

На правах рукописи

КОРЖОВА ИНЕССА НИКОЛАЕВНА

**Драматургия В. В. Набокова
в контексте театральных исканий
Серебряного века**

Специальность:
10.01.01 – Русская литература

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва
2010

Работа выполнена на кафедре истории русской литературы XX века филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Научный руководитель

доктор филологический наук профессор
Леденёв Александр Владимирович

Официальные оппоненты

доктор филологических наук профессор
Анастасьев Николай Аркадьевич

кандидат филологических наук доцент
Канунникова Ирина Алексеевна
Московский городской педагогический
университет

Ведущая организация

Воронежский государственный университет

Защита состоится 20 января 2011 года в 16.00 часов на заседании диссертационного совета Д 501.001.32 при Московском государственном университете имени М. В. Ломоносова по адресу: 119991 Москва, ГСП-1, Ленинские горы, д.1 (МГУ), стр. 51, 1-й учебный корпус, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Автореферат разослан «__» _____ 2010 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

доктор филологических наук

профессор

Голубков М. М.

Устами одного из героев В. Набоков признавался, что проверял музу по «чистейшему звуку пушкинского камертона»¹. Однако это не исключало живой связи писателя с непосредственно предшествующей ему литературной эпохой. Благодаря работам Б. Аверина, В. Александрова, А. Долинина, А. Леденева, О. Сконечной сегодня возможно говорить не только об отдельных отсылках к произведениям начала XX в., но и о системной преемственности творчества Набокова по отношению к Серебряному веку². В области драматургии наследуемые Набоковым традиции менее изучены: отдельные линии, идущие к набоковским пьесам от театра рубежа XIX-XX веков, были прослежены Р. Тименчиком, А. Медведевым, А. Бабиковым, В. Гусаковым, Р. Новиковым. Однако предметом специального изучения связи драматургии Набокова с театральными исканиями Серебряного века не становились. С этим связана **новизна** данного исследования.

Актуальность работы определяется двумя группами фактов. Во-первых, в 2008 г. была впервые издана на русском языке пьеса Набокова «Человек из СССР» – оригинальный текст восстановил недостающее звено изучения эволюции драматурга. Во-вторых, возвращение наследия одних драматургов начала XX века и переоценка творчества других поставили перед литературоведением задачу создания концептуально обновленной истории драматургии. Пьесы Набокова демонстрируют тот вариант модернистского театра, который мог бы сложиться в России, не будь литературный процесс насильственно управляем. Обратным светом они высвечивают не всегда очевидную общность в творческих исканиях предшественников Набокова.

Поэтика Набокова-драматурга не оставалась неизменной: при создании каждой из пьес подключалась новая ветвь традиции. Поэтому в работе выявление исканий Серебряного века, продолжаемых Набоковым, сопутствует изучению его драматургии как целостного феномена, претерпевшего эволюцию. Использование фундаментальной метафоры «мир – театр» роднит четыре крупные пьесы писателя. Эта модель мира объединяла поверх стилистических и даже направленных барьеров театральную культуру Серебряного века и была воспринята молодым Набоковым во всей совокупности сформированных значений.

Изучение театра Набокова и театральной метафоры в его прозе долго составля-

¹ Набоков В. Собр. соч. в 4 т. Т. 3. – М., 1990. – С. 87.

² Преемственность Набокова по отношению к русской классической литературе выявлена в работе А.В. Злочевской.

ло отдельные, не пересекающиеся направления исследований. Балаганный мир «Приглашения на казнь» привлек внимание Д. Бабича, а также С. Сендеровича и Е. Шварц. В работах Я. Погребной, Н. Кафидовой, Н. Корневой образ мира, воссозданный по модели театра, рассмотрен в рамках более широкой категории – «театральности» творчества писателя. Но главным основанием для признания этой метафоры средством моделирования мира стало высказывание о театре самого Набокова: «Если, а мне кажется, что так и есть, единственным допустимым дуализмом является непреодолимая преграда, отделяющая “я” от “не-я”, то мы можем сказать, что театр дает хороший пример этой философской фатальности»³.

Модель «мир – театр», претерпевшая в драмах Набокова структурные и смысловые изменения, исследуется в двух первых главах работы, параллельно выявляется влияние поэтики отдельных авторов и течений. В третьей главе мы обращаемся к еще одной линии преемственности, заданной мировоззренческой общностью Набокова и представителей раннего модернизма. Преломление мира сквозь призму индивидуального сознания было воспринято ими как гносеологическая неизбежность. Отображение личностного взгляда на реальность привело Набокова, как и его предшественников, к субъективизации драматической структуры и в итоге к созданию монодрамы.

Главная цель настоящего исследования – выявить направления театральных поисков Серебряного века, развитые в драматургии Набокова. Она конкретизируется в следующих задачах:

- выявить актуальные для культуры Серебряного века основания метафоры «мир – театр»;
- рассмотреть драматургию Набокова как целостную систему, основанную на мировоззренческой метафоре «мир – театр»;
- исследовать трансформацию модели «мир – театр» в драмах Набокова;
- выявить связь театральной эстетики Набокова с теорией жизнотворчества;
- исследовать влияние театрального традиционализма на поэтику модернистского театра;
- раскрыть приемы и истоки пародичности в набоковских пьесах;
- выявить способы субъективизации драматической структуры, наследуемые Набоковым у театра Серебряного века.

³ Набоков В. В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. – СПб., 2008. – С. 499.

Объектом диссертации стали русские драматургия и театр первой трети XX века; **предметом** – направления художественных поисков в театре Серебряного века, получившие развитие в драматургии Набокова.

Методологическая основа работы. При исследовании модели «мир – театр», реализованной в пьесах, мы опирались на идеи Ю. М. Лотмана о моделирующей функции искусства и на категорию «художественный мир произведения», разработанную Д. С. Лихачевым, В. Е. Хализевым, Л. В. Чернец. Цель исследования предполагает совмещение этого подхода с сопоставительным анализом, выявляющим контактные и типологические связи Набокова с предшественниками. Изучение приемов взаимодействия с чужими текстами делает важной опорой работы идеи М. М. Бахтина, Ж. Женетта, Н. А. Фатеевой, Н. Пьеге-Гро и исследования Ю. Тынянова, А. Морозова, В. Новикова, посвященные одному из видов межтекстового взаимодействия – пародии. Изучение субъективизации структуры драмы основано на трудах по теории авторства М. М. Бахтина, Б. О. Кормана, нарратологических исследованиях Б. А. Успенского, Н. Д. Тмарченко, В. Шмида, М. Баль, М. Пфистера, Ш. Риммон-Кенан, Р. Фигута.

