

УДК 821.161.1(092)

ОСВОЕНИЕ ЧЕХОВСКОЙ ПОЭТИКИ В ПЬЕСЕ В.В. НАБОКОВА «ЧЕЛОВЕК ИЗ СССР»

© 2010 И.Н. Коржова

Московский государственный университет им.М.В. Ломоносова

Поступила в редакцию 19 октября 2009 года

Аннотация: В статье выявлено, что при создании пьесы «Человек из СССР» В. Набоков активно обращался к приемам Чехова-драматурга: к перебивкам, словам-лейтмотивам, к музыке как средству психологизма. Главный источник заимствования – пьеса «Три сестры» – определила также специфику художественного пространства. Однако поэтику художника-реалиста Набоков использовал для выстраивания модернистской оппозиции повседневной и преображенной творческим взглядом жизни.

Ключевые слова: Новая драма, поэтика, психологизм, подтекст, сценическое и внесценическое пространство.

Abstract: In the article it was revealed, that creating his play “The Man from the USSR” V. Nabokov actively addressed to Chekhov-playwright’s devices: to “breaks”, to leitmotif words, to music as a means of psychologism. The main source of borrowings – the play “Three Sisters” – determined the particularity of artistic space. However Nabokov used the poetics of the artist-realist for forming modernistic opposition of the everyday and the transformed by creative view life.

Key words: A new drama, poetics, psychologism, subtext, on-stage and off-stage space.

В 1927 году В.В. Набоков специально для театральной «Группы» Ю.В. Офросимова создал пьесу «Человек из СССР». Пьеса казалась зеркалом, смотря в которое, эмигранты узнавали главным образом нерадостные подробности своей бесприютной жизни. После метафорической вязи ранних стихотворных пьес переход был особенно разителен. По словам А. Бабинова, это была «другая» пьеса, безусловно, самая традиционная у Набокова. Потребовалась и смена литературных ориентиров: «переход после Шекспира, Пушкина и Блока к Чехову и Ибсену» [1]. Уроки Набоков брал преимущественно у соотечественника, о чем и заявлял поставленным в театральной афише подзаголовком «сцены из эмигрантского быта» [2], заставляющим вспомнить «сцены из деревенской жизни» – «Дядю Ваню» А.П. Чехова. Молодой драматург осваивал поэтический арсенал пред-

шественника не таясь, очевидно, с уверенностью, что создаст в итоге свое. Мировоззрение Набокова включало заимствованные приемы в новую целостность, ибо конкретика сценической реальности была только одним, непреработанным, взглядом на жизнь. Было и иное измерение, не мистическое потустороннее, а открывающее во все той же земной реальности скрытую гармонию, для чего требовалось лишь творческое видение мира. Правда представить это видение в фокусе одного из героев, как это было в прозе, в драме Набоков пока не мог, оно осталось прерогативой автора.

В пьесе «Человек из СССР» набоксовское двоемирие воплощено в привычной оппозиции «Родина-Чужбина». Авторское «целомудрие» не позволяло представить Россию на сцене, ведь это значило освободить образ от флера, в который его одевали авторские воспоминания – субъективное, исполненное любви видение. Требовалось, намекнув на существование второго

© Коржова И.Н., 2010

пространства, оставить его за пределами сцены. Прекрасный образец такой пространственной организации подсказывали «Три сестры» Чехова. И Набоков, сосредоточив действие в одном месте, в Берлине, избирает фабулу, которая позволит говорить о России – приезд человека из страны, когда-то бывшей милой Родиной. Но в «Человеке из СССР» герои, в отличие от неустанно вспоминающих о Москве трех сестер, почти не говорят о России. Упоминания покинутой Родины непосредственно связаны с поездками Кузнецова, и внесценическое пространство долго существует только как имя, обозначающее пустую ячейку двупространственной структуры. Ни воспоминаний, ни ностальгических пассажей, которые придали бы определенность этому внесценическому миру, в пьесе почти нет. Но есть постепенно набирающая силу тема тоски по Родине. В первом же действии Таубендорф страстно восклицает: «Ты обещал мне, Алеша, что возьмешь меня с собой в Россию» [3]. Тяжелой «тоской, тощищей» (Н., 353) мучается Ошивенский. Не только страдания по утраченному высказывают герои. Подобно персонажам Чехова, они в тяжелую минуту, устав не от бедности, но от бессмысленности и бесприютности существования, начинают мечтать о возвращении. Кроме Ошивенских стремится уехать в Россию Таубендорф: «Мне черт знает как хочется перебраться туда» (Н., 338). Наконец, потеряв надежду на взаимность Ольги Павловны, он просит: «Алеша, умоляю тебя, я хочу с тобой! Слышишь, я хочу с тобой! Тут я пропаду...» (Н., 343)

