

Слинкина Е.М.

ТРАДИЦИИ ДРАМАТУРГИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА В ТАТРАЛЬНОМ НАСЛЕДИИ В.НАБОКОВА

Серебряный век – один из наиболее противоречивых, сложных и вместе с тем интересных периодов русской литературы. До сих пор критики и исследователи не могут прийти к единому мнению как по поводу временных рамок этой эпохи – нижняя граница колеблется от 1880-х годов до традиционно выделяемого 1892 года, а верхняя – от 1913 до 1929 года, – так и по вопросу о том, стоит ли понимать ее как период противоречивых, чуть ли не взаимоисключающих течений, или как сложное, неоднородное целое, подобное мозаике, состоящее из отдельных фрагментов, которые, сливаясь, дают единую картину. Действительно, в этот период возникают неореализм, символизм, акмеизм, футуризм, а также такое явление, как эмигрантская литература, которая, несомненно, порождается резкими и весьма чувствительными переменами в России на рубеже веков, изменивших направленность исторического развития страны на многие десятилетия.

Что касается собственно символизма, то те же события в России и уход большинства русских символистов в эмиграцию надолго закрепили за этим явлением ярлык реакционного течения. Достаточно обратиться к «Большой советской энциклопедии» 50-х годов XX века, где ему дается следующее определение: «Символизм – антиреалистическое, декадентское, реакционное направление в искусстве конца 19 – начала 20 вв., выражающее распад буржуазного искусства эпохи империализма». Такой подход, поставивший символизм за рамки единственно разрешенного и всемерно поощряемого литературного направления – соцреализма, не мог не сказаться не только на знакомстве с ним широкого круга читателей в стране, но и надолго ограничил, сузил осмысление этого направления исследователями советского периода, вынужденными почти единодушно давать ему негативную оценку. Наименее известной и изученной, однако, оказалась символистическая эстетика в театральном искусстве. Если наиболее выдающиеся поэты-символисты и их произведения нашли свой путь к читателю, то драматические произведения в советское время были полностью вытеснены со сцены.

Целью данной работы является попытка рассмотрения некоторых общих черт и особенностей драматургии русского символизма на примере произведений таких представителей этого течения, как А.Блок, В. Брюсов и И.Анненский, а также исследование влияния символистической театральной эстетики на творчество В.Набокова. Актуальность обращения к драматическим произведениям представителей символизма диктуется еще и тем, что драмы и Анненского, и Блока, и Брюсова, и Набокова – творчество которого проходило, в целом, вне рамок символизма, – как правило, не видели сцены и выходили из печати весьма редко лишь ограниченными тиражами, не забыты, но незаслуженно мало известны широкому кругу читателей и все еще привлекают недостаточное внимание исследователей.

В.Набоков и русский символизм. Несмотря на то, что В. Набоков всегда крайне скептически относился к попыткам отыскать в его творчестве некие мотивы, отражающие влияние иных литераторов и литературных направлений, исследователи и просто читатели не могут не видеть чеховские, пушкинские, гоголевские линии в его произведениях и, безусловно, переклички с традициями Серебряного века. Некоторые исследователи (например, З.Шаховская) полагают, что Набоков завершает русский символизм, то есть является его частью, другие же – что в его произведениях воплотился так называемый «редуцированный символизм», на чем настаивает, в частности, В. Ерофеев. В.Набоков родился и жил в это время, которое не могло не отразиться на нем самом, и на его творчестве. Более того, он сам признается, что «я рожден этой эпохой, я вырос в этой атмосфере».

Рассмотрение вопроса о творчестве Набокова и традициях русского символизма необходимо начать с идейно-философской проблематики. В основу мировоззренческих взглядов символистов была положена идея двойственности нашей действительности. По их мнению, она состоит из двух миров: видимого (реального, рационального) и невидимого, так называемого мира сущностей (иррационального), связующим звеном между ними служит символ, именно с его помощью можно дойти до истины, прикоснуться к невидимому. Познать иррациональный мир можно только интуитивно. При этом, в основе познания лежит мистический опыт, который включает в себя ясновидение, сны, предсказания и видения. Стоит заметить, что среди символистов бытовала и идея о коллективном мистическом опыте: в этой связи можно вспомнить Вяч. Иванова и его теории соборного мистического театра, в котором все зрители становятся участниками представления; или брака, как храма, в который должны впускаться другие люди.