Положения, выносимые на защиту.

1. Четыре многоактные пьесы В. В. Набокова воссоздают единый образ мира, организованный метафорой «мир – театр». Варианты и способы представления модели не остаются неизменными, определяя эволюцию драматургии писателя. Многообразии вариантов метафоры, проходящих сюжетную проверку в «Трагедии господина Морна», сменяется воплощающей жесткую биспациальность (термин Ю. Левина) моделью «двойного» театра в «Человеке из СССР» и «Событии». В «Изобретении Вальса» образ театра не эксплицирован и восстанавливается благодаря автореминисценциям и содержательному единству приемов.

2. На образ мира в пьесах Набокова влияет актуализованное и артикулированное Серебряным веком осмысление жизни как сцены и рецепция жизнотворческих проектов предшественников. Высокий вариант метафоры опирается на экзистенциальное основание (осознание уникальности жизни-спектакля), низкий – на критерий неподлинности. Введенное символистами эстетическое основание применимо к обоим уровням бытия. Но если высокий театр жизни обнаруживает ее гармоничное устройство, то низкий подчинен штампам и трафаретам низкопробного искусства.

3. Пьесы опираются на широкий интертекстуальный пласт преимущественно модернистской литературы и театра. Аллюзии, реминисценции, скрытые цитаты соседствуют с освоением поэтики предшественников. Главный источник заимствований – творчество символистов А. Блока, Ф. Сологуба, А. Белого; влияние на поэтику пьес Набокова оказала также модернистская драматургия Л. Андреева, реалистические пьесы А. Чехова и М. Горького, театральные искания Н. Евреинова, Вс. Мейерхольда, Г. Крэга, М. Чехова.

4. В пьесах 1938 г. «Событие» и «Изобретение Вальса» образ низкого театра воссоздан средствами пародичности (термин Ю. Тынянова), использующей пародийные приемы в непародийной функции. Источниками таких средств, как синтетическая пародия, параллельные реплики, обнажение «грамматики» приема, исполнение актером нескольких ролей, пародирование семиотизированных сфер жизни, стали театры малых форм, прежде всего «Кривое зеркало».

5. Мировосприятие эпохи Серебряного века отразилось в субъективизации текста, проникновении в драму конфликта «герой – внеличный порядок вещей», воссоздании релятивистских идей; эти тенденции соединились в жанре монодрамы, к которому обращались Н. Евреинов, Б. Гейер, Л. Андреев, Г. Крэг, М. Чехов. Набоков-драматург совершенствует способы передачи точки зрения персонажа, открытые театром начала XX в. К субъективизации структуры он прибегает в пьесах «Смерть» и «Событие», а в «Изобретении Вальса» воплощает жанр монодрамы.

6. В пьесе «Смерть» опробованы возможности субъективизации с помощью метатематического сюжета и прямого слова героя. В драмах 1938 г. Набоков, опираясь на открытия театра Серебряного века, развивает специальные средства субъективизации: контраст способов моделирования образов главного и второстепенных героев, интерференцию текста персонажа в текст ремарок, перераспределение функций между ними, применение занавеса и специфическое мизансценирование.

Теоретическая значимость диссертации связана с установлением вариантов основания метафоры «мир – театр»; с показом продуктивности исследования выявленного Ю. Тыняновым приема пародичности; с доказательством возможности и перспективности нарратологического подхода к драме.

Практическое значение исследования состоит в том, что его результаты могут использоваться при составлении курсов по русской литературе XX века и литературе

русского зарубежья, формировании спецкурсов по поэтике драматургии Серебряного века и драматургии Набокова. Материалы исследования могут составить часть курсов, посвященных приемам межтекстового взаимодействия и нарратологическому подходу к драме.

Апробация работы. Основные положения диссертации были представлены на IV Научной конференции молодых ученых, аспирантов и соискателей «Молодежь в науке и культуре XXI века» (Челябинск, ЧГАКИ, 2005), Итоговой научно-практической конференции преподавателей и студентов ОГТИ (Орск, ОГТИ, 2006), Российской научно-практической конференции «Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики. Вопросы филологического образования» (Орск, ОГТИ, 2006), XIV, XV, XVI Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (Москва, МГУ, 2007, 2008, 2009), Третьей международной конференции «Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения» (Москва, МГУ, 2008), IV Международном конгрессе исследователей русского языка «Русский язык: исторические судьбы и современность» (Москва, МГУ, 2010).

Основное содержание работы

Во **введении** обосновывается новизна и актуальность исследования, излагаются его цели, задачи и методологическая основа, дается краткий обзор источников, посвященных драматургии Набокова и его связям с литературой Серебряного века.

Главу 1 «**Формирование авторского варианта метафоры “мир – театр” в пьесах В. В. Набокова 1920-х годов**» открывает раздел «**Актуализация метафоры “мир – театр” на рубеже XIX-XX веков**», в котором рассмотрены основания сравнения жизни со сценой, сложившиеся в литературе Серебряного века.

Метафора «мир – театр» выражает представление о сущности бытия со времен античности. В христианской культуре, как показал Ю. Степанов, это уподобление связано с проблемой свободы воли: Бог определяет сценарий жизни, человек же волен исполнить его хорошо или плохо. XX век впервые после XVII в. возвышает театральную метафору до ведущего мирообраза, даруя ей новые основания.

Первым источником модели «мир – театр» в пьесах Набокова мы считаем рецепцию жизнетворчества художников начала XX в., которое ассоциировалось со спектаклем уже у современников (мемуары Н. Валентинова, В. Пяста и особенно В. Ходасевича). Вторым источником стала артикуляция метафоры в теоретических и

художественных текстах модернизма.

