



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**О вопросах театральности в
автобиографической поэтике
Вл. Набокова**

***On the questions of theatricality
in the autobiographical poetics of
Vl. Nabokov***

Autor: Svetlana Garziano

Edição: RUS Vol. 13. Nº 21

Data: Abril de 2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.194909>

GARZIANO, Svetlana. О вопросах театральности в
автобиографической поэтике Вл. Набокова.
RUS, São Paulo, v. 13, n. 21, pp. 53-64, 2022



О вопросах театральности в автобиографической поэтике Вл. Набокова

Svetlana Garziano*

Аннотация: По сравнению с обширным прозаическим и менее известным поэтическими наследиями драматургическое искусство Вл. Набокова является малоизученной и малоизвестной областью набокковского творчества. С 1923 по 1962 годы Набоковым было написано девять драматических произведений: «Странники» [1923] (неоконченная пьеса), «Агасфер», [1923] (неоконченная пьеса), «Смерть» [1923], «Дедушка» [1923], «Трагедия господина Морна» [1924], «Полюс» [1924], «Человек из СССР» [1926-1927], «Событие» [1938], «Изобретение вальса» [1938], продолжение пушкинской «Русалки» [1942] и киносценарий «Лолиты» [1962]. В данной статье анализируются принципы театральности в автобиографической поэтике Вл. Набокова на примере его автобиографии «Другие берега» [1954].

Abstract: Compared with the extensive prose and lesser known poetic heritage, the dramatic art of Vl. Nabokov is a little-studied and little-known area of his creativity. From 1923 to 1962, Nabokov wrote nine dramatic works: "Wanderers" [1923] (unfinished play), "Agasfer" [1923] (unfinished play), "Death" [1923], "Grandfather" [1923], "The Tragedy of Mister Morne" [1924], "Pole" [1924], "A Man from the USSR" [1926-1927], "The Event" [1938], "The Invention of the Waltz" [1938], a continuation of Pushkin's "Mermaid" [1942] and screenplay for "Lolita" [1962]. This article analyzes the principles of theatricality in the autobiographical poetics of Vl. Nabokov on the example of his autobiography "Speak, Memory".

Ключевые слова: В.В. Набоков; Театр; Автобиографическая поэтика; Театральность; «Другие берега»

Keywords: Vladimir Nabokov; Theatre; Autobiographical poetics; Theatricality; "Speak, Memory"

* Maître de conférences en langue et littérature russes à la faculté des langues, membre de l'équipe MARGE à la faculté des lettres, directrice de la Maison des langues de l'Université Jean Moulin Lyon 3. Elle a soutenu sa thèse en 2009 et en a publié la version remaniée en 2012 sous le titre de *La poétique autobiographique de Vladimir Nabokov dans le contexte de la culture russe et occidentale* (Université Jean Moulin Lyon 3, CESAL). svetlana.garziano@univ-lyon3.fr

Автобиографическая проза Владимира Набокова менее известна читателю, чем его художественная проза: она мало изучена исследователями и используется, в основном, как некое справочное произведение для иллюстрации жизни писателя на им же описанных примерах его жизни. Словом, ярко выраженный биографический характер текста несколько вуалирует подлинную художественную ценность набоковской автобиографии. Однако, вопрос об автобиографическом жанре в русском творчестве Вл. Набокова представляет, как нам кажется, особый интерес для литературоведческого исследования с точки зрения переплетения его поэтического и биографического пути. Его автобиографические произведения, являющиеся своеобразной точкой пересечения линий его творчества и личной жизни, опираются на европейские традиции, на билингвизм и многоязычие, на синтез искусств и художественные тенденции, унаследованные от русской литературы XIX-го и Серебряного века.

Немногочисленные прообразы автобиографического проекта можно найти у Набокова в написанном по-русски рассказе «Пасхальный дождь» [1925], в котором писатель предлагает читателю довольно патетическое описание среды французских гувернанток.¹ Согласно Б. Бойду, основному биографу автора, автобиографический проект приобретает более конкретную форму в 1933-1934 годах, когда Набоков намеревался написать очерк о своем французском образовании, с произведениями из Розовой библиотеки, его гувернанткой и ее чтением книг

¹ TROUBETZKOY, Laure. « Les œufs stériles de la première mademoiselle : la nouvelle *Pluie de Pâques* ». *Revue des études slaves*, t. LXXII, fasc. 3-4, Paris, 2000, p. 486.

