут слезоточивы, как у детей и женщин...» (303). Professions de foi Барбашина завершается обращением к Трощейкину: «Теперь ответьте мне прямо и просто: у вас есть оружие?» и Алеша Трощейкин отвечает: «Увы, нет!» (160). Схожим образом Иван спрашивает Алешу Карамазова: «Скажи мне сам прямо, я зову тебя — отвечай: представь, что это ты сам возводишь здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им, наконец, мир и покой, но для этого необходимо и неминуемо предстояло бы замучить всего лишь одно только крохотное созданище, вот того самого ребеночка...» и Алеша отвечает: «Нет, не согласился бы» (287). Знаменитая антитеза «Братьев Карамазовых» о всеобщем счастье ценой жизни одного «ребеночка» проецируется на обстоятельства Трощейкина, и абстрактная антитеза приобретает личное значение: может ли быть счастлив Трощейкин, если его ребенок мертв?

Для Любви смерть ребенка равнозначна отмене самой возможности счастья: «Единственное счастье — был ребенок, да и тот помер» (120), Трощейкин же видит угрозу своему благополучию только в появлении Барбашина. В своем главном обвинении мужа Любовь затрагивает эту тему:

²⁷ Обыгрываются слова Ивана Карамазова: «На этом желании зиждутся все религии на земле, а я верую» (*Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы*. Л., 1970. Т. 1. С. 285. Далее страницы даются в тексте.) и финальные реплики Сони из чеховского «Дяди Вани»: «увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся <... Я верую... верую...» (*Чехов А. П. Драматические произведения: В 2 т. Л., 1985. Т. 2. С. 204*).

Я вполне допускаю, что ты был счастлив со мной, потому что в самом большом несчастье такой эгоист, как ты, всегда отыщет себе последний верный оплот в самом себе. <... Это очень страшно сказать, но когда мальчик умер, вот я убеждена, что ты подумал о том, что одной заботой меньше (152).

Слова Трощейкина о сыне: «Ну — пять, ну — еще пять, ну — еще... А потом было бы ему пятнадцать, он бы курил, хамил, прыщавел и заглядывал за дамские декольте» (106) развивают мысль о «солидарности в грехе» детей с отцами, поскольку они все равно вырастут грешниками, против чего выступает Иван: «Иной шутник скажет, пожалуй, что все равно дитя вырастет и успеет нагрешить, но вот же он не вырос...» (288). Далее Трощейкин уподобляет сына ангелу: «Ты здраво посмотри: умер двух лет, то есть сложил крылышки и камнем вниз, в глубину наших душ, — а так бы рос, рос и вырос балбесом» (106), что напоминает рассказ Ивана о страданиях «*пятилетнего* ребенка, спящего своим ангельским крепким сном» (282) (курсив мой. — А. Б.).

Анри Бергсон писал, что «задача драмы находить и выводить на свет те глубины действительности, которые скрыты от нас — часто к нашему же благу — жизненной необходимостью...» и что она должна «раскрыть нам глубоко скрытую часть нас самих — то, что можно было бы назвать трагическим элементом нашей личности»²⁸. В *Соб* функцию выявления такого трагического элемента выполняет литературный подтекст, аллюзия или отсылка к определенному произведению, т. е. все те элементы поэтики Набокова, которые существуют, как показывает анализ подтекста *Соб*, вне жанра, практически без разграничения произведения на читаемое и исполняемое.

Заявляя проблему жанровости подтекста, нельзя утверждать, что в *Соб* и «Изобретении Вальса» подтекст полностью пропадает для зрителя. Слой глубокого литературного подтекста отразить в постановке невозможно, однако специальные драматургические аллюзии, например, на «Ревизора» и «Чайку» в *Соб* и «Три сестры» («На Пальмору, скорей на Пальмору!») в «Изобретении Вальса», которые вводит Набоков, сравнительно легко распознаются театрами. Вероятно, с учетом сложности восприятия литературного намека во время представления Набоков использует прием повтора наводящей фразы, естественный в драматургическом диалоге, но излишний в монологичной

²⁸ Бергсон А. Смех. М., 1992. С. 99—100.

форме романа или рассказа. Таким образом в какой-то степени компенсируется невозможность по ходу представления оставаться и перечесть. Так, во втором действии *Соб* Вера говорит Писателю, что встречалась с ним «на рауте у Н. Н.». Для произведения любого другого жанра, от стихотворения до романа, этого прозрачного намека было бы достаточно, но в пьесе Набоков повторяет ключевую фразу и заостряет на ней внимание публики:

П и с а т е л ь. На рауте у Н. Н. ... А! Хорошо сказано. Я вижу, вы насмешница (140).

В паузе после отсылающих к «Евгению Онегину» слов актер изображает ту мыслительную работу по распознаванию намека, которую должен совершить в этот момент хороший зритель (аналогичный набоковскому «хорошему читателю»). Следующее за паузой восклицание в идеале должно совпасть с моментом узнавания у зрителя, замечающего общее сходство между собранием гостей у Опаяшиной и собранием приглашенных на раут в доме князя Н. в гл. 8 «Евгения Онегина». Вместе с тем развитие в образе Петра Николаевича черт пушкинского «сердитого господина» из XXV строфы этой главы остается в плане глубокого подтекста — за рамками возможностей постановки. Сходным образом в «Изобретении Вальса» Министр несколько раз называет Сальватора Вальса именем Сильвио, отсылающем к «фантастической драме в стихах» «Сильвио» (1890) Д. Мережковского, которая, как и «Изобретение Вальса», построена по мотивам драмы Кальдерона «Жизнь есть сон», с которой «Изобретение» обнаруживает многочисленные параллели. Но помимо драматургической отсылки, эти обмолвки призваны напомнить также, как заметил Р. Тименчик, пушкинского Сильвио из «Выстрела»²⁹. Можно сказать, что в этом случае пушкинский подтекст остается в тени драматургического, вводящего мотивы «Сильвио» Мережковского и, через него, Кальдерона³⁰.