В трактате «Театр одной воли» Ф. Сологуба, как и в пьесах «Литургия Мне» и «Победа смерти», по сравнению с христианским наполнением метафоры усилено представление о несвободе человека, не раз названного марионеткой. В пьесах Л. Андреева («Жизнь человека», «Мысль», «Тот, кто получает пощечины», «Собачий вальс») модель лишается стабильной соотнесенности компонентов: герои претендуют, чаще безуспешно, на место автора жизни. Структурная важность образа Бога-автора побуждает Андреева придавать безличному мировому закону антропоморфные черты. В «Реквиеме» представлен новый, экзистенциальный критерий сопоставления жизни и спектакля – их неповторяемость.

Эстетическое основание метафоры возникает в творчестве символистов старшего поколения: К. Бальмонта («Кукольный театр») и В. Брюсова («О ловкий драматург, судьба, кричу я “браво”», «Вот вновь мои мечты ведут знакомый танец», «Роковой ряд», дневник 1892 г.). Театральность служит гарантией совершенства той самой художественной формы, в которую они превращали собственную жизнь. Проговаривается эстетический критерий в статьях А. Белого (наиболее четко в «Театре и современной драме»), дополнившего сопоставление еще одним основанием – опорой жизнотворчества на трагедийный конфликт «человек – рок».

В «Балаганчике» Блока театральные образы предупреждают о тотальной неподлинности мира: дискредитирован даже автор, от обвинения в фальши уберегается только искренний в своих страданиях Пьеро. В пьесах М. Кузмина «Опасная предосторожность» и «Венецианские безумцы», напротив, доминирует представление об игре как самораскрытии, отходе от предписанного.

Суммирует накопленные значения метафоры творчество Н. Евреинова. В работах «Театр как таковой» и «Театр для себя» необходимость игры обосновывается то врожденным инстинктом человека, то его стремлением избавиться от тирании жизни. Эти аргументы будут повторены в пьесе «Красивый деспот». В «Самом главном» основание метафоры обеднено, сведено к простому притворству, на котором базируется, впрочем, целое этическое учение. В «Корабле праведных» высокая театральность теряет внешнюю атрибутику. Содержание вставной сцены «Хам и Ной» раскрывает богоборческую подоплеку проекта главного героя и соотносит его с чаяниями символистов. Название пьесы «Театр вечной войны» красноречиво говорит об изменении

позиции драматурга. Образ мира-театра раздваивается на прекрасную мечту и корыстное притворство.

В параграфе «**Осмысление театральности Серебряного века в “Трагедии господина Морна”**» рассмотрено освоение Набоковым ранее сложившихся вариантов театральной метафоры. Построив сюжет как «испытание» различных ее версий, писатель расширил поле действия метафоры, распространив ее и на те авторские мифы, с которыми она ранее не соотносилась.

Формой режиссуры жизни становится управление государством. Богатое театральной атрибутикой царствование Морна, родственное поэзии и подчиненное критерию музыкальности, воплощает идею теургии и реализует символистский (эстетический) вариант метафоры. Актуализируют эту связь реминисценции из «Короля на площади»: образы правления-сказки, отвечающей народным мечтам, бунта как мести за обман и короля-фантома. Самоубийство Морна демонстрирует крах жизнотворческих устремлений, но не отменяет символистское основание метафоры. Сохраняя эстетическое измерение жизни-театра, Набоков оставляет человеку роль интерпретатора. Осветить задачу человека в мире-театре помогает образ Дандилио. Жизненной задачей человека старик считает «накопление» красоты, отыскиваемой во всех впечатлениях бытия.

Жестокое владычество Тременса также, хотя и менее подчеркнуто, представлено как театральный проект. Конденсация мотивов сна, смерти, небытия, теней, ночи и их эстетизация служат обширной отсылкой к наследию декадентов и конкретно к творчеству Ф. Сологуба (в качестве претекста привлечен и миф о личности писателя). Завороженность небытием соединилась с темой социального бунта, вероятно, благодаря роману «Творимая легенда». Второй символистский прототип Тременса – персонаж «Петербурга» А. Белого Дудкин. В «режиссерском» проекте Тременса реализован вариант творчества жизни как восстания против ее подлинного автора. В пьесе логика уподоблений «правитель – режиссер – Бог» имеет и обратное действие: герой претендует на переустройство жизни, но в его действиях воплощается существующий миропорядок. Трактовка Бога как тирана подготовлена в ранней пьесе Набокова «Дедушка», где образ палача накладывается на архетип старца.

С учредителем мирового порядка соотносятся и образы других героев. Морн своим правлением повторяет шутку Бога. И Морн (король, рядящийся в карна-

вальную маску смерти бауту и соотносимый с Арлекином Блока), и Иностранец (автор, принимаемый героями за шута) воплощают тип трикстера и формируют образ нестабильного мироустройства.

В итоге классический вариант метафоры соединяется с символистским. Под сомнение поставлены авторитетность и само наличие автора, а требование исполнить свою роль «хорошо» корректируется: «хорошо» заменено на «красиво».

Параграф **«Образ двойного театра в пьесе “Человек из СССР”»** посвящен формированию авторского варианта театральной метафоры, который определит образ мира в названной и последующих пьесах. Метафора распадается на два компонента, подчиняясь общему принципу биспациальности художественного мира писателя. Оппозиция задается апробированным еще в ранних драмах «Полюс» и «Скитальцы» противопоставлением сценического пространства (чужбины) внесценическому (Родины). Образец структурной организации дают «Три сестры» А. Чехова, чья поэтика определяет многие решения в пьесе. Чеховский подтекст сквозит и в подзаголовке «сцены из эмигрантского быта», отсылающем к «Дяде Ване». Инфернальность облика столицы, внушенная рядом символических деталей (подземный кабачок-подвал как место действия, эргоним «Эллизиум», хозяин-левша, чеховский прием – слово-лейтмотив «труха»), обеспечивает ценностный приоритет внесценического компонента в паре Россия – Берлин.

