

Изобретение театра (А. Бабилов)

Внезапно произошло нечто особенное: рухнула будто какая-то внутренняя преграда, и уже теперь звуки проявились с такой выпуклостью и силой (мгновенно перейдя из одного плана в другой – прямо к рампе), что сразу стало ясно: они вот тут, сразу за тающей, как лед, стеной, и вот сейчас, сейчас прорвутся.

Приглашение на казнь

«Правда ли, что Вы написали пьесу?»

В конце тридцатых годов прошлого века в Париже неожиданно заставил говорить о себе драматург Владимир Сирин. Известный писатель Сирин, автор «Защиты Лужина», «Отчаяния», «Приглашения на казнь», на несколько месяцев уступил свое место в критических обзорах русских газет и журналов автору «драматической комедии» «Событие». К тому времени никто уже не помнил десятилетней давности дебют Сирина-драматурга на сцене русского театра в Берлине, вследствие чего «Событие» было названо первым драматургическим опытом писателя. «Правда ли, что Вы написали пьесу? – с некоторым удивлением спрашивал Владислав Ходасевич Набокова в январе 1938 года. – Приедете ли, как подобает драматургу, на премьеру? Будете ли выходить на вызовы? Влюбитесь ли в исполнительницу главной роли? Я, впрочем, все равно решил идти на первый спектакль – из любви к Вам и назло человечеству, так как на пьесы Алданова и Тэффи идти отказался»{1}. Много лет спустя, в 1966 году, знаменитый американский писатель Набоков, автор «Лолиты» и «Бледного огня», вновь «дебютировал» как драматург, выпустив английскую версию драмы «Изобретение Вальса», которая в 1968 году, то есть ровно через тридцать лет после ее издания, была впервые поставлена на сцене любительского театра в Англии. Не получивший в свое время должного признания, театр Набокова и поныне остается наименее известным и по-настоящему не оцененным разделом его искусства. Создававшийся в два приема, с десятилетним перерывом, он поначалу казался критикам побочным продуктом его поэзии (первые стихотворные драмы и трагедия), затем – прозы (пьесы «Человек из СССР», «Событие» и «Изобретение Вальса»). Исследований, посвященных набоковскому театру, ничтожное число, да и те за редкими исключениями сводятся к отдельным наблюдениям со смотровых площадок его же романов, что-то привносящим в изучение набоковской беллетристики, но едва ли раскрывающим своеобразие его драматургии{2}. Не так ли поступает современный театральный режиссер, предпочитающий переделать для сцены какой-нибудь из романов Набокова, вместо того чтобы поставить его пьесу?

Не способствовали подъему интереса к драматургии Набокова позднейшие заявления писателя о его равнодушии к театру и сделанное им в семидесятых годах признание, что по натуре он не драматург. После первого издания в России сборника набоковской драматургии в

отечественной критике закрепилось представление о случайном, зависимом, «экспериментальном» характере его пьес, из которых «ни одна не выходит за пределы основного творческого потока, ни одна не противостоит большим или малым произведениям писателя»{3}.

На это следует заметить, что в случае Набокова, чьи произведения насквозь проникнуты тематическим единством и некой общей поэтической интонацией, традиционное разделение на «главное» и «второстепенное», служащее для удобства литературоведческого препарирования, не идет на пользу не только «второстепенной» его части, но и «главной». Границы между прозой, поэзией, драмой, научными штудиями были у Набокова довольно прозрачны, что позволяло ему называть себя «поэтом прозы», писать роман в форме комментария к поэме и обдумывать замысел «романа в форме пьесы»{4}. Драматургия не была у него ни искусственно привитым жанром, ни жанром «второго сорта». Как видно из письма Набокова жене, в котором он рассказывал об одном из своих драматургических замыслов, предшествовавших «Событию», сочинение пьесы требовало от него по крайней мере столь же стремительного разбега пера, что и сочинение романа: «Пьесу писать мучительно... Но начал-то я было писать другую вещь – и ничего не вышло – яростно разорвал пять страниц. Теперь ничего, покатилося, может быть даже колесиками оторвусь от земли, и побежит по бумаге та двукрылая тень, ради которой только и стоит писать»{5}.

В кругу исследователей утвердилось также мнение, что оригинальная писательская стратегия Набокова не могла проявиться в должной мере в ограниченной скудными средствами ремарок и реплик драматической форме{6}. Действительно, несмотря на то что в драмах Набокова встречаются приемы его повествовательной прозы (разнонаправленные аллюзии, анаграмматические задачи, закругление и замыкание композиции и другие), что в них, как заметил Дмитрий Набоков, мы находим то же неизменное подводное течение, которое есть в каждом из его романов{7}, несмотря на то, иначе говоря, что и в пьесах Набокова сквозит его особый «водяной знак», видимый под другим углом, чем в романах и рассказах, в силу самих условий драматической формы они не могут соперничать с изощренным набоковским повествованием. Все это, однако, отнюдь не значит, что в пьесах Набокова отсутствует собственная, драматургическая стратегия, та особого рода художественная интрига, которую порождают сами ограничения и условности драматического рода литературы.

Главная трудность в оценке Набокова-драматурга (долговременная недоступность для исследователей рукописи «Трагедии господина Морна», впервые изданной лишь в 1997 году) служила также препятствием, как теперь выяснилось, для заключений более общего порядка. Отсутствие «Трагедии» среди опубликованных произведений Набокова стало той внутренней преградой, без устранения которой невозможно было по-настоящему оценить пройденный им путь. Считалось, что поворотным пунктом его искусства явился переход от стихотворений, рассказов и переводов к «Машеньке», первому роману, написанному в 1925 году. Публикация «Трагедии» представила раннего Сирина в новом свете и заставила исследователей перевести стрелки на хронометре его искусства на несколько лет назад{8}. Стало очевидно, что переход Набокова к сложным повествовательным конструкциям в 1925

году оказался возможен благодаря опыту создания в 1923 – начале 1924 года композиционно–сложной, тематически–многоярусной, психологически выверенной «Трагедии господина Морна» и ее подробного предварительного изложения в прозе. Освоив в «Трагедии» сложную композицию, охватывающую четыре года действия и множество персонажей, в первом своем романе Набоков открывает для себя иные возможности и навсегда оставляет стихотворную драму, если не считать «Заключительной сцены к пушкинской "Русалке"» (1942). Вскоре после «Машеньки» Набоков, по его собственному выражению, «изобретает» драму в прозе «Человек из СССР», третье свое большое произведение, в котором резко меняет направление, обратившись к драматургии чеховского образца.

С драматургией у Набокова связаны и некоторые другие любопытные закономерности его творчества. Первой и последней сценической драмой – «Трагедией» и «Изобретением Вальса» – зафиксированы два крайних пункта его русскоязычного периода, между которыми помещается вся сирийская серия романов, завершенная написанием «Дара» в 1938 году. Причем в «Изобретении Вальса» зеркально отразились некоторые основные темы и приемы «Трагедии» и так же было использовано сновидческое условие действия. Подобно тому, как «Трагедия» положила начало крупной формы у Набокова, «Изобретение Вальса» создается им в другой переломный момент, непосредственно перед сочинением первого романа на английском языке.

Трагедия трагедии

Успех парижской постановки «События» прославил Набокова–драматурга в эмигрантских кругах Парижа, Праги, Варшавы, Белграда, Нью–Йорка. В декабре 1938 года Жарль Приэль перевел «Событие» на французский язык под названием «Катастрофа», а следующая пьеса Набокова «Изобретение Вальса», в том же 1938 году, была переведена на английский и польский для постановки ее в Лондоне и Варшаве. В лондонском «Русском клубе» в начале 1939 года в честь Набокова были прочитаны такие стихи: «Всех Михайло Сумароков бил на теннисных плацах, а теперь всех бьет Набоков в прозе, драме и стихах»{9}. Переехав в следующем году в Америку, Набоков не оставляет мыслей о сочинении пьес. Он подумывает написать пьесу о Фальтере, персонаже незавершенного романа «Solus Rex», над которым работал незадолго до этого{10}. Тогда же он принимается за инсценировку «Дон Кихота» по заказу Михаила Чехова, и в работе над ней применяет некоторые новые драматургические приемы, такие как появление авторского представителя (ключевой прием многих его романов), который как бы руководит действием, и особое видение Кихотом людей и предметов{11}. Позднее, в апреле 1943 года, Набоков получает через Добужинского предложение композитора Лурье составить либретто для оперы по «Идиоту» Достоевского. О том, что предложение это Набоков не счел шуткой, а, напротив, не ограничившись одним «во–первых», внимательно рассмотрел и даже ознакомился со статьей Лурье о музыке, свидетельствует его ответ Добужинскому: «С "Идиотом", к сожалению, ничего не выйдет. Во–первых, потому, что не терплю Достоевского, а во–вторых, потому, что у меня с Лурье (судя по его статье о музыке – в Новом Журнале, кажется) взгляды на искусство совершенно разные»{12}. И здесь мы подходим к самому главному.

Дело в том, что по мере того как определялись представления Набокова об искусстве вообще, они все больше расходились с традиционными представлениями об искусстве драмы. Эти расхождения обозначились очень рано, уже в «Трагедии господина Морна», и с этого времени драматургия среди прочего многосоставного литературного багажа Набокова становится «незаконной» кладью, единственным у него разделом литературы, не оплаченным данью восхищения. Испробовав и самостоятельно, и в соавторстве все мыслимые драматические формы – стихотворные *petites drames*, трагедию, либретто, сценки для кабаре, инсценировку, киносценарии, – написав для сцены четыре драмы, три из которых были поставлены и имели успех, создав подробнейший сценарий по «Лолите», который он назвал как-то своим «самым дерзким предприятием в области драматургии»{13}, Набоков драматургию как таковую ставил очень невысоко, признавая во всей мировой литературе всего несколько пьес достойными сравнения с многочисленными образчиками высокой поэзии и прозы.

Набоковское «отрицание театра», последовательно изложенное в курсе американских лекций, посвященных искусству драмы (1941), вместе с тем не было запоздалым раскаянием в собственных драматических опытах, но явилось подробным отчетом о тех открытиях, которые он сделал, работая над «Трагедией» и «Событием». Разнося драму в пух и прах перед студентами с отделения драматургического искусства, мечтавшими о Бродвее и ожидавшими от «русского драматурга» – как он был им представлен{14} – скорейшей передачи из рук в руки приемов успешной пьесы, Набоков, по-видимому, не оставлял надежды изобрести «совершенную пьесу», «все компоненты которой есть в наличии», но которая все еще «не написана ни Шекспиром, ни Чеховым». Она, по мысли Набокова, должна стать в один ряд с совершенными романами, стихотворениями, рассказами, и «однажды будет создана – либо англосаксом, либо русским»{15}. Вполне возможно, Набоков еще помнил об этом, когда в конце шестидесятых годов обдумывал идею романа в форме пьесы.

Об отношении Набокова к современному театру можно судить по собранной нами небольшой коллекции отзывов писателя на спектакли конца тридцатых годов: «Представление <"Азеф" по роману Р. Гуля в парижском Русском театре> третьего дня было прескверное»{16}; «...бездарнейшая, пошлейшая пьеса»{17} – после посещения лондонского театра; «...поехали с Гаскеллем в театр – шекспировское представление на вольном воздухе, *Much ado about nothing* <"Много шума из ничего"> – во всех смыслах»{18}; «...дурацкий *revue, very topical*{19}, ужасная пошлость...»{20} – о спектакле в одном из лондонских театров. Не менее резки рассыпанные в письмах, лекциях и интервью Набокова суждения о современных драматургах. «Я не терплю театра, – заявляет в «Лолите» Гумберт Гумберт, к слову сказать, беллетрист Гумберт, которому в романе противостоит драматург Куильти, – вижу в нем, в исторической перспективе, примитивную и подгнившую форму искусства, которая отзывает обрядами каменного века и всякой коммунальной чепухой, несмотря на индивидуальные инъекции гения, как, скажем, поэзия Шекспира или Бен Джонсона, которую, запершись у себя и не нуждаясь в актерах, читатель автоматически извлекает из драматургии»{21}. Набоков полагал несовместимой с

понятием искусства саму основу основ драмы – управляемый причинно-следственными законами конфликт, порождающий всю прочую «коммунальную чепуху». Особая примета искусства, на которую Набоков не однажды указывал, служила ему одновременно и главной уликой против театра. «Наивысшие достижения поэзии, прозы, живописи, режиссуры характеризуются иррациональностью и алогичностью, – утверждал Набоков в «Трагедии трагедии», формулируя центральный постулат своих американских лекций о литературе, – тем духом свободной воли, который прищелкивает радужными пальцами перед чопорной физиономией причинности». Другими словами, «искусство, – занимая у главного действующего лица «События» удачный афоризм, – движется всегда против солнца». И если, например, в одной только русской литературе Набоков признавал «совершенными» «не менее трехсот» стихотворений («0 Ходасевиче»), то во всей русской драматургии – Пушкина, Гоголя, Островского, Чехова – смог назвать великими лишь две пьесы («"Горе" и "Ревизор" – только эти две великие пьесы и есть у нас»{22}), найдя в них то «подлинное искусство», «цель которого лежит напротив его источника»{23}. За два года до этого, в неопубликованных лекциях о советской драме, Набоков назвал несколько большее число великих русских пьес – перечень их стремительно сокращался по мере того, как определялась его концепция «совершенной пьесы»: «Вклад русской драматической литературы в мировую сокровищницу драматургии, где остается лишь самое лучшее, совсем невелик в смысле количества, но очень значителен в смысле качества. Кроме бессмертной комедии Гоголя, трех или четырех пьес Чехова и лирических драм Александра Блока, я не думаю, что Россия дала что-нибудь еще на этом очень высоком уровне»{24}.

В эссе, написанном на смерть Владислава Ходасевича (1939), Набоков намечает суждения, развитие которых продолжит в «Трагедии трагедии» и в лекции «Искусство литературы и здравый смысл» (1942). Главная мысль «Трагедии трагедии» состоит в том, что драматург-художник, в отличие от драматурга-детерминиста, предстает в своем произведении создателем собственного мира, в котором события согласуются по особому, найденному им принципу, неподвластному здравому смыслу с его причинно-следственным аппаратом. Другими словами, действие в пьесе должно строиться не по законам здравомыслия или правдоподобия, а по иррациональному закону искусства. Этот закон применительно к драме он для удобства называл «логикой сновидения» или «кошмара», противопоставив всем остальным пьесам «трагедии-сновидения» – «Короля Лира», «Гамлета» и «сновидческого» «Ревизора». «Великая литература всегда на краю иррационального, – писал Набоков в предисловии к сборнику повестей Гоголя. – "Гамлет" – это дикий сон гениального школяра-неврастеника. Гоголевская "Шинель" – рваная рана, черная дыра в тусклой ткани повседневности»{25}. Последний образ, позаимствованный, несомненно, из «Балаганчика» Блока, с его финальным «бумажным разрывом», точнее всего передает атмосферу того театра, от которого автор-детерминист «убегает стремительно». Как писал поэт Мейерхольду по поводу его постановки «Балаганчика» в театре Комиссаржевской: «...всякий балаган, в том числе и мой, стремится стать тараном, пробить брешь в мертвечине...»{26}.

Ключевое положение Набокова об иррациональной основе литературы восходит к «Negative Capability» («Отрицательная Способность») Джона

Китса. Способностью «находиться во власти колебаний, фантазии, сомнений, не имея привычки назойливо докапываться до реальности и здравого смысла»{27}, по мнению Китса, в полной мере обладал Шекспир, в драмах которого высшее проявление иррационального усматривал и Набоков.

Но можно ли отыскать среди современников Набокова кого-нибудь, чьи взгляды на искусство драмы были ему близки? Оказывается, можно, и даже из близкого круга писателей-эмигрантов. Речь о книге Владимира Вейдле «Умирание искусства» (1937), в которой мы находим истолкование слов Китса, легшее в основу «Трагедии трагедии» и «Искусства литературы». «Отрицательная Способность, – писал Вейдле, – умение пребывать в том, что здравому смыслу кажется неясностью и что "Просвещение" объявляет темнотой, в том, что представляется безрассудным и противологическим с точки зрения рассудка и логики, но, быть может, окажется превыше рассудка и по ту сторону логики с точки зрения более общей и высокой...»{28}. В другом пассаже, который вызывает в памяти помимо «Искусства литературы» французское эссе Набокова «Пушкин, или Правда и правдоподобие» (1937), Вейдле замечает следующее: «Из фактов и здравого смысла жизни не создать – разве лишь сколок, отражение, подобие. Истинный художник ищет не правдоподобия, а правды, подражает не жизни, а силам, рождающим жизнь»{29}. Близки Набокову были также мысли Вейдле о «падении театра, принужденного отказаться от поэзии, от искусства и, собственно, от драмы, чтобы сохранить свое театральное бытие...»{30}. В качестве свидетельства этого упадка Вейдле приводит в своей книге знаменитую драматическую трилогию О'Нила «Траур – участь Электры». Разносу ее отведена и порядочная часть «Трагедии трагедии». Желая показать американским студентам «все губительные результаты приверженности причинно-следственной связи, старательно упакованные в одну пьесу», Набоков избрал для этой цели произведение родоначальника американской драмы, нобелевского лауреата и самого известного американского драматурга тех лет. «Здесь же имеется пара самоубийств самого ужасного рода, – говорил о трилогии Набоков. – Здесь также наличествует Рок, ведомый под один локоток автором, а под другой – покойным профессором Фрейдом». Единственное, что Набоков не находил в трагедии, это искусство. Несколькоими годами ранее о том же писал и Вейдле: «Исходя из теории комплексов, можно сочинить разве нечто вроде новой Орестейи американского драматурга О'Нила, где всем действующим лицам надлежало бы поехать полечиться в Вену, но где трагедии нет, потому что нет личности, нет греха, нет очищающего ужаса и высокого страдания»{31}.

Слова Вейдле об отсутствии в трагедии О'Нила личности пересекаются с главным вопросом, поставленным Набоковым в «Трагедии трагедии». Суть его сводится к следующему: если драма, скованная одряхлевшими традициями и условностями, исключаящими малейшую возможность случайного поворота событий, искусством по большому счету не является, если даже «величайшие из драматургов так и не сумели понять, что... в основе трагедий реальной жизни лежит красота и ужас случайности», то есть что драматическую ситуацию может разрешить не только заблаговременно заданное конечное следствие, «Deus ex machina» традиционной драмы, но и «бог-изобретатель» случай, то в чем же тогда состоит драматическое искусство? Ответ Набокова

возвращает нас к разговору о его понимании «подлинного искусства», «цель которого лежит напротив его источника, т. е. в местах возвышенных и необитаемых» («О Ходасевиче»): «Высшей формой трагедии мне представляется создание некоего уникального узора жизни, – завершал он «Трагедию трагедии», – в котором испытания и горести отдельного человека будут следовать правилам его собственной индивидуальности, а не правилам театра, какими мы их знаем».

Знакомые Станиславские

Помимо книги Вейдле, в своей критике современного театра Набоков опирался на творческий и полемический опыт русских теоретиков и практиков театра начала XX века. С некоторыми из них Набоков в разное время был знаком лично: с Максимилианом Волошиным беседовал о поэзии в Крыму, с Юлием Айхенвальдом подружился в Берлине в 20-е годы, с Николаем Евреиновым встречался в Париже в 30-х годах, с Михаилом Чеховым в начале 40-х работал в Коннектикуте над инсценировкой «Дон Кихота». Театральным знакомствам Набокова способствовало увлечение театром его отца, Владимира Дмитриевича. Знарок оперного искусства, страстный театрал, оставивший воспоминания о театральной жизни Петербурга 1880–1890-х годов и дебюте Московского художественного театра{32}, он был в приятельских отношениях со Станиславским и Книппер–Чеховой и принимал их в своей берлинской квартире во время зарубежных гастролей части труппы МХТа в 1921 году{33}, чем, похоже, и объясняется та легкость, с какой в «Событии» упоминаются некие знакомые Станиславские. О театре писал и дядя Набокова, дипломат Константин Дмитриевич Набоков. Нечто в высшей степени набоковское сквозит в финале его статьи, написанной на смерть Сары Бернар: «Сара Бернар, быть может, бессмертна во Франции, ибо в ее таланте и ее сценических приемах отразилось все специфически французское. Но причислять ее к мировым гениям потому, что она гастролировала по всему миру, вплоть до деревянного театра в Токио, не значит ли смешивать искусство со способностью к далеким путешествиям?»{34}

Суждения Набокова о драме большей частью ограничены рамками той необычайно широкой, знаменитой своими крайностями дискуссии (от «отрицания театра» Айхенвальдом до «открытия» инстинкта театральности Евреиновым), которая в начале прошлого века была развернута театральными модернистами вокруг вопросов, как театр соотносится с жизнью и литературой и каким должен быть театр будущего{35}. Набоков лишь перенес центр тяжести с проблем собственно сценических на проблемы драматургические, но тем самым коренным образом изменил само качество проблемы. В то время много говорилось об упадке натуралистического театра, «кризисе» и «конце» театра вообще, необходимости перехода к «условной технике», новом сценическом пространстве и отказе от границы рампы. Волошин описал сложившуюся в 10-х годах ситуацию следующим образом: «В России сцена находится в периоде полной революции: все разрушается, все перестраивается, все находится в движении и все находится под сомнением, как у публики, так и у драматургов»{36}. Утверждая в лекции «Ремесло драматурга», что «достоинства пьесы как таковой раскрываются через печатное слово – не больше и не меньше» и что «хорошая пьеса... доставляет нам одинаковое наслаждение и в театре и

дома», Набоков лишь смягчал (а в приведенной отповеди театру в «Лолите» даже и не смягчал) высказывания Айхенвальда в его лекции 1913 года «Литература и театр», вызвавшей множество толков после того, как она была опубликована под названием «Отрицание театра» (в книге «В спорах о театре»). «Писаная драма закончена и совершенна сама по себе и ни в каком "до-воплощении" не нуждается, – утверждал Айхенвальд, – напротив, всякая прибавка ее только губит. Сцена может только иллюстрировать текст пьесы, и потому она доставляет удовольствие лишь тому, кто любит "книги с картинками". Современному читателю... она абсолютно не нужна, напротив, он во сто раз больше получает от пьесы, когда читает ее один, в своей комнате, за рабочим столом, при свете одинокой лампы, нежели смотря ее в пышных залах...»{37} Со взглядами Айхенвальда на театр Набоков мог познакомиться в первой половине 20-х годов в Берлине, когда вокруг известного критика образовался Литературный клуб, в котором принимал участие и Набоков и на одном из вечеров которого он выступил с чтением «Трагедии господина Морна». Сродни Набокову оказалось также многое из того, о чем писал в своих театроведческих статьях Волошин, один из лучших знатоков европейского театра своего времени. Как и Волошин, особенностью русского театра Набоков считал блестящее развитие режиссуры и актерского мастерства при крайней скудости драматургической литературы. Как и Волошин, Набоков видел в Достоевском несостоявшегося драматурга. «Несомненно, что "Братья Карамазовы" есть трагедия, облеченная в форму романа», – писал Волошин в статье «Русская трагедия возникнет из Достоевского» (1913) {38}. «Казалось, самой судьбой ему было уготовано стать величайшим русским драматургом, – писал в свою очередь Набоков, – но он не нашел своего пути и стал романистом. Роман "Братья Карамазовы" всегда казался мне невероятно разросшейся пьесой...»{39} Важная для понимания набоковской концепции драмы мысль о «логике сновидений», замещающей «элементы драматического детерминизма», последовательно воплощенная писателем в его собственных пьесах, вызывает в памяти высказывания Волошина о том, что «законы театра тождественны с законами сновидения» и что зритель в театре «должен уметь внимательно спать, талантливо видеть сны» («Театр как сновидение») {40}. И хотя Волошин имел в виду в первую очередь законы сцены, то есть постановки драмы, а Набоков – законы самой драмы, суть их взглядов сводится к одному: «логика... действительности и логика театра не совпадают»{41}. О том же, в сущности, писал Евреинов в «Театре как таковом» (1912, берлинское издание – 1923), отстаивая свою концепцию театральности: «Под сценическим реализмом я разумею театральное-условный реализм, т. е. такой, который, коренясь в нашей творческой фантазии, заменяет точность исторической и современной нам действительности обманной ее видимостью, властно требующей к себе равного с нею доверчивого отношения»{42}. К созданию сновидческой атмосферы на сцене тяготела и разработанная Евреиновым в 1908 году «монодрама» с ее единственным «субъектом действия», который преломляет в своей игре игру всех других участников драмы: «Наибольшее приближение к монодраме в том смысле, как я ее понимаю, обнаруживается в драматических произведениях, представляющих сон или длящуюся галлюцинацию, например, "Ганнеле" Гауптмана, "Синяя птица" Метерлинка, "Черные маски" Л.Андреева и др.»{43}.

Позднее, в 1941 году, Набокову довелось сотрудничать с выдающимся

театральным модернистом первой половины XX века Михаилом Чеховым, с двадцатых годов претворявшим логику сна в сценическое действие в знаменитой трактовке гоголевского Хлестакова как «фантазии Городничего». «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»{44}, – пояснял Михаил Чехов свою интерпретацию «Ревизора», по которой, как в евреинской монодраме, Городничий становился единственным «субъектом действия». Обсуждая парижскую постановку «Ревизора» пражской труппой МХТа в 1935 году с М. Чеховым в роли Хлестакова, Владислав Ходасевич заметил, что такое понимание пьесы приводит к открытию в «реалистической комедии» Гоголя «элемента нереального»{45}. К идее гениального актера Набоков обратится сорок лет спустя в последнем своем завершенном романе «Взгляни на арлекинов!» (1974), описывая замысел постановки «Ревизора», по которому все происходящее не более как «кошмар старого мошенника» городничего{46}.

Сходство взглядов на «Ревизора» помогало Набокову и Чехову найти общий язык во время совместной работы над инсценировкой «Дон Кихота», оставшейся незавершенной. Оба художника намеревались наполнить ее действие сновидческой атмосферой{47}.

Не менее важное место в лекциях Набокова о драме занимает еще один подраздел театральной дискуссии начала прошлого века – о довольно странной и во многом симптоматичной идее, поддержанной рядом выдающихся художников тех лет, – объединить актера и зрителя в некое новое творческое целое. Еще сохранявшаяся в 20–30-х годах реформаторский дух, но уже вырождавшаяся в эффект, идея эта покушалась, по Набокову, на самое главное – собственно на театр, возникающий из отъединенности действия на сцене от бездействия в зале, из разделения пространства «четвертой стеной» на два мира, сосуществующих вместе и одновременно, и при этом независимо друг от друга. Граница не может быть пересечена без того, чтобы не распались чары искусства, – утверждал Набоков, «соборный» же театр лишался главной интриги – линии рампы, – и представлялся Набокову формой балагана. Традиционный дуалистический театр, напротив, казался ему отличным примером отношения человека и мира, поскольку «четвертая стена» равнозначна «непреодолимой преграде, отделяющей "я" от "не-я"», «без которой ни "я", ни мир существовать не могут» («Ремесло драматурга»). В художественном мире Набокова «стена» становится первичным оплотом самости, и разрушение ее означает крушение мира, что и происходит в финале «Приглашения на казнь» (1936).

Одним из первых об отмене рампы всерьез заговорил Вячеслав Иванов в статье «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего» (1906). Полагая, что «сценическая иллюзия уже сказала свое последнее слово», Иванов предлагал вернуться к истокам театра, дионисийской пляске, в которой «зритель должен стать деятелем, соучастником действия»{48}. Федору Сологубу также виделись в будущем хороводы, когда «пляшущий зритель и пляшущая зрительница придут в театр и у порога оставят свои грубые, свои мещанские одежды, и в легкой пляске помчатся...»{49}. Мейерхольд осуществлял слияние актера со зрителем и на деле, доведя одно из своих представлений

до... мюзик-холла, со столиками в зале и актерами среди зрителей{50}. «Сцена должна перешагнуть за рампу и включить в себя общину, или же община должна поглотить в себе сцену»{51}, – утверждал Иванов, проецируя идею «соборного театра» на общество и развивая ее в духе «мистического анархизма»: «Театры хоровых трагедий, комедий и мистерий должны стать очагами творческого, или пророческого, самоопределения народа... И только тогда... осуществится действительная политическая свобода, когда хоровой голос таких общин будет подлинным референдумом истинной воли народной»{52}.

Утопическая идея «организации всенародного искусства» посредством «театра будущего», представляющего у Иванова новой формой государственного устройства, примечательным образом отозвалась в лекции Набокова «Ремесло драматурга», целиком посвященной рассмотрению единственной, по его мнению, и необходимой условности сцены. Вовлеченный в балаган зритель волен в любой момент покинуть театр, – говорит Набоков в лекции, – однако ему приходится играть, хочешь не хочешь, когда сама «общественная жизнь представляет собой непрерывную и всеобщую игру в том жутком фарсе, который сочинил охочий до театра Отец Народов». В лекциях о советской драме Набоков по этому поводу замечает, что советские драматурги «эксплуатируют то обстоятельство, что граждане в Советском Союзе тоже актеры в великом коммунистическом Бурлеске: либретто Маркса, музыка Ленина, постановка Иосифа Сталина»{53}. Подобную модель общества Набоков создает в «Приглашении на казнь» (и позднее в романе «Под знаком незаконнорожденных»), ведь преступление Цинцинната в том и состоит, что он только кажется прозрачным, а в действительности «непроницаем», как стена, являясь «препоной» для прочих, и поэтому он оказывается единственным сущим в мире-балагане, где ходом представления беспрепятственно руководит взаимопроницаемая и взаимозаменяемая «публика».