по-французски.² Рассказом «Мадемуазель О», опубликованным на французском языке в журнале *Mesures* в 1936 году, в котором переплетаются детские воспоминания и художественный вымысел, писатель закладывает краеугольный камень своей автобиографии, поскольку этот текст, по словам Джона Берта Фостера, затрагивает три основных вопроса: художественное выражение памяти, интертекстуальные связи с модернизмом и постмодернизмом (Пруст, Бергсон), переход от художественных произведений, основанных на процессах воспоминания, к автобиографическому письму.³ В период с 1947 по 1949 годы Набоковым были написаны и опубликованы в журналах *New Yorker*, *Atlantic* и *Partisan* автобиографические эссе, ставшие главами его автобиографической книги. В 1951 году издательство *Harper and Brothers* опубликовало «Убедительное доказательство». Книга была издана в Великобритании в том же году и переиздана в США в 1960 году под названием «Говори, память!». Набоков работает над русским переводом своей автобиографии под названием «Другие берега», существенно видоизменяя ее. Книга издается в нью-йоркском эмигрантском издательстве им. Чехова в 1954 году, к столетию выхода в свет трилогии Л.Н. Толстого «Детство» [1852], «Отрочество» [1854], «Юность» [1857], что определяет ее в рамках мемуаристико-классической традиции русской литературы. Окончательная версия автобиографии, в свою очередь дополненная и измененная, появилась на английском языке в издательстве *Putnam's Publishing* в январе 1967 года под названием «Говори, память: пересмотренная автобиография». Морис Кутюрье точно объясняет причины всех этих дополнений и преобразований «необходимостью исправить, дополнить автобиографический текст, чтобы он как можно точнее отображал прошлое, это детство, которое невозможно полностью

2 BOYD, Brian. *Vladimir Nabokov. 1. Les années russes*. Paris : Gallimard, 1992, p. 450.

3 FOSTER, John Burt. « Narrative between Art and Memory : Writing and Rewriting « Made-moiselle O » (1936-1967) ». In *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*. Princeton: University Press of Princeton, 1993, p. 111.

воспроизвести».⁴

В данной статье нами проанализируются некоторые принципы театральности в автобиографической поэтике Вл. Набокова на примере его автобиографии «Другие берега». Отметим, что по сравнению с обширным прозаическим и менее известным поэтическими наследиями драматургическое искусство Вл. Набокова является своим родом *ultima thule*, малоизученной и малоизвестной областью набоковского творчества,⁵

, к которой, как нам кажется, было бы небезынтересно вернуться в рамках нашей работы по автобиографической поэтике в русской литературе.

С 1923 по 1962 годы Набоковым было написано девять драматических произведений: «Странники» [1923] (неоконченная пьеса), «Агасфер», [1923] (неоконченная пьеса), «Смерть» [1923], «Дедушка» [1923], «Трагедия господина Морна» [1924], «Полюс» [1924], «Человек из СССР» [1926-1927], «Событие» [1938], «Изобретение вальса» [1938], продолжение пушкинской «Русалки» [1942] и киносценарий «Лолиты» [1962]. Рассказ «Королек» [1933], романы «Приглашение на казнь», «Под знаком незаконнорожденных» и «Лолита» включают в себя явные элементы театрального построения. В лекциях по русской литературе Набоков в подробностях изучает чеховскую «Чайку».⁶

В другой из своих лекций – «Ремесло драматурга» – Вл. Набоков излагает принцип существенного дуализма сценической пьесы, принцип (со)отношения между актером и зрителем: актер не воспринимает зрителя, но может воздействовать на последнего, зритель же воспринимает актера, но не может воздействовать на него. Писатель применяет также данный принцип к отноше-

4 COUTURIER, Maurice. *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*. Paris : Seuil, 1993, p. 362.

5 БАБИКОВ, А.А. «Изобретение театра». В: НАБОКОВ, В.В. *Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме*. Санкт-Петербург: Издательский дом «Азбука-классика», 2008, с. 5-8.

6 NABOKOV, V. *Littératures II. Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoi, Tchekhov, Gorki*. Paris : Fayard, 1985, p. 379-396.