²⁹ Р. Тименчик предположил, что сцена со взорванной верхушкой горы в окне министерского кабинета в д. 1 «Изобретения Вальса» соотносится со сценой в графском кабинете, где в результате дуэли Сильвио с графом оказалась попорчена одна из картин со швейцарским (значит, горным) видом (Читаем Набокова: «Изобретение Вальса» в постановке Адольфа Шапиро // Родник. 1988. № 10).

³⁰ Использует Набоков и визуальную театральную-драматургическую аллюзию: застывшие гости в *Соб* и куклы генералов за длинным столом в «Изобретении Вальса» — это, конечно, гоголевская немая

Не обращая внимания на «карамазовский» подтекст в разговоре Барбошина, Трощейкин не задумывается и над следующей его странной репликой: «Пойду, значит, ходить под вашими окнами, пока над вами будут витать Амур, Морфей и маленький Бром» (161). Кто этот «маленький Бром», названный наряду с римским божеством любви и греческим божеством сновидений? На наш взгляд, мифологическая троица объединяет семью Трощейкиных в полном составе: во-первых, Любовь (лат. amor — любовь), во-вторых, Трощейкина (Морфея-снотворца и сновидца: «Трощейкин. Это, вероятно, мне все снится...» — 152) и, в-третьих, их маленького умершего сына: Бром — усечение от Бромий, одного из прозвищ Диониса, означающее «шумный». «Маленький шумный» намекает на шумного мальчика, разбившего мячом зеркало, и через него — на сына Трощейкина. Связью служит ключевая реплика Любви во втором действии: «Наш маленький сын сегодня разбил мячом зеркало» (146).

Цель

В зачине *Соб* Трощейкин, выйдя на авансцену, рассказывает Любви о картине, которую он задумал ночью во время бессонницы:

сцена, но также отсылка к двум знаменитым постановкам В. Э. Мейерхольда — «Ревизора» и «Балаганчика». В его «Ревизоре» (1926) немую сцену изображали куклы: «Мы сделаем монтаж света, а потихоньку в глубине соберем куклы. <... Дается штора. <... Потом надо дать сигнал, по которому выедут все фигуры» (Мейерхольд репетирует. М., 1993. Т. 1. С. 94—96). В *Соб* используется тот же прием среднего занавеса (применявшийся также Н. Евреиновым в «Фундаменте счастья» в сцене появления Смерти). В «Балаганчике» В. Э. Мейерхольда: «На сцене <... длинный стол, за которым сидят «мистики» (Мейерхольд В. Э. О театре. СПб., 1912. С. 198); «...мистики так опускают головы, что вдруг за столом остаются бюсты без голов и без рук» (Мейерхольд и художники. М., 1995. С. 85). Набоков высоко ставил «Ревизора» Мейерхольда: «русский режиссер Мейерхольд, несмотря на все искажения и отсебятину, создал сценический вариант “Ревизора”, который в какой-то мере передавал подлинного Гоголя» (Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 57). Предположение о влиянии постановки Мейерхольда на «Событие» высказала Л. Червинская: «Пьеса очень напоминает гоголевского “Ревизора” (особенно в постановке Мейерхольда), и не только по признакам внешним» (По поводу «События» В. Сирина // Круг. 1938. Кн. 3).

Написать такую *штуку*, — 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. <... Тут и мои покойные родители, и старые враги, и твой этот тип с револьвером... (106—107)³¹.

И сразу отказывается от своей идеи: «А может быть — вздор. Так, мелькнуло в полубреду <... Пускай опять будет стена». Рассмотрение центральной темы стены, в которой выражен основной драматургический принцип Набокова, позволяет уяснить замысел *Соб* в связи с оппозицией внутреннего и внешнего конфликтов.

В «немой сцене» (д. 2) замысел Троцейкина воплощается зеркально: гости застывают под чтение Опаяшиной, Троцейкин и Любовь выходят на авансцену, и от собравшихся их отделяет средний занавес, на котором, согласно ремарке, вся группа гостей должна быть «нарисована с точным повторением поз» (145)³². Затем Троцейкин говорит: «Наконец, я сам это намалевал, скверная картина — но безвредная» (147). Разница между замыслом и воплощением весьма существенна: по замыслу должны быть изображены знакомые ему лица — покойные родители, любовницы, Фобетор Барбашин («тип с револьвером»), сидящие в подобии зрительного зала, воплотилась же картина сидящих *напротив* зала, лиц, не выражающих ни досады, ни зависти, ни сожаления — чувства, которые Троцейкину хотелось изобразить, — бесчувственные «маски» в «полусонных позах», не люди, а «фигуранты» («в балетах плясуны последнего разряда, для полноты и обстановки прочих» — Словарь В. И. Даля).

³¹ Сходным образом в завязке «Дара» Федор Годунов-Чердынцев задумывает свой будущий роман: «Вот так бы по старинке начать когда-нибудь толстую штуку» (*Набоков В.* Дар. С. 201; в обоих случаях «штука» в значении «искусно, мудрено, хитро сделанная вещь» — Словарь В. И. Даля).

³² В парижской постановке Ю. П. Анненкова это требование выполнено не было, что явствует из письма зрителя в редакцию «Последних новостей»: «испуганный художник, показывая на гостей в полутьме, говорит: “Мы здесь одни. Эти рожи я сам намалевал”. По пьесе, кажется, тут правда, опускается посреди сцены занавес с намалеванными рожами... По техническим условиям наш театр сделать этого, очевидно, не мог. От таких причин, по-моему, и возникли некоторые недоразумения, помешавшие части публики освоиться с замыслом автора» (Последние новости. 1938. 10 марта).