В первые два десятилетия двадцатого века о театре было написано и сказано больше, чем, кажется, за все предшествующее столетие. Со своими программными книгами о театре выступили Станиславский, Таиров, Мейерхольд, Евреинов, были изданы в русских переводах манифесты европейского модернизма, среди которых «Искусство театра» Г. Крэга и «Революция в театре» Г. Фукса, переводились новейшие европейские пьесы, в новой технике ставились классические спектакли. В апреле 1914 года на сцене Тенишевского училища, где в то время учился Набоков, Мейерхольд поставил спектакль по «Незнакомке» и «Балаганчику». В «Событии» и «Изобретении Вальса» влияние Блока окажется не менее заметным, чем влияние Гоголя, причем Блока в постановке Мейерхольда, обнажившей театральность, условность происходящего, с выкроенными из картона и раскрашенными «мистиками» и построенным на сцене «театриком»{54}. Театр Мейерхольда вообще был для Набокова, по-видимому, примером одного из высших достижений режиссуры, несмотря даже на его эксперименты с рампой. Не столько в духе самого Гоголя, сколько в духе последней сцены мейерхольдовского «Ревизора» (1926) Набоков написал свою Немую сцену в «Событии», с нарисованными на полупрозрачном среднем занавесе «гостями», изображения которых должны были накладываться на реальных актеров, застывших позади манекенами. У Мейерхольда гости городничего

заменялись фигурами из папье-маше, дублировавшими ушедших со сцены актеров. Об этой постановке Набоков писал: «Русский режиссер Мейерхольд, несмотря на все искажения и отсебятину, создал сценический вариант "Ревизора", который в какой-то мере передавал подлинного Гоголя»{55}.

Одним из самых ярких театральных впечатлений юного Набокова стал спектакль-пародия Евреинова «Ревизор», поставленный в петербургском «Кривом зеркале» в сезон 1912/13 года. В этой остроумной буффонаде один и тот же отрывок из гоголевской пьесы разыгрывался пятью различными способами: классически, под Станиславского, в манере новомодных иностранных режиссеров, Макса Рейнгардта и Гордона Крэга (гротескной и мистериальной), и в приемах кинематографа. Вспоминая об успехе своей буффонады, Евреинов писал, что ее посмотрели «все театралы тогдашнего Петербурга, почти все члены Государственной думы, чуть ли не вся гвардия, великие князья» и сам Николай II{56}. Побывал на «Ревизоре» Евреинова и Владимир Набоков. Тридцать лет спустя, являя еще один пример своей поразительной памяти, он сделал об этом спектакле запись в дневнике. Самой удачной в спектакле была пародия на «жизненную» постановку Станиславского: «Смысл ее состоял в том, что первое действие должно происходить в воскресенье утром, потому что в другой день чиновники вряд ли могли бы собраться в доме городничего, а если это воскресное утро, тогда колокола соседней церкви должны были звонить. А если колокола звонят, то они должны заглушать голоса на сцене – что и происходило. Это было ужасно забавно»{57}.

В Крыму Набоков сочиняет свою первую стихотворную драму «Весной» («нечто лирическое в одном действии») и исполняет роль в спектакле. В «Других берегах» он вспоминал, что в Ялте, неподалеку от которой обосновалась семья Набоковых, покинувших Петербург после большевистского переворота, «как почему-то водилось в те годы, немедленно возникли всякие театральные предприятия»{58}. В одном из таких полупрофессиональных начинаний, а именно в постановке на сцене маленького загородного театра пьесы Артура Шницлера «Liebelei» (1896), шедшей под названием «Забава», девятнадцатилетний Набоков сыграл Фрица Лобгеймера, драгуна и студента, обреченного после нескольких любовных связей погибнуть на дуэли{59}. Полвека спустя Набоков описал эту постановку в «Пнине» (1957), перенеся ее из Ялты 1918-го в поместье под Петербург 1916 года и придав ей черты, характерные для натуралистических любительских спектаклей того времени.

Скетчи, «кватчи» и сценарии

Как это ни удивительно (помня об отношении Набокова к «коммунальному» творчеству), но в берлинские 20-е годы он был увлечен именно низкими, балаганными формами театра (включая «световые балаганы» кинематографа), сотрудничая с русским кабаре, составляя сценарии для музыкальных представлений и принимая время от времени участие в театрализованных вечерах. В начале 20-х годов в Берлине один за другим возникали русские театры-кабаре, предлагавшие разнообразные программы из смеси подновленного репертуара десятилетней давности, новых номеров, большей частью лубочно-

ностальгических, ориентированных на эмигрантов, и русской «экзотики» для немецкой публики: «Синяя птица»/«Der Blaue Vogel» Я. Южного, «Ванька-встанька» Н. Агнивцева, русско-немецкий театр «Карусель» Б. Евелинова, репертуаром которого заведовал знаменитый Дон-Аминадо. Из менее известных, а также тех, что приезжали на гастроли из Парижа, можно назвать театр русской сказки «Гамаюн» А. Воротникова и А. Черкасова, театр «Кикимора», ставивший в Берлине «Покрывало Пьеретты» Шницлера, театр-кабаре «Эмигрант» Л. Кушера и П. Карамазова, угощавший русскую публику миниатюрами, танцами и песнями, а немецкую – «Квартетом сибирских бродяг»{60}. Набоков довольно долго состоял автором «Синей птицы», для которой совместно с Иваном Лукашем написал пантомиму «Живая вода» и серию скетчей.

Кабаре Южного, открывшееся в декабре 1921 года, было поставлено на широкую ногу – издавало собственный художественный журнал с одноименным названием, привлекало помимо артистов русских театров целый ряд немецких сценических деятелей, поскольку в программу «Синей птицы» входили немецкие номера, а одной из целей ее было «познакомить немецкую публику со стилем и традициями русского кабаре искусства»{61}. На открытии театра Южный сообщил публике факты своей биографии: умер в 1918 году в Москве, родился в 1921 году в Берлине{62}. Представление о тоне, взятом «Синей птицей», можно составить по следующему зазывному описанию: «Все красочно и весело. Ласкает взгляд общая лепка каждой картинке, видишь знакомые жесты, улыбки, слышишь родные песни. Милый "Стрелочек", красочный хор девок, знакомый трактир, далекая потешная песенка "Что танцуешь, Катенька?". Солдатики, куклы, игрушки, пляс... Красиво и тонко стилизованный фон для романсов Глинки, тургеневской "пастели", "Как хороши, как свежи были розы", для "Вечернего звона"»{63}. На этом «густоватом» фоне (если воспользоваться подходящим словом Кузнецова, «человека из СССР») и ставились те шуточные сценки, которые придумывали Набоков и Лукаш. О цикле таких скетчей под названием «Путешествие» Набоков много лет спустя рассказал А. Аппелю:

«В одном из них... действие происходило на железнодорожной платформе. Появлялся красноносый носильщик, который катил на тележке очень большой и очень плохо закрытый чемодан. В какой-то момент чемодан открывался, и из него чуть было не вываливался скелет, но носильщик ногой заталкивал его обратно и шел дальше. В другом скетче <...> играл актер маленького роста, и его голова была спрятана под воротником, а сверху крепилась голова манекена, чье лицо почти полностью скрывали густые длинные бакенбарды и очень длинные волосы. Парикмахер долго-долго его брил, и когда работа была закончена, совсем крошечная голова манекена выглядела, словно набалдашник с большущими ушами... Для третьего скетча фоном служила Венеция. По берегу канала брел слепец, постукивая тростью. <...> Слепец подходил все ближе и ближе, и в самый последний момент, когда он уже заносил ногу над водой, он доставал платок, сморкался и, повернувшись кругом, уходил, постукивая тростью... Каждый из номеров программы продолжался около пяти минут и сопровождался музыкой и песенками, в которых объяснялось и комментировалось все происходящее. Тексты песен я тоже писал. Кажется, мне довелось увидеть только одно представление... платили хорошо»{64}.

Весьма любопытной страничкой в биографии Набокова является также его участие в театрализованных представлениях. Свою следующую, после пьесы Шницлера, роль он исполнил в пантомимах по Боккаччо «О ревнивом муже» и «О любви и любовных путях» в театре Л. Рындиной «Балаган» в 1925 году (в исполнителях числился, между прочим, некий Барский, упомянутый впоследствии в пятой главе «Дара» в рецензии Христофора Мортуса среди вымышленных имен){65}. Представление, громко названное открытием нового театра, в котором «воскрешается театральный примитив»{66}, с треском провалилось: «Если бы "Балаган" этот протекал в... домашней обстановке... все обстояло бы очень хорошо, – раздраженно писал режиссер, поэт, автор «Театральных фельетонов» Юрий Офросимов, через два года поставивший «Человека из СССР». – Но г-жа Рындина для чего-то вынесла свою драматическую затею на публику, оторвала многих почтенных людей от их прямых обязанностей, а создав рецензентов – сыграла с ними очень нехорошую шутку. И так в эмиграции полную оценку приходится давать только настоящему, большому искусству – но что же можно сказать об этом Боккаччо, облеченном якобы в пантомиму...»{67}

Намного более удачными были выступления Набокова на литературных вечерах–представлениях, имевших прямое отношение к его писательскому ремеслу. Летом 1926 года он исполнил роль Василия Позднышева на разыгранном литераторами суде над «Крейцеровой сонатой», составив блестящую речь подсудимого. «В его творческой вдохновенной передаче толстовский убийца–резонер стал живым, страдающим человеком, сознавшим свою вину перед убитой женой, перед погубленной им возможностью настоящей подлинной любви», – писала об этом выступлении Раиса Татаринова{68}. Набоков относился к этой затее с большой долей иронии, и восторг публики вызвал у него раздражение: «Опять похвалы, похвалы... мне начинает это претить: ведь дошли до того, что говорили, что я "тоньше" Толстого. Ужасная вообще чепуха», – написал он жене после «суда»{69}.

Через год была другая «чепуха» – Набоков выступил в роли известного драматурга Евреинова в «веселом обозрении» с немецким названием «Кватч» («Чушь»). В «обозрении» приняло участие около сорока человек, в том числе Айхенвальд и Офросимов, изображавших «некий союз», который «ставит благотворительный спектакль». «Несчастный "главный устроитель" ведет одновременно бурное заседание дамского комитета и репетицию "Самого Главного". Приезжает сам автор (Вл. Сирин, отлично загримированный под Евреинова) и приходит в ужас от всего виденного и слышанного и иронически рекомендует вместо пьесы поставить обозрение – каковое предложение немедленно с энтузиазмом осуществляется – со всеми атрибутами "всамделишного" ревью»{70}.

В первой половине 20-х годов Набоков, подобно многим своим соотечественникам, снимался в кино в качестве статиста, «продавая свою тень» немецким фильмовым компаниям, что было им описано в ироничном ключе в «Машеньке» и представлено – уже сатирически – в «Человеке из СССР». В письме матери Набоков рассказывал об этом так: «Сегодня у меня брови еще черны (от нестирающегося грима) и в глазах плавают светлые пятна, когда смотрю на белое (кстати, выпал снег), что всегда бывает после ослепительного света, которым палят, как из

пушек, на статистов. Мне заплатили за это удовольствие 10 марок»{71}. В то же время у него завязывались знакомства в кинематографических кругах, дававшие ему надежду на возможность выгодно продать сценарий. Но если бы Набоков мог знать, когда брался за писание «многочисленных сценариев» и признавался матери в 1924 году, что решил «творить для кинематографа»{72}, что ни один из них так и не будет воплощен на экране! Что даже специально написанный для Стэнли Кубрика script «Лолиты», одобренный режиссером и провозглашенный им лучшим сценарием, созданным в Голливуде{73}, будет использован в фильме (1962) весьма незначительно! «Мне никогда не везло со сценариями», – признался в 1951 году Набоков Роману Гринбергу, отвечая на его предложение написать для кинематографа{74}.

В предисловии к сценарию «Лолиты» Набоков окончательно определил свое отношение к театру и кино: «По натуре я не драматург, я даже не сценарист–поденщик; но если бы я отдавал сцене или экрану столь же много от самого себя, сколько тому роду литературного творчества, при котором ликующая жизнь заключается под обложку книги, я бы любыми способами защищал и проводил систему тотальной тирании, отстаивая право самому ставить пьесу или картину, выбирать декорации и костюмы, вселял бы в актеров страх, смешиваясь с ними в эпизодической роли Тома или фантома, суфлировал бы им, – одним словом, стремился бы охватить все представление искусством и волей одного человека: на свете нет ничего столь же мне ненавистного, как групповая деятельность...»{75} Подобную фантомную роль он придумал и для фильма Кубрика, введя в круг персонажей собственную маску – излюбленный набоковский прием. Речь идет о сцене, в которой Гумберт спрашивает у лепидоптеролога «Владимира Набокова» дорогу. Она начинается с изображения ловитвы:

«Одним сжатием большого и указательного пальцев сквозь складки маркизета Набоков казнит свою пленницу и, с трудом высвободив мертвое насекомое из сетки, кладет себе на ладонь.

ГУМБЕРТ. Редкий экземпляр?

НАБОКОВ. Экземпляр не может быть распространенным или редким, он может быть лишь плохеньким или превосходным.

ГУМБЕРТ. Не будете ли вы так добры...

НАБОКОВ. Вы хотели сказать "редкий вид". Это, правильнее сказать, хороший экземпляр редко встречающегося подвида»{76}.

Недоступность ремарки зрителю, остающемуся в неведении относительно личности этого эпизодического педанта, могла бы компенсироваться зрительным узнаванием автора нашумевшего романа, если бы сцена эта вошла в фильм с самим Набоковым в роли «охотника на бабочек».

На этом кинематографическая тема не завершилась. Вскоре по окончании сценария «Лолиты» Набоков получил от А. Хичкока предложение написать для него сценарий по двум сюжетам, которые режиссер предложил Набокову на выбор. За один из них (это была история девушки, чей отец – владелец большой гостиницы, в которой служат все его родственники, составляющие, как выясняется по ходу фильма, шайку мошенников) Набоков готов был взяться, но при условии «совершенной свободы, которую, как я полагаю, вы готовы мне предоставить»{77}. В свою очередь Набоков предложил знаменитому режиссеру два собственных сюжета: о любви и космических странствиях и о диссиденте, живущем под опекой друзей в Соединенных Штатах в постоянном страхе похищения советскими агентами. «Я уже придумал несколько дивных сцен на ранчо и очень печальный финал»{78}.

Petite drames (1921–1924)

Первая пьеса Набокова, написанная в эмиграции и символично названная «Скитальцы», стала его первым шагом на пути литературного лицедейства и замысловатой игры с русско-французско-английским литературным наследием. Сочиненная в 1921 году в Кембридже и подписанная недавно взятым псевдонимом «Владимир Сирин», драма эта была выдана Набоковым за перевод первого действия старинной, якобы 1768 года, английской трагедии некоего Вивиана Калмбруда, но тема ее – возвращение домой после долгих скитаний в чужих краях – была, несомненно, русская, эмигрантская. «Там все хорошо... но Батово, дом и службы сожжены дотла (был случайный пожар), – писал Набоков матери в 1926 году, получив сведения о родных усадьбах под Петербургом. – Полагаю, что мы все скоро вернемся»{79}.

Двадцатидвухлетний Набоков в этой пьесе поставил перед собой задачу непомерной трудности – облачить серьезную, волнующую его тему в пестрый наряд мистификации, но так, чтобы при этом несколько не снизилось ее значение. Грубовато-сочный язык «Скитальцев» призван был, очевидно, напомнить Шекспира, но оказался еще ближе языку повести Роллана «Colas Breugnon», перевод которой с французского Набоков незадолго до этого закончил. Ни родители Набокова, которым он послал пьесу в первую очередь, ни рецензенты альманаха, напечатавшего ее, не заметили, что имя вымышленного драматурга, Vivian Calmbrood, указанное в заголовке «перевода», помимо откровенного намека на розыгрыш по созвучию с «каламбуром», является анаграммой имени и фамилии русского автора, укрывшегося под маской переводчика. В эту литературную вязь, кроме того, вплетены были мотивы другой известной мистификации – пушкинского «Скупого рыцаря», имеющего подзаголовок «Сцены из Ченстоновой траги-комедии "The Covetous Knight"», то есть из произведения английского поэта Вильяма Шенстона (1714– 1763), «современника» Калмбруда, в действительности ничего похожего на «Скупого рыцаря» не написавшего. К десятилетней годовщине литературного рождения Калмбруда (1931) Набоков написал стихотворение «Из Калмбрудовой поэмы "Ночное путешествие" (Vivian Calmbrood. "The Night Journey")», в которой пушкинский Ченстон становится попутчиком вымышленного Калмбруда: «Тут я не выдержал: "Скажите, / как ваше имя?" Смотрит он / и отвечает: "Я – Ченстон". /

Мы обнялись...»{80}. «Ночное путешествие» Набоков в том же году прочел в берлинском клубе поэтов, предварив его подробностями Калмбрудовой «биографии»{81}.

В «Скитальцах» Набоков впервые под личиной Сирина вывел персону третьего порядка – вымышленного автора с полномочиями автора настоящего, – как много лет спустя, будучи уже признанным мастером, для мистификации другого рода, он придумает поэта Василия Шишкова. Как и в последующих своих произведениях, вовлекающих читателя в напряженный поиск скрытых планов, в этой пьесе Набоков оставляет подсказки ищущим. Так, для создания эффекта недостоверности «перевода» он включает в него слегка завуалированные заимствования из Пушкина и Блока, а также из собственных стихотворений, вводит вымышленные топонимы. Изобретенная им в 1921 году анаграмма собственного имени будет многократно варьироваться в позднейших произведениях.

Со «Скитальцев» берут начало набоковские «Маленькие трагедии», намеренно и из различных резонансов обращенные к пушкинским. В следующих трех коротких пьесах – «Смерти», «Дедушке» и «Полюсе» – Набоков вслед за Пушкиным использует нерифмованный пятистопный ямб, также относит действие каждой из них к событиям прошлого и за пределы России, также избирает, подобно Пушкину в «Моцарте и Сальери», реальных исторических героев – полярного исследователя Скотта в «Полюсе», Байрона в «Смерти». В эти драмы Набоков вводит малоприметные ориентиры, по которым, однако, можно найти дорогу к источнику. Так, указание на время действия «Дедушки» отсылает к трагедии Джона Вильсона «The City of the Plague» (1816), сцену из которой Пушкин использовал для создания «Пира во время чумы»; в «Смерти» ревнивый Гонвил произносит слегка измененную реплику пушкинского Сальери.

Написанная на годовщину трагической гибели отца, «Смерть» (1923) открывает в творчестве Набокова ряд лабиринтообразных произведений, в которых, может быть, и не следует искать выхода, во всяком случае, выхода в понятиях «здорового смысла». Как и в повести «Соглядатай» (1930), вопрос о смерти героя в этой пьесе не имеет окончательного решения. Умер ли все-таки Эдмонд, существовала ли когда-либо его возлюбленная Стелла, или он был «влюблен» в пузырек яда, который «действует мгновенно, как любовь», или, может быть, она была лишь плод его воображения, которое подзуживал жестокий Гонвил? Справедливое замечание А. Долинина о том, что «в условных сюжетах драм Набоков нащупывает некоторые ситуации своих будущих романов»{82}, можно дополнить тем, что в первых своих драмах Набоков опробовал также некоторые приемы, которыми его романы станут знамениты.

В отличие от других «Маленьких трагедий» Набокова, лишь в общем ориентированных на пушкинские, в сюжетную основу «Смерти» заложены определенные темы и мотивы «Моцарта и Сальери»: предательство дружбы, «жажда смерти», яд, «дар любви» у Пушкина и яд «как любовь» у Набокова, «черный человек» у Пушкина и Стелла, которая «всегда... в темном», как персонификации смерти, заимствована его композиция. Весь сюжет драмы Набокова можно вывести из начальной сентенции

Сальери и слов Моцарта в первой сцене: «Вдруг: виденье гробовое, / Незапный мрак иль что-нибудь такое...». Астральное имя таинственной Стеллы вызывает в памяти, кроме того, Астарту из «драматической поэмы» Байрона «Манфред». Астарта, умершая возлюбленная Манфреда, будучи вызвана из небытия, сообщает ему о его скорой смерти. Окончательно образ набоковской Стеллы определила «Дева-звезда» Блока, «прекрасная женщина в черном, с удивленным взором расширенных глаз», чье сердце «ядом исполнено» («Незнакомка»).

Желающим поломать голову над решением этой изящной загадки Набоков предлагает (и впоследствии он доведет этот прием до совершенства) проследить направление путеводных нитей, тянущихся к другим произведениям, обнаружить, например, в одной строке пульсацию флорентийских стихотворений Блока или сопоставить заключительные строки песни Мери в «Пире во время чумы» со стихотворением Байрона «К музе вымысла».

Морн – утро. Дандилио – одуванчик. Мидия – древнее царство. Тременс смертен

Иррациональный план, в драматургии Набокова впервые возникающий в «Смерти» как альтернатива «жизни», в «Трагедии господина Морна», начатой в том же 1923 году, воплощается уже со всей полнотой – как альтернатива реальности. «Теперь я знаю, что действительно разум при творчестве – частица отрицательная, а вдохновение – положительная, но только при тайном соединении их рождается белый блеск, электрический трепет творенья совершенного», – завершая «Трагедию», писал Набоков своей будущей жене Вере Слоним в одном из самых важных для понимания его раннего творчества писем{83}.

Фундаментальный вопрос «Трагедии»: реально ли ее действие или же оно является только сложным сновидением Иностранца, влечет за собой другой: кто истинный автор этой драмы, этот самый Иностранец, «пьяный поэт» из «пасмурной действительности» Советской России, или же творец народной мечты Морн? Само двусмысленное название «Трагедии» побуждает задуматься об авторе. Творя яркую и счастливую жизнь, Морн однажды изменил своему дару, и после страшного обрушения созданного им гармоничного мира, вызванного этой изменой, он сознает, что возврата к прежнему замыслу больше нет. «Вторглась вдруг реальность, – говорит Морн, воображавший себя королем некой благополучной державы, – ...царство мое обманом было». Вместе с тем весь этот сложный мир помещается внутри другого, еще более обширного, границы которого обозреть нам не дано. «Я хорошо вас выдумал», – заявляет Иностранец Морну.

Двойственный образ Морна напоминает шекспировского Просперо, который в одно и то же время законный герцог Миланский и могущественный волшебник на далеком острове. В финале «Бури» Просперо отрекается от своего волшебства, Морн же отказывается от творческой власти в начале «Трагедии», причем последствия этого отказа и составляют ее действие, представляющее собой лишь долгую агонию г-на Морна.

Из другой литературной традиции Морн унаследовал черты пушкинского Бориса Годунова, а именно его страсть к ворожке, но не в прямом

значении, а в смысле творческого волшебства. Глава крамольников Тременс называет короля «высоким чародеем». В первом акте возлюбленная Морна признается ему: «...мне кажется, ты можешь, проходя / по улицам, внушать прохожим – ровным / дыханьем глаз – что хочешь: счастье, мудрость, / сердечный жар...». В четвертом акте, расставаясь с ней, Морн воскрешает этот свой образ, о котором она – тонкая деталь, напоминающая зрелого Набокова, – уже забыла:

Так слушай – вот: когда с тобой в столице мы виделись, я был – как бы сказать? – волшебником, внушителем... я мысли разгадывал... предсказывал судьбу, хрусталь вертя; под пальцами моими дубовый стол, как палуба, ходил, и мертвые вздыхали, говорили через мою гортань, и короли минувших лет в меня вселялись... Ныне я дар свой потерял...

Финал «Трагедии», когда окруженный призраками Морн сознает свой королевский долг художника и говорит: «Я вижу вокруг меня обломки башен, / которые тянулись к облакам. / Да, сон – всегда обман, все ложь, все ложь», очень близок той сцене в «Буре», когда Просперо, устроив волшебное представление, со светлой печалью произносит свой знаменитый монолог:

Окончен праздник.

В этом представленьи

Актерами, сказал я, были духи.

И в воздухе, и в воздухе прозрачном,

Свершив свой труд, растаяли они. –

Вот так, подобно призракам без плоти,

Когда-нибудь растают, словно дым,

И тучами увенчанные горы,

И горделивые дворцы и храмы,

И даже весь – о да, весь шар земной.

И как от этих бестелесных масок,

От них не сохранится и следа.

Мы созданы из вещества того же,

Что наши сны. И сном окружена

Вся наша маленькая жизнь. {84}.

В отличие от Просперо, над Морном тяготеет его долг государя, и здесь Набоков вновь обращается к драматургии Пушкина. Приведя страну к благополучию, установив твердую власть, основанную на вере народа в его чудесную силу и исключительное благородство, король, следуя романтическому порыву и увлекшись своей маской блистательного Морна, соглашается на дуэль с мужем любовницы Ганусом. Не в силах выполнить условие дуэли и тем самым кончить созданную им сказку, навсегда оставшись в памяти народной образцом чести и мужества, Морн решается бросить страну на произвол{85}. Прямым следствием его сделки с совестью будет поднятый Тременсом кровавый мятеж и гибель юного наследника престола. Так Набоков обыгрывает сюжет «Бориса Годунова»: Годунов вначале совершает злодеяние, а потом, придя к власти, старается щедротами снискать народную любовь и тем искупить принесенную им жертву царевича. «Я отворил им житницы, я злато / Рассыпал им, я им сыскал работы», – говорит царь у Пушкина, а у Набокова о том же с презрением говорит Тременс: «Набухли солнцем житницы тугие, / доступно всем наук великолепье, / труд облегчен игрою сил сокрытых, / и воздух чист в поющих мастерских...»

Мы не предполагаем здесь вдаваться в разбор «Трагедии», о которой уже писали Брайан Бойд и Геннадий Барабтарло{86} и которую ожидают еще новые исследования, укажем лишь на одну интересную особенность состава ее *dramatis personae*. Как было отмечено исследователями, большинство персонажей «Трагедии», подобно героини «Смерти» Стелле или некоторым действующим лицам «События», носят «говорящие» имена. Так, Морн (*morn*) по-английски значит «утро», Дандилио (*dandelion*) значит «одуванчик», имя слагателя од Клияна, славящего бесчинства Тременса, напоминает о музе Клио, которую также называли Клия (первоначально – муза, которая прославляет), и так далее. Но то, что Г. Барабтарло, обративший внимание на этот прием «Трагедии», назвал «одной из слабостей пьесы»{87}, на наш взгляд, является хитро устроенной ловушкой. Дело в том, что среди нескольких охотно «говорящих» имен «Трагедии» звучное имя бунтовщика Тременса, образованное от латинского *tremens* («дрожащий») и намекающее на медицинское название белой горячки – «*delirium tremens*», парадоксальным образом немотствует, будучи прочитано таким образом, то есть в согласии с выставленной Набоковым напоказ системой маскарадных имен «Трагедии».

С первых же строк «Трагедии», которая открывается монологом Тременса, Набоков заставляет читателя обратить внимание на связь латинского значения имени крамольника с его хронической лихорадкой. Однако это действительное значение служит лишь прикрытием значению действительному, которое прочитывается не так, как все прочие «говорящие» (пусть некоторые и шепотом) имена «Трагедии», а тем способом, которым Г. Барабтарло сумел прочесть имя героя первого английского романа Набокова «Истинная жизнь Севастьяна Найта» (*Sebastian Knight*), как анаграмму английской фразы «*Knight is absent*», «Найта нет»{88}, раскрыв тем самым и подлинное назначение заглавия-подсказки романа. Подобно этой анаграмме, изобретенной Набоковым в конце тридцатых годов, имя ТРЕМЕНС, простой перестановкой букв дающее «СМЕРТЕН», проливает неожиданно-яркий свет

на все произведение. Анаграмма в первом английском романе Набокова, к ваяемому сходству в построении, так же, как и в «Трагедии», прикрыта отвлекающим значением фамилии Севастьяна: Knight – рыцарь – шахматный конь{89}. Обе анаграммы, кроме того, представляют собой короткие утверждения: как «Найта нет», так и «Тременс (или "Дрожащий") смертен», если прочитать его латинское имя в связке с русским словом, полученным в результате анаграмматической перегонки смысла. Это лаконичное утверждение, в свою очередь, напоминает заключение известного силлогизма «Все люди смертны. Сократ – человек. Следовательно, Сократ смертен». Таким образом, имя бунтовщика в «Трагедии» представляет собой сложную трехсоставную шараду, первая часть которой – латинское слово в русской транскрипции с адекватным значением, вторая – русская анаграмма этого слова, также с адекватным значением, и третья, то есть целое, – утверждение, аналогичное заключению силлогизма, названного схоластами «Barbara».

Теперь посмотрим, как анаграмма в имени персонажа, будто некое проклятие, отражается на его судьбе. Тременс, занимающий в «Трагедии», на первый взгляд, позицию морновского антагониста, на самом деле близок ему, как доктор Джекил господину Хайду. Подобно Морну, он отказывается от своего дара художника и, не выдержав испытания смертью любимой жены (как Морн не выдержал дуэльного «экзамена»), придумывает нехитрую философию смерти, в согласии с которой горит желанием истребить бессмысленный, по его мнению, род людской.