Вместе с тем облик внесценического пространства двойится. Россию заслоняет грозный «Триэсэр». Об этом призрачном пространстве слагаются целые легенды. Слова Ошивенской о том, что существовало несколько Лениных, не только свидетельствуют о мыслительном убожестве героини, но и создают почти иррациональный образ государства. Прием создания значимого, но неоднозначного внесценического пространства Набоков перенимает у Чехова, у которого в «Трех сестрах» «тема Москвы проходит через речь разных персонажей. У каждого из них своя Москва...» [4] Слова Ошивенской создают образ примерно того же градуса нелепости, что речи Феропонта о купце, умершем от переедания блинов, вводящие «еще одно преломление темы Москвы – абсурдное» [4]. Наличие такой трактовки вождельного для других пространства, естественно, снижает его облик. Чехов вводит этот прием с горькой улыбкой по поводу наивности героев, надеющихся, что с переездом устранился нелепость жизни. У Набокова же подобное снижение напоминает романтическую иронию.

Той России, о которой тоскуют герои, в настоящем не существует. Это подчеркивает Кузнецов, поправляя тех, кто не отказывается от привычного имени родины: теперь «это называется иначе» (Н., 353). Но в кругу близких людей сам использует старое наименование. Речь идет не просто о традиции словоупотребления. Названия обозначают реальность, так сказать, разного порядка. В финале поясняется: «<...> я еду в СССР для того, чтобы ты могла приехать в Россию» (Н., 356). Но уже и сейчас герои, не отказавшиеся называть Родину Россией, в ставшей чужой стране видят скрытое, по-прежнему любимое и прекрасное. Так прорисовывается подтекст оппозиции Родина-Чужбина: Родина оказывается удаленной не только во времени и пространстве и обретается благодаря особой способности прозревать за ложным истинное. Топографическая конкретика внесценического пространства уступает место некоей символической среде.

Символизация пространственных образов в «Человеке из СССР» близка той, что осуществлялась Чеховым в «Трех сестрах». С пространством Москвы герои связывали представление о полноте жизни, осмысленности бытия, просто со счастьем. Привлекательность Москвы для Прозоровых объяснима рационально. Это возможность для Андрея сделать ученую карьеру, для сестер найти достойную оценку своих талантов. Но эти аргументы не фигурируют прямо, да и не они важны на самом деле. За пределами прагматических объяснений остается уверенность Ирины, что в Москве ее сердце раскрылось бы для любви. Образ Москвы лишается определенности и становится для героев тоской по осмысленному (когда не восклицают «Если бы знать...»), имеющему цель существованию. Неслучайно, несмотря на отсутствие препятствий для переезда, он не происходит, что знаменует невозможность для героев найти способ стать счастливыми. Противопоставляемые образы Москвы и провинции не только различаются культурно-экономически, но и принадлежат разным этажам жизни. По меткому определению В.В. Основина, «Москва для сестер – в сфере человеческого бытия, здешняя же природа стала для них частью их быта» [5]. Но такова Москва лишь для героев, и то не для всех, у Набокова другой уровень бытия, который символизирует Россия, – характеристика художественного мира в целом.