Пара Родина – чужбина становится матрицей, по которой достраивается оппозиция к каждой категории. Так, внешняя легкость отношений предполагает наличие прямо не явленной ценности – глубины чувств. Для ее обнаружения потребовалось создание небывалой ситуации «свидания-воспоминания», позволившей Кузнецову объясниться с женой. Скрытые чувства супругов обнажаются только в подтексте, выстроенном благодаря чеховскому приему обращения к музыке как средству психологизма.

Показывая процесс создания фильма, автор выводит на сцену лишь «закулистье». Благодаря общей структурной логике сами съемки оказываются на одном ценностном полюсе с Родиной и подлинностью чувств. Образ кино (которое в данной пьесе замещает собой театр) связан с обоими пространствами: лента наполнена шаблонами, и она же обладает эстетическим совершенством, о чем свидетельствует связанный с ней мотив складывания узора. Жизнь соотносится со сценой также за счет

применения театральной фразеологии к повседневным ситуациям и мелодраматичности поведения героев (особенно Марианны). Велика роль чеховского приема «перебивов» – скрещения двух параллельно идущих реплик: относящиеся к съемкам фразы поясняют само действие.

Стихотворение «Представление», концептуально близкое пьесе, проясняет различие двух миров. Их разность не онтологична, а задана характером постижения жизни: штампованным восприятием или эстетической зоркостью.

Освоение чеховской поэтики в пьесе «Человек из СССР» идет в русле, проложенном символистским изводом «новой драмы» («Заложники жизни», «Роза и крест», «Незнакомка»), где оппозиция сценического и внесценического отражает взгляд автора, а не героев. О скрытом пространстве идеала у символистов сообщал герой-посредник – Набоков возложил эту функцию на Кузнецова.

В главе 2 **«Театральная метафора в пьесах В. В. Набокова 1930-х годов»** прослежено развитие метафоры в поздних пьесах автора, выявлена роль новых приемов межтекстового взаимодействия в оформлении модели мира. В параграфе **«Изучение пародийного начала у В. В. Набокова в свете теории пародии»** представлена методологическая база для исследования зрелых драм писателя, построенных на деформации, утрировке разных художественных кодов.

Ж. Женетт, Н. Пьеге-Гро и Н. Фатеева считают пародию видом межтекстового взаимодействия, основанным на отношениях деривации, изменения, продолжения. М. М. Бахтин определяет пародию как вид двуголосого слова с противоположно направленными голосами.

Дифференциальный признак пародии – наличие двух планов, с неременной «невязкой» между ними – четко обозначен Ю. Тыняновым. Ему же принадлежит идея выделения пародичности – «применения пародических форм в непародийной функции»⁴. А. Морозов использовал термин «пародирование» для именованя пародий, выходящих за пределы художественного текста. Согласно уточнению В. Новикова, их объект ограничен знаковыми системами. Принципиально важным для нас является положение В. Новикова о наличии у пародии третьего плана, служащее основой выделения пародичности: прием сохраняет типично пародийную диспропорцию в соотношении первого и второго планов, однако третий план не дает критического осмыс-

⁴ Тынянов Ю. Поэтика. Теория литературы. Кино. М., 1977. – С. 290.

ления чужой эстетики, а представляет авторский образ мира.

Прием пародии в прозе Набокова исследовали А. Долинин, А. Леденёв, О. Сконечная и А. Млечко. Центральной категорией изучения пьес автора сделали пародию С. Карлинский и С. Смоличева, хотя в ходе анализа объединили ее с другими видами интертекста. Сложность исследуемых межтекстовых отношений побуждает набоковедов вводить для них собственные термины. Так, О. Ронен выделяет *emulation* (соревнование, подражательность) и антипародию (разработку образа или темы текста, получившего критическую оценку). Н. Анастасьев отметил особую, именуемую нами пародичной, функцию пародии в «немецких» романах Набокова – воссоздание пошлости жизни.

Истоки поэтики поздней драматургии Набокова исследуются в разделе **«Стилизация и пародия в театральной практике Серебряного века»**. В поисках способов обновления театр обращался к прошлому. Ушедшие художественные системы реконструировались В. Ивановым, А. Ремизовым, режиссерами Старинного театра. Влиятельной театральной тенденцией стал традиционализм (термин К. Л. Рудницкого). Продуктивно соединял достижения разных систем в своих постановках («Дон Жуан», «Незнакомка», «Балаганчик» 1914 г.) В. Мейерхольд. Стилизаторскому движению оказались причастны и театры малых форм, с опытом которых Набоков соприкоснулся как зритель «Кривого зеркала» и сотрудник «Синей птицы».

Драматургия М. Кузмина связала большую литературу и кабаре. Оставаясь в рамках стилизации, автор вскрывает анатомию сюжета, конденсирует малосвязанные сюжетные элементы, перенося главное внимание на сами композиционные механизмы пьес. Продуктивность стилизаторских наработок подтверждает новаторская пьеса «Вторник Мэри», где соседствуют код немоего кино, мелодрамы, *commedia del'arte* и блоковский подтекст. Низкие жанры в пьесе не подвергаются критике, а служат средством передачи дешевой театральной жизни, т. е. становятся объектом пародического использования.

Второй вид освоения чужого стиля – пародия – достиг расцвета в театре «Кривое зеркало», высмеивающем шаблоны целых родов искусства в «синтетической пародии». Одним из ее средств было обнажение «грамматического» значения приема, когда сюжетный шаблон раскрывался с помощью подстановки совершенно нелепого факта (так, в «Вечернем звоне» Л. Урванцева преступление заключалось в сборе не-

зрелого яблока). В спектаклях, приоткрывавших театральную кухню («Гастроль Рычалова» М. Волконского, «Графиня Эльвира», «Театр купца Епишкина» Е. Мировича), комизм обеспечивали подача «параллельных» реплик – предусмотренной ролью и адресованной от себя партнеру; обыгрывалась необходимость выводить одного актера в нескольких ролях.

Устойчивой формой освоения чужого стиля стали «вариации на тему» («Ванька-ключник и паж Жеан» Сологуба, «Ревизор» и «Кухня смеха» Евреинова, «Эволюция драмы» и «Воспоминания» Гейера, «Любовь в веках» и «Эволюция дьявола» Тэффи). Общность композиции помогла увидеть родство пьес, прочитывающих «тему» на многие стилистические голоса, и произведений, где сюжет перекодируется на различные национально-культурные и культурно-исторические языки.