Огромная дистанция, которую Набоков создает между собой и своими персонажами уже в этом раннем произведении, выражается в той высокой иронии, с какой он позволяет им развивать свои ущербные взгляды на мир. При этом внимательному читателю Набоков дает возможность взглянуть на этих персонажей с той точки зрения, с какой их видит автор. Так, Тременс, исповедующий и олицетворяющий в «Трагедии» смерть, не замечает анаграмматического клейма в собственном имени, и в конце концов сам оказывается смертен. Скрытое за отвлекающим латинским значением его имени качество проясняет причину его смертоносного помешательства. «Набоков словно хочет сказать, – замечает Г. Барабтарло в очерке о «Пнине», – что мы лишены способности увидеть рисунок своей судьбы, оттого что мы расположены внутри этого рисунка»{90}. Лишен такой способности и Тременс. Смерть жены отвращает его от живописи, которая кажется ему теперь бессмыслицей в бессмысленном мире. В последней драме Набокова потеря близкого человека влечет такие же точно последствия для Сальватора Вальса, который оставляет поэзию ради фантазий о безграничной власти. Уничтоженная им цветущая Пальмира – это та же блестящая столица Морна, сожженная Тременсом, которому мнится, что люди только мученики на земле и поэтому их следует поскорее облагодетельствовать смертью, чтобы сразу «валили на праздник вечности». Тременс не видит, что окружающий его мир в действительности счастлив, и переписывает «нарядную» сказку Морна в собственную картину горя и страданий. Преображая толстовского Позднышева, Набоков заставляет его понять, что «зло, то страшное зло, которым казалось напоено все человечество... это зло жило только в моей собственной душе. <...> Я понял, что жизнь человечества во сто крат благополучнее...»{91}.

Тременса к этой же мысли очень близко подводит Дандилио, единственный из персонажей «Трагедии», которому позволено высказать авторские суждения. Расстрелянный вместе с Тременсом{92}, но будучи, по-видимому, наделен тем же иммунитетом к смерти, что и Цинциннат Ц., старик Дандилио в последней сцене пьесы возникает вновь в образе «Седого гостя».

Другая пьеса

К иному роду драматургии обращается Набоков в следующей драме, написанной два года спустя по предложению Юрия Оффросимова. Принимаясь за «Человека из СССР», Набоков исходил уже из собственного прозаического опыта «Машеньки», а в качестве драматургического образца избирает на этот раз более подходящие для «тутошной» жизни пьесы Чехова. Но, несмотря на реалистическое действие, разворачивающееся в эмигрантском Берлине, с его русскими ресторанами и пансионами, и у этой пьесы есть свой иррациональный задник. Сложность перехода от Шекспира, Пушкина и Блока к Чехову и Ибсену заключалась в том, что саму драматургию Чехова и Ибсена Набоков принимал с оговорками и теперь должен был противостоять «окостеневшим» правилам «угождающего» зрителю детерминистского театра, так сказать, на его игровом поле.

В «Трагедии господина Морна» Набоков, прибегая к старинным приемам продвижения действия, вроде «выболтавшего» лишнее письма, которое Мидии почему-то вздумалось послать Ганусу, к раскритикованной им впоследствии заданной развязке, создает вместе с тем мощный иррациональный противовес причинно-следственной структуре традиционной драмы (вводя образ Иностранца), соответствующий сказочному колориту и образной поэтической речи этого произведения. В «Человеке из СССР» Набоков находит такой противовес сценическому натурализму и реалистическому действию в подчеркивании театральной, бутафорской природы представляемой им на сцене жизни. Все настоящее, проникнутое подлинным чувством либо отнесено в прошлое и будущее, либо выражается в нескольких «мимоходом» или под занавес сказанных словах, либо вообще скрыто за двусмысленностью. Напоказ же выставлено все ненатуральное. Ненастоящий сюжет пьесы о ловком человеке из СССР, приехавшем в Берлин по своим темным делам и немедленно вступившем в связь с русской актрисой, служит в драме Набокова как бы декорациями, среди которых идет настоящее живое действие. Подобно тому, как за съемками лубочного фильма о русской революции кроется мечта Кузнецова о свободной от рабства России, за его холодным романом с Марианной, составляющим главную интригу пошлого внешнего действия, разворачивается драматическая история его любви к собственной жене, с которой он вынужден жить врозь. Недоумение эмигрантских критиков по поводу Кузнецова, «не то авантюриста, не то "борца за белое дело"»{93}, было вызвано непониманием этой скрытой интриги. Но если взглянуть на пьесу с точки зрения противопоставления скрытого действия внешнему, разрыв Кузнецова с женой предстанет подлинной драмой, а «все театральное, жалкое», говоря словами Цинцинната Ц., отойдет на задний план, и станет ясно, зачем человеку из «Триэсэр» понадобилась интрижка с Марианной, выставленная им на всеобщее обозрение, – чтобы отвести своих соглядатаев от самого дорогого, что у него есть в жизни, то

есть сделать то, что не удалось Адаму Кругу в романе «Под знаком незаконнорожденных»{94}.

Начиная с «Трагедии господина Морна», где в сцене возвращения Гануса домой, к неверной жене, инвертирован сюжет «Отелло» и загримированный под шекспировского мавра муж Мидии играет собственный моноспектакль на званом вечере, театр в театре становится у Набокова одним из способов создания эффекта театральной двойственности. В «Человеке из СССР» Набоков включает в представление выступление эмигрантского лектора, остающегося за кулисами, и выводит таким образом действие за границу кулис, разыгрывая на оставшемся узком пространстве, ограниченном, с одной стороны, реальным зрительным залом, а с другой – предполагаемым лекционным, неприметно-важную сцену. Эта сцена кончается «громом аплодисментов» – но не настоящих зрителей, а закулисных, аплодирующих неизвестному автору. Затем Набоков переносит действие в киноателье, и на фоне съемок фильма завершает линии двух персонажей. Дмитрий Набоков в этой связи обратил внимание на то, что в «Человеке» и «Событии» «Набоков создает иллюзию... что подлинное действие развивается где-то в другом месте», за сценой{95}. Он заставляет зрителей представлять себе внешность, манеры, поступки персонажей, которые так и не являются на сцене во плоти, но разыгрывают представление в своем потустороннем театре, играя в другой пьесе, о замысле которой зрителю остается только догадываться.

Трагедия, вписанная в фарс

В двух своих последних пьесах – «Событии» (1937) и «Изобретении Вальса» (1938), написанных во Франции для Русского театра в Париже, – Набоков возвращается к сновидческой подоплеке действия, примененной в «Трагедии господина Морна». Случайно или нет, но эти пьесы оказались в духе новейших исканий французского театра, прежде всего возникшего в 20-е годы сюрреалистического театра, с его логикой сна, в особенности «Крюотического» театра А. Арто, введившего, как и Набоков в «Изобретении Вальса», манекенов среди актеров («Семья Ченчи», 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»{96}. Сходные суждения высказывал и постановщик «События» Юрий Анненков, ученик Евреинова и художник «Ревизора» в спектакле М.Чехова, хорошо знакомый с современным французским театром: «Наша жизнь слагается не только из реальных фактов, но также из нашего к ним отношения, из наших снов, из путаницы воспоминаний и ассоциаций, а от драматурга почему-то требуют односторонних вытяжек: либо – все реально, либо – откровенная фантастика»{97}. Вместе с тем Набоков оставался чужд творческим поискам французских новаторов, связанным с преодолением «четвертой стены», доказав в «Событии», что ее художественные возможности еще далеко не исчерпаны. Понимая, что условность лежит в самой основе театра, Набоков не стремится создать иллюзию жизни на сцене, не допускает того, чтобы зритель «забылся». Традиционный спектакль служит ему подкидной доской: как в романах и рассказах он обнажает прием, в пьесах он раскрывает внутренности театральной машинерии: показывает, как «четвертая стена» воспринимается

персонажами, обращает внимание на сценическую мишурность чувств и положений. Когда во втором действии «Человека» Марианна начинает говорить с Кузнецовым закушенными фразами мелодрамы и удивляется, отчего он молчит в ответ, Кузнецов отвечает: «Забыл реплику». Когда в «Событии» приходит известие о выходе из тюрьмы Барбашина, поклявшегося убить Трощейкина, писательница Опаяшина обращает внимание на драматический характер происходящего и говорит, что «все это можно без труда подвзбить» в «преизрядную пьесу». Как в ранних пьесах Метерлинка, составивших его «театр смерти», а лучше было бы сказать – «ожидания смерти», само ожидание становится в них главным событием, так и в «драматической комедии» «Событие», как кажется, ничего не происходит, кроме напряженного ожидания грозного Барбашина. Набоков в «Событии» избирает в качестве путеводной мысль Гоголя в «Театральном разезде» о том, что «Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два... <...> А завязать может все: самый ужас, страх ожидания, гроза идущего вдали закона...»{98} В «Человеке из СССР» подлинная драма хотя и загромождена грубой бутафорией мелодрамы, но ей все же оставлено место в «реальном» действии. Так и в «Событии» за комедией, вариацией «Ревизора» в современных декорациях, приправленного Пиранделло и Евреиновым, дается совсем другая пьеса, проступает вторая, драматическая часть ее подзаголовка. Некоторые зрители и даже читатели так и восприняли «Событие», как «вариацию на гоголевскую тему без гоголевской трагической силы», как «водевиль обыкновенный»{99}.

«Событие» следует рассматривать в соответствии с примененной Набоковым в «Человеке из СССР» стратегией противопоставления внешнего действия внутреннему. Внешнее действие обращено к зрителю, и в нем есть эффектные сценические приемы, хлесткие фразы, смешной сыщик, гротескный портрет престарелой знаменитости, легко угадываемые отсылки к «Ревизору», «Вишневому саду», «Евгению Онегину» и писателю Сирину. В нем справляются именины бездарной Опаяшиной и ждут от Барбашина отчаянной выходки. Это «Событие», так сказать, относительное, компромиссное, зависящее от таланта постановщика и исполнителей, а также от чуткости зрителя к намекам. Это общедоступное «Событие» Набоков и имел в виду, говоря о пьесе «мой фарс», когда после нью-йоркской постановки «События» послал редактору «Нового русского слова» письмо в ответ на грубую рецензию{100}. «Второе» «Событие» – абсолютное, предьявляющее, как и все другие произведения Набокова в любом жанре, необычайно высокие требования к читателю. В нем справляются поминки по художественному дару Трощейкина в кругу призраков и зловещих масок, ждут появления Смерти (а она тут же позирует для поясного портрета), в нем щель на ту сторону сцены превращается в Щеля, торгующего самым популярным способом покончить с собой, а потом становится обычной мышью щелкой, которой зритель видеть не может, но о которой читатель узнает из ремарки, в нем шут Барбошин убивает художника наповал, назвав его картины подделкой, и уже нет никакой надобности появляться на сцене Барбашину. В этом тайном «Событии» Трощейкин страшится не отчаянного Барбашина, а «бедной маленькой тени» своего умершего ребенка, которому через два дня исполнилось бы пять лет, и речь в нем идет, таким образом, о событии Трощейкина, Любви и их маленького сына, чье незримое присутствие – в детских мячах, в шумном сынке ювелира, разбивающим за сценой зеркало, – и придает

действию подлинный драматизм. Набокову удается создать тот «уникальный узор жизни» Трощейкина и Любви, о котором он говорит в «Трагедии трагедии» как о высшей цели драматурга. Этот особый узор делает их фигуры трагичными, несмотря на то что они вписаны в «комедию». Заданный по всем правилам традиционной причинно-следственной драмы финал отвергается Набоковым как мелодраматический, снижающий, и вместе с ним отвергается конечное всеразрешающее следствие, которое должно вполне удовлетворить зрителя, желающего знать, чем все кончилось. В этом настоящем «Событии», наконец, очень многое дается тоже тайно – вокруг двух реально действующих лиц (поскольку только двое в этой пьесе страдают) вырастает целый мир литературно-театральных реминисценций, намеков, провокаций. Настоящий зритель набоковского «События» и «Изобретения Вальса» это, как ни странно, читатель.

«Событие» – это и *les comedie des comedians*, комедия комедиантов, если вспомнить название старинной французской пьесы, в которой одна часть персонажей изображает актеров, а другая часть – зрителей, наблюдающих за переживаниями первых. Ко второй части Набокову удается присоединить настоящих зрителей, когда Трощейкин, как умирающий Гамлет, вдруг начинает различать по ту сторону рамп «глаза, глаза, глаза, глядящие на нас, ждущие нашей гибели». Набоков как будто хочет сказать этим, что театр не ограничивается сценой, и хотя «в зале автора нет» («Парижская поэма»), как не было самого Набокова на спектаклях «События» в зале Русского театра в Париже, зрители охвачены его замыслом точно так же, как и персонажи, и переживания их – это тоже театр в Театре{101}.

«Событие» было написано Набоковым в период глубочайшего упадка русского театра. Возникшая было в эмиграции серьезная драматургия – пьесы М. Алданова, Тэффи, Н. Берберовой, шедшие в том же Русском театре, где было поставлено «Событие», – существовала очень недолго, до закрытия русских театров вследствие начавшейся войны, помешавшей постановке «Изобретения Вальса». Советский театр к концу тридцатых годов, когда ушел из жизни Станиславский, был арестован Мейерхольд, запрещались спектакли Таирова, ограничивался либо классическим репертуаром, либо пропагандистским, за теми редчайшими исключениями, к которым относится драматургия Булгакова, тоже, впрочем, завершенная к 1939 году. Гастроли приехавшего в Париж в 1937 году МХАТа произвели тягостное впечатление: «Перед нами уже не только не прежний Художественный театр, но и вообще не тот театр, а какой-то другой, далеко не лишенный оттенков провинциальности, а то и просто балагана», – с горечью писал Ходасевич{102}. Так сложилось, что в 1937–1939 годах именно парижский Русский театр оказался единственным свободным театром, продолжавшим в меру своих скромных возможностей лучшие театральные традиции России на уровне высокого искусства. За четыре сезона, которые выдержал Русский театр, в нем были поставлены пьесы Островского, Фонвизина, Гольдони, Чехова, Тургенева, Алданова, Тэффи, Сирина, Берберовой, пьесы советских авторов А. Толстого, Шкваркина, Киршона... Постановки осуществляли такие выдающиеся деятели русской сцены, как Н. Евреинов, Ю. Анненков, М. Германова, Г. Хмара, М. Крыжановская{103}.

«Чем так трагична его фигура?»

Свое окончательное оформление набоковская концепция драмы–сновидения получает в «Изобретении Вальса». В этой пьесе о горе–изобретателе Вальсе, предвосхитившей антигитлеровский памфлет Брехта «Карьера Артуро Ui, которой могло не быть» (1941), логика сновидения, а с третьего действия и кошмара, определяет развитие действия от начала до конца. Житейской логике в пьесе оставлена лишь пара финальных реплик.

Способ развертывания действия, найденный Набоковым в «Событии», послужит и для его последней драмы. «Событие» и «Изобретение Вальса» лишены медлительной чеховской экспозиции «Человека из СССР», в котором драма дается под занавес. В них по три стремительных действия: в первом происходит катастрофический слом привычного уклада жизни, второе посвящено фантастическим последствиям этого слома и вызывает на сцену персонажей–персонификаций – Щели в «Событии», Сна в «Изобретении Вальса», – и в третьем смещенная реальность фатально водворяется на свое место, без каких–либо видимых последствий для персонажей. То, что происходит до начала действия и что служит толчком к тому самому слову жизни, дающему ход всему представлению, подлинный конфликт этих пьес, так и остается неразрешенным. Вальс не терпит даже косвенных напоминаний об этом событии, некой собственной драме, остающейся для зрителя тайной. Если в «Событии» о смерти ребенка становится известно с самого начала, то о несчастье Вальса, послужившего, очевидно, причиной его помешательства, зритель должен догадываться по рассыпанным в пьесе намекам. Вальсу мерещится игрушечный автомобиль в руках у одного из генералов, в самом начале он уничтожает гору, как кажется, только потому, что, по преданию, на ней некогда жил колдун и белая серна, став диктатором, он закрывает лавки игрушек, запрещает громкий смех и шумную возню в играх. От «Человека из СССР» к «Событию» и «Изобретению Вальса» Набоков все дальше за пределы действия выводит настоящую драму, о главном говорит все больше обиняками. Почему Вальс мечтает о всевластии? Не потому ли, что диктаторская власть представляется ему лучшей оградой от всего того, что может напомнить о пережитом горе? Как Морн бежит от позора на южную виллу и как Трошейкин мечтает уехать на Капри, Вальс надеется укрыться от горы своего горя на острове. «Чем так трагична его фигура? – спрашивает Набоков в предисловии к «Изобретению Вальса» для русского переиздания пьесы в Америке. – Что так ужасно расстраивает его, когда он замечает игрушку на столе? Напоминает ли это ему его собственное детство? Какой–нибудь горький момент этого детства? Может быть, не собственного его детства, а детства ребенка, которого он потерял? Какие другие бедствия, кроме банальной бедности, претерпел он?»{104} Все эти вопросы не имеют в пьесе прямого ответа.

Ведущую тему драматургии Набокова можно определить как испытание художника смертью. В ранних пьесах герой Набокова также оказывается перед лицом смерти, но это еще не герой–художник «Трагедии». В последнем русском романе Набокова писатель Федор Годунов–Чердынцев, потерявший отца, тщится преобразить серый мир мещанского Берлина в яркое полотно. Художник Синеусов из неоконченного романа «Solus Rex» погружен в состояние напряженного осмысления смерти жены и пытается силой своего дара приблизиться к ней в сумрачной реальности второго

порядка. Живописец Трощейкин, напротив, со смертью сына постепенно вырождается в «провинциального портретиста», а Вальс забывает собственные стихи. Эта необыкновенно стойкая у Набокова тема дается полностью, со всеми обертонами уже в «Трагедии господина Морна», где Тременс – персонифицированная огневица, сжигающая столицу–сказку Морна, как ворох исписанных листов, – не кто иной, как тихий, не лишенный таланта пейзажист, потерявший жену и стремящийся во что бы то ни стало забыть ее и свое искусство, таинственным образом с нею связанное. Трощейкин и Вальс, эти «траурные трусы», как художники бесплодны: задумав интересное полотно, Трощейкин тут же отказывается от своего замысла, и когда этот замысел все же начинает проступать сквозь разыгранный его страхом фарс, он говорит: «Скверная картина...». «Трусы мечты не создают», – замечает господин Морн перед тем, как вернуться к своей сказке про короля. Из сохранившихся фрагментов финала «Трагедии» становится ясно, что Морн открывает в искусстве единственный путь спасения, и под занавес он вновь становится тем «высоким чародеем», каким был в начале. В уже приводившемся пражском письме, написанном за два дня до окончания «Трагедии господина Морна», Набоков признается: «Я все тверже убеждаюсь в том, что the only thing that matters{105} в жизни есть искусство».

А. Бабилов

ПРЕДИСЛОВИЕ (Дмитрий Набоков)

Лекции «Трагедия трагедии» и «Ремесло драматурга» были написаны для курса драматургического мастерства, который Набоков читал в Стэнфорде летом 1941 года. В Америку мы прибыли в мае 1940-го, и, если не считать отдельных выступлений там или здесь в качестве приглашенного лектора, это был первый лекционный курс, прочитанный отцом в американском университете. Стэнфордский курс, помимо прочего, включал в себя обсуждение ряда американских пьес, обзор советского театра и анализ высказываний о драматургии некоторых американских критиков.

Две представленных здесь лекции выбраны в качестве приложения к пьесам Набокова по той причине, что они в сжатом виде содержат многие из основных принципов, которыми он руководствовался при сочинении, чтении и постановке пьес. Читателю следует, однако, помнить, что в позднейшие годы отец мог бы выразить некоторые мысли совсем иначе.

Лекции были частью отпечатаны на машинке, частью написаны от руки, они пестрят поправками, вставками, вычеркиваниями Набокова, изредка описками, а также ссылками на предыдущие и последующие части курса. Я ограничился редактированием, которое представлялось мне необходимым для того, чтобы придать лекциям форму эссе. Если бы

Набоков был жив, он, возможно, подверг бы их куда более радикальной хирургической операции. Он мог бы добавить, к примеру, что отвратительные корчи реалистического самоубийства, которые он находит неприемлемыми для сцены (в «Трагедии трагедии»), стали ныне повседневной пищей, предлагаемой телевидением детям, между тем как «взрослые» развлечения давно уже превзошли по части кровопролития Гран-Гиньоль. Он мог бы отметить также, что отказ от главной театральной условности, приводящий к уничтожению иллюзорного барьера, отделяющего сцену от зала, – а он считал «сумасбродными» сами попытки устранить этот барьер, – давно уже стали общим местом: актеры бродят по залу, смешиваясь с публикой; публику приглашают участвовать в действии, а затем исполнители аплодируют ей – странноватый обмен ролями, бывший особым шиком советского театра, где исполнителям надлежало имитировать мизансцены партийных съездов; что понемногу устареваает даже понятие «хэппенинг». Он мог бы отметить, что погоня за оригинальностью ради оригинальности уже привела к нелепым крайностям и что в спонтанном театре царит теперь та же неразбериха, что и в спонтанной музыке, и в спонтанной живописи.

В то же время собственные пьесы Набокова показывают, что можно с уважением относиться к драматическим канонам и при этом сохранять оригинальность, как можно писать оригинальные стихи, не пренебрегая основными требованиями просодии, или, если перефразировать Т. С. Элиота, блестяще играть в теннис, не убирая сетки.

Были люди, которым лекторская ипостась отца представлялась странной и чем-то предосудительной. Он не только был противником вторжения административного быта в академический и растрачивания драгоценного времени на жизнерадостное участие в делах университетского кампуса, но еще и читал тщательно подготовленные лекции, вместо того чтобы предаваться болтливой импровизации. «Я вдруг понял, – сказал однажды Набоков, – что совершенно не способен говорить на публику. И решил загодя написать добрую сотню лекций... Благодаря этой методе я никогда не запинался, а аудитория получала чистый продукт моего знания»{106}. Надо думать, что с того времени, как различные лекции Набокова, восстановленные по набросанным им больше трех десятилетий назад заметкам, начали появляться в печати, по крайней мере некоторые из его оппонентов поняли, что целеустремленность и скрупулезность отца имели свои преимущества.

Некоторые высказывали даже возмущение тем, что Набокова приглашали читать лекции, ибо это представляло угрозу для укрепившейся в университетах ученой посредственности. Вспоминается неудачная острота Романа Якобсона, сказанная в тот момент, когда обсуждалась возможность предоставления Набокову постоянного места в Гарварде: «А почему бы, в таком случае, не пригласить слона заведовать кафедрой зоологии?» А почему нет, если слон еще и блестящий ученый и лектор, которого (как выразился его прежний коллега по Корнельскому университету Дэвид Дэйчес) все находили «неотразимым»? Как бы там ни было, время расставило все по своим местам: те, кто (внимательно) слушал лекции Набокова, не скоро их позабудут. Те же, кто их пропустил, теперь жалеют об этом, но хотя бы имеют возможность наслаждаться их опубликованными версиями. Что до профессора

Якобсона, я вовсе не хочу его обидеть, но сколько ни ломаю голову, не могу, хоть убей, припомнить, довелось ли мне за четыре года, проведенных в Гарварде, слушать какой-нибудь из его курсов. Возможно, для этого требуется слоновья память.

Дмитрий Набоков

ЛЕКЦИИ О ДРАМЕ

РЕМЕСЛО ДРАМАТУРГА

{107}Мне представляется приемлемой одна-единственная сценическая условность, которую я описал бы следующим образом: люди на сцене, которых вы видите или слышите, ни в коем случае не могут видеть и слышать вас. Эта условность является в то же время уникальной особенностью драматического искусства, ведь ни при каких обстоятельствах человеческой жизни даже самый потаенный из подсматривающих или подслушивающих не может уберечься от возможности разоблачения теми, за кем он следит, – не какими-то конкретными людьми, но миром в целом. Близкую аналогию дают нам отношения между индивидуумом и внешним миром; это, однако, ведет к философской идее, к которой я обращусь под конец моей лекции. Спектакль – это идеальный сговор, поскольку, несмотря даже на то, что в нем все выставлено на наше обозрение, мы так же бессильны воздействовать на ход событий, как обитатели сцены бессильны увидеть нас, воздействуя при этом на наше сокровенное «я» с легкостью почти сверхчеловеческой. Стало быть, мы сталкиваемся с парадоксом незримого мира вольных духов (это мы сами), наблюдающих за неподвластными нам, но вполне земными происшествиями, которые – вот компенсация – наделены властью производить именно то духовное воздействие, возможности коего мы, незримые наблюдатели, столь парадоксальным образом лишены. С одной стороны – видеть и слышать, но не влиять, с другой – оказывать духовное воздействие без возможности видеть и слышать, – вот главная интрига, вызванная тем прекрасно сбалансированным и совершенно справедливым разграничением, которое установила линия рамп. Можно доказать далее, что такая условность – это естественное правило театра и что любая сумасбродная попытка нарушить его приводит к тому, что либо нарушение это оказывается иллюзорным, либо пьеса перестает быть пьесой. Вот почему я полагаю, что опыты советского театра по вовлечению зрителей в театральное действие – нелепость. Эти потуги связаны с предположением, что и актеры – тоже зрители; действительно, нам нетрудно вообразить начинающих лицедеев, исполняющих в небрежной постановке роли безмолвных слуг, которые,

так же, как и мы, обычные зрители, забывают обо всем на свете, следя за игрой великого исполнителя главной роли. Однако, если оставить в стороне опасность выхода даже самого незначительного актера за рамки пьесы, существует еще и неотвратимый закон (сформулированный Станиславским, этим гением сцены), – закон, который делает несостоятельными любые доводы, основанные на том заблуждении, что рампа вовсе не образует столь уж четкой границы между зрителем и актером, как то подразумевается нашей главной сценической условностью. В общих чертах этот закон гласит, что зритель, при условии, что он не досаждал соседям, волен вести себя как ему заблагорассудится – зевать или смеяться, опоздать к началу или покинуть зал, если пьеса ему прискучила или если у него есть дела в другом месте; человек же на сцене, сколько бы ни был он бездеятелен и бессловесен, целиком и полностью связан сценическим сговором и его главной условностью, а именно, он не может взять да и убраться за кулисы, чтобы выпить или поболтать, равно как не вправе удовлетворить какую бы то ни было физическую надобность, несовместимую с идеей его роли. И наоборот: представим себе некоего драматурга или постановщика, распираемого идеями коллективизма и любви к народным массам (убийственным для любого искусства), который вовлекает зрителей в представление (скажем, в качестве толпы, реагирующей на некие действия или реплики), и даже заходит так далеко, что раздает зрителям листки со словами, которые они должны выкрикивать, а то и вовсе оставляет реплики на ее усмотрение, превращает сцену и зал в единое пространство, в котором актеры мешаются с публикой, и так далее. Даже если забыть о постоянно грозившей опасности того, что пьеса может быть погублена каким-нибудь местным умником, взявшимся за ее постановку, или роковым образом пострадать от неуклюжести случайных актеров, – такой подход уже сам по себе есть вопиющая профанация, поскольку вовлеченный в эти дурачества зритель сохраняет за собой полную свободу в любой момент отказаться от участия в них и покинуть театр. Когда же ему приходится играть волей-неволей, поскольку речь в пьесе идет о Совершенном Государстве, а постановка осуществлена государственным театром страны, которой правит диктатор, спектакль обращается попросту в варварскую церемонию или в урок воскресной школы, посвященный изучению полицейских предписаний, – словом, происходящее в театре сводится к тому, что происходит в стране диктатора, где общественная жизнь представляет собой непрерывную и всеобщую игру в том жутком фарсе, который сочинил охочий до театра Отец Народов.

До сих пор я рассматривал главным образом зрительскую сторону дела: осведомленность и невмешательство. Но разве нельзя представить себе актеров, которые, руководствуясь прихотью драматурга или какой-то давно износившейся идеей, все-таки видят публику и обращаются к ней со сцены? Иными словами, я пытаюсь выяснить, точно ли в этом, по моему мнению, необходимом законе, необходимой и единственной условности сцены, нет никакой лазейки? Я помню несколько пьес, где этот трюк использовался, однако решающим в этом приеме является то обстоятельство, что, когда актер подходит к рампе и обращается к публике с предполагаемым объяснением или пылким призывом, эта публика является вовсе не реальной, сидящей перед ним публикой, но той, которую создал в своем воображении драматург, то есть чем-то таким, что все еще относится к сцене, театральной иллюзией,

набирающей тем большую силу, чем естественнее и непринужденнее такое обращение. Иначе говоря, черта, которую персонаж не может перейти без того, чтобы не нарушить ход спектакля, это как раз и есть отвлеченное представление драматурга о своей аудитории; как только он начинает видеть в ней розоватое скопление знакомых физиономий, пьеса перестает быть пьесой. Вот вам пример: мой дед с материнской стороны, большой русский оригинал, надумал устроить у себя в доме частный театр{108} и приглашал величайших актеров своего времени, чтобы те развлекали его самого и его друзей – завзятый театрал, он был на дружеской ноге с большинством артистов русской сцены. Однажды вечером в одном из театров Санкт–Петербурга прославленный Варламов{109} изображал человека, пьющего на веранде чай и одновременно беседующего с прохожими, которых публика видеть не могла. Роль эта Варламову наскучила, и в тот вечер он решил разукрасить ее кое–какой безобидной отсебятиной. Так вот, в некий миг Варламов повернулся к моему деду, которого углядел в первом ряду, и совершенно естественно произнес, словно продолжая разговор с воображаемым прохожим: «Кстати, Иван Василич, боюсь, не удастся мне закусить с вами завтра». И только потому, что Варламов был великим волшебником и ухитрился так натурально вставить эту фразу в сцену, моему деду даже в голову не пришло, что его друг действительно отменяет назначенное на завтра свидание, – иными словами, власть сцены такова, что даже если, как иногда случается, актер посреди своего выступления падает в глубоком обмороке или рабочий сцены после поднятия занавеса, совершив ужасную оплошность, оказывается на сцене среди персонажей, зрителю на осознание этого несчастья, этой ошибки требуется гораздо больше времени, чем на осознание любого из ряда вон выходящего события, произошедшего в зрительном зале. Развейте эти чары, и вы погубите спектакль.