ниям между субъектом и окружающими его объектами:

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.⁷

Заметим, кстати сказать, что этот принцип может быть распространен на любое произведение искусства: писатель/творец не может определить своего будущего читателя/созерцателя,⁸ но может воздействовать на него посредством своего произведения; читатель определяет свой выбор произведений, он свободен в выборе объекта чтения, но он не может влиять на рассматриваемое, уже созданное произведение искусства. Но уместно также, как нам кажется, применить эту формулу и к отношениям между писателем и его собственным прошлым, которое он может «созерцать», «видеть», но над которым он уже не властен, как это описывается в конце первой секции 5-ой главы «Других берегов» на примере снежной россыпи детских воспоминаний, к которой не может прикоснуться писательская рука: «Однако двойник медлит. Всё тихо, всё околдовано светлым диском над русской пустыней моего прошлого. Снег — настоящий на ощупь; и когда наклоняюсь, чтобы набрать его в горсть, полвека жизни рассыпается морозной пылью у меня

7 НАБОКОВ, В.В. «Ремесло драматурга». В: *Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме*. Санкт-Петербург: Издательский дом «Азбука-классика», 2008, с. 494. NABOKOV, V. «L'art dramatique». In: *L'homme de l'URSS et autres pièces*. Paris: Fayard, 1987, p. 295-296. Traduit du russe et de l'anglais par André Markowicz.

8 НАБОКОВ, В.В. «Неродившемуся читателю». В.: *Русский период. Собрание сочинений в 5 томах*. Т. 2. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2001, с. 599.

промеж пальцев».⁹ Набоков продолжает автобиографический текст в явном русле театральности: «В гостиную wpłyвает керосиновая лампа на белом лепном пьедестале. Она приближается – и вот, опустилась. Рука Мнемозины, теперь в нитяной перчатке буфетчика Алексея, ставит ее, в совершенстве заправленную, с огнем как ирис, посредине круглого стола».¹⁰ Театрально начинается и сама 5-ая глава «Других берегов»: «В холодной комнате, на руках у беллетриста, умирает Мнемозина».¹¹

Как мы можем заметить, некоторые неброские в глаза детали и стилистические приемы, используемые в «Других берегах», указывают на то, что автобиографический текст задуман в соответствии с модалностями построения драматургических пьес. Литературное описание воспоминаний прошлого – в некоторых конкретных случаях набоковской автобиографии – является в прямом смысле драматургическим актом. Об этом свидетельствуют определенные стилистические маркеры, разбросанные по всему повествованию автобиографии. Напомним, что традиционно театр представляет собой метафору художественного представления. Как возможно констатировать, в первой главе «Других берегов» исчезновение жизненных декораций детства автора запрограммированы самой судьбой:

И вот еще соображение: сдается мне, что в смысле этого раннего набирания мира русские дети моего поколения и круга одарены были восприимчивостью поистине гениальной, точно судьба в предвидении катастрофы, которой предстояло убрать сразу и навсегда прелестную декорацию, честно пыталась возместить будущую потерю, наделяя их души и тем, что по годам им еще не причиталось.¹²

Отметим попутно, что набоковский текст являет собой прежде всего автобиографию юного читателя, одаренно-

⁹ НАБОКОВ, В.В. *Другие берега*. Ann Arbor: Ardis, 1978, с. 88.

¹⁰ Там же, с. 89.

¹¹ Там же, с. 85.

¹² Там же, с. 15.

го ребенка, который, как и многие русские дети конца 19-го и начала 20-го веков, обладает исключительными способностями к впитыванию знаний, восприятию мира в самых мельчайших его нюансах и его своеобразно-новому истолкованию в своих произведениях искусства, как мы это можем констатировать на примере различных автобиографических приемов, находящихся в автобиографических текстах О. Мандельштама («Шум времени»), Б. Пастернака («Охранная грамота»), в автобиографической прозе М. Цветаевой и других знаменательных авторов начала века.

Театральность 5-ой секции пятой главы «Других берегов» выражается в том, что судьба появляется в образе неброского персонажа. Данный отрывок начинается также с замечания о том, что безмолвный бутафор незаметно изменяет обстановку и время года на сцене автобиографии:

Декорация между тем переменялась. Инеистое дерево и кубовый сугроб убраны безмолвным бутафором. Сад в бело-розово-фиолетовом цвету, солнце натягивает на руку ажурный чулок аллеи – всё цело, всё прелестно, молоко выпито, половина четвертого. Mademoiselle читает нам вслух на веранде, где циновки и плетеные кресла пахнут из-за жары вафлями и ванилью.¹³

Цитируемый отрывок описывает «смену декораций», оживляя скрытую театральную метафору. Образы прошлого молчаливо проявляются в памяти автора. Образ тишины характеризует у Набокова мир потусторонний, мир художественной вечности. К тому же, молчание – основной из структурирующих элементов «Других берегов»: прошлое и время, процессы написания и чтения, воспоминаний в автобиографии проходят в абсолютной тишине. Память восстанавливает безмолвные пейзажи, блеклые краски. Показывая абсолютную недоступность прошлого как такового, молчание «сцен» памяти доказывает, что прошлое, собственно, является невоспри-

¹³ Там же, с. 95.