Язык предписанного поведения стал объектом пародии при изображении бала в «Жизни человека» Андреева, собрания мистиков в поставленном Мейерхольдом «Балаганчике», светской гостиной в «Незнакомке» Блока, балов в «Приключении» и «Фениксе» Цветаевой. Утрировка штампов поведения сопровождалась использованием мотива марионеток. Семиотизированные сферы социокультурной жизни стали для драматургов Серебряного века такой же готовой формой, как и канонические приемы театров ушедших времен, и их гротескное воспроизведение могло не иметь критических целей. Остранение форм социального поведения и перенос их в другую сферу происходит в пьесах «Царь голод» Андреева (заседание и суд) и «Неизменная измена» Евреинова (школьный экзамен).

В «Событии» обе составляющие «двойного театра» представлены эксплицитно. Интертекстуальные ориентации, позволяющие реализовать этот образ, рассмотрены в разделе **«Пародийность как средство представления метафоры “мир – театр” в пьесе “Событие”»**.

Биспациальность пьесы задана с помощью мотива искаженного отражения («двойные портреты», разбитое зеркало, близнецы Мешаевы, Барбошин и Барбашин, цифры-перевертыши 2 и 5). Упоминание «Вампуки», знаменитой постановки «Кривого зеркала», дает этому мотиву имя, повторяющее название театра, и указывает на источник приемов воссоздания одного из миров.

Метафора «мир – театр» определяет сюжет картины Трощейкина (описанной как бы изнутри). В кульминационной сцене замысел воплощается в реальности и ге-

рои прозревают театральность жизни. Эпизод обнаруживает расслоение метафоры: если гости преображаются в бутафорский фон, то супругам ощущение себя на сцене жизни помогает проявить подлинные чувства.

Аллюзии на театр модернизма выявляют основания «высокого» варианта метафоры. Прорыв героев на «мгновенную высоту» реализует символистскую оппозицию рутинного времени и мига откровения. Нарисованные фигуры гостей напоминают решение Мейерхольдом сцены с мистиками в «Балаганчике». На эстетическое измерение бытия указывает использованная в пьесе категория зрителей. Этот редкий компонент метафоры связывает «Событие» с «Реквиемом» Андреева и подключает ее экзистенциальный содержательный аспект. Текстуальную близость обнаруживают монолог Трощейкина и речь Короля из пролога к «Победе смерти» Сологуба. Оба, не выходя из роли, прозревают присутствие зрителей жизни-спектакля. «Низкая» часть театральной модели воссоздана с помощью пародийных приемов. Создавая второстепенных персонажей, Набоков использовал достижения синтетической пародии: типажность гостей подчеркнута в ремарках, трафаретность собеседников разоблачают Вера и Любовь.

В условно-театральном мире «События» рядом существуют «актеры» и «персонажи». Братья Мешаевы различаются так же, как представители актерских династий: Первый, Второй. Барбошин напоминает актера случайной труппы, перемежающего роли собственными словами. В его абсурдной речи трансформирован прием параллельных реплик. Поскольку гротескное воссоздание штампов массовой литературы призвано формировать образ мира как дешевого театра, мы квалифицируем подобное обращение к претекстам как пародичность. Пародичность направлена и на саму действительность: формы поведения на общественном собрании перенесены в приватную сферу домашнего вечера.

Прием «вариаций на тему» обнажает ряд потенциальных сюжетов – вариантов развития событий, предсказанных Опояшиной и Трощейкными. Обнажение «грамматического» значения мелодраматического приема происходит в эпизоде замены угрожающего письма чистым листом. Эта шутка Барбашина, как и антидетерминистская реплика о нестреляющем ружье, свидетельствует об эстетическом совершенстве восприятия жизни героем.

Особый пласт «События» образуют реминисценции из пьес М. Горького. Так,

прообразом Писателя служит Шалимов, Опояшиной – Калериея, к «Дачникам» отсылает сцена чтения стихотворения в прозе и сюжет «эмансипации». Параллельные моменты связаны с решением вопроса о задачах творчества. Фраза Трощейкина о том, что искусство должно двигаться против солнца, опровергает воплощенную в картине «К солнцу» («Дети солнца») идею общественной миссии искусства. В эссе «О Ходасевиче» Набоков прямо свяжет образ движения к солнцу с утилитаризмом в искусстве. Представление концепции текста в виде живописного полотна и воплощение в двойных портретах Трощейкина слов Калерии о зримости душевного уродства мы считаем образцом «антипародии», использующей удачные ходы пьесы оппонента.

В параграфе **«Имплицитное представление театральной метафоры в пьесе “Изобретение Вальса”: автореминисценции и пародичность»** театральность мира произведения выявлена при помощи анализа инвариантных компонентов поэтики и тематики пьес Набокова. Пародичность, воссоздававшая образ низкого театра, становится здесь ведущим приемом, определяя функции героев и специфику сюжета с его синтезом научной фантастики, антиутопии и классицистической трагедии. То ловким репортером, то плутоватым слугой предстает Сон, сравнивающий себя с Лепорелло. Министр и его наперсник Полковник преисполняются гражданскими чувствами и выбирают для встречи знаковое место у статуи Перикла. Уход верного Сона от тирана и нежелание Берга отдавать ему дочь повторяют перипетии «Дмитрия Самозванца» Сумарокова. Объект пародичности обнажен в словах Берга о конфликте долга и чувств. Но чаще заурядные маски героев отсылают к «хорошо сделанным» пьесам: Министр-приспособленец, brutальные военные. 11 генералов со сходными именами (напоминающими характеристику Видероля из «Феникса» Цветаевой – «зол, подл, кругл, нагл») в афише наделяются фарсовой внешностью и индивидуализируются благодаря физическим недостаткам.