Поскольку моя тема – это ремесло драматурга, а не постановщика, я не буду вдаваться в то, что в конечном итоге привело бы меня к обсуждению психологии актерского мастерства. Меня интересует, повторяю, лишь проблема одной условности, правильное понимание которой позволит подвергнуть резкой критике и отвергнуть другие, более мелкие условности, отравляющие драматургию. Я надеюсь показать, что постоянная оглядка на них медленно, но верно убивает сочинение пьес как искусство и что избавиться от них навеки не так уж сложно, даже если это потребует изобретения новых средств, которые в свой черед обратятся со временем в традиционные условности, каковые опять–таки придется отбросить, когда они окостенеют и начнут сковывать искусство драмы, угрожая ее существованию. Спектакль, в основе которого лежит изложенный мною принцип, можно уподобить часам; но если драма превращается в игру с публикой, она уподобляется заводному волчку, который, столкнувшись с препятствием, взвизгивает, валится на бок и замирает. Отметьте также, что принцип действует не только тогда, когда вы смотрите спектакль, но и когда вы читаете пьесу в книге. И тут я подхожу к очень важному моменту. Существует давнее заблуждение, согласно которому одни пьесы предназначены для зрителей, а другие – для читателей. В самом деле, пьесы бывают двух разновидностей: «глагольные» и «прилагательные», незамысловатые сюжетные пьесы и цветистые описательно–образные – однако, даже оставляя в стороне то обстоятельство, что такая поверхностная классификация выдумана

попросту для удобства, хорошая пьеса любой разновидности доставляет нам одинаковое наслаждение и в театре, и дома. Единственная оговорка состоит в том, что пьеса, в которой поэзия, символика, описания, длинные монологи тормозят драматическое действие, в крайней своей форме становится уже и не пьесой, а пространной поэмой или торжественной речью, так что вопрос о том, что лучше – читать ее или смотреть, уже и не возникает, поскольку она просто–напросто не пьеса. Тем не менее в определенном смысле пьеса «прилагательная» выглядит на сцене ничуть не хуже, чем пьеса «глагольная», хотя самые лучшие пьесы обычно представляют собой сочетание и действия, и поэзии. Отложим пока дальнейшие объяснения и будем считать, что пьеса может быть какой угодно – статичной или ритмичной, экстравагантной или классической по форме, проворной или величавой, лишь бы это была хорошая пьеса.

Нам следует четко разграничить талант автора и тот вклад, который вносит театр. Я говорю только о первом, к последнему же обращаюсь лишь постольку, поскольку автор предопределяет его. Совершенно ясно, что дурная постановка или плохой состав исполнителей могут погубить и наилучшую из пьес и что театр способен обратить все, что угодно, в несколько часов мимолетного колдовства. Гениальный режиссер или актер могут придать сценическую форму бессмысленному стишку; декорации, созданные одаренным художником, способны обратить незатейливую шутку в великолепный спектакль. Но все это не имеет отношения к задаче драматурга – постановка способна лишь прояснить и воплотить его замысел или даже придать плохой пьесе видимость – но только видимость – хорошей, а вот в печатном виде пьеса предстает такой, какова она есть – не лучше и не хуже. В сущности, я не могу припомнить ни одной удачной драмы, которая не доставляла бы наслаждения как при ее просмотре, так и при чтении, хотя, разумеется, удовольствие, получаемое при свете рамп, в определенном смысле отличается от удовольствия, извлекаемого из пьесы при свете настольной лампы, – в первом присутствует чувственная составляющая (хорошее зрелище, прекрасная игра актеров), во втором ее замещает составляющая чисто образная (компенсирующая тот факт, что любое конкретное воплощение это всегда ограничение возможностей). Однако основная и наиболее важная часть наслаждения в обоих случаях остается одной и той же. Это наслаждение гармонией, художественной правдой, чарующими сюрпризами и глубокое удовольствие от самого состояния удивления, которое они вызывают, причем удивление это возникает каждый раз, сколько бы вы ни смотрели пьесу или перечитывали ее. Совершенное удовольствие там, где сцена не слишком отдает книгой, а книга сценой. Наверное, вы замечали, что сложные описания обстановки (множество подробностей и очень пространно) встречаются на страницах худших пьес (исключение составляет Шоу), и наоборот, что очень хорошие пьесы к этой стороне дела скорее безразличны. Такая нудная инвентаризация атрибутов, вкуче, как правило, с вводными описаниями персонажей и целой серией курсивных ремарок к каждой реплике пьесы, является, чаще всего, следствием не оставляющего автора чувства, что пьеса его говорит не все, что он намеревался сказать, – вот он и предпринимает жалкие многоречивые попытки спасти дело словесным декорированием. В более редких случаях такие излишества диктуются желанием упрямого автора увидеть пьесу на сцене в точности такой, какой он ее задумал, – но даже и в этом

случае подобный прием в высшей степени раздражает.

Итак, теперь мы готовы, видя поднимающийся занавес или открывая книгу, рассмотреть структуру самой пьесы. Но при этом мы должны с полной ясностью понимать одно: с этого момента, приняв исходную условность – бесплотное всеведение и невозможность физического воздействия с нашей стороны, физическое неведение и значительное воздействие со стороны пьесы, – все остальные следует отбросить.

В заключение позвольте мне – теперь, когда я очертил общую мысль, – несколько иными словами повторить первичную аксиому драматургии. Если, а мне сдается, что так и есть, единственным допустимым дуализмом является непреодолимая преграда, отделяющая «я» от «не-я», то мы можем сказать, что театр дает нам хороший пример этой философской фатальности. Мой исходный принцип, относящийся к публике в зале и драме на сцене, может быть выражен так: первая осознает вторую, но не властна над ней, вторая ничего не знает о первой, но обладает властью ее волновать. В общем и целом, все это очень близко к тому, что происходит между мной и окружающим меня миром, и это не просто формула существования, но также и необходимая условность, без которой ни «я», ни мир существовать не могут.^{110} Я рассмотрел некоторые следствия, происходящие из принципа театральной условности, и нашел, что ни сцена, переливающаяся через край в зрительный зал, ни публика, навязывающая свою волю сцене, не могут нарушить эту условность без того, чтобы не уничтожить основную идею драмы. И здесь мы вновь, уже на более высоком уровне, можем сопоставить эту концепцию с философией существования, сказав, что и в жизни любая попытка переиначить мир или любая попытка мира переиначить меня – чрезвычайно рискованное дело, даже если при этом обеими сторонами движут самые благие намерения. И наконец, я уже говорил об этом, чтение пьесы и просмотр спектакля соответствуют проживанию жизни и грезам о ней – и тот, и другой опыт позволяют получить одинаковое наслаждение, пусть и несколькими различными способами.

ТРАГЕДИЯ ТРАГЕДИИ

^{111}Обсуждение приемов современной трагедии наводит меня на довольно мрачные мысли о том, что можно назвать трагедией искусства трагедии. Горечь, с которой я взираю на нынешнее состояние драмы, вовсе не означает, что все потеряно и что современный театр можно просто отвергнуть жестом пренебрежения – пожал плечами. Я хочу сказать, однако, что если что-то не будет сделано, и сделано поскорее, ремесло драматурга перестанет быть предметом сколько-нибудь серьезного разговора о литературе. Драма целиком перейдет в разряд зрелищ, будучи полностью поглощена другим искусством – постановки и актерского мастерства, искусством, несомненно, великим и мною страстно любимым, но столь же далеким от основного

писательского занятия, как живопись, музыка или танец. Пьеса будет создаваться театральным начальством, актерами, рабочими сцены – и парой кротких сценаристов, с которыми никто не считается; она станет плодом совместной работы, а сотрудничество, безусловно, не способно породить ничего столь же долговечного, как труд одного человека: какими бы талантами соавторы ни обладали по отдельности, конечный результат неизбежно окажется компромиссом между их дарованиями, чем-то усредненным, подрезанным и подвзбитым, рациональным числом, добытым путем перегонки смеси иррациональных. Все, что связано с драмой, окажется в тех руках, в которые, по твердому моему убеждению, должен падать уже зрелый плод (итог усилий одного человека), – довольно грустная перспектива, но она может стать логическим разрешением конфликта, который раздирает драматургию, и в особенности трагедию, на протяжении уже нескольких столетий.

Прежде всего давайте попробуем определить, что мы подразумеваем под «трагедией». В обыденной речи «трагедия» настолько близка понятию судьбы, что почти синонимична ему, в особенности если предположительная судьба нас отнюдь не прельщает. Трагедия в этом смысле, то есть лишенная подоплеки рока, рядовым наблюдателем как таковая и не воспринимается. Скажем, если один человек пошел и убил другого человека, более или менее того же пола, что и он, – просто потому, что в этот день он был более или менее расположен кого-нибудь убить, – то никакой трагедии тут нет, или, говоря точнее, убийца не становится в этом случае трагической фигурой. Он скажет полиции, что день с самого утра не заладился, и по его душу призовут психиатров, – вот и все. А вот если вполне уважаемый человек медленно, но неумолимо (кстати сказать, «медленно» и «неумолимо» так часто используются вместе, что стоящее между ними «но» следовало бы заменить обручальным кольцом «и») подводится к убийству судорогами и попустительством обстоятельств, или долго сдерживаемой страстью, или чем-то таким, что давно уже подмывает его волю, – короче, чем-то, против чего он безнадежно и даже, может быть, самоотверженно боролся, – тогда, каково бы ни было совершенное им преступление, мы видим в нем фигуру трагическую. Или опять-таки: вы встречаете в обществе человека, внешне совершенно заурядного, добродушного, хоть и несколько жалкого, приятного, но немного занудного, отчасти глуповатого, быть может, но не более всех остальных, персонажа, к которому вам и в голову никогда не придет приложить эпитет «трагический», а затем вдруг узнаете, что несколько лет назад человек этот был силою обстоятельств поставлен во главе некой великой революции, разразившейся в далекой, почти мифической стране, а после, силою уже совсем иных обстоятельств, был изгнан в вашу часть света, где он и влачит теперь существование, как призрак своей прошлой славы. Тут же все то, что представлялось вам в этом человеке банальным (собственно говоря, сама заурядность его облика), становится для вас чертами подлинно трагическими. Король Лир, дяденька Лир, даже более трагичен, когда он бездельничает во дворце, чем в тот миг, когда он убивает тюремного стража, повесившего его дочь.

Итак, каков же итог предпринятого нами скромного исследования обиходного значения слова «трагедия»? Итог таков: мы обнаружили, что термин «трагедия» является тождественным не только року, но также и

нашей осведомленности о чей-то медленной и неумолимой судьбе. Нашим следующим шагом должно быть определение значения «судьбы» или «рока».

Из двух намеренно расплывчатых примеров, выбранных мною, можно, однако, вывести одно четкое умозаключение. Мы знаем о судьбе другого человека гораздо больше того, что знает о ней он сам. Строго говоря, осознай он себя как трагическую фигуру и начни вести себя соответственно, мы тут же утратим к нему всякий интерес. Наше знание его судьбы не является знанием объективным. Наше воображение рождает чудовищ, которых предмет нашего сочувствия, возможно, никогда и не видел. Вполне возможно, что он сталкивался с иными ужасами, переживал другие бессонные ночи, другие душераздирающие события, о которых нам ничего не известно. Нить судьбы, которая представляется нам *ex postfacto*[1] тянущейся так прямо, на самом деле могла быть необыкновенно запутанной, вплетенной в чужую судьбу или судьбы, столь же отчаянно запутанные. Та или иная общественная или экономическая подоплека (если мы привержены марксизму), сыгравшая, как нам кажется, в жизни интересующего нас человека такую важную роль, в том или ином конкретном случае могла не иметь никакого значения, хотя ею как будто все и объясняется, да еще так наглядно. В результате все, чем мы располагаем, чтобы составить собственное суждение о трагической судьбе другого человека, это пригоршня фактов, большую часть которых он попросту отвергнет; однако к ним добавляется еще и то, что подсказывает нам воображение, а наше воображение руководствуется логикой здравого смысла, которая, в свою очередь, до того заморожена общепринятыми представлениями о причинах и следствиях, что она готова скорее изобрести причину и приладить к ней следствие, чем вообще остаться без них.

А теперь посмотрите, что произошло. Праздное обсуждение чьей-нибудь судьбы автоматически приводит нас к сочинению вполне сценичной трагедии – отчасти потому, что мы уже много их видели в театре или иных увеселительных заведениях, но главным образом потому, что мы цепляемся за те самые старые железные прутья детерминизма, в клетке которого уже давным-давно томится душа драматического искусства. Вот тут и кроется трагедия трагедии.

Рассмотрим следующее странное положение: с одной стороны, трагедия принадлежит к области литературного творчества, хоть и цепляется в то же время за одряхлевшие правила, за мертвые традиции, которые другие формы литературы с наслаждением нарушают, находя в этом процессе великолепную свободу, свободу, без которой не может развиваться никакое искусство; с другой стороны, трагедия принадлежит также сцене – но и театр тоже упивается свободой фантастических декораций и гениальностью актерской игры. Наивысшие достижения поэзии, прозы, живописи, режиссуры характеризуются иррациональностью и алогичностью, тем духом свободной воли, который прищелкивает радужными пальцами перед чопорной физиономией причинности. Но где же соответствующие достижения драматургии? Какие шедевры могли бы мы перечислить, кроме нескольких ослепительных в их гениальности трагедий-сновидений, таких как «Король Лир» или «Гамлет», гоголевского «Ревизора» и еще, возможно, одной-двух пьес Ибсена (эти – с оговорками), какие шедевры сравнятся со славой

многочисленных романов, рассказов и стихотворений, созданных за последние три или четыре столетия? Какие пьесы, говоря напрямик, перечитывают?

Самые популярные пьесы вчерашнего дня по своим художественным достоинствам не превышают уровня его же самых дурных романов. Лучшие пьесы дня сегодняшнего находятся на уровне журнальных историек и пухлых бестселлеров. А высшая форма драматического искусства – трагедия – это в лучшем случае изготовленная в Греции механическая игрушка, которую дитя заводит, сидя на ковре, чтобы потом ползать за ней на четвереньках.

Я назвал две величайшие пьесы Шекспира трагедиями-сновидениями, в том же самом смысле я отнес бы «Ревизора» Гоголя к числу пьес-сновидений, а «Бувар и Пекюше» Флобера – романов-сновидений. Это определение никак не связано с особым рода претенциозными «пьесами-сновидениями», которые были одно время столь модными и которые, в действительности, управлялись самой что ни на есть трезвой причинностью, если не чем похуже, вроде фрейдизма. Я называю «Короля Лира» и «Гамлета» трагедиями-сновидениями потому, что логика сна или, возможно, лучше будет сказать, логика кошмара замещает в них элементы драматического детерминизма.^{112} И кстати, хочу подчеркнуть одно обстоятельство – то, как Шекспира ставят по всему миру, к Шекспиру никакого отношения не имеет, это всего лишь искаженные его версии, сдобренные разного рода причудливыми выдумками, иногда забавными, как в русском театре, иногда тошнотворными, как, например, в скверной стряпне Пискатора^{113}. Существует нечто, в чем я абсолютно уверен, а именно, что пьесы Шекспира следует ставить *in toto*^[2],^{114} не выпуская ни единого слога, – или не ставить вообще. Однако с позиций здравомыслия и причинности, то есть с позиций современных постановщиков, и «Лир», и «Гамлет» пьесы невозможно плохие, и, смею сказать, ни один современный общедоступный театр не ставит их, строго придерживаясь текста.^{115}

Знатоки и получше меня изучали влияние греческой трагедии на Шекспира. В свое время я читал греков в английских переводах и нашел их авторами гораздо более слабыми, чем Шекспир, несмотря на то что здесь и там обнаруживалось сходство. Огни в «Агамемноне» Эсхила, эстафетой перелетающие через равнину, вспыхивающие над озером, перешагивающие горы, или раздирающая шафрановую тунику Ифигения – все это волнует меня, потому что напоминает Шекспира.^{116} Но меня несколько не трогают отвлеченные страсти и туманные чувства героев, безглазых и безруких, вроде той статуи, которая по непонятной причине считается идеалом красоты; более того, я не совсем понимаю, каким образом Эсхил может оказывать прямое воздействие на наши чувства, если даже самые проникательные из ученых не способны с уверенностью сказать, о чем, собственно, идет речь в том или ином месте его трагедии, как надо понимать то, а как это, и под конец своих рассуждений сообщают лишь, что отнятие артикля у того или иного слова затемняет фразу и, по сути, делает невнятным как смысл ее, так и синтаксис. Воистину, именно в обширных и дотошных подстрочных примечаниях и разворачивается главная драма. Однако восторги вдохновенного грамматика – это не совсем те чувства,

которые приветствуются театром, с другой же стороны, то, что сходит на нашей сцене за греческую трагедию, так далеко от оригинала, настолько зависит от той или иной сценической редакции и сценической новации, которые, в свой черед, находятся под таким влиянием вторичных условностей, порожденных первичными условностями греческой трагедии, что трудно сказать, что мы, собственно, имеем в виду, когда восхваляем Эсхила.

Впрочем, одно можно сказать наверняка: идея справедливого рока, которую мы, к несчастью, унаследовали от древних, до сих пор держит драму в подобии концентрационного лагеря. Время от времени гению удается сбежать оттуда: Шекспиру удавалось проделывать это не единожды, Ибсену почти удалось в «Кукольном доме»{117}, а в его «Боркмане» драма, по сути дела, сходит со сцены и отправляется извилистой дорогой к далеким холмам{118} – любопытный символ испытываемой гением потребности сбросить бремя условности. Однако и он грешен: годы, проведенные Ибсенем в Скрибии{119}, привели к невероятно абсурдным результатам, которые порождает условность причинно–следственной связи и которые столь явственны в его «Столпах общества». Сюжет этой пьесы вертится, как вы помните, вокруг двух кораблей, хорошего и плохого. Один из них, «Пальма», находящийся в превосходном состоянии и готовящийся отплыть в Америку, стоит на верфи, принадлежащей главному действующему лицу пьесы. Другой, «Индианка», благословен всеми бедами, какие только могут выпасть на долю корабля. Он стар и непрочен, команда его беспробудно пьянствует, и перед обратным плаванием в Америку его, вместо того чтобы поставить на ремонт, лишь кое–как подлатывает на скорую руку корабельный мастер (акт саботажа, направленный против новых машин, из–за которых сокращаются заработки рабочих). Брату главного действующего лица предстоит отплыть в Америку, а у лица этого имеются причины желать, чтобы брат оказался на дне морском. В то же самое время его сынишка втайне готовится сбежать из дому в море. В таких обстоятельствах гоблины причины и следствия заставляют автора подчинить судьбы этих кораблей разного рода эмоциональным и физическим движениям персонажей, дабы достичь высшего напряжения именно в тот момент, когда в море одновременно отплывают и брат, и сын – брат на хорошем корабле вместо плохого, которому злодей, зная, насколько тот прогнул, разрешает, вопреки всем правилам, выйти в море, а горячо любимый сын этого злодея – на плохом, так что ему суждено погибнуть по вине отца. Ходы пьесы чрезвычайно усложнены, а погода – то штормовая, то ясная, то снова ненастная, – прилаживается к этим ходам, причем всегда таким образом, чтобы напряжение было максимальным, вне зависимости от степени правдоподобия. Прослеживая эту «линию верфи» на протяжении всей пьесы, обнаруживаешь, что она образует рисунок, весьма комичным образом приспособленный к нуждам автора, и исключительно к ним. Погоду заставляют вытворять самые жуткие диалектические фокусы, и, когда под счастливый конец суда выходят в море (без мальчика, которого как раз вовремя сняли с борта, но с братом, который в последний момент доказал, что убивать его все же не стоит), погода вдруг устанавливается не просто ясная, но сверхъестественно ясная – и это подводит меня к обсуждению одной из самых важных особенностей убогой техники современной драматургии.

Погода, как я уже говорил, лихорадочно меняется на протяжении всей

пьесы, следуя лихорадочному движению сюжета. И вот, когда под конец пьесы мы узнаем, что ни один из кораблей не обречен на гибель, погода проясняется, и мы понимаем – к этому я и веду, – что она так и останется метафизически ясной даже после того, как опустится занавес, на веки вечные.^{120} Это то, что я называю идеей «абсолютной завершенности». Сколь бы ни были противоречивы на протяжении всех четырех актов пьесы действия человека и небес, они тем не менее неизменно сведутся к тому исключительной важности действию, которое происходит в самый последний момент заключительного акта. Идея «абсолютной завершенности» непосредственно проистекает из идеи «причины–и–следствия»: следствие окончательно, поскольку мы ограничены принятыми нами тюремными правилами. В так называемой «реальности» каждое следствие является в то же самое время причиной какого–то нового следствия, так что их сортировка – не более чем вопрос точки зрения. И хотя в «реальности» мы не в состоянии отсечь один побег жизни от других ее ветвящихся побегов, мы производим эту операцию на сцене, отчего следствие становится окончательным, ибо не предполагается, что оно содержит в себе некую новую причину, которая готова распуститься где–нибудь по ту сторону пьесы.

Суть «абсолютной завершенности» хорошо раскрывается на примере сценического самоубийства. Вот что здесь происходит. Единственный логичный способ добиться того, чтобы окончание пьесы стало чистой воды следствием, то есть устранить малейшую возможность какого–либо его преобразования в новую причину по ту сторону пьесы, состоит в том, чтобы одновременно с пьесой завершить и жизнь ее главного действующего лица. Казалось бы, идеальное решение. Но так ли это? Давайте посмотрим, каким образом можно избавиться от человека навсегда. Существует три пути: естественная кончина, убийство и самоубийство. Ну–с, естественную кончину мы отбрасываем сразу, потому что как бы тщательно она ни подготавливалась, сколько бы сердечных приступов больной ни перенес по ходу пьесы, драматургу–детерминисту почти невозможно убедить зрителей–детерминистов, что Господь в этом деле обошелся без его помощи; публика непременно сочтет такую естественную кончину уверткой, случайностью, слабым и неубедительным финалом, и в особенности потому, что смерть должна наступить почти мгновенно, иначе она подпортит последнее действие никому не нужным изображением агонии. Я предполагаю, разумеется, что наш пациент боролся с судьбой, что он грешил и т. д. Я не хочу, конечно, сказать, будто естественная кончина непременно неубедительна: это только идея «причины–и–следствия» заставляет вовремя приключившуюся смерть казаться ловким трюком. Итак, первый способ исключается.

Второй путь – убийство. Однако убийство хорошо лишь в начале пьесы. К концу ее оно становится до крайности неудобным. Человек, который грешил, боролся и проч., вне всяких сомнений, устраняется, но убийца–то его остается, и даже если у нас имеются разумные основания для веры в то, что общество простит его, у нас все равно останется неуютное ощущение, что мы не знаем в точности, каково ему будет все те долгие годы, которые последуют за падением занавеса, и не повлияет ли каким–то образом то обстоятельство, что он убил человека – каким бы неизбежным ни был этот поступок, – на всю его дальнейшую

жизнь, к примеру на его отношения с еще не родившимися, но вполне вообразимыми детьми. Иными словами, полученное следствие порождает бесформенную, но крайне неприятную маленькую причину, которая живет себе, словно червячок в малине, продолжая мучить нас и после падения занавеса. Рассматривая этот способ, я, разумеется, исхожу из предположения, что убийство представляет собой прямое следствие некоего возникшего ранее конфликта, и в этом смысле ввести его проще, чем естественную кончину. Однако, как я уже сказал, убийца не устранен и следствие не окончательно.

Таким образом, мы приходим к третьему способу, к самоубийству. Этот способ может применяться либо косвенно (убийца сначала приканчивает героя, а потом и себя, устраняя все следы того преступления, которое на самом деле совершает автор), либо прямо – главное действующее лицо само лишает себя жизни. Опять-таки повернуть это дело легче, чем естественную кончину, поскольку то, что человек после безнадежной борьбы с безнадежными обстоятельствами берет свою судьбу в свои же руки, представляется вполне правдоподобным. Не удивительно, стало быть, что из трех названных способов самоубийство оказывается фаворитом нашего детерминиста. Но тут возникает новое ужасное затруднение. Хотя убийство может быть, а *la rigueur*[3], представлено на сцене прямо на наших глазах, поставить хорошее самоубийство чрезвычайно трудно. Эта задача была осуществима в давние времена, когда применялись такие символические средства, как кинжалы и стилеты, но в наши дни невозможно показать со всей убедительностью человека, перерезающего себе на сцене горло бритвенным лезвием «Gillette». Если же воспользоваться ядом, агония самоубийцы может выйти слишком страшной или слишком долгой, чтобы за ней можно было наблюдать, уверения же в том, что яд был до того уж силен, что принявший его человек сразу рухнул замертво, почему-то не кажутся ни искренними, ни достаточными. Вообще говоря, самое лучшее в этом случае это выстрел из пистолета, однако и такое самоубийство показать вживе невозможно – потому что, опять-таки, реалистичное изображение его слишком неблагоприятно для сцены. Более того, любое самоубийство на сцене отвлекает внимание публики от этического посыла пьесы или от ее сюжета, разжигая в нас вполне простительный интерес к тому, удастся ли актеру покончить с собой правдоподобным, благовоспитанным образом, с максимальной добросовестностью и минимальным кровопролитием. Конечно, искусство организации зрелищ может предложить ряд полезных рецептов, позволяющих оставить актера умирать на сцене, однако, как я уже сказал, чем прихотливее постановка смерти, тем активнее наш разум переключается от внутренней жизни умирающего персонажа на внешнюю сторону изображаемой им кончины – я исхожу из того, что речь идет об обычной, построенной на причинах и следствиях пьесе. Таким образом, у нас остается всего одна возможность: персонаж должен застрелиться за сценой. Вы наверняка помните, что в сценических ремарках автора обычно фигурирует «глухой выстрел». Не оглушительное «ба-бах», а «глухой выстрел», так что у персонажей, находящихся на сцене, по поводу этого звука иногда даже возникают сомнения, даром что публике точно известно его значение. И тут опять возникает новое и теперь уже совершенно ужасное затруднение. Статистика – а статистика это единственный источник постоянного дохода нашего детерминиста, так же как источником постоянного дохода определенного сорта людей является

осмотрительная игра на бирже, – показывает, что в действительности три из десяти попыток покончить с собой при помощи пистолета кончаются неудачно, пять приводят к длительной агонии и только две увенчиваются мгновенной смертью. Следовательно, даже если действующие лица пьесы сразу понимают, что произошло, одного только глухого выстрела недостаточно, чтобы убедить нас в том, что персонаж действительно мертв. Поэтому распространенный способ действия – после того, как глухой выстрел известил о чем следует, – отправить кого-либо из действующих лиц проверить, что случилось, а после вернуть его обратно с новостью, что-де такой-то мертв. Однако, за вычетом тех редких случаев, когда роль посыльного отводится настоящему врачу, простая фраза вроде: «Он мертв», а то и нечто более «глубокое», к примеру: «Он уплатил по всем долгам», навряд ли прозвучит убедительно в устах человека, который, как предполагается, не настолько учен и не настолько небрежен, чтобы отмахнуться от любой, пусть даже самой зыбкой возможности, что жертву самоубийства еще можно вернуть к жизни. Если же, с другой стороны, посыльный возвращается с воплем: «Джек застрелился! Зовите скорее доктора!», и сразу за этим падает занавес, мы покидаем театр в сомнениях, не может ли, в наше время латаемых сердец, хороший эскулап спасти ранившего себя беднягу. В итоге следствие, которое любовно задумывалось как окончательное, становится, по ту сторону пьесы, началом ошеломительной карьеры гениального молодого врача, спасающего человеческие жизни. Так что же, мы должны дожидаться врача, услышать, что он скажет, и только после этого дать звонок к спуску занавеса? Невозможно – на то, чтобы и дальше удерживать публику в напряжении, попросту не остается времени: человек, кем бы он ни был, уплатил по всем долгам, и спектаклю конец. Выходит, что после слов «по всем долгам» следует еще добавить фразу: «Врача звать поздно»; то есть мы вводим слово «врач» как своего рода символический или масонский знак – не подразумевая, скажем, что мы (посыльный) достаточно учены и в достаточной мере несентиментальны, чтобы понять – никакой врач уже не поможет, – но стараясь с помощью этого условного знака, с помощью короткого слова «врач», заставить публику поверить в абсолютную завершенность следствия. Однако в действительности сделать самоубийство окончательным финалом невозможно, если только, как я уже говорил, наш вестник не врач по профессии. Итак, мы приходим к весьма курьезному выводу о том, что настоящая бронированная трагедия, без единой щелки в причинах и следствиях, – то есть идеальная пьеса, писанию которой учат пособия и которой настойчиво требуют театральные деятели, – что этот шедевр, независимо от его сюжета и места действия, 1) должен завершаться самоубийством; 2) среди действующих лиц должен быть по меньшей мере один врач; 3) врач этот должен быть хорошим врачом и 4) именно он должен обнаружить тело. Иными словами, из самого факта, что трагедия является тем, чем она является, мы вывели современную пьесу{121}. И в этом состоит трагедия трагедии.

Говоря о драматургической технике, я начал с финала современной трагедии, чтобы показать, к чему ей следует стремиться, если она желает быть совершенно, совершенно последовательной. В действительности пьесы, памятные всем нам, не обязательно удовлетворяют столь строгим канонам, а потому не только плохи сами по себе, но даже не пытаются придать видимость правдоподобия тем

дурным правилам, которым следуют. Ибо условность причинно-следственной связи с неизбежностью порождает множество других условностей. Сейчас мы коротко рассмотрим некоторые из них.