нимаемым: автобиограф его не видит и не чувствует, не осязает и не слышит; он может только его вообразить, восстановить в ментальном пространстве и в рефлексивном времени. Однако это окончательно исчезнувшее, как бы незаметное прошлое оставляет следы и в настоящем, т. е. в сознании говорящего и засвидетельствовано дискурсом памяти и, в частности, автобиографическим дискурсом.

В начале одиннадцатой главы автобиограф отмечает, что смена политического режима, так или иначе направленная судьбой, должна была убрать декорации его детства и юности. Театральный эффект усиливает эпитет «закулисный». Этот отрывок свидетельствует о видении того, что весь мир, весь ход истории – это «театр», «режиссером» которого является сама судьба:

Кругом, как ни в чем не бывало, сияло и зыбилось вырское лето. Второй год тянулась далекая война. Двумя годами позже, пресловутой перемене в государственном строе предстояло убрать знакомую, кроткую усадебную обстановку, – и уже погромыхивал закулисный гром в стихах Александра Блока.¹⁴

Данный отрывок нам показывает, что театр рассматривался многими авторами начала 20-го века, утвержденными и начинающими, знаменательными и малозначительными (но пишущими уже после описываемых ими событий) как определенная интерпретационная модель исторической «реальности», что возможно также, например, констатировать в общей направленности эмигрантской мемуаристики. В лекции «Трагедия трагедии» Набоков пишет: «идея справедливого рока, которую мы, к несчастью, унаследовали от древних, до сих пор держит драму в подобию концентрационного лагеря».¹⁵

Приведем другие примеры из «Других берегов». Описывая слуг, автобиограф отмечает, что эти второстепенные персонажи представляли под маской верных слуг.

¹⁴ Там же, с. 197.

¹⁵ НАБОКОВ, В.В. «Трагедия трагедии». В: Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. Санкт-Петербург: Издательский дом «Азбука-классика», 2008, с. 506.

Заметим также, что прилагательное «загримированные» усиливает театральную иллюзию автобиографического повествования: «По словам пронирыливых старых родственниц, заправилами был повар, Николай Андреевич, да старый садовник, Егор, — оба необыкновенно положительными на вид люди, в очках, с седеющими висками — словом, прекрасно загримированные под преданных слуг».¹⁶

В «Других берегах» Набоков также входит в скрытую полемику с идеями, высказанными Н. Н. Евреиновым в книге «Театр у животных (О смысле театральности с биологической точки зрения)» [1924], в которой автор приводит многочисленные примеры мимикрии, существующие в мире флоры и фауны, и объясняет это явление как частный случай инстинкта театральности, связывая его с дарвинской теорией борьбы за существование. В своей автобиографии Вл. Набоков пытается опровергнуть данное воззрение:

Таких бытовых актеров среди бабочек немало. [...] Мне впоследствии привелось высказать, что «естественный подбор» в грубом смысле Дарвина не может служить объяснением постоянно встречающегося математически невероятного совпадения хотя бы только трех факторов подражания в одном существе — формы, окраски и поведения (т. е. костюма, грима и мимики); с другой же стороны, и «борьба за существование» ни при чем, так как подчас защитная уловка доведена до такой точки художественной изощренности, которая находится далеко за пределами того, что способен оценить мозг гипотетического врага — птицы, что ли, или ящерицы: обманывать, значит, некого, кроме разве начинающего натуралиста. Таким образом, мальчиком я уже находил в природе то сложное и бесполезное, которое я позже искал в другом восхитительном обмане — в искусстве.¹⁷

Как мы можем констатировать, для Набокова театральность в природе выполняет чисто художественную и

¹⁶ НАБОКОВ, В.В. *Другие берега*, с. 38.

¹⁷ Там же, с. 116-117.

эстетическую функцию. Отметим также, что в «Даре» главный герой Годунов-Чердынцев, как и автобиограф в «Других берегах», занимает открыто антидарвинистскую позицию.