Сопоставление замысла и воплощения наводит на мысль о том, что картина, задуманная Трощейкиным, — это замысел некой *другой пьесы* (вспомним, что подразделение акта в драме часто называлось *картиной*), с другими характерами, может быть, более глубокими, с другими отношениями, может быть, подлинными, а вместо этого получилась вампука, скатывание к буффонаде и фарсу³³. Автор Трощейкин, таким образом, противополжен автору Федору Годунову-Чердынцеву, «штука» которого конгениальна роману «Дар». Версию о том, что Трощейкин — негодный автор *Соб*³⁴, стимулирует характерное отождествление у Набокова рассказанного и показанного, романа и картины в идеальном плане: «Если бы сознание строилось по вариантным моделям и если бы книгу можно было прочесть, как охватываешь взглядом картину, то есть не трудясь следовать глазами слева направо и без абсурдности “начал” и “концов”, то это был бы идеальный способ восприятия романа, ибо именно так, а не иначе, увидел его автор в момент зарождения»³⁵ (не для фиксации ли этого отождествления романа и картины даровитый художник в «Даре» носит фамилию *Романов?*). С дру-

³³ Пародийность происходящего осознается в этой сцене Трощейкиным, что явствует из его упоминания «Вампуки» («Нам нужно бежать... бежать, — а мы почему-то медлим под пальмами сонной Вампуки») — ставшего нарицательным названия оперы-пародии «Вампука, невеста африканская, образцовая во всех отношениях опера» (музыка и либретто В. Г. Эренберга по фельетону А. Манценилова (М. Н. Волконского), премьера 1909). «Вампукой» называлось все искусственное, ходульное в театральных постановках. Н. Евреинов вспоминал, что «в результате своего ошеломительного успеха “Вампука” стала магическим словом, от которого сразу же зашпатель и рухнуло трафаретное оперное искусство, чтобы дать место противоположному, творчески оригинальному, а главное, елико возможно, естественному и убедительному искусству» (В школе остроумия. С. 76—77). Ср. в «Четвертой стене» (1915) Н. Евреинова: «Директор <... Камня на камне не оставляю от нашей прежней постановки! — Это все-таки “Вампука”, что там ни говори» (ч. 1). Разговор Трощейкиных на авансцене отсылает к соответствующей сцене «Вампуки», когда влюбленная парочка выходит к рампе, чтобы поделиться своим счастьем с публикой. В этот момент обнаруживается погоня и Вампука начинает распевать «Спешим же, бежим же! / Бежим же, спешим же!», при этом не двигаясь с места (В школе остроумия. С. 97—98).

³⁴ На двойственность роли Трощейкина — персонажа-автора — намекает его фамилия, образованная от «тростить» — сдвигать, двоить (Словарь В. И. Даля). Благодарю за это указание А. Долинина.

³⁵ Набоков В. Искусство литературы и здравый смысл // Звезда. 1996. № 11. С. 72—73.

гой стороны, отождествляется пьеса исполняемая и пьеса читаемая: в лекции «Playwriting» (1941) Набоков утверждал, что хорошая пьеса равно хороша и в свете рампы и в свете настольной лампы³⁶.

Литераторша Опяшина предлагает свое видение развития действия («ведь из всего этого могла бы выйти преизрядная пьеса» — 127) в пошлейшем драматическом русле («Может быть, он сам покончит с собой у твоих ног» — 127), Любовь примеряет роль пушкинской Татьяны пополам с Анной Карениной («Я ему с няней пошло французскую записку, я к нему побегу, я брошу мужа, я... набросок третьего действия» — 157), но все эти варианты — внутри «второстепенной комедии», поставленной Трощейкиным, неудача которого происходит от неспособности удержаться на высоте над мнимостью, подняться в своем творчестве над бредом и пошлостью действительно-сти, от боязни «воскресить твоих мертвецов, которые, может быть, никогда и не умирали» (269).

Такое понимание роли Трощейкина, творческому моменту которого подчиняются все прочие персонажи, согласуется с концепцией субъекта действия Н. Евреинова, считавшего, что в монодраме «возможен только один действующий в собственном смысле этого слова, мыслим только один субъект действия». Окружающие его люди предстают перед зрителем преломленными в его призме: «остальных участников драмы зритель монодрамы воспринимает лишь в рефлексии их субъектом действия, и следовательно, переживания их, не имеющие самостоятельного значения, представляются важными лишь постольку, поскольку проецируется в них воспринимающее “я” субъекта действия. Они будут незаметно сливаться с фоном или даже поглощаться им, если в тот или другой момент они безразличны для действующего»³⁷.

³⁶ Nabokov V. The Man from the USSR and ther Plays. P. 319. В этот сборник вошли в виде эссе две лекции Набокова, составившие курс драмы, прочитанный им в 1941 г. в Стэнфорде: «Playwriting» («Творчество драматурга»), как введение в драму с определением основных положений, и «The Tragedy of Tragedy» («Трагедия трагедии»), с рассмотрением элементов трагедии.