Еще одной активно разрабатывавшейся идеей была мысль о двух началах человеческого духа – дионисийском (темном) и апполоническом (светлом). Последнее воплощает равновесие, покой и ясность, а первое – загадку, тайну и чудо. Символисты стремились соединить эти феномены, однако в современном литературоведении принято делить поэтов-символистов в зависимости от того, какое начало преобладает в их лирике.

Обратимся к Набокову. Он также признавал дуалистическое устройство мира. В своих лекциях по русской литературе он говорит об иррациональности основы мира, которую рационально осмысляет литература и искусство. Не отрицал он и того, что для познания необходим мистический опыт, только личный, а не коллективный. Как отмечает Б.Аверин: «Набоков, по существу, на протяжении всей своей жизни утверждал совсем иной, чем у символистов, тип мистики – светлой, дневной, инстинктивно целомудрен-

ной, - и потому за мистику часто и не принимаемой».[1] С этим нельзя не согласиться, так как своеобразная двойственность мироощущения чувствуется и в прозе (особенно в романах, например в «Приглашении на казнь»), и в драматургии («Изобретение Вальса», «Смерть», «Событие»), но найти следы мистцизма в символистическом понимании этого термина достаточно сложно.

Следует отметить еще один немаловажный аспект в вопросе о цели искусства. Как уже говорилось выше, для символистов она являлась если не познанием, то хотя бы прикосновением к миру сущностей. Набоков же считает, что, осознавая иррациональное, потустороннее, можно ярче и тоньше почувствовать реальный мир.

Важной особенностью эпохи символизма является преобладание лирики, прежде всего, потому, что писатели полагали, что именно с ее помощью можно выразить невыразимое, гармонично соединить два мира, познать ирреальное. По этой причине начинают активно разрабатываться языковые средства поэзии, многие символисты ставят своей целью создание нового поэтического языка, а если мы вспомним, какое значение придавалось символу, то сложно даже представить, какое пристальное внимание испытывало слово в это время. Следствиями стали, во-первых, влияние лирики на прозу и драматургию (ритмизация языка, огромный интерес к жанру лирической драмы). Во-вторых, повышенный интерес к слову как таковому, к его возможностям. Становилось важным не только что написано, но и как написано (последнее, кстати, является характерной чертой набоковских взглядов на литературу).

Очень важным для символистов стала и разработка новой концепции театра. Театр представлялся им тем искусством, на базе которого можно было слить реальность и потусторонность. Конечно, в этом случае, ни о каком театре реализма не могло быть и речи: он обвинялся в жалком копировании жизни, в подделке под нее. В новом театре все бытовое должно было быть сведено к минимуму. Правда, возникала проблема - что ставить? Таким образом, была необходима новая драматургия, которая бы воплотила все эти требования. Символисты обращаются к мифотворчеству, к жанру античной и мистериальной драмы. Писались и традиционно-бытовые, и психологические пьесы, но и в них сохранялось все то, о чем мы говорили выше. Как отмечал Б.С. Бугров, «символисты не изменяли своим взглядам на цели искусства, на смысл взаимодействия искусства с жизнью. Бытовая фабульная оболочка наполнялась обобщенно-символистическим содержанием».[2]

Набоков не писал драм на античные сюжеты. Сложнее определить присутствие в его произведениях элементов, характерных для мистериальных драм. Конечно, в чистом виде их нет. Но, если мы обратимся к пьесе «Смерть», то найдем там разработку столь важной для символизма темы смерти, потусторонности, ирреальности, а также прикосновения к другому миру. Вот что рассказывает Эдмонд о своем объяснении в любви:

Стояла Стелла. Дико и воздушно
ее глаза в мои глядели – нет,
не ведаю, - глаза ли это были
или вечность обнаженная

И далее:

[...] Открылась
дверь дальняя, мгновенным светом брызнув,
закрылась...[3]