Заимствуя приемы пародий на театральное деячество, Набоков заставляет 11 «генералов» играть разные роли-профессии. Замена героев куклами вводит тему человека-автомата, идущую от пьес Блока, Кузмина, Андреева, Цветаевой и воплощенную в спектакле «Кривого зеркала» «Стилизованное отделение департамента ожиданий». Восточный колорит сцены выбора гарема для Вальса и именование женщин по качествам служит аллюзией на ориенталистские стилизации Серебряного века и конкретно – на постановку Евреинова «Шесть красавиц, не похожих друг на друга».

«Пустой» элемент, поддерживающий привычный механизм, обнажен в самой жизни в лице невидимого Президента. Реализовано в пьесе и остранение форм социального поведения: участники госсовета путают жизненные сценарии и ведут себя как школьники и участники аукциона. Насыщенная пародичность и аллюзии на постановки «Кривого зеркала» формируют образ мира как театра штампов и истертых схем.

Рассмотрение пьесы в контексте поэтического мира писателя (термин А. Жолковского) и учет автоинтертекстуального пласта (термин Н. Фатеевой) достраивают недостающие звенья театральной метафоры. Мотивы разрушения, безумия, безжизненности / тишины, холода жизни, психологической травмы и телесного плена связывают Вальса с Тременсом. По сравнению с первой пьесой усилена параллель тиран – Творец: ее устанавливает имя героя Сальватор (Спаситель), библейские аллюзии, возможность уничтожить мир в шесть суток (срок его творения) и, главное, значимость в планах Вальса образа круга, бывшего для Набокова символом неблагодатной замкнутости бытия. Идея пересоздания жизни, правление инкогнито, творческий дар роднят Вальса с Морном. Тождество их претензий на роль автора подчеркнуто сходной структурой заголовка. Героев объединяет общий претекст – эпизод из «Балаганчика», где Арлекин приветствует новую жизнь и прыгает в окно. Мотив лунатизма связывает Вальса с Иностранцем.

Образ высокого театра почти уходит из пьесы. Альтернативу воссоздающему театральщину мира правлению Вальса олицетворяет Сон. Он властитель игрового толка, трикстер, на что указывает его андрогинная природа. Но содержание предлагаемой им игры не конкретизировано.

«Авторитарный» устроитель своей художественной вселенной, Набоков в прозе предпочитал позиции аукториального повествователя точку зрения персонажа, позволяющую воплощать значимые для писателя гносеологические проблемы. Способам реализации тех же тенденций в драме посвящена глава **«Монодраматические тенденции в пьесах В. В. Набокова»**. В разделе **«Теоретико-литературные основы исследования субъективизации драмы»** доказывается теоретическая возможность нарратологического подхода к анализу драмы.

В начале XX в. личностная призма становится определяющей в искусстве. В драматургии эту тенденцию именуют лиризацией (Н. Николина) и при исследовании уделяют преимущественное внимание одной из ее форм – усилению присутствия ав-

тора (О. Журчева), проявляющемуся прежде всего в ремарках. Ремарки при этом как бы выводятся из круга действия сформулированной в работах М. Бахтина, Н. Тмарченко, В. Шмида аксиомы об отсутствии у автора возможности прямой коммуникации с читателем. Исключение объяснимое, пока ремарки остаются вспомогательным текстом, не имеющим эстетических функций. Но в «новой драме», согласно Т. Ивлевой, О. Журчевой, О. Филатовой, вспомогательный текст эти функции обретает.

Проблема статуса субъекта ремарок решается Л. В. Чернец. Она заключает, что *голос*, которому принадлежат ремарки, выступает *аналогом повествователя*. Р. Фигут считает повествователями драмы ее героев. Такая попытка унификации одной группы понятий разрушает единство другой, делая носителями конфликта нарраторов. Кроме того, автор прямо подчеркивает, что говорит о классической драме, а не о «новой». М. Пфистер видит различие двух вариантов драмы именно в наличии во втором элементе эпической структуры – *«фиктивного нарратора»*.

Теория монодрамы Евреинова, предполагавшая изложение ремарок от лица героя, требование Сологуба ввести чтеца вспомогательного текста в спектакль и реализация этой идеи в постановках МХТ укрепляют предположение, что субъект ремарок является фигурой созданной, а не создающей.

Монодрама демонстрирует еще один тип лиризации – замену объективного представления событий призмой сознания героя. Для исследования этой формы необходимо ответить на вопросы, применим ли к драме термин «точка зрения» и кто может быть ее носителем.

Согласно Р. Барту, Ю. Лотману, Б. Успенскому, драма является объектом нарратологии – науки, исследующей точку зрения. По В. Шмиду, без точки зрения проишествия не преобразуются в сюжет, что еще раз подтверждает ее наличие в пьесах. Ю. Лотман, Б. Успенский, Н. Тмарченко предлагают наблюдения над спецификой воплощения в пьесах точки зрения, однако не находят в драме средств для реализации внутренней психологической позиции.

Потенциальным носителем точки зрения однозначно признается герой, но по поводу фигуры, задающей объективное видение, существуют разногласия. Ж. Женетт демонстрирует непоследовательность в выделении этого элемента структуры, допуская, что в текстах со всеведущим повествователем фокализация, как и ее носитель,

отсутствует. В. Шмид и Н. Тамарченко закрепляют этот элемент за нарратором или персонажем. Наконец, М. Баль и С. Риммон вводят специальную инстанцию фокализатора, который может совпадать с персонажем или выступать самостоятельно. Идеи М. Баль дали возможность именовать носителя объективной точки зрения в неэпизированной драме, но в повествовательных нарративах, к которым мы относим и зрелые пьесы Набокова, эта фигура не проявляет себя непосредственно, следовательно, объективный фокус задает нарратор.

В параграфе **«Монодрама в театральной теории и практике Серебряного века»** выявлен круг экспериментов театра начала XX в., которые подготовили опыты Набокова по субъективизации драмы.