³⁷ В школе остроумия. С. 268. Основная идея Евреинова о том, что в монодраме характер являемой на сцене жизни изображается не с объективной точки зрения, «а с точки зрения героя пьесы или отдельных ее персонажей» (Там же. С. 264), применима и к «Изобретению Вальса», где Вальс также единственный субъект действия. С концепцией Н. Евреинова Набоков мог познакомиться по книге Е. Зноско-Боровского «Русский театр начала XX-го века» (Прага,

Не выдержав упоминания о сыне (чья смерть напоминает ему об опасности), когда Любовь говорит «Наш маленький сын сегодня разбил мячом зеркало» (146), Трощейкин «опускается» и, «сливаясь с жизнью», возвращается в состав персонажей второстепенной комедии. *Настоящая* опасность, о которой говорит Любовь («Опасность? Но какая? О, если б ты мог понять!») (145) и в начале д. 3: «Нет, я не об *этой* опасности собираюсь говорить, а вообще о нашей жизни с тобой» — 150) и которой не видит Трощейкин, это опасность навсегда остаться действующим лицом «второстепенной комедии», играя роль жалкого труса с претензией на творчество. Ответом на *подлинность* чувств Трощейкина со стороны Любви явилось то, что она назвала умершего ребенка «нашим» («Наш маленький сын...»), а с возвращением Трощейкина в обстановку комедии она говорит о нем «мой» («Когда мой ребенок умер...» — 150). Таким образом, Любовь безуспешно пытается отвлечь Трощейкина от темы события и подвести его к теме *со-бытия*.

В задуманной картине должна была изображаться мастерская самого Трощейкина, одна из стен которой, а именно стена, отделяющая зрительный зал от сцены, реальная для действующих лиц и мнимая для зрителей, исчезает — и мастерская, таким образом, превращается в сцену, на которую смотрят все те близкие ему и знакомые лица, которыми он пожелал заполнить ряды³⁸. В момент прозрения Трощейкин видит себя на «узкой освещенной сцене», ограниченной сзади «масками второстепенной комедии», а спереди — «темной глубиной», в которой «глаза, глаза, глаза, глядящие на нас, ждущие нашей гибели» (146)³⁹.

1925). См.: Alexandrov V. Nabokov and Evreinov // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by V. E. Alexandrov. New York; London, 1995.

³⁸ Замысел напоминает «Менины» Веласкеса, со схожей игрой противопоставленных планов.

³⁹ Прозрение Трощейкина соотнесено с «Ревизором». О мотиве «свиных рыл» в *Соб* (поглядишь, картина, а разглядишь, скотина) В. Ходасевич писал: «Трощейкин... находится в состоянии того ужаса, который поражает городничего в конце. <... страх, поражающий обоих, имеет общее действие: под его влиянием действительность не то помрачается, не то, напротив, проясняется для Трощейкина и его жены так же точно, как для городничего: помрачается, потому что в их глазах люди утрачивают свой реальный облик, и проясняется — потому что сама эта реальность оказывается мнимой, и из-за нее начинается сквозить другая, еще более реальная. <... И когда Трощейкин говорит, что «родные и знакомые», собравшиеся вокруг, суть хари, намалеванные его воображением (его страхом), этот

Здесь практически реализуется один из главных драматургических принципов Набокова. В «Playwriting» утверждается неизбежность «четвертой стены», препятствующей, с одной стороны, публике влиять на действие, а с другой, актерам обращаться к публике как к реально существующей. В случае нарушения этого «сговора», утверждал Набоков, театр теряет высоту искусства, возможную только благодаря сценической иллюзии, и «пьеса перестает быть пьесой»⁴⁰. Попытки игнорировать принцип «четвертой стены», частые в революционных постановках на советской сцене, Набоков назвал смехотворными, поскольку устранение «стены» может быть только иллюзорным, в противном случае вместе с уничтожением этой мнимой преграды будет уничтожен сам театр и получится представление, никакого к нему отношения не имеющее. Актер не может пересечь линию рампы без того, чтобы не прервать пьесу, публика не может фактически существовать для актеров, и когда автор рассматривает ее как «розовощекое собрание хорошо знакомых физиономий», пьеса перестает быть пьесой. Другое дело, когда драматург, *создавая* публику, включает ее в замысел пьесы, и актер обращается со сцены не к фактической публике, а к этой вымышленной, не выходя за рамки общего замысла, — тогда иллюзия не только не нарушается, но и усиливается («...when the player stalks up to the footlights and addresses himself to the audience with a supposed explanation or an ardent plea, this audience is not the actual audience before him, but an audience imagined by the playwright, that is, something which is still *on the stage*, a theatrical illusion which is the more intensified the more naturally and casually such an appeal is made»)⁴¹.

Именно так, с точки зрения сценической иллюзии, противопоставлены замысел картины Троцкийкина и момент прозрения: по его замыслу ряды публики должны были заполнить

момент вполне соответствует воплю ослепшего или прозревшего городничего» («Событие» В. Сирина в Русском театре). «Хари» или «рожи», о которых упоминается в отзывах на постановку *Соб*, видимо, режиссерское добавление, подчеркивающее связь этой сцены с финалом «Ревизора». В *Соб*, кроме того, используется тот же эффект зеркала, что и в «Ревизоре», когда в застывших фигурах приглашенных к городничему зрители должны *узнать* самих себя, особенно уместный ввиду того, что в *Соб* выведены некоторые реальные лица русской эмиграции (знаменитый писатель, к примеру, это И. А. Бунин).

⁴⁰ Nabokov V. The Man from the USSR and ther Plays. P. 316.

⁴¹ Ibid. P. 317—318.

знакомые лица, и стена, таким образом, должна была рухнуть; прозрение же открывает Трощейкину и ту истину, что «глаза, глаза, глаза» в темной глубине принадлежат неизвестным ему людям, которых создал некий Автор, а значит, и он сам, и эта публика в равной степени действующие лица некой Драмы (реализация шекспировской метафоры «мир — театр»). В «немой сцене», следовательно, «четвертая стена» остается нерушимой («Пускай опять будет стена»⁴²), а сценическая иллюзия усиливается за счет включения публики в авторский замысел⁴³. Набоков испытывает «стену» на прочность и удивительным образом открывает новые возможности экспериментирования со «стеной» без попытки ее устранения, то есть оставаясь в рамках традиционного театра.