В изображении пространства сценического действия Набоков менее связан с Чеховым. В «Трех сестрах» повседневность героев – губернский город, где отсутствует культурная среда, царство мешан, для которых святы чужие мнения и чины. Берлин Набокова определенно плох разве что тем, что обрекает героев на изматывающую

заботу о хлебе насущном. Однако и это не для всех становится горем. Набоков, используя аллюзии на «Трех сестер», парадоксально делает свой Берлин местом осуществления страстной мечты героев Чехова. Так, Федор Федорович заявляет, что «уже третий год наслаждается низкими профессиями, — даром что капитан артиллерии» (Н., 316). Судьба словно бы дала осуществиться мечте другого артиллерийского офицера — барона Тузенбаха: «Буду работать. Хоть один день в моей жизни поработать так, чтобы прийти вечером домой в утомлении, повалиться в постель и уснуть тотчас же. Рабочие, должно быть, крепко спят» [6], низкие профессии казались привлекательными и другой героине Чехова — Ирине: «Как хорошо быть рабочим, который встает чуть свет и бьет на улице камни, или пастухом, или учителем, который учит детей, или машинистом на железной дороге...» (Ч., 309) Эта легкая пародия обнаруживает дистанцию в поколение. При схожести тоскующих призывов героини-эмигранты вместе с автором лелеют не столь конкретную мечту, как обретение своего места в социальной среде.

Образ Берлина Набоков тоже превращает в символ, символ антибытия. Этому способствует множество деталей, имеющих мифопоэтический подтекст: выбор места действия — кабачок, находящийся буквально под землей, в подвале; броский эргоним — гостиница «Элизиум» (Elysium); введение персонажа-левши, намекающее на перевернутость мира изгнанников. И в этом ряду такой прием новой драмы, открытый Чеховым, как символическое прочтение слова-лейтмотива. Имея прямое значение и будучи мотивировано действием, оно одновременно выступает в качестве символа. Такую роль в «Вишневом саде» выполняло любимое словечко Фирса «недотепа». Его выдвигание в качестве ключевого, значимость не только для ситуации, в которой оно произносится, отметили уже современники Чехова: «Оно применяется, поочередно, чуть ли не ко всем действующим лицам и в самой комедии Чехова и едва ли не символизирует главную мысль данного его произведения <...>» [цит. по: 7]. Пятое действие «Человека из СССР» происходит в разоренном жилище съезжающих Ошивенских, пол покрыт мусором. Сцена начинается с вполне понятной в такой обстановке реплики старика: «Труха...» (Н., 346), и потом вновь: «Нету больше веревок. Труха» (Н., 346). Но это слово легко отнести и к жизни, пошедшей прахом. Ниже Ошивенский так и скажет: «Мне надоела проклятая жизнь. <...> Вся эта труха эмигрантской жизни» (Н., 352). Труха — почти прах, рассыпающееся существование в Берлине — усиливает связь образа России с идеей подлинной жизни.

В пьесе Набокова найденная оппозиция явленного в обыденности и скрытого структурирует действие в целом. Противопоставление связано не только с внешним, но и с внутренним пространством — душевным миром героев. Чеховская поэтика подтекста не стала доминирующим здесь принципом. Не комплекс текучих ощущений, но неизменное чувство главных героев скрыто за их действиями. Но чтобы приоткрыть чувства персонажей, Набоков использует «коронный» знак своего предшественника — обращение к музыке как средству психологизма. Оговоренная самим автором необходимость музыкального сопровождения действия появляется в его драматургии лишь однажды. Этот прием так и остался игрой на чужой территории. Более свойственным поэтике самого Набокова является обращение к интермедияльным связям — «связям литературного произведения с произведениями других родов и искусств (прежде всего живописи и музыки)» [8]. Этот вид интертекста представлен у писателя отсылками к известным музыкальным партиям, фразам либретто — теми случаями, когда о музыке лишь говорят. В «Человеке из СССР» музыка звучит. Выражением чувств героев становятся звуки «очень плохой скрипки» (Н., 325). Красота словно запрятана вдвойне: прелесть мелодии надо еще уловить за плохим исполнением. Хотя, как ни парадоксально это для автора, любящего загадывать зрителю загадки, в данном случае подтекст у Набокова получает расшифровку. Связь музыкального фона и психологической подосновы действия рационализируется: мелодия была популярна в пору расцвета любви супругов. В последнем действии мелодия звучит опять, и, вопреки предсказаниям Ольги Павловны, что муж не узнал бы теперь этой фразы, «он тоже услышал скрипку и, опуская чемодан, на секунду подержал его на весу» (Н., 352). После этого жеста слова «Забавно: я этот мотив знаю» (Н., 352) почти излишни. Минутная растерянность героя выдает его чувства. Музыка, заменяющая слова любви, напоминает объяснение Маши и Вершинина, доверивших свои чувства незатейливому «Трам-там-там...».