Существует несколько более затейливая форма экспозиции, чем французское «протираание мебели», это когда мы видим на сцене не камердинера и горничную, а двух визитеров, прибывающих прямо к поднятию занавеса и обсуждающих других людей, присутствующих в доме, и причину своего прихода. Перед нами, таким образом, трогательная попытка исполнить просьбу критиков и знатоков, настаивающих на том, что экспозиция должна совпадать с действием, – и в самом деле, выход двух гостей на сцену – это уже действие. Но почему, скажите мне ради бога, двое людей, ехавших в одном поезде и имевших в своем распоряжении уйму времени, чтобы обсудить все, что угодно, по дороге, почему они силились сохранять молчание до самого выхода на сцену, а выйдя, тут же принялись перемывать хозяевам кости, избрав для этого худшее, какое только можно представить, место – их гостиную? Почему? Потому что автору необходимо, чтобы они вели себя подобно бомбе с часовым механизмом, и их прорвало именно здесь.

Следующий трюк, если ограничиться наиболее очевидными, это обещание чье-то приезда. Ожидается такой-то. Мы знаем, что появление такого-то неотвратимо. Он или она приедет, и очень скоро. На самом деле гость является через минуту после того, как нам сообщают, что он будет здесь, возможно, после обеда, а возможно, и завтра утром (последнее необходимо, чтобы сделать его появление внезапным: «О, я взял билет на более ранний поезд» – таково обычное объяснение). Если тот, кто обещает публике появление гостя, замечает, что такой-то, между прочим, скоро приедет, – то его «между прочим» представляет собой жалкую попытку утаить то обстоятельство, что имяреку предстоит сыграть в пьесе одну из важнейших, если не самую важную роль. {122} На самом деле это «между прочим», как правило, вводит в действие так называемого «оплодотворяющего персонажа». Такие обещания, будучи звеньями в железной цепи трагических причин и следствий, выполняются неукоснительно. Так называемая *scène a faire*, обязательная сцена, это вовсе не какая-то одна сцена пьесы, как, похоже, полагает большинство критиков, – на самом деле таковой является каждая следующая, насколько бы автор ни был изобретателен по части сюрпризов, или, вернее, именно потому, что сюрпризов-то от него и ждут. Упоминается, скажем, Австралийский родственник; по той или иной причине действующие лица ожидают увидеть старого холостяка-брюзгу, при этом публика, разумеется, не желает, чтобы на сцену явился старый холостяк-брюзга, и «Австралийский родственник» оказывается очаровательной юной племянницей холостяка. Ее прибытие – это обязательная сцена, поскольку любая искушенная публика смутно надеется, что автор каким-то образом устранил из действия старого зануду. Этот пример относится скорее к комедии, чем к трагедии, однако подобные методы используются и в большинстве серьезных пьес: например, в советских трагедиях, где ожидаемый комиссар, случается, оказывается девчушкой, почти ребенком, – а затем, когда какой-то другой персонаж оказывается замаскированным буржуазным донжуаном, выясняется, что девчушка эта мастерски орудует револьвером. {123}

Среди современных трагедий имеется одна, которую любому, кто желает

ознакомиться со всеми губительными результатами приверженности причинно–следственной связи, старательно упакованными в одну пьесу, следует изучить с особым вниманием. Это «Траур – участь Электры»{124} О'Нила. Подобно тому как в драме Ибсена погода меняется в согласии с настроениями и поступками людей, в трагедии О'Нила мы наблюдаем явление не менее удивительное – молодая женщина, отличающаяся в первом действии плоскогрудостью, после поездки на Южные острова становится пышнотелой красавицей, а затем, пару дней спустя, вновь превращается в изначальное плоскогрудое существо с острыми локотками.{125} Здесь же имеется пара самоубийств самого ужасного рода, а «абсолютное завершение» обеспечивается заявлением героини перед самым концом пьесы о том, что она не покончит с собой, но так и будет жить в мрачном доме и т. д., хотя ничто не мешает ей передумать и воспользоваться тем же самым старым армейским пистолетом, который с таким удобством подсовывался другим несчастливцам пьесы. Здесь также наличествует Рок, ведомый под один локоток автором, а под другой – покойным профессором Фрейдом. Имеются также портреты на стенах, творения хотя и бессловесные, но пригодные в качестве адресатов монологов – на том несуразном основании, что обращенный к чьему–либо портрету монолог становится диалогом. Таких интересных вещей в этой пьесе множество. Но, пожалуй, самая замечательная из них, со всей очевидностью указывающая на неизбежную искусственность трагедий, основанных на логике судьбы, это та морока, на которую обрекает себя автор, пытаясь удержать на сцене того или иного персонажа, в то время как некий жалкий дефект всего механизма наводит на мысль, что наиболее естественным поступком в этой ситуации было бы поспешное бегство. Например: ожидается, что завтра или, может быть, послезавтра действующее лицо трагедии, пожилой джентльмен, возвратится домой с войны – это означает, что он появится практически сразу после начала очередного акта, имея в запасе обычное объяснение насчет поездов. Холодный вечер. Единственное, на что можно присесть, это ступеньки веранды. Старый джентльмен утомлен, голоден, он сто лет не был дома, к тому же у него серьезные нелады с сердцем – боль точно нож, говорит он, – так подготавливается его смерть в следующем акте. Теперь перед автором возникает кошмарная задача – оставить этого несчастного пожилого господина в продувном саду, на сырых ступеньках ради пространного разговора с дочерью и женой, с женой – в первую очередь. То там, то здесь вставляемые в разговор неосновательные причины, будто бы не позволяющие ему уйти в дом, самым завораживающим образом исключают одна другую – и трагедией этого действия становится не трагедия отношений между пожилым господином и его женой, а трагедия честного, усталого, голодного и беспомощного человека, которого автор до самого конца безжалостно не подпускает к ванне, домашним тапочкам и ужину.

Странные приемы этой пьесы, как и других пьес, принадлежащих другим авторам, являют собой не столько следствие скудости дарования, сколько неизбежный результат, к которому приводит иллюзия, согласно которой жизнь, а стало быть, и отображающее жизнь драматическое искусство должны плыть по спокойному течению причин и следствий, несущему нас к океану смерти. Темы, идеи трагедий определенно изменились, но, к несчастью, изменения коснулись лишь костюмерной, это лишь новые маски, которые только выглядят новыми, в то время как

отношения между ними остались прежними: конфликт между тем и этим, а следом все те же железные правила, приводящие либо к счастливому, либо к несчастливому концу, но всегда к некоторому концу, с неизбежностью заложенному в причине. В трагедии ни один затеплившийся огонек не угасает, хотя, возможно, одна из трагедий жизни в том-то и состоит, что даже самые трагичные столкновения просто сходят на нет. На все, что может показаться случайным, наложено табу. Конфликтующие персонажи суть не живые люди, а типы – и это особенно заметно в нелепых, пусть даже написанных из лучших побуждений пьесах, которые, как предполагается, изображают, если не разрешают, трагедию нашего времени. В такого рода пьесах применяется прием, который я бы назвал «остров», или «Гранд-отель», или «Магнолия-стрит»{126}, это когда автор мобилизует людей в сценически удобном, строго ограниченном пространстве, рассредоточиться из коего им не позволяет либо общественная традиция, либо какое-то внешнее бедствие. В таких драмах старый беженец из Германии, будучи во всех иных отношениях человеком совершенно бесстрастным, непременно любит музыку, русская эмигрантка – обворожительная роковая женщина – бредит царями и снегами, еврей женат на христианке, шпион – благовоспитанный блондин, а молодая супружеская пара – наивна и трогательна, и так далее, и тому подобное, – и где бы автор их ни собрал, все идет заведенным порядком (испробовали даже трансатлантический лайнер, и никто, разумеется, не прислушался к критикам, смиренно вопрошавшим, какие именно технические средства позволили заглушить рев гребных винтов). Замена конфликта страстей конфликтом идей ничего в основной модели не меняет, – разве что делает ее еще более искусственной. Попытки заигрывать с публикой при помощи хора приводят только к нарушению главного и непреложного уговора, без которого сценической драмы нет. Уговор этот таков: мы воспринимаем действующих на сцене лиц, но не можем на них воздействовать, они нас не воспринимают, но воздействуют на нас – совершенное разделение, и если нарушить его, драма превратится в то, чем она теперь и является.

Советские трагедии, в сущности, это последнее слово в причинно-следственной модели плюс нечто такое, что безнадежно пытается нашупать буржуазная сцена: добрый бог из машины, который позволяет отделаться от необходимости поисков правдоподобного конечного следствия. Этот бог, неизменно появляющийся в финале советской трагедии, а на самом деле правящий пьесой в целом, есть не что иное, как идея совершенного государства, каким его представляют себе коммунисты. Я не хочу сказать, что меня раздражает здесь пропаганда. Собственно говоря, я не понимаю, почему если, скажем, один театр может потакать патриотической или демократической пропаганде, то другой не может потакать пропаганде коммунистической или какой угодно еще. Я не вижу тут разницы потому, возможно, что любая разновидность пропаганды оставляет меня совершенно равнодушным, независимо от того, вызывает ли во мне ответное чувство сам ее предмет или нет. Я хочу сказать, что всякий раз, как появляется пьеса, содержащая в себе пропаганду, детерминист еще ту же затягивает петлю на шее трагической музы. В советских трагедиях, кроме того, присутствует дуализм особого рода, делающий их почти непереносимыми – по крайней мере, в чтении. Чудеса режиссуры и актерской игры, которые сохранились в России еще с девяностых годов прошлого века,

когда возник Художественный театр, безусловно способны сделать зрелищной даже отчаянную халтуру. Дуализм, о котором я говорю и который представляет собой самую типическую и примечательную особенность советской драмы, состоит в следующем: мы знаем, и советские авторы знают тоже, что диалектическая идея любой советской трагедии должна заключаться в том, что партийные эмоции, эмоции, связанные со служением Государству, выше обычного человеческого или буржуазного чувства, так что любая форма нравственного или физического насилия, если и поскольку таковая ведет к торжеству социализма, вполне допустима. С другой стороны, поскольку пьеса, чтобы увлечь воображение публики, должна быть хорошей мелодрамой, существует странное соглашение о том, что даже самый последовательный большевик некоторых поступков совершать не может – он не может быть жестоким с детьми или предавать друга; то есть с наиболее традиционной героикой всех времен сочетается самая что ни на есть розовая сентиментальность старомодной беллетристики. Так что, в конечном счете, самая крайняя форма левого театра, при всей его молодцеватости и динамичной соразмерности, оказывается на деле реставрацией наиболее примитивных и банальных форм литературы.

Мне не хотелось бы, однако же, создать впечатление, что, поскольку никакого духовного волнения современная драматургия во мне не пробуждает, я считаю ее совершенно никчемной. На самом деле то там, то здесь, у Стриндберга, у Чехова, в блестящих фарсах Шоу (особенно в «Кандиде»{127}), по меньшей мере в одной пьесе Голсуорси (к примеру, в «Схватке»{128}), в одной–двух французских (к примеру, в пьесе Ленормана «Время есть сон»{129}) и в одной–двух американских, скажем, в первом действии «Детского часа»{130} и в первом действии «0 мышах и людях»{131} (остаток пьесы представляет собой унылую чушь), – во многих существующих пьесах встречаются по–настоящему великолепные места, художественно переданные чувства и, самое главное, та особая атмосфера, которая указывает на то, что автор свободно создает собственный мир. И все же совершенной трагедии никто пока не сочинил.

Идея конфликта стремится к тому, чтобы наделить жизнь логикой, которой та не обладает. Трагедии, основанные исключительно на логике конфликта, настолько же ложны по отношению к жизни, насколько идея вездесущей классовой борьбы ложна по отношению к истории. Самые страшные и глубокие человеческие трагедии вовсе не следуют мраморным правилам трагического конфликта, они брошены на произвол штормовой стихии случая. Эту стихию случая драматурги из своих сочинений исключают настолько категорично, что любая развязка с использованием землетрясения или автомобильной катастрофы поражает публику как нечто в высшей степени неуместное, если, конечно, землетрясение не ожидалось в течение всей пьесы, а автомобиль не был с самого начала окутан драматическими ассоциациями. Сама, так сказать, жизнь трагедии слишком коротка, чтобы в ней происходили катастрофы; но в то же самое время традиция требует, чтобы на сцене жизнь развивалась в соответствии с правилами – правилами неистового конфликта, – торжественное шествие которых, в конечном счете, столь же забавно, сколь и ерничанье случая. И даже величайшие из драматургов так и не сумели понять, что случай ерничает далеко не всегда и что в основе трагедий реальной жизни лежат красота и ужас случайности – а не

просто ее смехотворность. Пульсацию этого потаенного ритма случайности и хотелось бы нащупать в венах трагической музыки. Иначе, следуя только законам конфликта и рока, божественного правосудия и неизбежности смерти, трагедия ограничивается собственными догмами и собственным же неотвратимым Судным днем, обращаясь, в конечном итоге, в безнадежную потасовку приговоренного с палачом. Однако жизнь – не эшафот, как склонны считать драматурги. Трагедии, которые я видел на сцене или читал, так редко брали меня за живое, потому что я никогда не верил в принятые ими нелепые законы, которым они следуют. Для меня обаяние трагического гения – обаяние Шекспира или Ибсена – кроется в совершенно другой области.

Чем же, в таком случае, должна быть трагедия, если я отрицаю то, что считается самой фундаментальной ее характеристикой – конфликт, управляемый причинно-следственными законами человеческой судьбы? Прежде всего, я сомневаюсь в существовании этих законов в той незатейливой и строгой форме, в какой их принимает сцена. Я сомневаюсь в том, что можно провести четкую линию между трагическим и шутовским, роковым и случайным, зависимостью от причин и следствий и капризом свободной воли. Высшей формой трагедии мне представляется создание некоего уникального узора жизни, в котором испытания и горести отдельного человека будут следовать правилам его собственной индивидуальности, а не правилам театра, какими мы их знаем. Вместе с тем, было бы нелепостью считать, что несчастьям и случайностям должно позволить на сцене всячески коверкать жизнь человека. Однако утверждение, что гениальный писатель способен совершенно точно найти правильную согласованность подобных случайных событий и что эта согласованность, без каких бы то ни было намеков на железные законы трагической обреченности, в состоянии отразить некоторые вполне определенные сочетания, которые встречаются в жизни, вовсе не является нелепым. Да и пора бы уже драматургам расстаться со своими заблуждениями насчет того, что они должны угождать зрителю и что зрители состоят из недоумков; что в первые десять минут в пьесе, как важно заявил один из писавших на эту тему, ни в коем случае не должно происходить что-либо важное, – по той, видите ли, причине, что нынче в моде поздние обеды; и что каждую важную деталь надлежит повторять, дабы идея дошла и до самого тупого зрителя. Единственный зритель, о котором драматургу следует думать, это зритель идеальный, то есть он сам. Все прочее относится к театральной кассе, а не к драматическому искусству.

«Все это очень хорошо, – сказал продюсер, откидываясь на спинку кресла и попыхивая сигарой, которую беллетристика вменяет в обязанность курить людям его профессии, – все это очень хорошо, но дело есть дело, и как же вы можете надеяться, что пьесы, основанные на некой новой технике, которая делает их непонятными для широкой публики, пьесы, не просто отступающие от традиции, но щеголяющие своим пренебрежением к представлениям зрителей, трагедии, которые высокомерно отвергают причинно-следственные основания той самой формы драматического искусства, которую они представляют, – как же можете вы надеяться, что такие пьесы будут ставиться каким бы то ни было солидным театром?» Так я и не надеюсь – и в этом тоже состоит трагедия трагедии.

НАБОКОВ И ТЕАТР (Дмитрий Набоков)

{132}Причисляя писателей к школам, движениям или общественным группировкам, скрывая их индивидуальность за дымкой «влиятий», ученые создают плодородное поле для бесплодных изысканий. Отец же был убежден, что смысл «сравнительного» литературоведения состоит в том, чтобы выявить своеобразие, а не сходство. Его интересовали одинокие пики, а не плоские плато.

Выискивать лейтмотивы и иные переключки в произведениях отдельного автора – еще одно притягательное, но заведомо скучное занятие. Все же отдельные образы и темы, которые полыхают отраженными вспышками среди набоковских вершин, безусловно заслуживают комментария, поскольку высвечивают основные грани его книг.

Глубинным подтекстом многих сочинений отца, который ощущается как подводное течение и во всех его драматических произведениях, является театральность вещей, обманчивость вымышленной реальности: нам дают возможность проникнуть сквозь завесу вымышленного мира, заглянуть в его закулисную жизнь, его подоплеку. «Бутафорство» того, что открывается взгляду, может оказаться (по авторской воле) не самого высшего разбора – но таково и есть нутро настоящего театра; он может отвлечь, дать нам передышку от очередного тягостного кошмара, который разыгрывается вне сцены; или растревожить, наведя на мысль, что хотя весь мир – театр, сцена стала миром, сущность которого не сводится к одному лишь развитию действия пьесы или романа на очевидных уровнях, миром, где случается усомниться даже в реальности нереального.

В пьесах отца есть поразительные примеры такой слоистой реальности: это «альтернативный» финал «Изобретения Вальса» – пьесы, которая, в определенном смысле, представляет собой сон главного героя, им же направляемый; это ключевая сцена «События», где на один хрупкий, волшебный миг, попав в совершенно иное измерение, второстепенные персонажи превращаются в раскрашенные декорации, а Трошейкин с женой открывают, может статься, свои подлинные «я», при этом мы с особой остротой воспринимаем то, что один рецензент назвал «сомнамбулической атмосферой»; это последняя страница «Дедушки», где герой, Прохожий, внезапно задается вопросом о реальности всего, что приключилось раньше; это Кузнецов в «Человеке из СССР», который в ответ на обращенную к нему Марианной почти неприкрытую мольбу: «Отчего ты молчишь?» – отвечает: «Забыл реплику»; это Ольга Павловна, которая говорит Кузнецову: «Я тебя не люблю, никакой скрипки не было», – хотя все мы отчетливо слышали звуки скрипки в начале действия. Собственно, беспорядочно сваленные декорации в четвертом действии и «неровные лазейки и просветы», сквозь которые проблескивают клиговые лампы реальности второй степени (фильм, который снимают за сценой, развенчан обнажением механических

украшательств), сами по себе говорят о хрупкой мимолетности того, на что смотрят зрители. Все это напоминает обморочную пульсацию реальности в «Посещении музея» и «Terra incognita», финал «Приглашения на казнь», содержащий намек, что все предшествующие события были всего лишь сценическими условностями чьего-то кошмара, и, разумеется, противоположение миров и реальностей в «Подлинной жизни Себастьяна Найта», «Аде» и «Бледном пламени».

С атмосферой двоящейся реальности тесно связан двойник, так называемый набоковский *doppelgänger*. Сущность и степень сходства между оригиналом и двойником – в широком смысле этого слова – могут быть самого разного свойства. Такую «пару» могут составить случайные персонажи, наделенные некоторым внешним сходством, как Мешаев Первый и Второй в «Событии»: «...меня и брата играет один и тот же актер, но брата хорошо, а меня худо». Или это почти что тезки, но принадлежащие в сценическом мире к противоположным лагерям, как, например, грозный Барбашин, остающийся за сценой, и фарсовый Барбошин, нанятый его выслеживать. Бывают даже двойники, существующие только в виде собственного портрета: «...написал Баумгартена сразу в двух видах – почтенным старцем, как он того хотел, а на другом холсте, как хотел того я, – с лиловой мордой, с бронзовым брюхом, в грозовых облаках» (намек для пронизательных на то, что в Трощейкине, за довольно неприглядным фасадом, который он демонстрирует большую часть времени, сокрыта определенная глубина). Может существовать и непохожий *doppelgänger*, нежеланный попутчик: палач, который вместе со своей жертвой едет на тележке к эшафоту в «Дедушке» и который является зловещим прообразом гротескного мсье Пьера из «Приглашения на казнь», или подставное лицо, чье сходство с персонажем существует только в воображении последнего, как, например, в «Отчаянии». Феномен двойственности, изобретательно воплощенный в новые художественные формы, играет ведущую роль в других романах: в «Подлинной жизни Себастьяна Найта», в незавершенном «Solus Rex» и его реинкарнации «Бледном пламени» и, разумеется, в «Аде», где целый мир обретает брата-близнеца. Нельзя не вспомнить тут и «Сцены из жизни двойного чудовища» – фрагмент большого незаконченного произведения – и, разумеется, «Подлинник Лауры», где о Флоре говорится: «Изысканное строение ее костяка проникло в роман, образовав, по сути, скрытый костяк этого романа и походя послужив опорой еще для нескольких стихотворений»{133}.

Странствие как таковое и, в частности, научная экспедиция, а также то, что, в определенном смысле, является его антитезой – возвращение в Россию, – вот еще одно арпеджио, которое постоянно разыгрывается в драмах и других произведениях отца. Мечта о путешествиях не оставляла его с самого детства: приключения Филеаса Фогга были одной из его любимейших книг (как у героя «Защиты Лукина» в детстве). По иронии судьбы жизнь в изгнании вынудила его покрыть расстояния куда большие, чем преодолел по собственной воле герой Жюль Верна, и эти скитания часто давали пищу его воображению: вспомним эмигрантов из его романов и рассказов, которые трясутся в своих купе четвертого класса, или беднягу Пнина, который не знает, что сел не в тот поезд, или странствие Гумберта и Лолиты через всю Америку. Средства и атрибуты путешествий обладали для Набокова особой романтикой: примечательно, с какой приязнью описывает он в автобиографии и в

романах роскошные поезда–экспрессы в пору их расцвета, огни проносящихся мимо городов, которые можно различить, приподняв кожаную шторку на окне спального вагона, чемоданы и несессеры. Примечательны и элегантные, аппетитные, тщательно выбранные дорожные вещи, которые пережили отца и хранятся в Монтрё.

Но еще больший смысл обретает в произведениях отца путешествие к определенной цели. Его всегда завораживала романтика экспедиций. Однажды, уже на склоне лет, он признался мне, что прожил удивительно счастливую жизнь, достиг всего, чего хотел, и осуществил практически все свои мечты. Однако два желания остались неутоленными, и оба связаны с путешествиями.

Первое – вернуться в Россию, где нет большевиков. Эта мысль, прошедшая через калейдоскоп его воображения, присутствует, помимо прочего, в «Подвиге» (Мартын, канувший во тьму Советского Союза), в «Посещении музея» (пока орфография не открывает герою, что его напоминающее кошмар блуждание по музейным залам было перемещением в пространстве, а не во времени, и он очутился в современной, советской России) и, разумеется, в «Человеке из СССР».

Загадочные поездки Кузнецова в Советский Союз не только образуют одну из центральных тем пьесы, они служат ключом ко всей ее атмосфере. Набоков создает иллюзию (так же, как несколько иным способом в случае с находящимся за сценой Барбашиным в «Событии»), что подлинное действие развивается где-то в другом месте. В самом общем смысле это так и есть: нам кажется, что взаимоотношения персонажей, вокруг которых строится действие пьесы, заслонены куда более значимыми событиями, развивающимися вне пределов сцены, театра, страны. Кузнецов жертвует своими чувствами, своей семейной жизнью в берлинском изгнании во имя опасной нелегальной деятельности в Советской России. Если же рассмотреть, как это воплощается в структуре пьесы, мы увидим, в двух действиях, удивительный контраст между тем, что происходит у нас на глазах, и куда более масштабными, но незримыми событиями, которые развиваются за пределами сцены (являясь при этом, однако, лишь фоном для сценического диалога): громкие аплодисменты, сопровождающие неслышную лекцию на невидимой кафедре; съемочная площадка, орущий мегафон, бесконечные дубли одного и того же эпизода – восстания – за пределами заваленной декорациями сцены.

Подобные контрасты странным образом напоминают финал «Кармен» (за сценой Эскамильо под восторженные крики зрителей убивает быка; на сцене, представляющей собой пустую площадь рядом с ареной, происходит последний, роковой диалог между Кармен и доном Хозе). Хотя «Кармен» была одной из немногих опер, которые отец любил, я не рискну предположить, что параллель эта является преднамеренной. Тем не менее общность драматического накала, который этот прием создает в обоих произведениях, весьма примечательна, а кроме того, невозможно в очередной раз не задуматься над тем, как мы воспринимаем, или как нам предлагают воспринимать, разные уровни иллюзии и реальности на новом их пересечении. То, что предположительно происходит или существует за пределами сцены, является, в простейшем понимании, такой же иллюзией, как то, что

разыгрывается на подмостках. Нам прекрасно известно, что перед нами декорации, а не настоящая комната или настоящая площадь, так же как мы прекрасно знаем, что за бутафорской площадью нет никакого боя быков, никакого леса, идущего на Макбета, никакой амбразуры в стенах замка Сан-Анджело, из которой выбрасывается Тоска. Однако существует еще и промежуточная сценическая реальность: должен ли зритель считать вещи и события за сценой столь же реальными, как те, что представлены на ней? Разумеется, подложный мир за сценой может быть разрушен вторжением неприкрытого бутафорства, например, когда мы видим, как корпулентная Флория Тоска подскакивает на слишком пружинистом матрасе, положенном сразу за стеной замка. Однако подложность, или как минимум сомнительность того, что происходит вне сцены, по сравнению с тем, что происходит на ней, может быть и вполне преднамеренной. Возникает подозрение, что Набоков, намекая нам на грандиозные события, происходящие где-то в другом месте, нарочно приоткрывает свою талью ровно настолько, чтобы зритель мог усомниться в подлинности того, что вынесено за сцену: лекционного зала, съемочной площадки, подвигов рыцаря плаща и шпаги Кузнецова, душегубства Барбашина, похожих на страшный сон воспоминаний де Мэриваля. Зачем это нужно? Цель – и результат – применения подобного приема в этих и других произведениях Набокова сводится к тому, чтобы внимание зрителя или читателя отскочило рикошетом от сомнительной реальности за сценой, вернулось обратно и с новой силой сосредоточилось на зримом микрокосме пьесы, который приобретает в результате новую, до тех пор не существовавшую рельефность.

Переложение любого драматического произведения для кинематографа приводит к размыванию контуров. Кинематограф способен перенести нас из заново отстроенного театра «Глобус» в гущу реалистической битвы при Агинкуре или из окрестностей Стокгольмской оперы в сюрреалистическую обстановку испытаний Тамино в кинематографическом чистилище за пределами сцены как таковой. Хотя Набоков признавал, что некоторым его произведениям свойственна «кинематографичность»^{134}, я не стал бы включать киносценарий «Лолиты» в список его драматических произведений; скорее, сценарий мог бы стать темой отдельного очерка, озаглавленного «Набоков и кинематограф».

В непосредственной связи с темой «странствий», от которой отталкиваются наши рассуждения, находится тема нищего странника (вымышленного родственника русского эмигранта), скитающегося с места на место, с одной работы на другую. Де Мэриваль в «Дедушке» описывает, где он блуждал и чем занимался после того, как избежал эшафота:

...я в Лондоне угрюмом и сыром преподавал науку поединка. В России жил, играл на скрипке в доме у варвара роскошного... Затем по Турции, по Греции скитался. В Италии прекрасной голодал. Видов видал немало. Был матросом, был поваром, цирюльником, портным – и попросту – бродягой...

Ему вторит Флэминг в «Полюсе»:

Юнгой был, водолазом; метал гарпун в неслыханных морях. О, эти годы плаваний, скитаний, томлений!..

Федор Федорович в «Человеке из СССР» отдает дань той же теме: «Я уже третий год наслаждаюсь самыми низкими профессиями, — даром что капитан артиллерии». К капитану артиллерии мы вернемся позже. Сейчас же, дабы читатель не понял меня превратно, хочу подчеркнуть, что я привожу эти примеры отнюдь не для того, чтобы продемонстрировать некий сомнительный символизм или сублимацию доли изгнанника. Я лишь хочу показать, каким именно образом этот мотив проявляется в творчестве отца — причем зачаток его отчетливо прослеживается в одном из аспектов отцовского эмигрантского существования, в новых и неожиданных комбинациях.

Второй так и не воплощенной мечтой Набокова была мечта о лепидоптерологической экспедиции в какие-нибудь экзотические, неизведанные земли. Отец мечтал о Кавказе, об Эльбрусе, а в более поздние годы все чаще говорил об Амазонке. Опять же самое поразительное здесь — не просто ассоциативная связь идей и не романтизация невоплощенной фантазии, а то, какой поэтический узор рождается из этой мечты, складываясь в «Terra incognita», энтомологические странствия Годунова-Чердынцева-старшего в «Даре», космические полеты далекого будущего в «Лансе» и маленькую трагедию «Полюса».

«Полюс» представляет собой намеренно-вольное переложение дневников Скотта. Набоков не ставил цели сделать точный репортаж, скорее, путем перекомпоновки элементов, создать напряженную драму человеческих отношений. Даже эпиграф и его атрибуция:

...He was a very gallant gentleman{135}.

Из записной книжки капитана Скотта

намеренно неточны. Скотт этих слов не говорил. Их авторство принадлежит членам поисковой группы 1912 года под руководством Э. Л. Аткинсона и А. Черри Жеррарда, которая обнаружила тело полярника. В точности слова эти звучат так: «На этом месте погиб очень храбрый человек». Надпись эта цитируется в двадцать первой главе книги «Последняя экспедиция Скотта», которую Набоков, вероятно, читал на юге Франции в издании 1913-го или 1915 года. Имена также подверглись изменениям, причем в несколько этапов, и, за исключением самого Скотта, ни один из полярников не был назван так, как в действительности. И даже Скотт в ранней рукописной редакции назван Берингом. Абзац в конце пьесы, полностью взятый из дневника Скотта, подчеркнуто изменен Набоковым; то же самое касается многих дат и расстояний. Даже «aurora australis» заменена на «aurora borealis» — думаю, потому, что именно это выражение было распространено в России и, в расширенном смысле, употреблялось для обозначения не только

северного, но и южного сияния. Примечательно, что напрямую заимствованы у Скотта лишь две чуть не самых пронзительных фразы. «Я, может быть, пробуду довольно долго...» – говорит Джонсон в пьесе и Оутс в дневнике Скотта, прощаясь со спутниками и уходя умирать среди снегов, дабы не быть им в тягость; «Обидно мне за спутников моих» – слова Скотта. Что касается строчек:

Я, к сожалению, замечаю, что дольше не могу писать... –

то это дословно процитированное последнее предложение из дневника Скотта; впрочем, там есть еще подпись и постскриптум: «Ради всего святого, позаботьтесь о наших людях». «Я, к сожалению...» – дословная цитата, хотя Скэт произносит эти слова вслух, обращаясь к Флэмингу, а не зачитывает их из своей тетради.