Собственно положения Набокова о «главном принципе» сцены и уничижительная критика «извращенных» попыток отменить его отсылают к давней полемике по этому поводу между Вяч. Ивановым и Андреем Белым. В статье «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего» (1906) Вяч. Иванов утверждал, что «сценическая иллюзия уже сказа-

⁴² Слова Трощейкина напоминают реплику Директора в «Четвертой стене» Н. Евреинова: «Ставьте четвертую стену!» (Евреинов Н. Драматические сочинения. СПб., 1923. Т. 3). Речь идет о вещественной стене, отделяющей зрительный зал от сцены и снимающей таким образом проблему сценической иллюзии.

⁴³ Трощейкин-автор, вписывающий себя самого в картину «События», — только образ художника, часть вымысла/замысла. С рассмотрения соотношения двух одинаково вымышленных миров у Набокова на примере картины Яна ван Эйка «Джованни Арнольфини и его невеста» (1434) начинает Д. Бартон Джонсон свой труд «Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov» (Ann Arbor, 1985. P. 1): «The small figure in the world of the mirror is not the artist [Jan van Eyck] but his persona, while the artist who creates the whole remains outside the frame» (Маленькая фигура в мире зеркала — это не художник, но его образ, в то время как художник, который создал целое, остается по ту сторону рамы). В последнем своем драматургическом произведении, сценарии «Лолиты», Набоков включает в состав персонажей бабочника по имени Vladimir Nabokov, педантично уточняющего для Гумберта разницу между двумя энтомологическими терминами (Lolita: A Screenplay. P. 128). В рецензии-мистификации Набоков об этом писал: «Наблюдатель выстраивает детальную картину Вселенной как целого, но, завершив ее, осознает, что в ней все же кое-чего не хватает: его собственного “я”. Он вставляет в картину и себя самого. И тем не менее “я” остается внешним по отношению к картине...» («Убедительное доказательство». Последняя глава из книги воспоминаний // Иностранная литература. № 12. 1999. С. 141).

ла свое последнее слово, и ее средства до дна исчерпаны современностью»⁴⁴. Театр будущего Иванову виделся как возвращение на новом витке к дионисийскому действу, в котором «зритель должен стать деятелем, соучастником действа»⁴⁵. Эта идея развивается им в духе «мистического анархизма» (Андрей Белый): «Театры хоровых трагедий, комедий и мистерий должны стать очагами творческого, или пророчественного, самоопределения народа; и только тогда будет окончательно разрешена проблема слияния актеров и зрителей в одно оргийное тело, когда <... драма станет не извне предложенным зрелищем, а внутренним делом народной общины...», — писал он. «И только тогда <... осуществится действительная политическая свобода, когда хоровой голос таких общин будет подлинным референдумом истинной воли народной»⁴⁶. Утопическая идея «организации всенародного искусства» посредством театра будущего и проведенная Ивановым связь этого театра с новой формой государственного устройства примечательным образом отразились в «Playwriting», где Набоков представляет такое *тотальное творчество* в «государственном театре» «Наилучшего Государства» как «варварскую церемонию», как театрализацию «публичной жизни, являющей собой непрерывную и всеобщую игру в кошмарном фарсе, сочиненном охочим до сцены Отцом Народа»⁴⁷.

Андрей Белый подверг едкой критике концепцию театра будущего Вяч. Иванова в статье «Театр и современная драма» (1908). Считая сценическую условность незыблемой, он назвал «мечты о коллективном творчестве в пределах сцены с превращением зрителя в хоровое начало» «явной нелепостью и безобразием»: «В лучшем случае зритель внес бы на сцену восклицания одобрения или порицания вроде надписей, которыми пестрят старые книги в библиотеках: “Книгу эту прочитал с удовольствием. Иван Андронов” и приписка: “А я, нет. Марья Творожкова”»⁴⁸. Близки Набокову оказались и высказанные Андреем Белым собственные прогнозы о будущем театра: «Пусть театр остается театром, а мистерия — мистерией. Смешивать то и другое — созидать, не разрушая, разрушать, не созидая. Это — кокетничанье с пустотой. И пустота небытия

⁴⁴ Иванов Вяч. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 48.

⁴⁵ Там же. С. 44.

⁴⁶ Там же. С. 50.

⁴⁷ Nabokov V. The Man from the USSR and ther Plays. P. 317.

⁴⁸ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 166.

скоро уж войдет в современный театр мерзостью запустения. Умолкнут слова о революции на сцене. Восстановится в скромном своем достоинстве традиционный театр. Современный театр (т. е. символистский. — А. Б.) разобьется о Сциллу шекспировского театра или о Харибду синематографа»⁴⁹.

Традиционный (дуалистический) театр, с его «важнейшей аксиомой» стены, представляет идеальную модель для развития темы двоemiрия, пронизывающей творчество Набокова, ивановский же «соборный» (монистический) театр, весьма близкий, по замечанию Андрея Белого, к балагану (подобная ему модель создана Набоковым в «Приглашении на казнь» и «Bend Sinister»), и любой другой, игнорирующий существование этой аксиомы, разрушая чары сценической условности, как раз отбрасывает эту тему.

Законченное выражение тема стены как составляющая более широкой темы двоemiрия получила в «Приглашении на казнь».