В постскриптуме к русскому изданию «Лолиты» Набоков разделяет свою личность на три составляющие: личности писателя, переводчика и читателя. Создавая персонажей-читателей по своему образу, писатель их порождает как послушных марионеток, которыми он манипулирует и которые предстают в повествовании в виде его двойников, пассивно подчиняющихся высшим приказам своего создателя:

Как писатель, я слишком привык к тому, что вот уже скоро полвека чернеет слепое пятно на востоке моего сознания – какие уж тут советские издания «Лолиты»! Как переводчик я не тщеславен, равнодушен к поправкам знатоков и лишь тем горжусь, что железной рукой сдерживал демонов, подбивавших на пропуски и дополнения. Как читатель я умею размножаться бесконечно и легко могу набить огромный отзывчивый зал своими двойниками, представителями, статистами и теми наемными господами, которые, ни секунды не колеблясь, выходят на сцену из разных рядов, как только волшебник предлагает публике убедиться в отсутствии обмана.¹⁸

Принцип «театральной иллюзии» лежит в основе набоковской поэтики и, отчасти, оправдывает ее различные модуляции (авторские отступления и кривляния, безусловная авторитарность писательской позы): конечно же, можно привести, среди прочих примеров, пассажи о З. Фрейде в «Других берегах». Представление о жизни как о театральной пьесе является основополагающим у Вл. Набокова (вспомним, хотя бы, о театральной распада декораций в конце «Приглашения на казнь»). Театральные или кинематографические метафоры («Камера обскура») – это, впрочем, особый способ введения нарративного

¹⁸ НАБОКОВ, В.В. «Постскриптум к русскому изданию». В: *Лолита. Американский период. Собрание сочинений в 5 томах*. Т. 2. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2003, с. 389-390.

описания. Но, помимо данного технического аспекта в заимствованиях из области театра и кинематографа, эти формы искусства также воплощают существенную «зрелищность» художественного изображения, означающую смещение, осуществляемое произведением искусства по отношению к «действительности» (жизни, историческим событиям, истории). Театрализация автобиографического текста превращает, таким образом, историю прошлого в зрелище, в сцены и картины прошлого, фиксируемые в настоящем акте написания.

Театр как таковой показывает цельное и связанное видение мира. Эта театральная концепция произведения, безусловно, уходит своими корнями в эстетическую риторiku Серебряного века: человек окружен зрительскими тенями, живой игрой, и за ним наблюдают зрители, невидимые во мраке потустороннего бытия (эта тема развивается, впрочем, Б. Пастернаком в стихотворении «Гамлет» [1957] и А. Ахматовой – в первой части «Поэмы без героя»). На этот феномен указывает и сам Вл. Набоков в «Ремесле драматурга»: столкнувшись с прошлым, человек находится в положении зрителя по отношению к сцене: он видит, но не может воздействовать на «спектакль», который дается для него его автобиографическим «я» прошлого.

Библиографические ссылки

БАБИКОВ, А.А. «Изобретение театра». В: НАБОКОВ, В.В. *Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме*. Санкт-Петербург: Издательский дом «Азбука-классика», 2008, с. 5-42.

НАБОКОВ, В.В. *Другие берега*. Ann Arbor: Ardis, 1978.

НАБОКОВ, В.В. *Лолита*. В: *Американский период. Собрание сочинений в 5 томах*. Т. 2. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2003.

НАБОКОВ, В.В. «Неродившемуся читателю». В.: *Русский*

период. *Собрание сочинений в 5 томах. Т. 2.* Санкт-Петербург: Симпозиум, 2001, с. 599.

НАБОКОВ, В.В. *Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме.* Санкт-Петербург: Издательский дом «Азбука-классика», 2008.

BOYD, Brian. *Vladimir Nabokov. 1. Les années russes.* Paris : Gallimard, 1992.

COUTURIER, Maurice. *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur.* Paris : Seuil, 1993.

FOSTER, John Burt. « Narrative between Art and Memory : Writing and Rewriting « Mademoiselle O » (1936-1967) ». In *Nabokov's Art of Memory and European Modernism.* Princeton: University Press of Princeton, 1993.

NABOKOV, V. *L'homme de l'URSS et autres pièces.* Paris : Fayard, 1987. Traduit du russe et de l'anglais par André Markowicz.

NABOKOV, V. *Littératures II. Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki.* Paris : Fayard, 1985.

TROUBETZKOY, Laure. « Les œufs stériles de la première mademoiselle : la nouvelle *Pluie de Pâques* ». *Revue des études slaves*, t. LXXII, fasc. 3-4, Paris, 2000, p. 485-493.

Recebido em: 23/02/2022

Aceito em: 28/03/2022