Со стороны Набокова, и в этом его отличие от Чехова, вытеснение важных событий душевной жизни в подтекст не связано с задачей раскрыть «уединенное сознание человека, не способного по внутренним или внешним причинам вступить в контакт» [9]. Основания для обращения к подтексту несколько иные, коллизия обнаруживает связь с общим эстетическим ядром пьесы — неявленностью подлинного, его противопоставлением обыденности. Эту идею с отчетливостью обнаруживает фраза героини:

«Ведь мы с тобой уже простились. Ты уехал. Представь себе, что ты уехал. А сейчас ты меня только вспоминаешь. Ничего нет честнее воспоминанья» (Н., 354). Требуется создать особую ситуацию для прорыва в иное измерение, фантастическое свидание-припоминание.

Многие события пьесы связаны с постановкой фильма о России. Но хотя половина персонажей — актеры, пьеса не стала набоковской «Чайкой», проблема самореализации в искусстве была вытеснена далеко на периферию. Кинематограф дает важную метафору, чтобы концептуально дооформить оппозицию двух миров. Они соотносятся с закулисем (на сцене только служебное помещение киноателье) и сценой (съёмочная площадка скрыта от зрителей). Для Набокова важна категория эстетического видения, которое не просто отличает один из миров, но является условием преобразования одного в другой. Прозрение сопрягается с интенсивным чувством своего присутствия здесь и сейчас, которое сравнимо с трепетом актера, вышедшего на сцену. Конечно, герои Чехова страдают вовсе не от отсутствия подобного творческого видения. Но при всем отличии авторских позиций, есть общее понимание той отправной точки, с которой начинается путь к гармоничному существованию. К нему ведет экзистенциальное ощущение неповторимости жизни. У Чехова Вершинин сожалеет: «Если бы одна жизнь, которая уже прожита, была, как говорится, начерно, другая — начисто!» (Ч., 316), тем самым раскрывая опасное заблуждение, которое заставляет человека смириться с сегодняшним прозябанием, — восприятие жизни как черновика. Набоков использует сходный образ репетиции и спектакля, чтобы противопоставить должное мироотношение недолжному.

В «Человеке из СССР» сформулировать концепцию существования как высокой игры в театре жизни не дано никому, хотя есть герои, интуитивно следующие этой идее. Уподобление жизни театру принадлежит авторскому уровню текста. Для раскрытия этой мысли кроме оппозиции закулисе-сцена Набоков использует прием ведения полилога, открытый Чеховым в «Трех сестрах», — скрещение двух параллельно идущих реплик. На него обращают внимание В. Ермилов и Г. Бердников. В. Катаев, характеризуя первое действие «Трех сестер», где сквозь светлые мечтания сестер о Москве прорываются грубоватые слова Чебутыкина и Тузенбаха: «Черта с два!» (Ч., 307), «Конечно, вздор» (Ч., 307), «Такой вы вздор говорите, надоело вас слушать» (Ч., 308), называет этот прием «перебивами» [10]. Набоков слегка модифицирует прием. Реплики, дающие смысловое приращение основному диалогу, характеризуют игру персонажей-актеров, поэтому

они не только многозначны, но и многоуровневые (принадлежат тексту и метатексту).

На подобном «перебиве» построен финал третьего действия. После драматичного диалога Таубендорфа и Ольги Павловны, когда до конца становится понятным, что оба живут неразделенной любовью, «в зале — за сценой — гром аплодисментов» (Н., 340). Прагматикой сюжета они отнесены к лекции, происходящей в скрытом от зрителей зале. Но аплодисменты служат и своего рода наградой героям.