Разрушение «стены» в системе набоковских образов, объединенных центральным образом тела-дома (камеры или сцены о четырех стенах), равносильно смерти. В «Приглашении на казнь» плоть и крепость равнозначны, снимая с себя тело, Цинциннат освобождает дух⁵⁰. В финале «Приглашения на казнь» происходит именно разрушение «четвертой стены», вместе с которой рушится мир (мир-театр). В. Ходасевич писал, что «переход из одного мира в другой, в каком бы направлении ни

⁴⁹ Там же. С. 167. Позднее, в 1928 г., он писал: «И вместо “мистерии”, подмененной Ивановым реставрацией оркестры, а театром Комиссаржевской подмененной технической стилизацией, я рекомендую критически разобрать театр в проблеме синтеза искусств: я указываю на 1) невозможность символической драмы в понимании мистических анархистов, 2) на невозможность “мистерии” в пределах сценических подмостков <... , 3) я указываю на антиномию путей театра (либо — к Шекспиру, либо — к марионеткам)» (Почему я стал символистом... Там же. С. 445).

⁵⁰ Ср. в «Обретенном времени» (1927) М. Пруста: «Тело заточает Дух в крепости; скоро крепость осадит со всех сторон, и Дух вынужден будет сдаться» (М., 1999. С. 318). С. Давыдов в работе «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова: метафизика и поэтика в романе “Приглашение на казнь” указал на метафору «тела-тюрьмы» в «Приглашении на казнь» в связи с гностицистскими представлениями (В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 476—490). Подробнее о более широком мотиве дома-тела см.: Бабинов А. Образ дома-времени в произведениях В. В. Набокова: происхождение, способ построения и композиционное значение // Культура русской диаспоры: Набоков — 100. С. 91—99.

совершался, подобен смерти. Он и изображается Сириным в виде смерти. Если Цинциннат умирает, переходя из творческого мира в реальный, то обратно — герой рассказа «Terra incognita» умирает в тот миг, когда наконец всецело погружается в мир воображения. И хотя переход совершается здесь и там в диаметрально противоположных направлениях, он одинаково изображается Сириным в виде распада декораций. Оба мира по отношению друг к другу для Сирина иллюзорны»⁵¹. В «Playwriting» Набоков называет театр «хорошей иллюстрацией философской неизбежности существования непреодолимого барьера между “я” и “не-я”», без «необходимой условности» которого не может «существовать ни “я”, ни мир»⁵². «Преступление» Цинцинната, «гносеологическая гнусность» (безнравственное, с точки зрения этого мира, знание о другом, подлинном мире) в том и заключается, что он «непроницаем» как стена, собственно, он и есть *стена*, «препона» для прочих, и именно поэтому он единственный *сущий* в мире-балагане, где ходом представления безпрепятственно руководит «публика»⁵³. В соответствии с этим положением смерть Цинцинната разрушает барьер между я и не-я и аннулирует видимый мир, открывая мир доселе невидимый. Казнив Цинцинната, «публика» уничтожила последний оплот реальности и тем самоупразднилась. Цинциннат не остается один на сцене, как Пьеро в «Балаганчике» Блока, и сходит с «помоста» не в зрительный зал, от которого ничего не остается, а в потусторонность, «в ту сторону». Ему открывается закулисный план бытия⁵⁴. Иллю-

⁵¹ Ходасевич В. Собр. соч.: В 4-х т. М.: Согласие, 1996. Т. 2. С. 392. В рассказе Набокова «Лик» (1938) герой-актер убежден, что умрет на сцене, но «смерти не заметит, а перейдет в жизнь случайной пьесы...»

⁵² Nabokov V. The Man from the USSR and ther Plays. P. 321.

⁵³ Оппозицию мира подлинного миру-балагану демонстрирует противопоставление в романе ночной бабочки бутафорскому пауку. Бабочка — залог существования мира иного и заложница этого — отождествлена с Цинциннатом (она названа «пленницей»), после казни/распада она «улетит в выбитое окно, — так что ничего не останется от меня в этих четырех стенах» (Набоков В. Собр. соч. русского периода. Т. 3. С. 179). Эту оппозицию рассматривает Д. Бартон Джонсон: Worlds in Regression... P. 159—160.

⁵⁴ Примечательно, что Набоков, рассматривая закулисный план «Ревизора», соотносил его со сценическим планом, как потусторонность: «Потусторонний мир, который словно прорывается сквозь фон пьесы, и есть подлинное царство Гоголя» (Набоков В. Собр. соч. американского периода. Т. 1. С. 441). В неоконченной драме Набокова «Трагедия господина Морна» (1924) появляется Иностранец «Из

зорности мира за «стеной» в «Приглашении на казнь», как затем и в *Соб*, отвечает мотив *нарисованного* зрительного зала (как в «Балаганчике» оказывается нарисованной на бумаге видимая в окне даль): «только задние нарисованные ряды оставались на месте» (325). Рытье прохода в стене, вызвавшее у Цинцината надежду на освобождение, оказалось розыгрышем: проход ведет в соседнюю камеру, что показывает мнимость разрушения «стен» в «тесных пределах» «тутошней жизни». В *Соб* смерть (разрушение «стен»), ожидаемая Троцейкиным с появлением Барбашина, так и не наступает — «реальность» зрительного зала остается лишь поколебленной в сцене прозрения.