Во «Введении в монодраму» и предисловии к «Представлению любви» Евреинов рекомендовал новый жанр как способ психологического вовлечения зрителя в действие и обозначил основные приемы монодрамы: они касались визуального ряда и материализации видений героев. В «Театре одной воли» Сологуб разрабатывает средства, помогающие представить не призму сознания героя, а направляющее действие Единой воли: более зримо она воплощается в поступках протагониста. В трактате был обоснован прием, освоенный затем монодрамой – резкий контраст в решении образов героя и его окружения. В дальнейшем монодрамы (например, у Гейера) стали выражением «теории относительности» на сцене. Евреиновская идея вовлечения зрителя в действие противоречила эстетике Набокова, поэтому его монодраматические поиски мы связываем со всем комплексом художественных опытов деятелей Серебряного века и их наследников над структурой драмы.

При классификации монодрам, исследующих особенности психики и восприятия, мы опираемся на выявленные Х. Ортегой-и-Гассетом позиции в живописи. Субъективная позиция, лишь преломляющая реальность, воссоздана в «Представлении любви» Евреинова, «Воспоминаниях» Гейера. Интрасубъективный пласт видений воплощен в «Воде жизни» и «Сне» Гейера. Им противопоставлены монодрамы с двойной мотивировкой, в которых видения, оставаясь порождениями героев, выявляют основы бытия. К этому типу принадлежат «Черные маски» Андреева, инсценировка Сологуба «Мелкий бес» и обе зрелые драмы Набокова.

К повлиявшим на Набокова опытам по субъективизации относится также театр Блока, постановка «Гамлета» Крегом и «Ревизора» в 1935 г. М. Чеховым.

Раздел «**Возможности передачи точки зрения героя в ранней драматургии В. В. Набокова (пьеса “Смерть”)**» посвящен поиску писателем средств субъективизации драмы. Пьеса «Смерть» не может быть названа монодрамой, но специфика сюжета и конфликта проблематизирует вопрос о точке зрения. Последняя воссоздана через отбор фактов, воплощающих степень осведомленности героя: скрыв от читателя ложь Гонвила, Набоков тем самым воплотил позицию обманутого Эдмонда. Конфликт, основанный на споре о правильной точке зрения на реальность, позволил ввести метатематические реплики и использовать прямое слово героев, чтобы отметить переход на субъективную точку зрения. Участие в конфликте только двух персонажей делает уязвимыми обе позиции: и доказательство зависимости реальности от сознания, и отстаивание ее объективности.

Принятие субъективного взгляда на мир, как и стремление убить себя, становятся для Эдмонда решением внутренних метаний: герой не в силах выдержать гула бездн, посредницей которых явилась Стэлла. В ней соединились черты блоковских героинь: возлюбленной-смерти Коломбины, женщины в черном – звезды – Незнакомки, воплощающих стихию Фаины и героини «Снежной маски». Способность слышать музыку бытия указывает на адекватность мирообраза героя. В этом отношении обитающий в беззвучном мире Гонвил уступает Эдмонду.

Точку зрения Эдмонда воплощает и деление на акты. Смена действий предполагает некий рубеж, поворотный момент: он и произошел, по мнению Эдмонда, убежденного, что перенесся за грань смерти.

«Оповещением» о субъективизации структуры являются и отсылки к пьесе Кальдерона «Жизнь есть сон»: ситуация обмана, невольно совпадающего с истиной, имя главной героини (у Кальдерона Эстрелла), любимые барокко предикативные метафоры.

В параграфе «**Система персонажей как основа субъективизации драмы в театре Серебряного века и зрелых пьесах В. В. Набокова**» выявлен важнейший способ передачи точки зрения героя в драме.

Евреинов и Сологуб указали на различие в субъективированной драме образов носителя точки зрения и прочих героев. В пьесах Евреинова «Представление любви» и «В кулисах души» все персонажи исчерпываются амплуа, но у главного героя оно постоянно, а второстепенные лишены внешней и внутренней стабильности. Принцип

создания системы персонажей в монодраме – обращение к контрастным «способам моделирования человека» (Л. Гинзбург) – обнажен в «Черных масках», где сложного, раздвоенного героя окружают маски в буквальном смысле. Контраст образов героев как средство монодраматизации использовали Сологуб в инсценировке «Мелкого беса» и Крэг в постановке «Гамлета». Для наследников Серебряного века прием был столь привычен, что Ходасевич критиковал М. Чехова за непоследовательность его проведения в «Ревизоре». Контраст в решении образов персонажей в постановке «События» был использован Ю. Анненковым и, вероятно, подтолкнул Набокова к более смелым экспериментам в «Изобретении Вальса».

Система персонажей взаимосвязана с конфликтом. Поэтому невозможность контрдействия героев-объектов разрушила интригу «Представления любви». Но в пьесе Андреева монодраматизация противодействия не отменила: маски, воплощающие зло и хаос, не должны были иметь индивидуальности. Монодрама подходила для воплощения проникшего в «новую драму» конфликта «человек – внеличностное начало», последнее подразумевало течение времени, косную материю, неизменность человеческого удела и даже непостижимую дружость.

В «Событии», как и в монодрамах, супруги противостоят пошлому миру, но в позициях обоих виден изъян. Любовь не понимает искусства, Трощейкин не хочет прямо взглянуть на жизнь. **Моно-**драмой не позволяет назвать пьесу наличие двух героев, а также непоследовательность субъективизации. Даже во втором действии влияние сознания Трощейкина неабсолютно – Любовь не подчиняется ему, сталкивается с фигурами, порожденными страхом мужа. Большинство второстепенных образов «События» – маски. Их нежизненность усилена диссонансом между предопределенным маской и реальным поведением. И комические старики, и сплетницы Шнап и Вагабундова, и надменный Писатель отражают одно чувство – страх Трощейкина. Герои даже материализуются из фраз художника: так, Щель напоминает описание Барбашина, сообщенное Марфе. Рёвшин, Вера, Мешаев-второй и Антонина Павловна образуют внутренний круг центростремительной композиции. Их фигуры лишены гротескных черт, но не обладают психологической сложностью.

«Изобретение Вальса» – несомненная монодрама, хотя виртуальность происходящего выясняется только в регрессивной развязке (термин Б. Томашевского). Герои фона имеют весьма ограниченный поведенческий репертуар. Вальс же заинтересовы-

вает самой своей человеческой слабостью. Как и в «Событии», происходящее кровно значимо лишь для протагониста. Подлинный конфликт разворачивается между творческим мироотношением и тиранией как апогеем пошлости. Законы творчества персонифицирует Сон. Поскольку этот герой воплощает абстрактную категорию, он лишен определенности характера. Таким образом, Вальсу препятствуют и законы пошлой действительности, представленные второстепенными героями, и творческие запреты в лице Сона.