Если учесть, что объяснение происходит еще и без слов, то вполне очевидно, что, несмотря на финал, определенная параллель с символистической традицией присутствует. Что касается традиционно-бытовых драм, то в эту категорию попадает «Событие», но сказать, что эта драма заполнена обобщенно-символистическим содержанием, сложно. Конечно, в ней присутствуют и символика, и дуализм, но эти элементы лишь несколько осложняют основную ткань пьесы (которая, скорее повторяет традиции гоголевской драматургии), а не являются ее основным наполнением. В этом отношении интересно мнение Ю.П. Анненкова, первого постановщика пьесы: «Не следует искать сложных объяснений: ни в пьесе, ни в постановке нет никакой символики: все просто, логично и естественно...».[4]

Исследователи отмечают, что за редким исключением театр русского символизма – это театр для чтения. По мнению Б.С. Бугрова, причина данного явления кроется «в отсутствии подлинно жизненного содержания (хотя бы и раскрытого в обобщенно-иносказательных формах), отсутствии характеров у персонажей». [5] Вопрос о том, к какой категории можно отнести пьесы Набокова - достаточно интересен. С одной стороны, ряд его драматических произведений скорее принадлежит к пьесам для чтения, хотя не исключается и возможность их постановки на сцене, правда, с некоторыми оговорками. Другие пьесы, вполне могут быть поставлены и уже ставились. Премьера «События» состоялась в Париже, в 1938 году, судьба «Изобретения Вальса» сложилась сложнее. Первоначально ее должен был поставить тот же Ю.П. Анненков, работавший и над «Событием», но у него расстроились отношения с дирекцией театра, и постановка не состоялась. В результате пьеса увидела свет лишь весной 1968 года в любительском театре Оксфордского университета. Оба раза премьеры проваливались, но потом постановки шли чрезвычайно успешно. И в том, и в другом случае активно обсуждался вопрос о том, к какой же категории стоит подве-

сти эти пьесы, сценичны ли они. Наиболее объективным и верным, на наш взгляд, является ответ на этот вопрос Г.Адамовича: «Прежде всего следует «заявить отвод» против распространенного мнения, будто не самый текст, а лишь пригодность его к воплощению на сцене – мерило для суждения о пьесе. Не важны будто бы литературные достоинства драмы или комедии, важна театральность, сценичность! Какие бы ни приводить в пользу такого суждения доводы, история их опровергает. Удержалось на сцене только то, что еще можно читать». [6]

Таким образом, даже краткое рассмотрение вопроса о влиянии символистической эстетики на творчество В.Набокова показывает, что произведения последнего не свободны от влияния символизма. В.Набоков, отнюдь не причисляя себя к последователям символизма, все же весьма часто обращался к некоторым принципам и методам этого литературного течения.

В.Набоков и А.Блок. Общеизвестным фактом является то, что В.Набоков весьма уважительно отзывался о А.Блоке и высоко ценил его творчество. В одном из интервью В.Набоков даже заявил, что в юности считал себя поэтом «блоковской эпохи», таким образом, признавая Александра Блока чуть ли не своим учителем.

В начале рассмотрения вопроса о пересечениях в драматургических произведениях этих двух авторов необходимо, вероятно, обратиться к некоторым характерным чертам творчества А.Блока. Здесь важно отметить, что драматургия Блока была основательно подготовлена его лирикой и как бы вытекала из нее, являясь закономерным ее продолжением. В рамках поэтического творчества этого литератора уже давно вызревали драматические мотивы, связанные, прежде всего, с кризисом образа Прекрасной Дамы, разладом между миром мечты и миром реальности. Еще более усиливал этот конфликт тот факт, что Блок не выходил за рамки символизма. Это повлияло как на более глубокое переживание указанного противоречия, так и обусловило появление иронии и гротеска в его произведениях.

Всего А.Блоком было написано семь драм. Дебютировал он с пьесой «Балаганчик», которая стала причиной скандала в литературных кругах. Пьеса представляет собой опыт разрушения традиционных представлений о театре, а также попытку осмеяния мистицизма. В центре сюжета находится классический любовный треугольник – Пьеро, Коломбина и Арлекин. Читатели или зрители видят развитие сюжетной линии то глазами автора, настаивающего на обыденности подобной ситуации, то глазами мистиков, которые усматривают в образе Коломбины смерть. Несомненной инновацией является появление на сцене автора, который протестует против того, как поставлено его произведение: «Они без моего ведома разыгрывают какую-то старую легенду! Я не признаю никаких легенд, никаких мифов и прочих пошлостей». [7]

И эпитет «пошлость», использованный для характеристики особенно популярных и активно разрабатывавшихся многими символистами тем, и сами образы мистиков, изображенные чрезвычайно иронично, не могли не вызвать резонанса. Вообще же, введение фигуры автора в драму создает элемент игры со зрителем (читателем), а это – одна из очевидных связующих нитей между Блоком и Набоковым, ведь игра с читателем является излюбленным приемом последнего.