Итак, стена, отделяющая в театре один мир от другого, нерушима, но само существование другого мира все же открывается Троцейкину. Авансцена, на которой находится Троцейкин и Любовь, в момент истины перестает быть частью сцены, потому что прозрачный средний занавес берет на себя функцию «четвертой стены», но и не становится частью зрительного зала, по отношению к которому Троцейкин и Любовь остаются внешними. Гости Опаяшиной так же неподвижны, как зрители в зале, и уравнены с ними в статусе вымышленных лиц. Следовательно, реальность — лишь на «узкой освещенной сцене», но ей нет места в театре, где оба мира, актеров и зрителей, друг для друга иллюзорны. Она возможна только вне театра, по ту сторону театра жизни. Набоков, таким образом, создает модель театра, в которой оказываются противопоставленными не мир зрителя и мир актера, а этот мир (включающий дихотомию зритель/актер) и потусторонность. Ее проникновение в этот мир у Набокова устойчиво связывается с образом щели в потустороннее и актом прозрения. Так, в главе первой «Дара» Федор вспоминает, как, поправляясь после болезни (сама болезнь — «обращение к потустороннему»), он пережил приступ ясновидения и «потом, окрепнув, хлебом залепив щели, я с суеверным страданием раздумывал над моим припадком прозрения...»⁵⁵. Щель возникает и в момент прозрения Троцейкина

обиходной яви, из пасмурной действительности» (Советской России). Все происходящее по его убеждению — сон: «Я — так. Я — ничего. Я только сплю...» (Звезда. 1997. № 4. С. 85). Таким образом, Набоков вводит потусторонний план, оправдав дихотомию сновидческим характером происходящего (это соотношение планов повторяется в «Изобретении Вальса», где Вальс также предстает как иностранец-сновидец).

⁵⁵ Набоков В. Дар. С. 208—210. Образ щели возникает и в «Приглашении на казнь» как знак освобождения: «... и вот мелькнула

на авансцене, персонифицированная в образе торговца оружием Ивана Ивановича Щеля.

Ближе всего к этой странной персонификации Сон в «Изобретении Вальса» Набокова. Щель и Сон выступают как действующие лица и как порождения воспаленного сознания действующего лица (под влиянием страха у Трощейкина и мании величия у Вальса). В широко цитируемой статье В. Ходасевича «О Сирине» (1937) «ключом ко всему Сирину» называется выставление наружу приемов творчества: «Его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приемов, которые, точно эльфы или гномы, снуя между персонажами, производят огромную работу <... , на глазах у зрителя ставя и разбирая те декорации, в которых разыгрывается пьеса. Они строят мир произведения и сами оказываются его неустранимо важными персонажами»⁵⁶. Развивая это соображение, можно сказать, что в ряде произведений Набокова, и в первую очередь в *Соб* и «Изобретении Вальса», в рамках обнажения приема и *тотального одушевления*, персонажами становятся уже отвлеченные понятия (наравне с лицами, человеческий статус которых в условиях такого соседства, разумеется, ставится под сомнение), в которые Набоков

впереди красновато блестящая щель, и пахло сыростью, плесенью, точно он из недр крепостной стены перешел в природную пещеру... — щель пламенисто раздвинулась, и повеяло свежим дыханием вечера, и Цинциннат вылез из трещины в скале на волю...» (там же. С. 148). Непосредственно с темой потусторонности образ щели связывается в стихотворении «Влюбленность» из романа «Смотри на арлекинов!»: «Покуда снится, снись, влюбленность, / но пробуждением не мучь, / и лучше недоговоренность, / чем эта щель и этот луч. / Напоминаю, что влюбленность / не явь, что метины не те, / что, может быть, потусторонность / приотворилась в темноте» (*Nabokov V. Look at the Harlequins!*). Ср. в этом романе симптомы недуга Вадима с прозрением Трощейкина: «Нас было только шесть человек в просторной зале, не считая двух живописных [painted] девочек в тирольских платьях, присутствие, тождественность и само существование которых и по сей день остается привычной тайной — привычной, поскольку такие зигзагообразные трещины в штукатурке типичны для темниц или дворцов, в которые живо приводит меня очередная вспышка помешательства всякий раз, что я собираюсь сделать <... тяжелое, опасное признание... Итак, как я сказал, нас было всего шестеро плотских человек (и два маленьких призрака) в этой комнате, но через неприятные, насквозь прозрачные стены я мог различить — не глядя! — ряды и ярусы смутных зрителей...» (*Ibid. P. 139—140*).

⁵⁶ Ходасевич В. Собр. соч.: В 4-х т. Т. 2. С. 391.

вдыхает жизнь. Так, круг одушевляется в Лике («Лик»): лик — хоровод, круговая пляска (по актуализированному в рассказе значению из Словаря В. И. Даля), Вальсе («Изобретение Вальса») — парный круговой танец (его партнером является Сон), Круге («Bend Sinister») — период времени (актуализированное значение)⁵⁷. Понятие формирует парадигму действия такого героя и собственно композицию (заданность движения Вальса по кругу композиции, финальное возвращение Круга в детство). Оно может лечь в основу произведения как самый общий принцип, или же таким костяком может быть ряд объединенных принципов, как в *Соб*, где двоемирию соответствует двойственность в образах Трощейкина, а также Вагабундова/Шнап, Барбашин/Барбошин. Сон (Viola Trance в английском переводе) в «Изобретении Вальса» — не только персонификация сна, но и условие развития действия — сон, переходящий в кошмар (Вальс восклицает: «Сон, что это за кошмар!» — д. 3), и не только условие действия отдельной пьесы, но и положение драматической концепции: в лекции «Трагедия трагедии» Набоков выделяет разряд сновидческих пьес («Ревизор», «Гамлет», «Король Лир»), в которых «логика кошмара заменяет элементы драматического детерминизма»⁵⁸.

Итак, в тайном и главном действии *Соб* в образе Щеля одушевлена щель в потустороннее: подобно тому как Цинциннат в модели двоемирия человек-стена, он — человек-щель.