Для уточнения сущности конфликта потребовалось нарушить принципы изображения героев фона. Когда речь идет о чести дочери, генерал Берг перестает быть эхом поступков Вальса. Прием зеркальной композиции уравнивает Берга с Вальсом. «Я» другого человека остается непреодолимым для тирании, здесь же должно остановиться и творческое своеволие.

Ведущий прием монодраматизации – контрастное решение образов главных и второстепенных героев – Набоков подкрепляет множеством намеков, деталей, позволяющих внимательному читателю определить, где расположен фокус видения: мелькают происшествия и предметы (соринка в глазу, гастрономические пристрастия, атлас и автомобильчик, стихи), связанные с прошлым именно Вальса.

В параграфе **«Дополнительные приемы монодраматизации в пьесах В. В. Набокова»** рассмотрены средства представления точки зрения героя, сложившиеся как в драматургии, так и в театре.

В драме субъективизация возможна за счет интерференции текстов персонажа и нарратора. Не только точку зрения, но и голос героя отражают перволичные ремарки «Представления любви». В «Черных масках» реплики героя влияют на обозначение масок во вспомогательном тексте (Паук, Красная маска), слова Лоренцо также замещают описательные ремарки. У Набокова в пьесе «Смерть» Гонвил, не признанный очнувшимся Эдмондом, именуется в ремарках «Человек»; подменяя нарратора, Эдмонд описывает кабинет друга. В «Изобретении Вальса» уродство отобранных для гарема наложниц мы замечаем только вместе с протагонистом; в ремарках отражены прозвища, которые он дал женщинам. В случае с заводной машинкой «перераспределение функций» передает читателю неуверенность Вальса в существовании игрушки.

Визуализация видения и видений оформляет точку зрения героя в пьесах Сологуба (Недотыкомка, танец карт), Блока (исчезновение стен кабачка в «Незнакомке»),

спектакле Мейерхольда (офицеры, вылезавшие из шкафов городничихи). К этой сцене из «Ревизора» отсылает эпизод с обнаружением шпионов в «Изобретении Вальса». В «Событии» визуализация происходит лишь в кульминационной сцене, включившей еще ряд приемов субъективизации: использование занавеса и особой мизансцены.

Прозрачный занавес служил знаком перехода в пространство сна героя в «Фундаменте счастья» Евреинова и «Сне» Гейера (где выполнял и изобразительную функцию). В «Песне судьбы» Блока занавес опускался после ухода Германа, который как бы припоминал дом. Сходный вариант, в котором носитель точки зрения не остается за маревом полога, воплощен в «Событии», где герои выдвинуты перед занавесом на авансцену. Подобную мизансцену «изобрел» Крэг в эпизоде «Золотая гора» в «Гамлете», где неестественное положение героя спиной к собеседникам служило знаком монодраматизации.

В **заключении** подводятся итоги работы, кратко характеризуются менее продуктивные для Набокова связи с театром Серебряного века. Обозначается место ведущих для драматургии писателя идей мира как театра и эстетического измерения бытия в его творчестве в целом.

Библиография насчитывает более 260 наименований.

Результаты исследования отражены в публикациях:

1. Коржова И. Н. Актуализации метафоры «мир – театр» в эпоху религиозного кризиса (на материале пьесы В.В. Набокова «Трагедия господина Морна») // Религиоведение. – 2009. – № 4. – С. 165- 171.

2. Коржова И. Н. Виток вдохновения: автореминисценции в пьесах В.В. Набокова // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 2009. – № 6. – С. 104-113.

3. Коржова И. Н. Освоение чеховской поэтики в пьесе В.В. Набокова «Человек из СССР» // Вестник Воронежского государственного университета. Сер. Филология. Журналистика. – 2010. – № 2. – (в печати).

4. Коржова И. Н. Горьковский подтекст в «Событии» В. Набокова // Вопросы филологических наук. – 2010. – № 2. – С. 13-17.

5. Коржова И. Н. Семантическое поле ЗВУК в пьесе В. Набокова «Смерть» // Материалы IV Международного конгресса исследователей русского языка «Русский язык: исторические судьбы и современность». – М., 2010. – С. 706-707.

6. Коржова И. Н. Биспациальность в пьесе В.В. Набокова «Человек из СССР» // Материалы XVI Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». – М., 2009. – С. 530-532.
7. Коржова И. Н. Ситуация «собрание» в драматургии русского модернизма // Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения : материалы Третьей международной научной конференции. – М., 2008. – С. 185-188.
8. Коржова И. Н. Феномен устойчивых художественных форм в осмыслении представителей модернистского театра // Материалы XV Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». – М., 2008. – С. 526-528.
9. Коржова И. Н. Динамика приема мотивировки фантастики сном // Вопросы истории литературы в вузе и школе [Электронный ресурс] : сб научн. статей / отв. ред. Н. Е. Ерофеева. – Орск, 2007.
10. Коржова И. Н. Реализация субъективной структуры в пьесе В.В. Набокова «Изобретение Вальса» // Материалы XIV Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». – М., 2007. – С. 380-383.
11. Коржова И. Н. К вопросу о типологической близости В. Набокова «театру абсурда» // Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики. Вопросы филологического образования : материалы Российской научно-практической конференции (16-17 февраля 2006 г.). – Орск, 2006. – С. 109-111.
12. Коржова И. Н. Проблема точки зрения в пьесе В.В. Набокова «Изобретение Вальса» // Итоговая научно-практическая конференция преподавателей и студентов ОГТИ: материалы. В 2 ч. Ч. 2. – Орск, 2006. – С. 75.
13. Коржова И. Н. Осмысление тирании в пьесе В.В. Набокова «Изобретение Вальса» // Молодежь в науке и культуре XXI века : Материалы IV научной конференции молодых ученых, аспирантов и соискателей. В II ч. Ч. II. – Челябинск, 2005. – С. 108-110.