Почему Набокова так привлекали образы бесстрашных первооткрывателей? Роберт Фалькон Скотт воплощал все лучшее, что есть в британцах: хладнокровие перед лицом опасности, тягот и боли, неустанную заботу о своих спутниках и неуклонное следование своему пути, каковой есть одновременно и героическое проявление физической выносливости, и приключение, ставящее своей целью научное открытие. Его неоспоримое мужество, его любовь к точности и поэтизация природы, его сострадание ко всему, что его окружает, – подобными качествами обладал и отец (позднее он наделил ими и равно обреченного Грегсона из «Terra incognita» и, в определенной степени, главного героя «Ланса»); кроме того, даже в самых тяжелых ситуациях Скотту не изменяло чувство юмора (последнее письмо он адресовал «Моей вдове» – Набоков передал эту мысль своему Флэмингу, который говорит: «У Кингсли – вот – невеста, почти вдова...»). Флэминг стоически пытается сохранить – по крайней мере, внешне – оптимизм, показать, что надежда теплится даже тогда, когда трагическая развязка уже неизбежна. В предсмертном бреду Кингсли мерещится, что он привозит своей невесте «гла...гла...гладенького» пингвина (именно так говорил обо мне отец, когда я был совсем маленьким, и до чего же дивно звучат в памяти эти текучие русские слоги!). У Скэта и Джонсона есть реальные прототипы, только у второго изменено имя; у Флэминга и Кингсли – в меньшей степени (некий Кинси был в составе экспедиции, но не в последней партии). Однако суть не в этом: участники реальной экспедиции Скотта и их судьбы являются не более чем отправной точкой. Куда важнее то, как, посредством перекомпоновки и смены фокуса, из исходной ситуации рождается трогательная человеческая драма, со своим миром и своей поэзией. Набоков однажды сказал, что писатель обязан подмечать «то, что есть удивительного в этом веке, малое... и большое, как, например, беспрецедентная свобода мысли, и Луна, Луна. Я помню, с каким восторгом, завистью, смятением я наблюдал на телеэкране первые парящие шаги человека по припорошенной поверхности нашего спутника и как отчаянно я презирал тех, кто считал, что прогулка в пыли мертвого мира не стоит всех этих денег»{136}. (А я помню, с каким негодованием слушал писателя, весьма популярного в определенных кругах, который, во время роскошного ужина для господ радикалов, выразил надежду, что наши астронавты навсегда застрянут в космосе.)

Кстати, победа Амундсена в гонке к Южному полюсу не является, строго говоря, победой на все времена. Несколько лет назад выяснилось, что положение полюса смещается, так что его пришлось заново «открывать» и наносить на карту. Труд этот взял на себя журналист Хью Дауне, при поддержке сотрудницы Американского топографического центра, картографа Лорин Утс; они снимали один из сюжетов для телевизионной программы «20/20» (ее авторы, видимо, поняли, что полюс и поныне не утратил своей притягательности).

Итак, в «Полюсе» искусство, в определенном смысле, намеренно подражает жизни, но существует пример и прямо противоположный: жизнь (сама того не ведая) подражает искусству. Мало того, что многие военно-политические прогнозы Набокова в «Изобретении Вальса» стали провозвестниками современных событий и проблем, – не так давно в итальянской прессе прозвучал явственный отголосок этой пьесы. Как мы помним, Вальс угрожает взорвать большую и весьма отдаленную гору в случае, если правительство не примет его условия, а потом исполняет свою угрозу. Не так давно некий шофер Антонио Каррус, из деревушки неподалеку от Генуи, позвонил в одно из самых крупных информационных агентств Италии и заявил, что в течение ближайших суток в далеком Поззуоли произойдет колебание земной коры. Колебание действительно произошло, после чего Каррус позвонил снова, чтобы «записать землетрясение на свой счет», однако при этом отказался пояснить, как он узнал о нем заранее. «Прибор, открытие, система – думайте что хотите, – сказал он. – Я объясню подробнее, только если правительство начнет серьезно ко мне относиться». Здесь мы почти что слышим голос Вальса, так похожи ситуация, манера поведения и сами слова.

Помимо того, о чем мы говорили выше, следует вспомнить и о других набоковских темах, или подтекстах, которые впервые проявляются именно в пьесах. Особенно это касается «Дедушки», где мы видим начатки образов, которые будут полностью раскрыты в поздних книгах отца. Я уже упомянул палача – предшественника мсье Пьера, – с которым де Мэриваль, или Прохожий, снова встречается в «Дедушке». Любопытной параллелью к сюрреалистическому микрокосму этой пьесы является стремительно разрастающийся кошмар в «Посещении музея». Отдаленные намеки, «сопоставленья странные», возникающие у де Мэриваля, когда ему рассказывают, как Дедушка гладит стебли лилий, которым он дал имена «маркизов, герцогинь», как он швыряет в речку корзинку Джульетты, залитую красным вишневым соком, – это холодящие душу отсылки к революционной Франции, в которых очень много общего с запредельным странствием героя «Посещения музея» через музейные залы в послереволюционную Россию.

Пожар, охвативший эшафот и спасший жизнь де Мэривалю, является предвестником того пламени, которое будет вспыхивать и бушевать на страницах других книг. В «Лолите» поворотным моментом в судьбе Гумберта становится пожар, уничтоживший дом, где он должен был поселиться. Пожар, охвативший «Неопалимый Овин», является «преднамеренным совпадением», делающим возможной решающую встречу Вана и Ады. В «Прозрачных вещах» огонь перерастает из темы в наваждение, а потом в развязку.

Спасаясь от пламени, де Мэриваль оказывается среди «потоков дыма», «дыблящихся коней», «людей бегущих». Невольно вспоминается Антон Петрович из рассказа «Подлец», его рывок к спасению, скольжение по почти отвесному, заросшему бузиной склону. Та же тема «скольжения сквозь слои» разовьется в «Бледном пламени» и «Прозрачных вещах» в мотив метафизической проницаемости твердых предметов, мотив сляющихся времени и пространства.

В самом начале этого очерка я говорил, что некоторые темы, снова и снова возникающие в пьесах отца и в других его произведениях, заслуживают отдельного разговора. Теперь же, рассмотрев их, пусть и вкратце, давайте попробуем понять, куда они ведут.

Я уже высказал некоторые соображения, могущие послужить ключами к творчеству Набокова, – особенно важны два из них. Я отметил его пристрастие к превращению жизни в искусство, в чем он упражнялся на шахматной доске комбинаторных возможностей. Подобно тому, как он изобретал «не противоречащих науке» бабочек и «новые деревья» (в Ардисе), он посредством комбинаций превращал жизнь в фантастическую, но правдоподобную реальность. «Я абсолютно убежден, – говорил Набоков, – что между определенными образами моих книг и блистательными, но трудноразрешимыми шахматными задачами – магическими загадками, каждая из которых есть плод тысяча и одной бессонной ночи, – существует непосредственная связь»{137}.

Отправной точкой Набокову может служить чистый вымысел (как в «Смехе в темноте», «Отчаянии», «Лолите», «Изобретении Вальса»), переосмысленный собственный опыт (как в «Машеньке» или «Даре»), сознательное удвоение реальности (как в «Аде», «Бледном пламени» и, на одно мгновение, в «Событии»), преломление чьей-то фантазии (как в «Защите Лужина», «Подвиге», «Человеке из СССР»), пережитые другими приключения (как в «Terra incognita», «Лансе», «Полюсе») или исторические события (как в «Дедушке» или, если смотреть через призму, в «Под знаком незаконнорожденных»). Его метод – перекомпоновка материала в своего рода гегельянскую триаду (которую Набоков представлял в виде спирали). Тезис триады (исходный сюжет, событие или идея) расчленяется под микроскопом творчества, и при этом обнажаются его тайны и темные места, в которых обнаруживается антитеза (*antiterra incognita*, искривление времени и пространства, осязаемое сквозь ткань вымысла). После взаимного наложения и слияния два первых элемента, или витка, триады порождают синтез (элементы, заново организованные в самобытное художественное целое).

«Я нашел в природе те "бесполезные" упоения, которых искал в искусстве. И та, и другое суть формы магии, и та, и другое – игры, полные замысловатого волхвования и лукавства»{138}, – сказал Набоков. Кому, кроме художников и богов, дано переиначивать реальность? Это захватывающий акт творчества. Однако если заниматься такими перекомпоновками только ради них самих, они превращаются в бесплодные упражнения. Та двойственность, та неопределенность, о которой шла речь выше, это не просто игра. Если говорить о включенных в эту книгу драматических произведениях, то она появляется мимоходом в «Человеке из СССР», возникает в неожиданном

ракурсе в «Дедушке» и на мгновение искривляет время и сценическое пространство в «Событии». В других произведениях она получает более отчетливое выражение. Например, в «Даре»:

На другой день он, Александр Яковлевич Чернышевский, умер, но перед тем пришел в себя, жаловался на мучения и потом сказал (в комнате было полутемно из-за спущенных штор): «Какие глупости. Конечно, ничего потом нет». Он вздохнул, прислушался к плеску и журчанию за окном и повторил необыкновенно отчетливо: «Ничего нет. Это так же ясно, как то, что идет дождь».

А между тем за окном играло на черепицах крыш весеннее солнце, небо было задумчиво и безоблачно, и верхняя квартирантка поливала цветы по краю своего балкона, и вода с журчанием стекала вниз.

Если это так же ясно, как то, что идет дождь, то, выходит, совсем не ясно, ибо дождь – иллюзия. Значит ли это, что потом что-то есть?

Ощущение хрупкой, двоящейся реальности еще отчетливее в «Бледном пламени». В состоянии клинической смерти Шейд видит фонтан, а не более привычный туннель. Пораженный этим явлением, он отыскивает женщину, которая, как он узнал из газетной статьи, испытала то же самое. Однако выясняется, что она видела вулкан, причем довольно неубедительный: «Жизнь вечная, построенная впрок на опечатке». Далее следует любопытная инверсия силлогизма Чернышевского:

Я верую разумно: смерти нам

Не следует бояться – где-то там

Она нас ждет, как верую, что снова

Я встану завтра в шесть, двадцать второго

Июля, в пятьдесят девятый год,

И верю, день нетягостно пройдет.

Что ж, заведу будильник, и зевну,

И Шейдовы стихи в их ряд верну.{139}

Но в тот же день Шейд закончит свою поэму – и погибнет от пули. Соответственно, уверенность в том, что дочь его по-прежнему жива в ином мире, столь же спорна, как и уверенность в том, что он благополучно проснется на следующее утро (подразумеваемый смысл слов Чернышевского: да, возможно, что-то там существует; слов Шейда: нет, по всей видимости, ничего нет).

Впрочем, в случае с Шейдом этот вывод не является окончательным. Набоков был глубоко убежден – это видно из некоторых его стихотворений, отдельных мест в «Даре», «Прозрачных вещах» и других произведениях, – что ему открыты некоторые истины иного мира, к которым нет доступа другим. Именно этой уверенностью объясняется его удивительная безмятежность (подобная той, что свойственна была Скотту) в самые трудные минуты; публично же он высказался об этом лишь однажды, в одном интервью. На вопрос: «Верите ли вы в Бога?» – отец ответил: «Говоря совершенно откровенно, – сейчас я скажу то, чего никогда раньше не говорил, и надеюсь, слова мои вызовут легкий целительный холодок, – я знаю больше, чем могу высказать словами; и то немного, что я высказал, осталось бы невысказанным, не будь мне ведомо большее»{140}.

Перед смертью Шейд ненадолго начинает говорить устами Набокова-художника. Суть искусства Шейда, как мы знаем из Песни Третьей, это

...некий вид

Соотнесенных странностей игры,

Узор...

Теперь же, в конце четвертой и последней песни, Шейд заходит еще дальше:

И мне посильно

Постигнуть бытие (не все, но часть

Мельчайшую, мою) лишь через связь

С моим искусством, с таинством сближений,

С восторгом прихотливых сопряжений [4];

Подозреваю, мир светил, – как мой, –

Весь сочинен ямбической строкой.

Набоковские пьесы открывают и еще одну, связанную с первой, грань его искусства, которая реже встречает понимание, нежели упомянутый восторг сопряжений.

Говоря словами Мартина Эмиса, Набоков изображает своих наиболее

отвратительных персонажей «с таким нравственным усилием», пытаюсь по мере сил искупить их вину, что «нравственная картина всегда совершенно прозрачна... Однако попытка инкриминировать то отвратительное, что есть в романах, самому Набокову обречена изначально. Просто дело в том, что отвратительная сторона искусства – это одна из тех вещей, которые Набокову интересны»{141}.

Были и такие, кто, подобно покойному Эдмунду Уилсону, инкриминировали Набокову Schadenfreude, считая его бездушным кукловодом, отстраненно равнодушным ко всем горестям своих героев и окружающего мира. Те, кто был знаком с ним ближе, знают, что это решительно не так. А тем, кто знаком с ним не был, вдумчивое и чуткое чтение его книг позволяет увидеть (говоря словами профессора Дениса Донахью) «удивительную нежность к сломанным предметам, искалеченным жизням и людям, не сумевшим понять, кто они такие»{142}.

Какую жалость вызывают пожилые, довольно несимпатичные Ошивенские, которых выселяют из квартиры в последнем действии «Человека из СССР». Пусть они лишены душевной чуткости, пусть Ошивенскому не нравится скрипка под окном, но они остались без гроша, а скоро останутся и без крова. Появляется Федор Федорович и объявляет, что нашел им жилье по другому адресу. Адрес этот – «Парадизерштрассе, у Ангеля». Здесь не просто пародируется «парадиз». Это отзвук слов Ошивенского, сказанных непосредственно перед приходом Федора Федоровича:

«В раю небесном, дай Бог, увидимся», а также его разговора с женой несколькими минутами раньше:

ОШИВЕНСКАЯ. И куда это мы теперь денемся? Господи ты Боже мой...

ОШИВЕНСКИЙ. Прямо в царство небесное переедем. Там, по крайней мере, не нужно платить вперед за квартиру.

Эти слова предвосхищают заключительную речь Кузнецова: «Оля, я еду в СССР для того, чтобы ты могла приехать в Россию. И все будут там... И старый Ошивенский доживет, и Коля Таубендорф, и этот смешной Федор Федорович. Все». Можно предположить, что все они отправляются в один и тот же путь; что Ошивенские переселяются не на «Райскую улицу», а «к ангелам, в рай», что поездка в СССР (который никогда не станет прежней Россией) будет для Кузнецова последней. Скрипка, жалобная, «очень плохая» скрипка, звучит снова; Кузнецов замолкает, узнает мелодию, и порожденная этими звуками нежность, которую он подавлял на протяжении всей пьесы, выплескивается в последних строках на поверхность.

Это произведение, удивительно цельное и изысканное, с его игрой тончайших нюансов и особой атмосферой берлинской эмиграции, которую отец так хорошо знал, совершенно уникально. Помимо плохой скрипки есть в нем плохой немецкий язык Кузнецова и его цветистый русский, его откровенно любительская тайная агентурная деятельность. Есть

тихая, покорная, беззаветно любящая Ольга Павловна – единственный человек, который одалживает деньги отчаянно нуждающимся в них Ошивенским. Есть беззаботный Федор, который заявляет в самом начале пьесы, что он «капитан артиллерии», – и эти слова находят любопытный отклик в заключительной реплике Кузнецова:

ОЛЬГА ПАВЛОВНА (к нему прижимается). А ты, Алеша, а ты?

КУЗНЕЦОВ (одной рукой берет свой чемодан, другой обнимает жену и оба тихо идут к двери, причем Кузнецов говорит мягко и немного таинственно). А ты слушай. Жил да был в Тулоне артиллерийский офицер. И вот этот самый артиллерийский офицер...

Уходят.

Значит ли это, что у них с Федором тайный сговор? Или Федора готовят к тому, чтобы он, подобно Наполеону (который, в бытность свою капитаном артиллерии, жил в Тулоне), двинулся на Россию? Может, ему повезет больше? Или Кузнецов еще раз напоминает о своем всеведении, на которое уже намекал раньше («И все будут там...»): там, где я окажусь, мне будет ведомо все, возможно, я даже смогу что-то изменить.

Реакция на «Человека из СССР» некоторых читателей в 1985 году вынуждает меня остановиться на одном из аспектов этой пьесы, который может пройти незамеченным для тех, кто не знаком с ее фоном. Но для персонажей это нечто очевидное, насущное и всепроникающее.

Многим из нас доводилось переживать потери и невзгоды, но чаще всего – в качестве сторонних зрителей или временных, второстепенных участников. В большинстве случаев наши взгляды – в том числе и тех из нас, кто бунтует против жизненной рутины, – обусловлены устойчивостью основ и постоянством параметров. Мы испытываем тревогу, когда это устойчивое основание начинает шататься или давать трещины, но нам трудно даже вообразить ситуацию, в которой наши тела и души будут либо заключены в клетку, либо необратимо, неотвратимо вырваны с корнями из родной почвы. А ведь микрокосм русского эмигранта, мающегося без гражданства по Европе в двадцатые–тридцатые годы, был невероятно шатким, лишенным корней и уверенности в будущем. Его Россия более не существовала, Европа, в которую ему пришлось бежать, сотрясалась от подземных толчков надвигающегося катаклизма, статус его был призрачным, заработок и выживание зависели от сметки и удачи. Со временем история и атмосфера эмиграции будут увидены с должного расстояния, но пока события эти слишком свежи в памяти, а их историческая ниша слишком уникальна.

На фоне этой зыбкой, словно кошмарное сновидение, действительности пьеса обретает совершенно особую ауру. В ней заключено куда больше, чем просто тоска по родине. Подлинный фон неустроенного, неприкаянного существования персонажей – ужас и обреченность. Теперь, когда мы рассмотрели иные аспекты пьесы, мы не можем не вернуться к трагическому осознанию того, что судьба этих людей, со

всеми их мечтаниями, их прихотями, их слабостями, по сути, предрешена. И только совсем уж невосприимчивый зритель не поймет, что главный герой – не просто антибольшевик, но и человек великого мужества; что его поездка в Россию, по всей видимости, станет последней; что он по-человечески трогателен, слегка смешон и вдобавок отстал от века.

Давайте еще раз, но уже под иным углом, бросим взгляд на «Событие». Ключевая сцена, о которой я уже говорил, возможно, выглядит ирреальной, однако в ней немало реального сострадания. Раздражительная Любовь вдруг становится трогательной, нежной, чуткой. И она, и Трощейкин изо всех сил стараются удержать это состояние смещенного времени и пространства. Но волшебный миг начинает ускользать от обоих. Любовь произносит знаменитые слова Татьяны из «Евгения Онегина»:

Онегин, я тогда моложе,

Я лучше, кажется, была...–

и на этом все заканчивается. Финансовые проблемы, «мерзкая» прислуга Марфа, страх перед Барбашиным наваливаются на них снова. И все же Любовь успевает сказать (и этого уже никто не отнимет): «Наш маленький сын сегодня разбил мячом зеркало. Алеша, держи меня ты. Не отпускай». Мальчик давно умер. Вокруг нет никаких мячей, кроме тех, которые служат реквизитом для написания портрета совсем другого ребенка. Если кто и разбил зеркало, так именно этот ребенок. Трощейкин отпускает ее. Безумный гротескмейстер Рубинштейн, живший на рубеже веков, предпочитал играть, обратившись лицом не к сопернику, а к пустому стулу и зеркалу, в котором он видел «собственное отражение или, возможно, настоящего Рубинштейна»^{143}. Зеркало – а с ним и заклятие – разбито. Который Трощейкин – настоящий?

Трагический пафос «Полюса» остается постоянным на протяжении всей пьесы. Благородные спортсмены-первооткрыватели обречены на гибель. Кингсли (хотя, в иных смыслах, не он, а Скотт является предтечей Грегсона) бредит. Безликий, одномерный полярный ландшафт (который позднее и, возможно, преднамеренно будет перекомпонован в переплетение тропических тропок в «Терра incognita») служит фоном для порой сюрреалистической атмосферы, созданной внутри человеческой души. Кстати, этот полярный кошмар обладает некоторым сходством с причудливыми видениями и ощущениями, о которых рассказывали первые покорители Эвереста, и даже Уимпер, который вместе со своими спутниками наблюдал загадочных очертаний туманные радуги на Маттерхорне (было ли это вызвано перепадом высот и недостатком кислорода или новизной самого процесса покорения вершины – или полюса – для человеческого рассудка?).

И наконец, давайте опять ненадолго вернемся к «Дедушке». В других пьесах сырьем для перекомпоновки служили вымысел, приключения,

автобиографический опыт; здесь же *materia prima* является исторической, а центральной темой служит извечная нравственная проблема.

Я отношусь к числу тех, кто в настоящее время не считает возможным выступать против смертной казни как способа оградить общество от его неисправимо-вредоносных и очевидно-виновных членов, отец же был убежденным противником этого вида наказания, как и его отец, Владимир Дмитриевич Набоков. Отец был убежден: малейшая возможность того, что хотя бы одна человеческая жизнь будет оборвана незаслуженно, делает смертную казнь совершенно неприемлемой (помню, главной тревогой отца, когда он увидел схваченного Освальда, в синяках и кровоподтеках, было: а вдруг арестовали и избили ни в чем не повинного человека).

В «Дедушке» Набоков выражает свою точку зрения с куда большей силой, чем самый «социально-ориентированный» современный автор. И это невзирая на то, что его в первую очередь интересовало, насколько любой предмет, о котором он станет писать, поддается комбинаторике. Однако точка зрения есть точка зрения, а настоящее искусство, возможно, является наиболее эффективным способом ее выразить.

Осужденный, который лишь по счастливому стечению обстоятельств избежал гильотины, много лет спустя встречается своего палача. Палач обуреваем желанием довести свою работу до конца: таким его сделало общество, потому что сам процесс казни плодит новых убийц. До самой развязки он одержим потребностью убивать. И здесь в разговор вступает художник, чтобы рассмотреть некоторые возможные пути развития этой ситуации.

Процесс творчества, представленный в «Дедушке», может, пожалуй, послужить незаменимым ключом для тех, кто не до конца понимает Набокова, кто критикует его за отстраненность от предмета изображения, *Schadenfreude*, игру ради игры, асоциальность и прочее. В образ палача, безнадежно искалеченного обществом, в котором он живет, как и в образ деспота Падука в «Под знаком незаконнорожденных», и в образы незримых вершителей власти в «Приглашении на казнь», отец безусловно вкладывает глубочайшее личное чувство. Кто решится утверждать, что чувство это становится менее искренним или воздействует с меньшей силой оттого, что преломляется через призму искусства?

Говоря о том, что профессор Донахью определяет как набоковскую «эстетическую соотнесенность с русской литературой и существующей в ней взаимосвязью между искусством и пропагандой»^{144}, Альфред Казин указывает, что Набоков воспринял и развил традицию некоторых русских формалистов, как поэтов, так и ученых, которые «прежде всего интересовались искусством, в особом смысле этого слова». Это не было «искусство ради искусства» в традиционном смысле, но скорее

«идея искусства как новой реальности... идея, с которой Набоков не расставался никогда... Он чувствовал – и в этом смысле он был пророком, что... Ленин ставил своей целью не социальные реформы и не социальную революцию, а нечто совсем иное... Набоков понимал, что

Ленину нужна была своя особая реальность. А как мы теперь знаем, например, одна из причин абсолютной безжалостности тоталитаризма заключается в том, что он представляет... коммунизм как особую реальность, приходящую на смену капитализму, и что любой, подвергающий это малейшему сомнению, превращается во врага системы; таким образом, мы имеем дело с эксклюзивной идеей спасения, что само по себе страшно. И Набоков это понимал»{145}.

К сожалению, климат той эпохи и ограниченность набоковской аудитории не позволили этим пророчествам повлиять на ход событий. Однако если верно то, что искусство – это реальность и частью этой реальности является взгляд на общественную ситуацию, вправе ли мы обвинять Набокова в отсутствии социальной сознательности?

Набоков ставил знак равенства между красотой, с одной стороны, и состраданием, поэзией, самой жизнью с ее сложными узорами – с другой. Он ненавидел жестокость и несправедливость как в отношении группы людей, так и в отношении отдельного человека. Он с равным состраданием относился и к жертве преступления, и к тому, кто безвинно понес за это преступление кару. Негодование дидактического толка, на какие бы литературные достоинства оно ни претендовало, какую бы точку зрения ни выражало, остается бесплодным. Сострадание истинного художника обладает почти что болезненной остротой; возможно, именно это и вызывает неприятие у некоторых критиков.

Примечания (к книге Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме)

Драматургия В. В. Набокова (1899–1977), за исключением сценария по «Лолите», целиком принадлежит «русскому» периоду его творчества. Сохранилась первая, всего в 61 строку, драма Набокова «Весной» («нечто лирическое в одном действии»), которая была написана в 1918 г. в Крыму (Б01. С. 172). За двадцатилетие с 1923 по 1942 г. Набоков опубликовал в периодических изданиях Берлина, Парижа и Нью-Йорка шесть пьес, драматический монолог, первое действие драмы «Человек из СССР» и заключительную сцену к пушкинской «Русалке». При жизни Набокова пьесы не переиздавались. Самое крупное произведение, «Трагедия господина Морна», а также полный текст «Человека из СССР» (в английском переводе) увидели свет только после смерти автора. Набоков издал в США лишь одну свою пьесу – «Изобретение Вальса», переведенную на английский язык сыном писателя Д. В. Набоковым в 1964 г. (V.Nabokov. The Waltz Invention. N.Y.: Phaedra, 1966).

Другие пьесы в переводе Д. В. Набокова составили книгу: V. Nabokov. The Man from the USSR and Other Plays. San Diego; New York; London: Broccoli Clark / Harcourt Brace Jovanovich, 1984, в которую вошли

«Человек из СССР», «Событие», «Полюс» и «Дедушка», а также лекции Набокова о театре: «Playwriting» («Ремесло драматурга») и «The Tragedy of Tragedy» («Трагедия трагедии»).

Набоков намеревался издать русский сборник своей драматургии до конца 1976 г. (Б04. С. 771). Он перевел на русский язык предисловие к английскому изданию «Изобретения Вальса» и запросил из отдела рукописей Библиотеки Конгресса США свои драматургические произведения, хранившиеся там, «включая "Трагедию господина Морна"» (V.Nabokov. Selected Letters. 1940–1977 / Ed. by Dmitri Nabokov and M.J. Broccoli. N. Y.: Harcourt Brace Jovanovich / Broccoli, Clark, Layman, 1989. P. 475). Эта книга, в отличие от собрания стихотворений, которое Набоков успел подготовить, так и не была составлена, оставшись среди других нереализованных русских проектов писателя, подобно русской версии «Strong Opinions» под названием «Кредо», над которой он работал в 1973 г.

В 1960 г., по предложению Д. Б. Харриса и С. Кубрика, Набоков написал сценарий «Лолиты», который затем переработал и издал: V. Nabokov. Lolita: A Screenplay. N. Y.: McGraw–Hill, 1974.

В России попытка издать все опубликованные пьесы Набокова впервые была предпринята в 1990 г. (В.Набоков. Пьесы / Сост., вступ. ст. и коммент. Ив. Толстого. М.: Искусство, 1990); это издание до сих пор оставалось самым полным собранием набоковской драматургии.

Драматургия Набокова отнюдь не охватывается рамками изданных им пьес. Утрачены написанные в соавторстве с И. С. Лукашем в 1923–1924 гг. либретто и скетчи для русского кабаре «Синяя птица» (Берлин), сценарии балетов–пантомим и других музыкальных представлений. Из этих произведений был опубликован только драматический монолог «Агасфер», сохранился сценарий балета–пантомимы «Кавалер лунного света» (его, как и пьесу «Весной», Набоков, по сообщению Д. В. Набокова, опубликовать запретил).

К жанру драматического монолога относится также «Речь Позднышева», написанная Набоковым в июле 1926 г. для импровизированного суда над героем «Крейцеровой сонаты», устроенном правлением союза журналистов в Берлине. В письме жене Набоков рассказывал: «На обратном пути (из Груневальда. – А. Б.), переходя то место мостовой на углу Лютер и Клейст, где идет оргия починки, встретил рамолистого проф.<ессора> Гогеля, который мне сказал: "А вы будете играть Позднышева. Да–да–да..." Думая, что он меня с кем–то спутал, я улыбнулся, поклонился и пошел дальше» (BCNA. Letters to Vera Nabokov. 29 июня 1926 г.). Вскоре были распределены роли: «Айхенвальд ("прокурор"), Гогель ("эксперт"), Волковыский ("второй прокурор"), Татаринев ("представитель прессы"), Фальковский ("защитник"), Кадиш ("председатель"), Арбатов ("секретарь") – и маленький я (Позднышев). Было не без юмора отмечено, что в этой компании евреи и православные представлены одинаковым числом лиц» (Там же. 7 июля 1926 г.). 11 июля Набоков окончил «Речь Позднышева», а на следующий день состоялось представление. В своем драматическом монологе, черновик которого сохранился в архиве писателя, Набоков во многом отступает от замысла Л. Н. Толстого, хотя, в общем, следует его тексту и

воспроизводит интонации рассказчика. Несколько фрагментов «Речи» дают представление об этом выступлении Набокова:

«Убийство, совершенное мной, это не просто удар кинжала, ночью, пятого октября, в ярко освещенной гостиной. Убийство, совершенное мной, явление продолжительное и скорее подобно действию медленного яда, нежели сверканью лезвия стали. Смее надеяться, что огромное, сумрачное раскаянье, в котором с тех пор теряется моя жизнь, никаким образом не повлияет на решение суда.