Сама идея *сыграть щель* почерпнута Набоковым из шекспировского «Сна в летнюю ночь», где в поставленной ремесленниками интермедии о Пираме и Тисбе (в которой Шекспир высмеивает наивную попытку разрушить сценическую условность) лудильщик Рыло изображает собой стену и щель (акт V, сц. 1)⁵⁹. Щель (cranny) служит единственным способом

⁵⁷ Явления в чистом виде, как действующие лица, возникают в драматическом по форме 15 эпизоде «Улисса» (1922) Д. Джойса: «Светопреставление», «Грехи прошлого», «Свистопляска» (Джойс Д. Улисс. М., 1993). Примечательно также утверждение Набокова, что в «Ревизоре» «вещи... призваны играть ничуть не меньшую роль, чем одушевленные лица...» (Набоков В. Николай Гоголь // Набоков В. Собр. соч. американского периода. Т. 1. С. 442).

⁵⁸ Nabokov V. The Man from the USSR... P. 327.

⁵⁹ «Стена. В сей интермедье решено так было, / Что Стену я представляю, медник Рыло. / Стена такая я, что есть во мне / Дыра, иль щель, иль трещина в стене. / Влюбленные не раз сквозь эту щелку / Все про любовь шептались втихомолку. <... / А вот и щель — направо и налево: / Шептаться будут здесь Пирам и дева» (пер. Т. Щепкиной-Куперник).

общения двух влюбленных — с ее помощью они договариваются о свидании. На сцене, таким образом, трое действующих лиц: Пирам, дева и Стена, как в сцене откровенности в *Соб Любовь*, Троцейкин и Щель.

Образ щели у Набокова объединяет как тему потустороннего, так и связанную с ней тему вневременья⁶⁰. В *Соб* моменту открытия потустороннего соответствует остановка времени для гостей: перед выходом Троцейкиных на авансцену в ремарке указывается, что «Ревшин застыл с бутылкой шампанского между колен» (145), а с окончательным «слиянием с жизнью» средний занавес поднимается, и «Ревшин откупоривает шампанское» (147). Для Набокова щель во времени — прежде всего знак особого творческого подъема, результатом которого должно явиться естественное и гармоничное произведение⁶¹. Картина Троцейкина не становится таким произведением, несмотря на «очень натуральные краски», и в качестве некой компенсации на фоне псевдолирической ерунды Опаяшиной вдруг звучит строчка из Пушкина: «Онегин, я тогда моложе, я лучше...».

Стена немедленно уплотняется с возвращением Троцейкина к его страхам, когда Щель сообщает о том, что приятель Барбашина купил у него пистолет. Средний занавес поднимается, и Щель превращается в вещественную, бытовую щель: «Мышь

⁶⁰ В. Е. Александров возводит образ щели во времени у Набокова к «системе выражений» П. Успенского: «метафора, которой открывается «Память, говори» — «здравомыслящий» взгляд на жизнь как на “щель слабого света между двумя идеально черными вечностями”, — весьма близка системе выражений Успенского, когда тот поясняет, что “чувство движения во времени <... возникает у нас от того, что мы смотрим на мир сквозь узкую щель... Это неполное переживание времени (четвертого измерения) — “щелевое” переживание — дает нам ощущение движения...”» (Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. С. 273—274).

⁶¹ Об этом писал В. Е. Александров на примере «Speak, Memory»: «Способность сознания разрывать границы времени составляет ядро глубоких рассуждений о творчестве <... . Наиболее красноречивые строки продиктованы воспоминанием о том, как в раннем отрочестве автор, увидев каплю дождя, сбегаящую с листа, сочинил первые свои стихотворные строки <... . И что особенно важно, Набоков вспоминает, что мгновенье, когда все это произошло, показалось “не столько отрезком времени, сколько щелью в нем”» (Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. С. 36). Этот мотив возникает у Набокова уже в 1920 г. в стихотворении «Люблю в струящейся дремоте...»: «Еще не дышит вдохновенье, / а мир обычного затих: / то неподвижное мгновенье — / уже не боль, еще не стих» (Набоков В. Собр. соч. русского периода. Т. 1. С. 532—533).

(иллюзия мыши), пользуясь тишиной, выходит из щели, и Любовь следит за ней с улыбкой...» (147).

Рассмотрев ряд особенностей драматургии Набокова, мы приходим к мнению, что его зрелые пьесы *Соб* и «Изобретение Вальса» явились выражением глубоко продуманной драматической концепции, непосредственно связанной с целым комплексом приемов и идей, разработанных Набоковым в 30-е годы в других жанрах. Хотя корни драматургии Набокова уходят в гоголевский театр и символизм Серебряного века, в двух его последних пьесах можно обнаружить также черты возникшего во Франции в 20-е годы сюрреалистического театра, с его логикой сна, и Театра Жестокости А. Арто, введившего манекенов среди актеров («Семья Ченчи», постановка 1935) и декларировавшего в 1932 году такой тип действия, где «человеку остается лишь снова занять свое место где-то между сновидениями и событиями реальной жизни»⁶². Не случайно талант Набокова-драматурга расцвел в конце 30-х именно во Франции. Однако Набоков остался чужд творческим поискам французских новаторов, связанным с преодолением догм натуралистического театра и, в частности, принципа «четвертой стены», доказав в *Соб*, что его возможности еще далеко не исчерпаны. Вобрав широкую театральную культуру, от народного балагана до «новой драмы» Г. Ибсена, А. Стриндберга, Б. Шоу, театра Михаила Чехова и В. Э. Мейерхольда, Набоков, подобно Н. Евреину и Луиджи Пиранделло, создал собственный концептуальный театр, в равной мере отличный и от авангардного и от традиционного театра первой трети XX в.



⁶² Арто А. Театр и его Двойник. СПб., 2000. С. 184.