В финале произведения Арлекин прыгает в окно, при этом, однако, выясняется, что: «Даль, видимая в окне, оказывается нарисованной на бумаге. Бумага лопнула. Арлекин полетел вверх ногами в пустоту. В бумажном разрыве видно одно светящееся небо».[8] Представляется, что здесь необходимо вспомнить одну очень характерную черту набоковских драм, которую замечает М.Ерыкалова: «Реальность оказывается мнимой и из-за нее начинает сквозить более реальная, более подлинная».[9] Как уже отмечалось, идея двойственности мира получила свое воплощение в произведениях Набокова, а, в контексте изложенного выше, она (идея) близка блоковскому ее пониманию.

Драма заканчивается развенчанием традиционного театра: «Все декорации взвиваются и улетают вверх. Маски разбегаются».[10] Даже автор покидает сцену, оставляя только Пьеро. С этим произведением невольно ассоциируется «Смерть» и «Изобретение Вальса» Набокова, где в финалах переворачиваются и опровергаются все наши ожидания и преждевременные выводы, все оказывается обманом, жестоким розыгрышем, фарсом и буффонадой. Существует еще одна переключка, которая связана с изображением мистиков у Блока и генералов у Набокова: и те, и другие показаны с максимальной степенью иронии, в некоторых случаях - даже гротескно.

Следующая пьеса, к которой необходимо обратиться – «Незнакомка», одна из самых блестящих драм, написанных Александром Блоком. В произведении представлен прием, который впоследствии станет любимым у В.Набокова,- это повтор. «Незнакомка» состоит из трех видений, причем третье как бы повторяет первое. Читая сцену в гостиной, произвольно ловишь себя на мысли, что это уже встречалось: не только действие развивается так же, как и в каючке, но и некоторые реплики дублируются дословно.

Рассматривая пьесу В.Набокова «Дедушка», мы видим аналогичную ситуацию. После того, как Прохожий рассказывает о своем чудесном избавлении от казни, его оставляют с Дедушкой, который, как нам сначала кажется, не в своем уме и несет безобидную чушь. Но постепенно закрадывается какое-то тревожное подозрение, особенно когда тот предлагает Прохожему лечь на стол, дабы заглянуть в «волшебный шкаф», чтобы, как, наконец, выясняется, повторить и довести до конца казнь.

Вернемся, однако, к «Незнакомке» и ее сопоставлению с набоковскими произведениями. Здесь необходимо отметить, что для В.Набокова чрезвычайно важно воспоминание: память – это знание, и наоборот. У А.Блока гости в третьем видении «неожиданно вспомнили, что где-то произносились те же слова и в том же порядке» [11], а поэт, увидев Незнакомку, которую всю жизнь искал, «с мучительным усилием припоминает что-то» [12] и, кажется, что ему это удастся, но в финале он: «Безнадежно смотрит. На лице

его – томление, в глазах – пустота и мрак. Он шатается от страшного напряжения. Но он все забыл». [13] Незнакомка вновь превращается в звезду, он ее не узнает и, следовательно, не познает. Практически тот же мотив мы видим в «Розе и кресте»: песня, которая не дает покоя главной героине, мечта увидеть рыцаря, певшего ее, вспомнить что-то, кроме одной строчки. Но конец драмы трагичен, так как, несмотря на то, что рыцарь появляется и исполняет песню, Изольда не признает в старике того, кого она так давно ждала.