Наиболее густой слой метатекстовых элементов в четвертом действии. Диалог Кузнецова и Марианны начинается одной из таких двоякоориентированных фраз. «Кузнецов. Вы что, уже отыграли свою роль? Марианна. Нет-нет... Я только сейчас начну. У меня сцена с героем» (Н., 344). Своеобразным комментарием к разговору героев служит, как и в предыдущем действии, происходящее за сценой. После выпрепных обещаний бросить сцену предчувствующей и отодвигающей крах Марианны раздастся «голос в рупор за сценой. <...> ни к черту не годится» (Н., 345). То же критичное суждение повторено еще раз после окончания диалога. Эта фраза и завершает действие. Вероятно, она относится к поведению Марианны. Героиня заслужила порицание как актриса в театре жизни: она не смогла выйти за пределы того схематичного ампула, которое избрала, и понять, что жизнь невозвратима и не подлежит исправлению, как не может быть вычеркнута в сознании зрителя фальшиво сказанная актером фраза.

Итак, создавая свою первую жизнеподобную, современную пьесу, Набоков осваивает такие элементы поэтики Чехова, как перебивы, слово-лейтмотив, обращение к музыке как средству психологизма и, главное, особенность художественного пространства, построенного на противопоставлении сценического и внесценического. Правда, важнее для молодого драматурга стали не те средства, которые позволяли Чехову передать течение повседневности, а возможность ввести план, противостоящий ей. Обращаясь для создания второго плана к достижениям чеховской поэтики, Набоков в одном пункте оказывается ближе к символистам. Т.К. Шах-Азизова так определяет возможный статус второго мира в драматических произведениях: «Обычно в новой драме подводное течение принадлежит только персонажам как одно из средств их характеристики. У символистов оно внеличностно, существует вне персонажей и за пределами пьесы как могучий мистико-лирический поток, из которого черпают свои предчувствия и настроения действующие лица» [11]. Если в «Трех сестрах» оппозиция не была тотальной, основывалась на иллюзиях

сестер, то Набоков четко организует все пространство своей пьесы по принципу оппозиций, указывая на незримое присутствие второго мира. Этот таинственный образ хотя и лишен мистической подсветки (она заменена на эстетическую) имеет явно модернистскую генерацию и роднит Набокова уже со следующим поколением предшественников новой драмы – символистами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабилов А. Изобретение театра / А. Бабилов // Набоков В.В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. – СПб., 2008. – С. 34.

2. Бабилов А. Примечания / А. Бабилов // Набоков В.В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. – СПб., 2008. – С. 578.

3. Набоков В.В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме / В.В. Набоков. – СПб., 2008. – С. 343. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с литерой «Н» и указанием номера страницы.

4. Кожевникова Н.А. «Три сестры» в ряду других произведений А.П. Чехова / Н.А. Кожевникова // Драма и театр. Вып. 3. – Тверь, 2002. – С. 103-104.

5. Основин В.В. Русская драматургия второй половины XIX века / В.В. Основин. – М., 1980. – С. 167.

6. Чехов А.П. Избранное / А.П. Чехов. – М., 1984. – С. 309. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с литерой «Ч» и указанием номера страницы.

7. Ермилов В. Драматургия Чехова / В. Ермилов. – М., 1954. – С. 299.

8. Николина Н.А. Филологический анализ текста / Н.А. Николина. – М., 2003. – С. 233.

9. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова / А.Д. Степанов. – М., 2005. – С. 332.

10. Катаев В.Б. Литературные связи Чехова / В.Б. Катаев. – М., 1989. – С. 145.

11. Шах-Азизова Т.К. Чехов и западноевропейская драма его времени / Т.К. Шах-Азизова. – М., 1966. – С. 125.

Коржова И.Н.
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.
Аспирантка кафедры истории русской литературы XX–XXI вв.

Korzhova I.N.
M.V. Lomonosov Moscow State University.
The postgraduate of the Department of the History of Russian Literature of the XX–XXI centuries.