Полагаю, что внешние очертанья моего прошлого достаточно вам известны. Год рожденья, школа, университет, карьера – все это особого значения не имеет. Было бы куда умнее, мне кажется, задавать человеку не просто обычный вопрос: когда ты родился? А вопрос, когда ты впервые пал? И на этот вопрос я, Василий Позднышев, ответил бы так: мне было невступно 16 лет, я еще не знал женщин, но уже был развращен скверным шепотом анекдотов и бахвальством сверстников. И вот знакомый студент, товарищ брата, повез меня в то место, которое так великолепно зовется "дом терпимости". Я не помню ни имени, ни лица женщины, меня научившей любви. Но я помню, что в этом падении было что-то особенное и трогательное – мне было грустно, грустно, – это чувство непоправимого, невозвратимого я испытал всего только два раза в жизни: когда вот глядел на одевавшуюся проститутку и много лет спустя, когда глядел на мертвое лицо жены. <...> Вы понимаете, я по слепоте своей решил про себя, что мне нужно только ее тело, решил, что она знает это, – о чем же было толковать? А теперь я иногда думаю, может быть этих-то именно слов, которых у меня не было, она и ждала, ждала от меня, может быть, если бы я их нашел... Страшно вспоминать. У меня были нелепейшие, грубейшие мысли насчет женщин. Я верил, например, в мировое властвование женщины – женщины с большой буквы, – чувствуете, какая пошлость <?> Я верил в это, как иные верят, что миром управляют масоны... У меня была теория, что вся роскошь жизни требуется и поддерживается женщинами. А сказать вам по правде, я женщин не знал вовсе – а судил о них так, здорово живешь, – о душе женщины никогда не за-дум<ыв>ался.

И вот наступил медовый месяц. Что тут скрывать – наша первая ночь была ужасно неудачна. Ведь нельзя так. Ведь она была совсем, совсем чистой девушкой. Я ни разу не поцеловал ее до этой ночи, я не окружил ее той нежностью, которая должна быть постепенной сияющей стезей, ведущей к любовному счастью. Повторяю, между нами не было слов, не было нежности. В эту ночь она ужасом, рыданиями ответила на мою страсть. Это невыносимо вспоминать. Я же к ней подходил, как к лукавому врагу, как к этой самой страшной, сладкой и слегка презренной силе, которую для меня являлась женщина. Я своей глупой и грубой теорией осквернил эту ночь. Мудрено ли, что это было насилие, а не объятие, мудрено ли, что она с отвращением вырывалась из моих рук? <...> Я измучил ее. Я спросил, почему она грустна – я видел в этой грусти унижение для себя, моя мужская гордость была как-то задета этой грустью. Я упрекнул ее в капризе. Она обиделась. Нас обоих охватило нелепое раздражение... И потом ссоры участились, мое самолюбие было вечно воспалено – и эта грусть ее, эти приступы грусти, – ах, если бы я тогда понял в чем дело...

Вы думаете, что я убил ее 5-го октября кривым дамасским кинжалом? Как бы не так... Нет, господа, я убил ее гораздо раньше, я убивал ее постепенно, я не замечал, как убиваю. И теперь каждую ночь, каждую ночь она со своей удивительной улыбкой ленивым грациозным движением проходит через мой сон. <...>

Господа, я усталый и несчастный человек. Но в самом несчастье моем есть позднее для меня утешенье. Я понял, что зло, то страшное зло, которым мне казалось напоено все человечество, – я понял, что это зло жило только в моей собственной душе. Я понял, что грешен – не брак вообще, а грешен был именно мой брак, оттого, что я грешил против любви. Я понял, что жизнь человечества во сто крат благополучнее <...> Господи, когда я вошел в комнату, где она умирала, первое, что бросилось мне в глаза, было ее светло-серое платье на стуле, все черное от крови. И не кровь была страшна, а страшны были эти складки на платье, которые так недавно жили ее движениями, ее теплом. <...> И потом я видел ее в гробу. И нельзя было ни на одну секунду переставить назад стрелку часов, ни на один листок нельзя было восстановить опавший календарь, – а как хотелось мне этого, как пронзительно хотелось мне сызнова начать и окружить ее, милую мою жену, той простой нежностью, при свете которой так были бы сме<шны> ревность, гордость, все теории брака, все эти дразги досуженного ума»

(BCNA. Rech' Pozdnysheva).

«Был я не в смокинге (подсудимому все-таки как-то неудобно быть в смокинге), а в синем костюме, кремовой рубашке, сереньком галстухе, – рассказывал Набоков после представления. – Народу набралось вдоволь <...>, сыграли presto из Крейцеровой сонаты. <...> Арбатов – довольно плохо – прочел обвинительный акт, Го-гель <...> говорил о преступлениях, которые можно простить, затем председатель задал мне несколько вопросов, я встал и не глядя на заметки, наизусть, сказал свою речь <...> Говорил я без запинки и чувствовал себя в ударе. После этого обвиняли меня Волковыский (сказавший: мы все, когда бывали у проституток...) и Айхенвальд (сказавший, что Позднышев совершил преступление против любви и против музыки). Защищал меня – очень хорошо – Фальковский. Так как я дал совершенно другого Позднышева, чем у Толстого, то вышло все это очень забавно. Потом публика голосовала – и я ныне уже пишу из тюрьмы»

(BCNA. Letters to Vera Nabokov. 13 июля 1926 г.).

В заметке о «суде» Раиса Татарина обратила внимание на своеобразие созданного Набоковым образа:

«...вечер, устроенный союзом журналистов и литераторов, вышел подлинно приятным и подлинно литературным. Большой и неожиданный интерес придало ему участие В. Сирина, мастерски составившего и прочитавшего "объяснения подсудимого" Позднышева. Молодой писатель,

правда, сильно отступил от образца, созданного Толстым. Сиринскому Позднышеву дано было после убийства понять, что ненависть его к жене была ничем иным, как истинной любовью, которую он убивал в себе из-за ложного отношения к женщине. <...> Большинством 86 против 29 голосов Позднышеву был вынесен обвинительный приговор»

(Р. Т. <Раиса Татаринова> Суд над «Крейцеровой сонатой» // Руть. 1926. 18 июля).

Еще менее, чем о кабаретных сценках Набокова, известно о его киносценариях 20–30-х гг. В 1924 г. Набоков пишет сценарий по собственному рассказу «Картофельный эльф» (сохранилось лишь название сценария – «Любовь карлика»), пишет несколько сценариев в соавторстве с Лукашем. В 1936 г. в Париже Набоков вновь много работает над сценариями, причем некоторые завершает, что следует из его писем жене: «Час битый разговаривал с Шифриным в его конторе <...> и условились, что я для него приготовлю сценарию, причем он подробно объяснил мне свои requirements[5]. Я уже кое-что сочинил: история мальчика, сына короля; его отца, как тогда в Марселе, убивают, и он становится королем... Потом революция и он возвращается к игрушкам и к радио – это звучит довольно плоско, но можно сделать очень забавно» (BCNA. Letters to Vera Nabokov. 8 (?) февраля 1936 г.). В другом письме Набоков сообщает: «Пишу четыре, нет, даже пять сценариев для Шифр.<ина> – причем мы с Дастаниаком на днях пойдем регистрировать их – против кражи» (Там же. Февраль 1936 г.). Ни один из этих проектов не нашел своего воплощения, как не сохранились и тексты самих сценариев.

Из других несохранившихся или незавершенных драматургических произведений Набокова наибольший интерес представляет инсценировка «Дон Кихота» по заказу Театра Михаила Чехова (Риджфилд, Коннектикут), над которой Набоков работал в 1940–1941 гг. До сих пор считалось, что участие Набокова в этом проекте ограничилось обсуждением его общих черт и составлением плана (см.: Б04. С. 35), однако хранящиеся в архиве Набокова письмо М. Чехова и письмо Набокова жене из чеховского театра свидетельствуют, что Набоков не только приступил к инсценировке, но и закончил ее предварительный вариант. После первой встречи Набокова с Чеховым, на которой была достигнута договоренность о совместной работе над «Дон Кихотом», Чехов по просьбе Набокова выслал ему план инсценировки, который мог бы служить ему отправной точкой для пьесы:

«Основная атмосфера, фон, на котором разыгрываются события пьесы: напряженное, беспокойное, трагичное даже, пожалуй, хаотичное состояние, в котором живут люди. Чувствуется: нужна помощь, сострадание, нужны человеческие чувства. Инквизиция, войны, бессердечие дошли до предела <...> Кихот ложно понял свою миссию и вместо того, чтобы помочь тем, кто на земле – вознесся и над землей и над всеми ее обитателями. В конце пьесы Кихот спустился на землю, поняв ее нужды через свои собственные страдания и ошибки. Санчо совершает обратный путь – от слишком земного к земно-духовному. Оба героя в своих конфликтах невольно учат друг друга истине. Оба в

конце приходят ко Христу, но не в церковном смысле, а в смысле конкретного переживания Христа как друга, как старшего брата. Говорили мы с Вами об Иезуитах, преследующих свои цели, как матерьяльные, так и духовные <...> Говорили мы также о сложной сети шпионажа в среде иезуитов: не разберешь, кто начальник и кто подчиненный, графиня оказывается чуть ли не рабой того, кого мы принимали за последнюю и незначительную сошку и т.д. Ловя Кихота и влияя на него душевно и физически, иезуиты, сами того не подозревая, толкают его на истинный путь – так они вплетаются в идеологический рисунок пьесы. Центральным событием и поворотным пунктом пьесы может, как мне кажется, быть сцена у графини. Там измышления врагов Кихота достигают апогея, там же душа Кихота начинает просветляться, там же Санчо губернаторствует и тоже начинает прозревать правду по-своему. Отсюда пьеса быстро несется к концу: все темное превращается в свет, радость и, главное, выступает конкретно, хотя и не видимо, Третий между Кихотом и Санчо (Христос, которому можно протянуть руку) <...> Сцены, которые хотелось бы иметь в пьесе: отъезд Кихота и Санчо ночью, тайно и странно. Посвящение Кихота в рыцари в трактире. Издевательства, клоунада, проститутки, погонщики, хозяин трактира, мистицизм наизнанку. Кихот горит, душа его пылает искренним желанием добра <...> Затем сцена с освобождением каторжан, где вместо благодарности Кихот встречает животную жажду свободы, грубейший эгоизм, отвратительный инстинкт жизни. Затем – кукольный театр, где Кихот видит себя самого, но может быть еще не узнает и не понимает значения увиденного. А может быть и понимает – это будет зависеть от того, в какое место пьесы Вы вставите эту сцену. <...> Хорошо бы иметь сцену на улице, где над Кихотом издевается толпа в то время, когда он уже почти прозрел. <...> Дульцинея, которая в начале, может быть, дала ему даже пощечину, неверно истолковав его к ней стремление – теперь первая понимает его и как-то (по-СИРИНСКИ) сливается с образом Третьего. Говорили мы с Вами также и о необходимости иметь постоянно насыщенные атмосферы (настроения). Говорили также и о том, как одни лица странным образом напоминают других и как бы все снова и снова предстают перед Кихотом, хотя на самом деле они и другие. Это я считаю очень важным. Это избавит спектакль от необходимости быть плоско-натуралистичным, чего я боюсь на сцене до ужаса. Это просвечивание лиц представляется мне как сон, который показывает вам вашу мать, которая в то же время ваша жена, и та, казалось бы, забытая первая любовь, где-то в далеком детстве, в Удельной. Тут в таком конкретном сне видишь ту Судьбу, которая преследует тебя сквозь всю твою жизнь: в образе ли первой любви, матери или жены. Такой сон конкретнее действительности и не забывается никогда. Так же, по-моему, и с Кихотом: Судьба ставит перед ним задачу – в течение действия пьесы Ких.<от> разрешает эту задачу. Помнится, говорили мы и о том, что пьеса должна быть смешная и занятная. Идеиная сторона должна быть угадана публикой <...> Я бы не побоялся смешать и переплести хороший, настоящий, глубокий мистицизм с юмором: юмор сверху, а мистика – андернис. <...> Пьеса должна быть короткая, не больше двух часов с антрактом. <...>

3. Насчет лица, которое появляется изредка, как бы руководя действием, я хотя и не знаю его, но от всей души приветствую. Чую, что в нем есть и странность и театральность.

4. О том, как Кихот видит людей и предметы я могу сказать только, что это целиком и вполне в том плане, который мне кажется правильным и по стилю и по эффекту, и с точки зрения основной идеи хороший прием.

5. Насчет ритмов и того, что по интонациям человека, говорящего в соседней комнате по телефону можно узнать с кем он говорит – я уже в восторге! Приезжайте скорей! <...> Покажем Вам наш театр, школу и пр.»

(BCNA. Letters to and from miscellaneous correspondents. 1925–1976. Letters from The Chekhov Theatre. 12 декабря 1940 г.).

В конце марта 1941 г. Набоков приехал к Чехову в Риджфилд:

«Вечером часа четыре беседовал с Чеховым о "Дон Кихоте", ему очень понравилась моя штучка, и изменения, которые он хочет, просты и, в общем, в тоне. Но это будет, конечно, не моя вещь. Христианские просветления и т.д. Сегодня вечером будем опять работать. <...> Меня устроили в актерском общежитии <...> Солнце, тени, живопись Жуковского. Чехов – какая-то часть Лукаша плюс гениальность. Сейчас иду на репетицию»

(BCNA. Letters to Vera Nabokov. 31 марта 1941 г.).

Пометки Набокова на письме Чехова показывают, что он планировал инсценировку романа из семи сцен в следующем порядке: 1) отъезд Кихота и Санчо; 2) посвящение Кихота в рыцари; 3) освобождение каторжников и, вероятно, сцена с Дульсинеей; 4) вероятно, сцена у графини; 5) кукольный театр; 6) Кихот и толпа; 7) вновь Дульсинья и Кихот.

Поскольку материалы инсценировки разыскать не удалось, трудно сказать, какой она приобрела вид и была ли окончена. Во всяком случае, в мае 1941 г. инсценировка еще не была завершена, о чем свидетельствует письмо администратора чеховского театра Е. И. Сомова Набокову. Сомов извещал Набокова о том, что пьеса не может быть включена в репертуар осени 1941 г. и что ближайшее время, когда она может пойти, это сезон 1942/43 г. При этом театр не мог оплатить работу Набокова до начала следующего сезона и предложил ему приостановить работу над пьесой до конца года, чтобы потом вернуться к ней снова (BCNA. Letters from The Chekhov Theatre. 13 мая 1941 г.). Вероятно, по этим причинам Набоков, не слишком увлеченный идеей инсценировки и находившийся в это время в стесненных обстоятельствах, отказался от дальнейшего сотрудничества [6]. В 1951/52 учебном году Набоков читал курс лекций о романе Сервантеса в Гарварде, охарактеризовав «мир книги» как «безответственный, инфантильный, жестокий и варварский» (В. Набоков. Лекции о «Дон Кихоте». М.: Независимая газета. 2002. С. 129. – Пер. Н. Кротовской).

В настоящее издание вошли все опубликованные Набоковым драматические произведения, за исключением сценария «Лолиты», перевод которого мы планируем подготовить отдельно. Текст «Трагедии господина Морна», а также ее «изложение», напечатанные в периодической печати, заново сверены с рукописью; в приложении впервые публикуются рабочие материалы, отражающие этапы воплощения замысла «Трагедии».

Впервые на русском языке издается драма «Человек из СССР», известная до сих пор лишь по первому действию. Ранние пьесы сверены с текстами их единственных публикаций, пьесы «Дедушка» и «Полюс» сверены, кроме того, с рукописями. Опубликованные пьесы Набокова печатаются по текстам первых публикаций. В текстах «События» и «Изобретения Вальса», печатавшихся до сих пор по их единственным журнальным публикациям, учтены исправления, сделанные Набоковым на страницах двух экземпляров «Русских записок», хранящихся в компании Glenn Horowitz Bookseller (Нью-Йорк), возможностью ознакомиться с которыми я обязан Саре Фанке. Отдельное место в книге занимают переводы лекций Набокова о драматическом искусстве, публикуемые впервые.

Цель настоящего издания и предлагаемых вниманию читателя примечаний – представить со всей возможной полнотой текстологически выверенное собрание драматических произведений Набокова и его теоретические воззрения на драму, восстановить обстоятельства создания и постановки пьес. Особенный характер драматургического стиля Набокова потребовал обширного литературного комментария, что относится прежде всего к «Событию» и «Изобретению Вальса»; примечания к этим двум пьесам, написанные нами для публикации в Н5, в настоящем издании значительно переработаны. Орфография и пунктуация произведений приведены к современным нормам, с сохранением особенностей, отражающих авторскую манеру.

Считаю приятным долгом выразить глубокую признательность Дмитрию Владимировичу Набокову за предоставленную мне возможность ознакомиться с архивными материалами его отца в Нью-Йорке и Вашингтоне и за разрешение использовать некоторые из них в настоящем издании. Профессор Брайан Бойд (Окленд, Новая Зеландия) оказал всемерную помощь в составлении книги, за что я хотел бы его сердечно поблагодарить. Я благодарен также профессору Геннадию Александровичу Барабтарло (Колумбия, Миссури), согласившемуся прочитать рукопись вступительной статьи к настоящему изданию и высказавшему в отношении ее ряд важных замечаний, большинство из которых нами учтено. Я признателен за разнообразную и бескорыстную помощь, ценные советы, критику, а также за внимание к настоящему изданию Ольге Ворониной (Гарвард), профессору Александру Алексеевичу Долинину (Мэдисон), профессору Дональду Б. Джонсону (Санта-Барбара), Зигрун Франк-Гольпон (Оксфорд), Стивену Круку (Нью-Йорк), Саре Фанке (Нью-Йорк). Я благодарен за дружеское содействие и участие Светлане Лифшиц и Вадиму Шапочке. Любые слова благодарности будут ничтожно малы в сравнении с усилиями Ульяны Кожевниковой, помогавшей в составлении примечаний.

Сноски

1

Здесь: задним числом (лат.).

2

Целиком (лат.).

3

В крайнем случае (фр.).

4

Курсив мой. – Д. Н.

5

Требования (англ.).

6

Примечательно, что весной 1941 г. в СССР состоялась премьера инсценировки «Дон Кихота», написанная М. А. Булгаковым в конце 30-х гг.

Комментарии

1

В. Ф.Ходасевич. Собр. соч.: В 4 т. М.: Согласие, 1997. Т. 4. С. 533.

2

Показательно, что в энциклопедии творчества Набокова всем его пьесам посвящена общая статья, в то время как другие его крупные произведения рассматриваются отдельно: G. Diment. Plays // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by V. Alexandrov. N. Y.; London: Garland Publishing, Inc., 1995. Незначительный интерес к этой теме у отечественных исследователей отражает: В. В. Набоков. Библиографический указатель / Сост. Г. Г. Мартынов. СПб.: Фолио-пресс, 2001. Вместе с тем тема «Набоков и кино» изучена значительно лучше; см.: Alfred Appel, Jr. Nabokov's Dark Cinema. N.Y., 1974; Barbara Wyllie. Nabokov at the Movies: Film Perspectives in Fiction. Jefferson, NC & London: McFarland, 2003.

3

Ив. Толстой. Набоков и его театральное наследие // В. Набоков. Пьесы. М.: Искусство, 1990. С. 5. В конце 80-х – начале 90-х гг. в России вышло несколько статей, посвященных двум последним пьесам Набокова; Р. Тименчик. Читаем Набокова: "Изобретение Вальса" в постановке А. Шапиро // Родник. 1988. № 10; Е.Шиховцев. Театр Набокова // Театр. 1988. № 5; С. Залыгин. Театральный Набоков // Новый мир. 1989. № 2; П. Паламарчук. Театр Владимира Набокова // Дон. 1990. № 7.

4

The W. Henry and A. Albert Berg Collection of English and American Literature. The New York Public Library (далее – BCNA). Diaries, 1943– 1973. Записная книжка Набокова за 1969 г., запись от 8 июня.

5

BCNA. Letters to Vera Nabokov. 10 марта 1937 г.

6

См.: Б. Бойд. Владимир Набоков. Русские годы. М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2001. С. 558; Г. Барабтарло. Сверкающий обруч. О движущей силе у Набокова. СПб.: Гиперион, 2003. С. 232–233.

7

Д.Набоков. Набоков и театр. См. наст. изд. С. 519.

8

См.: Г. Барабтарло. Сверкающий обруч. О движущей силе у Набокова. С. 234.

9

BCNA. Letters to Vera Nabokov. 10 апреля 1939 г.

10

Б. Бойд. Владимир Набоков. Американские годы. М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2004. С. 31.

11

BCNA. Letters to and from miscellaneous correspondents. 1925–1976. Letters from The Chekhov Theatre. Письмо М.Чехова от 12 декабря 1940 г.

12

Переписка Владимира Набокова с М. В. Добужинским / Публ. В. Старка // Звезда. 1996. №11. С. 100–101. Еще несколько лет спустя

Добужинский написал Набокову о замысле Лурье создать оперу по «Арапу Петра Великого» Пушкина и вновь предложил ему стать автором либретто. «Что касается моего активного участия в составлении либретто, – отвечал Набоков, – то, как мне ни жаль, не могу найти времени, чтобы сделать все нужные для этого изыскания» (Там же. С. 103).

13

В.В.Набоков. Интервью Альфреду Аппелю, сентябрь 1966 г. // В. В. Набоков. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум 1999. Т. 3. С. 618–619. – Пер. С.Ильина.

14

Б. Бойд. Владимир Набоков. Американские годы. С. 31.

15

Нотабене к лекциям о драме. Цит. по: Б. Бойд. Владимир Набоков Американские годы. С. 40.

16

VCNA. Letters to Vera Nabokov. 17 мая 1937 г.

17

VCNA. Letters to Vera Nabokov. 16 апреля 1939 г.

18

VCNA. Letters to Vera Nabokov. 4 июня 1939 г.

19

Очень злободневный (англ.). зТам же. 11 июня 1939 г.

20

BCNA. Letters to Vera Nabokov. 11 июня 1939 г.

21

В. В. Набоков. Собр. соч. американского периода. Т. 2. С. 246.

22

В письме Э.Уилсону от 11 июня 1943 г.: В.Набоков. Из переписки с Э.Уилсоном // Звезда. 1996. №11. С. 120.

23

В. В. Набоков. О Ходасевиче // В. В. Набоков. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 5. С. 587.

24

BCNA. The Soviet drama. Holograph and typescript draft of two lectures. Здесь и далее английские цитаты, если не оговорено иное, даются в нашем переводе. – А. Б. Ср. замечание А. Блока, относящееся к 1907 г., о случайном характере русской драмы, в которой отсутствует «техника, язык и пафос», а действие «парализовано лирикой» (А. Блок. О драме // А. Блок. Собр. соч.: В 8 т. М; Л., 1962. Т. 5. С. 172).

25

В. В. Набоков. Н. В. Гоголь. Повести. Предисловие // В. В. Набоков.

Собр. соч. русского периода. Т. 5. С. 598.

26

А. Блок. Собр. соч. М; Л., 1963. Т. 8. С. 169.

27

Письмо от 22 декабря 1817 г. (Цит. по: Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Сост. А. С. Дмитриев. Изд-во МГУ, 1980. С. 351. – Пер. С. Таска).

28

В. В. Вейдле. Умирание искусства. СПб.: Аксиома, 1996. С. 123.

29

В. В. Вейдле. Умирание искусства. СПб.: Аксиома, 1996. С. 37.

30

В. В. Вейдле. Умирание искусства. СПб.: Аксиома, 1996. С. 29.

31

В. В. Вейдле. Умирание искусства. СПб.: Аксиома, 1996. С. 51.

32

Воспоминания печатались в журнале «Театр и жизнь» (1921. № 1–2, №5–6; 1922. №7, №8, №9).

33

Н. Набоков. Багаж. Мемуары русского космополита. СПб.: Издательство журнала «Звезда», 2003. С. 131–132.

34

Н. Набоков. Сара Бернар // Руль. 1923. 24 апреля.

35

Наиболее полно полемика представлена в изданиях: Театр. Книга о театре: Сб. ст. СПб., 1908; В спорах о театре: Сб. ст. М., 1914.

36

М. Волошин. Современный французский театр // М. Волошин. Лики творчества. Л.: Наука, 1988. С. 130.

37

Цит. по: Е. Зноско–Боровской. Русский театр начала XX века. Прага: Пламя, 1925. С. 243. См. об этом: В.В.Иванов. От ретеатрализации театра к театральной антропологии // Театр XX века. Закономерности развития / Под ред. А. В. Бартошевича. М.: Индрик, 2003. С. 131.

38

М. Волошин. Лики творчества. С. 365.

39

В. Набоков. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета,

1996. С. 183. – Пер. А. Курт.

40

М. Волошин. Лики творчества. С. 355. Статья была опубликована в Московском театральном журнале «Маски» (1912–1913. №5) под названием «Театр и сновидение».

41

М. Волошин. Лики творчества. С. 352.

42

Н. Евреинов. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 42.

43

Н. Евреинов. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 104.

44

Перед представлением «Ревизора»: Беседа с М. А. Чеховым // Возрождение. 1935. 27 января.

45

В. Ф. Ходасевич. По поводу «Ревизора» // В. Ф. Ходасевич. Собр. соч.: В 4 т. М.: Согласие, 1996. Т. 2. С. 341–342.

46

V. Nabokov. Look at the Harlequins! Penguin Books, 1990. P. 9.

47

BCNA. Letters to and from miscellaneous correspondents. 1925–1976.
Письмо М. Чехова Набокову от 12 декабря 1940 г. В 30-е гг. Чехов
вынашивал идею сновидческого спектакля «Дворец пробуждается», очень
близкую замыслу «Изобретения Вальса»: «Вся декорация 1-го акта
желательна в округлых формах... Округлость форм проистекает от сна.
Сон и сон во всем. За окном сон, на сцене – сон, все закруглилось во
сне...» (цит. по: М. Литаврина. Русский театральный Париж. СПб.:
Алетейя, 2003. С. 57).

48

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

49

Е. Зноско–Боровской. Русский театр начала XX века. С. 237.

50

Е. Зноско–Боровской. Русский театр начала XX века. С. 273.

51

Вяч. Иванов. Родное и вселенское. С. 45.

52

Вяч. Иванов. Родное и вселенское. С. 50.

53

BCNA. The Soviet drama. Аналогичные высказывания были не редки в эмигрантской печати: «При изучении официальной стороны советской жизни прежде всего бросается в глаза "театрализация" всех событий <...> На роли фигурантов призываются теперь все советские граждане» (Ю. Сазонова. Советский театр // Современные записки. 1937. Кн. LXV. С. 418– 421).

54

Мейерхольд и художники / Сост. А. А. Михайлова и др. М.: Галарт, 1995. С. 85–86; 89.

55

В. Набоков. Лекции по русской литературе. С. 57. – Пер. Е. Голышевой под ред. В. Голышева.

56

Н. Евреинов. В школе остроумия. М.: Искусство, 1998. С. 331.

57

Дневник В.Набокова, 1943, 25–30 января. Цит. по: Б.Бойд. Владимир Набоков. Русские годы. С. 126.

58

В. В. Набоков. Собр. соч. русского периода. Т. 5. С. 279.

59

Б.Бойд. Владимир Набоков. Русские годы. С. 179.

60

Театр-кабаре «Эмигрант» <Объявление> // Руль. 1923. 1 января.

61

Театр «Синяя птица» // Театр и жизнь. 1921. №4. С. 11. Литературной частью театра заведовал Ф. Р. Яроши, среди художников значились К. А. Богуславская, Е. Лисснер, П. Челищев, ставший вскоре известным художником, главный режиссер – И. Э. Дуван–Торцов.

62

Театр «Синяя птица» // Театр и жизнь. 1921. №4. Объявление № 5–6. С. 20.

63

Театр «Синяя птица» // Театр и жизнь. 1921. №4. Объявление № 5–6. С. 20.

64

Цит. по: Б.Бойд. Владимир Набоков. Русские годы. С. 272. См.:
A.Appel, Jr. Nabokov's Dark Cinema. P. 155.

65

«Балаган» // Руть. 1925. 17 марта.

66

«Балаган» // Руть. 1925. 17 марта.

67

«Балаган» <Объявление> // Руть. 1925. 22 марта.

68

Суд над «Крейцеровой сонатой» // Руть. 1926. 18 июля. Подписано: «Р. Т.».

69

BCNA. Letters to Vera Nabokov. 12 июля 1926 г.

70

«Кватч» // Руль. 1927. 1 июня. Подписано: «Не-критик». См. также заметку в «Руле» «Званный вечер у литераторов» от 22 мая. Без подписи.

71

BCNA. Letters to Elena Ivanovna Nabokov. 13 марта 1925 г.

72

BCNA. Letters to Elena Ivanovna Nabokov. Июль (?) 1924 г.

73

Б. Бойд. Владимир Набоков. Американские годы. С. 487.

74

Друзья, бабочки и монстры. Из переписки Владимира и Веры Набоковых с Романом Гринбергом / Публ. Р. Янгирова. // Диаспора: новые материалы. Париж; СПб.: Athenaeum-Феникс, 2001. Т. 1. С. 500.

75

V. Nabokov. Lolita: A Screenplay. N. Y.: McGraw-Hill, 1974. P. x.

76

V. Nabokov. Lolita: A Screenplay. N. Y.: McGraw-Hill, 1974. P. 128.

77

V. Nabokov. Selected Letters. 1940–1977 / Ed. by Dmitri Nabokov and Matthew J. Bruccoli. N. Y.: Harcourt Brace Jovanovich/Bruccoli, Clark, Layman, 1989. P. 363–364; 365.

78

V. Nabokov. Selected Letters. 1940–1977. P. 365–366.

79

BCNA. Letters to Elena Ivanovna Nabokov. 10 июля 1926 г.

80

В. В. Набоков. Собр. соч. русского периода. Т. 3. С. 670.

81

Б. Бойд. Владимир Набоков. Русские годы. С. 434.

82

А. Долинин. Истинная жизнь писателя Сирина. СПб.: Академический проект, 2004. С. 35.

83

BCNA. Letters to Vera Nabokov. 24 января 1924 г.

84

Буря, акт IV, сц. 1. – Пер. М. Донского.

85

В положении Морна – короля, принявшего вызов, но не исполнившего дуэльный долг, в результате чего он перестал быть королем, –

обыгран, как кажется, приведенный отцом писателя, В. Д. Набоковым, случай со шведским королем Густавом Адольфом. Он «сам издал эдикт против дуэли, но, когда ему случилось нанести оскорбление одному из своих генералов, который выехал за пределы Швеции, король последовал за ним и, заявив: "здесь я больше не король", предложил ему поединок» (В.Д. Набоков. Дуэль и уголовный закон. СПб.: Типография т-ва «Общественная польза», Б. Подьяческая, 39, 1910. С. 19).

86

См.: Б. Бойд. Владимир Набоков. Русские годы. С. 261–266; Г. Барабтарло. Сверкающий обруч. О движущей силе у Набокова. С. 233–262. См. также: В. П. Старк. Воскресение господина Морна // Звезда. 1997. № 4. С. 6–8.

87

Г. Барабтарло. Сверкающий обруч. О движущей силе у Набокова. С. 261–262.

88

Г. Барабтарло. Сверкающий обруч. О движущей силе у Набокова. С. 67–68.

89

Сюда же относится игра с английскими омофонами: «knight» – «night» (рыцарь – ночь).

90

Г. Барабтарло. Сверкающий обруч. О движущей силе у Набокова. С. 169.

91

BCNA. Rech' Pozdnysheva.

92

Что следует из прозаического изложения пьесы, так как в «Трагедии» эта сцена сохранилась не полностью.

93

С. Постников. О молодой эмигрантской литературе // Воля России. 1927. №5–6. С. 217.

94

Насколько необычной для эмигрантского театра 20-х гг. была эта Драма, можно судить из сравнения ее со сходными по теме, но не сопоставимыми по исполнению пьесами, вошедшими в театральный сборник «Отрыв» (Берлин: Петрополис, 1938): «Корабль праведных» Н. Евреинова, «Ка-эры» А. Матвеева и «Эмигрант Бунчук» Вс. Хомицкого. У Матвеева «сцены из жизни эмиграции» имеют качество «живых картин», Евреинов использует эмигрантскую тему для очередной иллюстрации своей идеи театра в жизни, сводя все действие к манифестации, у Хомицкого – типичная бытовая комедия с уклоном в фарс (см.: Ю. Мандельштам. «Отрыв». Театральный сборник // Возрождение. 1938. 7 января.).

95

См. наст. изд. С. 522.

96

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

97

Н.П.В. <Н. П. Вакар> «Событие» – пьеса Сирина (беседа с К). П. Анненковым) // Последние новости. 1938. 12 марта. Цит. по: Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова / Сост. Н.Г.Мельникова и О. А. Коростелева. М.: НЛО, 2000. С. 165–166.

98

Н. В. Гоголь. Театральный разъезд после представления новой комедии // Н. В. Гоголь. Комедии. Л.: Искусство, 1988. С. 264.

Г.Адамович. Рец.: Русские записки. 1938. №4 // Классик без ретуши. С. 167–168.

100

В. Сирин. По поводу рецензии М. Железнова // Новое русское слово. 1941. 11 апреля. См. наст. изд. С. 591.

101

Подробнее о набоковском театре фиктивного зрителя см.: А. Бабинов. «Событие» и самое главное в драматической концепции В. В. Набокова. // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб.: РХГИ, 2001. Т. 2. С. 572–586; A. Babikov. The Event and the Main Thing in Nabokov's Theory of Drama // Nabokov Studies. Vol. 7. 2002/2003 / Ed. by Z. Kuzmanovich. P. 161–174.

102

В. Ходасевич. Художественный театр. Вечер первый: «Враги» М. Горького. Вечер второй: «Любовь Яровая» К. Тренева // Возрождение. 1937. 13 августа.

103

См.: Н. Евреинов. Памятник мимолетному (из истории эмигрантского театра в Париже). Париж, 1953. С. 36–37.

104

Переиздание русского текста «Изобретения Вальса» не было осуществлено. Текст предисловия, до сих пор не публиковавшийся, был обнаружен нами в ВСНА. См. наст. изд. С. 481.

105

Единственное, что имеет значение (англ.).

«Apostrophes», Французское телевидение, 1975 (Фонд хранения в рамках завещания В. Набокова, номер 38).

В 1941 г. Набоков читал курс лекций о драме в Стэнфордском университете в США. С этих лекций, если не считать нескольких выступлений, началась преподавательская деятельность Набокова в американских университетах. Помимо изложения теоретических воззрений на драму, Стэнфордский курс включал разбор ряда американских пьес и обзор советской драматургии.

В письме Э. Уилсону (от 5 марта 1941 г.) Набоков сообщает о своей работе над статьей о советской литературе 1940 г.: «Я написал обозрения последних выпусков "Красной нови" и "Нового мира" для "Decision" и предполагал сделать разбор поэзии и романа для "New Republic"; но то, что я успел прочесть, так меня подкосило, что я не могу себя заставить двинуться дальше... У меня уже написано про "характеры в советской драме", — довольно ли этого?» (В.Набоков. Из переписки с Эдмундом Уилсоном // Звезда. 1996. № 11. С. 114; пер. С. Таска).

Заметки о действующих лицах в советских пьесах вошли в лекции «О советской драме» (32 страницы черновика, частью написанные от руки, частью машинописные), которые сохранились в архиве Набокова. Некоторые пассажи о детерминизме и соотношении сцены и зрительного зала в них близки или тождественны соответствующим пассажирам в публикуемых лекциях, в которых они получают развитие. Весной 1941 г. Набоков с успехом читал лекции «О советской драме» в колледже Уэлсли: «Про лекции я и не говорю. Всякий раз (вчера "Пролетарский роман", сегодня была "Советская драма") больше народу и аплодисменты, и похвалы, и приглашения и т. д.» (BCNA. Letters to Vera Nabokov. 19 марта 1941 г.). В этих лекциях Набоков подробно разбирает «Оптимистическую трагедию» (1933) Вс. Вишневского и останавливается на «Аристократах» (1934) Н. Погодина. Разбор предваряется введением, в котором Набоков дает общую характеристику советского театра: «С точки зрения удовольствия, эмоциональности, артистической опьяненности и долговременной ценности великого достижения, вся продукция русских драматургов <...> советского периода, начиная с двадцатых годов и до цветущего настоящего, столь же никудышна, сколь и обширна. Если добавить, что структура и атмосфера этих пьес может оказаться, в сущности, такой же, как и в определенного сорта европейских и американских пьесах, идущих на сцене с семидесятых годов прошлого века, или около того, то вы можете сильно усомниться в том, действительно ли рассмотрение советской драмы стоит моего и вашего времени. Но, как я надеюсь показать, это действительно весьма любопытное занятие» (BCNA. The Soviet drama. Holograph and typescript draft of two lectures. Здесь

и далее пер. наш. – А. Б.). Сравнивая советских персонажей с «буржуазными», Набоков замечает, что в советских пьесах «хороший коммунист может погибнуть лишь в том случае, если на сцене появится другой – еще лучше, но подлинный герой пьесы – неугасающая Революция. Другими словами, – продолжает Набоков, – добро в политическом смысле всегда торжествует над злом, и эта победа – скрытая от наших глаз, в последнем акте – должна наступить неизбежно, потому что в противном случае Правительство не утвердило бы пьесу. Стало быть, каким бы драматическим талантом драматург ни обладал, он вынужден удовлетворяться извлечением наибольшего количества драматического сомнения и удивления из таких ситуаций и таких характеров, которые не обнаруживают в первых сценах своей сущностной идеи или истины. С головы до ног замаскированный контрреволюционный злодей создан, чтобы действовать подобно лояльному ленинисту, до тех пор, пока диалектика драмы не обнаружит, что он саботажный изверг. Появляется персонаж более мягкого сорта, с ним всё в порядке, и публика уже близка к тому, чтобы избрать его в качестве доброго коммуниста пьесы, как вдруг комбинация событий или развитие конфликта открывают, что он так и не сумел избавиться от мелких буржуазных или либеральных привычек и потому обречен. Если в пьесе имеется ведущая женская роль, мы можем быть уверены, что хотя она никогда и не читала Ленина, ее незамутненное пролетарское происхождение вскоре проявит себя, и она окажется ближе к советскому богу, чем педант, пустозвон, чья политическая программа звучит вполне удовлетворительно, но чьи семейные связи с бывшим лавочником портят все дело. Мужчина советской драмы – серьезный, склонный к нравоучительным замечаниям, зазря не болтающий парень с железной волей и сияющими глазами, – вам знаком этот тип: сильный мужчина, с такой восхитительной человечностью взявшийся со щенком или ребенком и затем вновь затвердевающий и посылающий неких негодяев на расстрел. Этот персонаж, чрезвычайно популярный у советских драматургов, не что иное, как символ Ленина, которого биографы также изображают как марксистского робота со сверкающими проблесками юмора. В самом деле, что может быть трогательнее улыбки хозяина? Кто бы не пожелал быть трепетной маленькой девочкой в воскресном платье, преподносящей букет роз священному диктатору, выходящему из своего священного автомобиля?» (Ibid.). Говоря затем о пьесе Вишневого, представляющей собой «самый дряхлый и изношенный род мелодрамы», Набоков отмечает использование им греческого хора, который «после каждой сцены объясняет в терминах диалектического материализма, что только что произошло. Сцены сами по себе просто иллюстрируют ту или другую идею» (Ibid.). В другом месте Набоков развивает свою мысль о хоре, при помощи которого советские драматурги «пытаются сочетать различные вещи – традиционный контакт с наличествующей аудиторией, прямое обращение к Ивану Ивановичу в первом ряду и эксплуатацию того обстоятельства, что граждане в Советском Союзе тоже актеры в великом коммунистическом Бурлеске: либретто Маркса, музыка Ленина, постановка Иосифа Сталина» (Ibid.). Выискивание в пьесе настоящих большевиков или предателей Набоков сравнивает с проблемой детективной пьесы «кто убийца?»: «В этой и других советских пьесах действие приобретает вид следствия в отношении каждого лица, судебного процесса, и, если хорошо сыграть (а русские пьесы с конца прошлого века исполняются и ставятся великолепно), они доставят того же рода удовольствие, что и

сенсационные разоблачения или поиски и поимка злоумышленников» (Ibid.).

В заключение Набоков разбирает «Аристократов» Погодина, «в которых рассказывается о целительном, более того, волшебном влиянии Тяжкого Труда в концентрационном лагере на Белом море на вредителей, воров, уголовников, проституток, бывших министров и убийц, "перекованных" в добрых советских граждан <...> Интеллектуальный уровень пьесы – это уровень журналов для детей; с точки зрения нравственной, она на уровне фальсификаций или подхалимства. Впрочем, один или два пункта имеют некоторую ценность с научной точки зрения. Мы находим в этой пьесе, как и в "Оптимистической трагедии", тот же комический дуализм, который сплетает этику большевизма с этикой традиционного гуманизма. Преступники, которые вначале отказывались работать и смеялись над государственными идеалами <...> соблазняются на строительство канала, подрыв скал, осушение болот, рубку леса и тому подобные занятия, что, по замыслу, должно пробудить в них те же чувства и состояния разума, что и у людей любых классов и вероисповеданий: дух соперничества, гордость, честь, мужественность и т. д. С одной стороны, у нас имеются эти совершенно лживо задуманные персонажи, экс-инженеры, экс-бандиты, экс-все-что-угодно, чья безраздельная преданность государству может быть оплачена соблазном все новых подачек, добрым отношением и остроумными уловками укротителей; с другой стороны, у нас есть руководитель, который возвышается над любой человеческой эмоцией, Чекист, Железный человек коммунизма, чей идеал – Совершенное государство. Этого-то двойного искажения жизни (здесь надо подчеркнуть, что в настоящем советском лагере подобных тонкостей не сыскать: только надсмотрщик над рабами и сами рабы – избиения, кровь и болота) довольно для того, чтобы любые литературные притязания любого автора потерпели поражение, потому что даже если кто-то может решить, что натяжки в книге или пьесе проистекают из какого-нибудь одного и всепроникающего заблуждения относительно политической реальности, он не в силах принять произведения, основанного одновременно на двух ложных посылах, исключаящих одна другую. Находясь в очень доброжелательном расположении духа, мы можем благосклонно отнестись к пьесе, которая зиждется лишь на благословении убийства во имя совершенного социализма, как мы можем в том же настроении снисходительно отнестись к пьесе о доброй женщине, стремящейся помочь уэльскому углекопу поступить в университет. Но мы не можем принять сочетание стали и патоки – просто не сочетаемые вещи, – если сталь не превратится в желье или патока не станет машинным маслом. Трагедия советских драматургов в том, что они пытаются совместить две традиции: традицию стали и традицию патоки. И если какой-нибудь гений, появившись среди них, использует пропаганду как реквизит***, чтобы вскоре оставить ее и податься к звездам, ангелы-хранители истинной веры тут же схватят его за лодыжки» (Ibid.).

В отличие от лекций о советской драме, публикуемые в настоящем издании лекции Набокова носят более теоретический характер и, по замечанию Д. Набокова, «в сжатом виде содержат многие из основных принципов, которыми он руководствовался при сочинении, чтении и постановке пьес». В «нотабене» к этим лекциям Набоков записал: «<...> 1а) Драматургия существует, существуют и все компоненты

совершенной пьесы, но эта совершенная пьеса, при том, что существуют совершенные романы, рассказы, стихи, эссе, еще не написана ни Шекспиром, ни Чеховым. Ее можно вообразить, и однажды она будет создана – либо англосаксом, либо русским. 16) Взорвать миф о рядовом зрителе. 2) Рассмотреть условности и идеи, препятствующие написанию и постановке такой пьесы. 3) Суммировать уже известные положительные силы, предложить на их основе новый метод...» (цит. по: Б04. С. 40). Перевод выполнен по N84, с учетом текста лекций, хранящегося в ВСНА.

108

...мой дед <...> надумал устроить у себя в доме частный театр...– Имеется в виду И.В.Рукавишников (1841 – 1901), о котором Набоков писал в «Других берегах» так: «...тревожно–размашистый чудақ с дикой страстью к охоте, с разными затеями, с собственной гимназией для сыновей, где преподавали лучшие петербургские профессора, с частным театром, на котором у него играли Варламов и Давыдов...» (Н5. С. 182).

109

К.А.Варламов (1849–1915), знаменитый русский актер, выступавший в Александрийском театре в Петербурге, был известен своей манерой почти фамильярного обращения с публикой: вступал в диалог с залом, включал в свою роль целые монологи от себя.

110

...непреодолимая преграда, отделяющая «я» от «не-я» <...> необходимая условность, без которой ни «я», ни мир существовать не могут. – Эта мысль, имеющая особое значение для понимания финала «Приглашения на казнь», встречается у Набокова в «Изобретении Вальса» (действ. II) и в статье «Искусство литературы и здравый смысл», ср.: «Вы одновременно чувствуете и как вся Вселенная входит в вас, и как вы без остатка растворяетесь в окружающей вас Вселенной. Тюремные стены вокруг эго вдруг рушатся, и не-эго врывается, чтобы спасти узника, а тот уже пляшет на воле» (В.Набоков. Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета. 1998. С. 474. – Пер. Г. Дашевского).

111

«Трагедия трагедии» занимала ключевое место в лекциях Набокова о драме и с успехом читалась писателем в различных учебных заведениях США. В письме жене из негритянского колледжа Атланты Набоков рассказывает о чтении лекции о Пушкине и упоминает «Трагедию

трагедии»: «Лекция моя о Пушкине (негритянская кровь!) встречена была с почти комическим энтузиазмом. Я решил ее закончить чтением Моцарта и Сальери, а так как здесь не только Пушкин, но и музыка в большой чести, у меня явилась несколько вздорная мысль вбутербродить скрипку, а затем рояль в тех трех местах, где Моцарт (и нищий музыкант) производит музыку. При помощи граммофонной пластинки и пианистки получился нужный эффект – опять-таки довольно комический. <...> Буду еще читать о "Tragedy" ("Трагедии трагедии". – А. Б.) – в понедельник» (BCNA. Letters to Vera Nabokov. 11 октября 1942 г.).

Высказанные Набоковым в этой лекции положения о детерминизме как пагубном начале современной драмы близки взглядам противников сценического натурализма, например Н. Евреинову, критиковавшему натурализм с позиции разработанной им теории «театральности». В своей книге «Театр как таковой» Евреинов писал: «Если вы дадите мне все то на сцене, что и в жизни, что останется тогда на долю моей фантазии, грубо плененной завершенностью круга, непрерывностью цепи? Только и останется, что вновь стремиться вырваться из этих оков, как из оков второй действительности» (Н. Евреинов. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 74).

Лекция сохранилась не полностью, отсутствует одна страница машинописного текста.

112

...логика сна <...> замещает <...> элементы драматического детерминизма. – Ср.: «Изумительное явление – театр! Он вызывает в вас совсем другую логику чувств, совсем другие "отношения". В нем свой реализм, сценический реализм, почти ничего не имеющий общего с жизненным реализмом» (Н. Евреинов. Демон театральности. С. 73).

113

...к Шекспиру никакого отношения не имеет <...> в скверной стряпне Пискатора. – Э.Пискатор (1893–1966) – немецкий режиссер. Отрицательное отношение Набокова к нему связано с политической направленностью театра Пискатора. В 1920 г. он организовал в Берлине «Пролетарский театр», где выпускал спектакли агитационного содержания, чуждые эстетических проблем. В октябре 1920 г. Пискатор поставил программу «День России», состоявшую из трех пьес откровенно агитационного содержания: «Калеки», «У ворот», «День России». Затем он руководил «Народной сценой», где ставил спектакли, прославляющие победу революции в России («Знамена», «Буря над Готландом»). В том же 1927 г., когда состоялось представление «Человека из СССР» Набокова, Пискатор поставил пьесу А.Толстого и П. Щеголева «Заговор императрицы» (под названием «Распутин, Романовы, война и восставший против них народ»). В 1929 г. он поставил спектакль по пьесе Вальтера «Берлинский купец» – переработку шекспировского «Венецианского купца».

. ...пьесы Шекспира следует ставить in toto... – Ср. противоположное мнение М. Чехова, неоднократно ставившего Шекспира: «В мире существует лишь один театр <...> который ставит перед собой цель играть Шекспира без купюр <...> Люди идут в этот театр на шесть–семь часов с определенной целью: слушать полный текст Шекспира <...> "Гамлета" надо воспринимать динамически, а не статически, рассматривать как живое целое, а не как памятник бывшей жизни» (М Чехов. Путь актера. М.: АСТ; Транзиткнига, 2003. С. 305–306).

Однако с позиций здравомыслия <...> придерживаясь текста. – После этого предложения в рукописи лекции отсутствует страница 6, где, по-видимому, речь шла о «Гамлете». На странице 7, до предложения «Знатоки и получше меня изучали влияние греческой трагедии на Шекспира», следует часть текста, которую Д. В. Набоков исключил в своей публикации лекции как относящуюся к утраченной части. Этот фрагмент интересен тем, что в нем Набоков разъясняет свое понятие «трагедия–сновидение» на примере «Гамлета»: «Но мы, читающие пьесу, мы, отказывающиеся смотреть мелодрамы про фарсового короля и его вульгарную жену, которые дурачатся по дороге в ад, мы, кого не трогают эти сентиментальные представления, как и подобные им третьесортные книги, вроде "Хижина дяди Тома" или "По ком звонит колокол" – мы открыты для того, чтобы нас охватила невероятная красота этого сновидения, – в самом деле, все происходящее в "Гамлете" представляется сновидением принца, который погрузился в него еще прежде, чем корабль, на котором он возвращается домой на каникулы из своего германского университета, достиг берега, и тогда все несообразности пьесы обретают сновидческую логику, которая кроется за логикой жизни. Необыкновенная красота "Гамлета", возможно, величайшего чуда во всей литературе, содержится не в его фальшивых этических послыхах, не в мелодраме, в которую сцена обряжает его, – источник удивления и радости содержится в драматическом духе каждой подробности этого сна, каждом слове, – и, увы, мы никогда не узнаем, что это был за странный напиток, от которого отказывался Гамлет во время своего состязания с Лаэртом! Примечания в хорошем издании Шекспира так же увлекательны, как и огни рампы» (BCNA. The tragedy of tragedy. Holograph and typescript draft (incomplete) of lecture; пер. наш. – А. Б.). Этому пассажи очень близко то, что Набоков писал в предисловии к «Изобретению Вальса» о сновидении героя пьесы.

Огни в «Агамемноне» Эсхила <...> или раздирающая шафрановую тунику

Ифигения <...> напоминает Шекспира. – Имеется в виду сравнение вестовых огней с факельной эстафетой бегунов (293–325) и сцена заклания кроткой, подобно Дездемоне, Ифигении (241–250) в первой части трилогии Эсхила «Орестея».

117

«Кукольный дом» (1879) – пьеса Г.Ибсена, получившая огромный общественный резонанс.

118

...в его «Боркмане» драма <...> сходит со сцены и отправляется извилистой дорогой к далеким холмам... – Драма Ибсена «Йун Габриэль Боркман» (1896) завершается символическим уходом–освобождением героев из особняка по лесной тропинке к поляне, откуда открывается вид на высокие дальние кряжи.

119

...в Скрибии... – Образовано от имени плодовитого французского драматурга Эжена Скриба (1791 – 1861), автора комедии «Стакан воды» (1840), исторической драмы «Адриенна Лекуврер» (1849, совместно с Э. Легуве), либретто многих опер. В тетради заметок к лекциям о драме Набоков пометил: «Scribia = Stageland», что можно передать как «Скрибия = Сценландия» (BCNA. [Notebook for lectures (1940–1941)]).

120

...погода проясняется <...> на веки вечные. – Имеются в виду восклицания Марты в финале пьесы Ибсена «Столпы общества» (1877): «Как небо прояснилось! Как светло над морем! Счастье сопутствует "Пальме"» (пер. А. и П. Ганзен).

121

...вывели современную пьесу. – Имеется в виду чеховская «Чайка», полностью соответствующая перечисленным условиям. В «Заметках о "Чайке"», вошедших в собрание лекций о русской литературе, Набоков, разобрав некоторые драматические приемы А. П. Чехова и обнаружив в них пагубное воздействие детерминизма, резюмирует: «...я думаю, он был недостаточно знаком с искусством драматургии, не проштудировал должного количества пьес, был недостаточно взыскателен к себе в

отношении некоторых технических приемов этого жанра» (Н96. С. 366).

122

...появление гостя <...> которому предстоит сыграть в пьесе <...> важную роль. – Ср. в «Николае Гоголе» Набокова: «Мы все давно знаем, чего стоят якобы незначашие упоминания в начале первого действия о какой-то тете или о незнакомце, встреченном в поезде. Мы знаем, что "случайно" упомянутые лица – незнакомец с австралийским акцентом или дядюшка с забавной привычкой – ни за что не были бы введены в пьесу, если бы минуто спустя не появились на сцене. Ведь "случайное упоминание" – обычный признак, масонский знак расхожей литературы <...> Всем нам давно известен этот банальный прием, эта конфузливая уловка, гуляющая по первым действиям у Скриба, да и ныне по Бродвею» (Н96. С. 60).

123

...оказывается замаскированным буржуазным донжуаном <...> девушка эта мастерски орудует револьвером. – Подразумевается сцена в первом акте «Оптимистической трагедии» Вишневского: на Балтийский флот прибывает ожидавшийся комиссар, который оказывается, к всеобщему удивлению, молодой женщиной. Она убивает матроса, пытавшегося ее изнасиловать: «Полуголый матрос. Н-но... у нас не шутят. (И он из люка кинулся на женщину.) Комиссар. У нас тоже. (И пуля комиссарского револьвера пробивает живот того, кто лез шутить с целой партией <...>) Ну, кто еще хочет попробовать комиссарского тела? <...> Вот что. Когда мне понадобится – я нормальная, здоровая женщина, – я устроюсь. Но для этого вовсе не нужно целого жеребячьего табуна» (Вс. Вишневский. Оптимистическая трагедия. М., 1981. С. 23). Об этой сцене в лекциях о советской драме Набоков сказал следующее: «Второй сюрприз. Реакция хорошего большевика: с великой простотой она стреляет одному из мужчин в живот. Все это – ожидавшийся старый зануда, превратившийся в хорошенькую женщину, деликатная девушка, оказывающаяся сильнее кучки диких мужчин, – было вконец заезжено на буржуазной сцене, с той пустяковой разницей, что убийственный ответ заменили револьверы» (BCNA. The Soviet drama. Holograph and typescript draft of two lectures).

124

«Траур – участь Электры» (1931) – трилогия американского драматурга и нобелевского лауреата Ю. О'Нила (1888–1953), удостоенная самых высоких оценок американских и иностранных критиков и писателей. Упомянув ниже З. Фрейда, Набоков намекает на то, что в своей трагедии О'Нил отдал дань модному в 30-х гг. в США учению психоанализа, с его разработкой понятия эдипова комплекса и комплекса Электры. Влияние Фрейда на трагедию отмечалось многими

американскими критиками, сам же писатель признавал лишь влияние Ф. Достоевского.

125

...молодая женщина <...> становится пышнотелой красавицей, а затем, пару дней спустя, вновь обращается в изначальное плоскогрудое существо... – Набоков несколько утрирует метаморфозы Лавинии, персонажа трилогии О'Нила: в первой части она «худая, плоскогрудая и угловатая», затем, в заключительной части, она «немного располнела, движения утратили свою угловатость», и, наконец, в финале о ней говорится, что «три прошедших дня резко изменили ее облик. Фигура, облаченная в глубокий траур, вновь кажется плоскогрудой и сухой» (Ю. О'Нил. Траур – участь Электры. Трилогия. М.: Искусство, 1975. С. 15; 164; 202.– Пер. В.Алексеева).

126

«Гранд-отель» – пьеса американской писательницы австрийского происхождения В. Баум (1888–1960) по ее собственному роману «Люди в отеле» (1929); «Магнолия-стрит» (1932) – роман и пьеса английского писателя Л. Голдинга (1895–1958). Любопытно, что случай свел Набокова с этим автором на шекспировской постановке в Лондоне: «В семь часов обедали и поехали с Гаскеллем в театр – шекспировское представление на вольном воздухе, Much ado about nothing ("Много шума из ничего". – А. Б.) – во всех смыслах, – писал Набоков жене в 1939 г. – <...> Небо и парк играли одно, а люди другое, а потом, когда наступила ночь, небо стало совсем лиловым, а освещенные деревья – ядовито-зелеными и совсем похожие на плоские, условно-вырезанные декорации. Летало много ночных бабочек, а рядом с нами сидел симпатичный, но архи-бездарный автор "Магнолия-стрит"» (BCNA. Letters to Vera Nabokov. 4 апреля 1939 г.).

127

«Кандида» (1895) – пьеса Б. Шоу из цикла «Приятные пьесы».

128

«Схватка» (1909) – пьеса Д. Голсуорси о забастовке на листопрокатном заводе.

129

«Время есть сон» (1919) – пьеса французского драматурга А.–Р. Ленормана (1882–1951), в произведениях которого заметно влияние З.Фрейда;

130

«Детский час» (1934) – пьеса Л. Хеллман (1905–1984) о болезненно мстительной школьнице, опорочившей двух учительниц;

131

«0 мышах и людях» (1936) – повесть и пьеса Д. Стейнбека (1902–1968).

132

Предисловие Д. В. Набокова к собранию пьес В. В. Набокова в: V. Nabokov. The Man from the USSR and Other Plays. San Diego; New York; London: Bruccoli Clark / Harcourt Brace Jovanovich, 1984.

133

Фонд хранения в рамках завещания В. Набокова, номер 3b; незаконченный и неопубликованный роман.

134

В.Набоков. Предисловие к «Картофельному эльфу» // A Russian Beauty and Other Stories. New York: McGraw–Hill, 1973.

135

Он был очень храбрым человеком (англ.).

136

Из интервью французской телепрограмме «Apostrophes», 1975.

137

Из интервью «Apostrophes».

138

«Память, говори» (Пер. С. Ильина).

139

Здесь и далее пер. С.Ильина.

140

Интервью Элвину Тоффлеру для журнала «Плэйбой», № 11 (январь 1964 г.); перепечатано в «Твердых убеждениях». Я подробно пишу об этой «потусторонности» в: *Translating with Nabokov // The Achievements of Vladimir Nabokov / Ed. by George Gibian and Stephen Jan Parker. Ithaca, New York, Center for International Studies, Cornell University, 1984.*

141

«Владимир Набоков, великий волшебник». Радиопередача Би-би-си, март 1982 г

142

«Владимир Набоков, великий волшебник». Радиопередача Би-би-си, март 1982 г

143

Из интервью «Apostrophes».

144

«Владимир Набоков, великий волшебник

145

«Владимир Набоков, великий волшебник