Перейдем от Блока к Набокову, у которого прием повтора тесно связан с проблемой воспоминания. Обратимся к авторитетному мнению Б.Аверина: «Системой часто очень глубоко скрытых повторов или, точнее сказать, неявных соответствий Набоков заставляет читателя погрузиться в воспоминание о тексте читаемого произведения. Тогда начинают проступать «тайные знаки» явного сюжета. Так неожиданный эпизод или новый факт вдруг может заставить человека увидеть связь тех событий, что раньше никак не связывались между собой,- и взамен бесконечного нагромождения линий начинает проступать осмысленный узор». [14]

Итак, совершенно определенно можно сказать, что между творчеством Александра Блока и Владимира Набокова существует очевидная связь, несмотря на то, что у первого просматривается более трагическое, апокалипсическое восприятие мира, больше лиризма в произведениях, а у Набокова упор сделан скорее на жизнеподобие. Эта связь проявляется как и на идейно-философском уровне – в дуализме восприятия мира, соотношении проблем воспоминания и познания, так и в наборе используемых литературных приемов – повторов, неожиданных, непредсказуемых финалов, иронии и гротеска.

В.Набоков и И.Анненский. Одними из самых важных отличительных черт русской символистической драмы являются, во-первых, очевидное тяготение к поэзии (а в случае с А.Блоком, например, следует говорить о том, что его драмы напрямую выросли из лирики), во-вторых, стремление к возрождению музыкального элемента; последнее опирается на известную мысль Ф. Ницше о том, что трагедия порождается музыкой.

Образцом драм, ярко воплощающих эти черты, являются четыре драмы, созданные И. Анненским - «Меланипа-философ», «Царь Иксион», «Лаодамия» и «Фамира - кифаред». В основу этих произведений положены мало популярные мифы, три из которых использовал Еврипид, а один - Софокл, но, к сожалению, эти трагедии не дошли до нас. В предисловиях к своим работам Анненский говорит о том, что «...пришлось быть отчасти мифургом.» [15], т. е. практически полностью переосмыслить мифологические сюжеты, причем переосмыслить в связи с современностью. Сам автор указывает, что в его пьесах «отразилась душа современного человека.» [16], он воспользовался также формой античной трагедии: действие разворачивается в течение одних суток, в одном месте и, что очень важно, при участии хора. Следует отметить, что рассматривать эти произведения как стилизацию под античность нельзя. Во-первых, потому что писатель дает более психологизированные портреты героев (но при этом, не выходя за рамки их характеров и соблюдая требования той эпохи), во-вторых – значительно модернизирует текст: вводит ремарку, делает речь героев максимально приближенной к современному читателю; в ней гораздо меньше патетики, риторических восклицаний, она проще и естественнее.

Четыре трагедии создают своеобразный цикл. Представляется правильным начать рассмотрение некоторых общих мест пьес Анненского и Набокова с разговора о том, насколько это возможно и компетентно. Целью данного исследования, как уже упоминалось, является выявление традиций драматургии русского символизма в творчестве Набокова. Несомненно, И. Анненский воплощает в своем литературном творчестве эти традиции, однако прямых переключек между данными авторами не так уж много.

Прежде всего, хотелось бы вернуться к обсуждавшемуся выше вопросу о переосмыслении И. Анненским античных сюжетов с точки зрения современности и обратиться к пьесе В. Набокова «Скитальцы», действие которой разворачивается в Англии 18 века. И хотя временной разрыв, отделяющий читателя от событий того времени, не так уж велик по сравнению с аналогичным у Анненского, соотносить с современностью эту эпоху достаточно непросто: она овеяна своеобразным ореолом таинственности и романтизма, да и Англия не слишком близка по духу русскому читателю (впрочем, как и Древняя Греция.). Но стоит вдуматься, как строка - «Все счастье мирское лишь в двух словах: «я дома»[17],- вложенная в уста одного из братьев, могла отзываться в сознании русских эмигрантов, то понимаешь, что идейная соотнесенность с действительностью, несомненно, присутствует.

Определенное сходство можно увидеть и в языке. Как отметил А. В. Федоров: «Действующие лица, собственно, столь же сдержанны, как и лирическое «я» в стихотворениях Анненского. Говорят они то задумчиво, как бы всматриваясь в окружающее, то прерывисто, внезапно переходя от одной мысли к другой, то перебивая себя, то переспрашивая. ...много коротких предложений, фраза часто не замыкается в границах стиха и переходит в следующий стих. Все это предполагает речевую манеру в духе психологической пьесы начала XX века»[18]. Так, например, реагирует Лаодамия на известие о смерти мужа:

Ты сказал

Все, что умел... Не буду мучить больше

Тебя, солдат... Ты мне оставил тень

Надежды... Я тебя... благославляю.

Но, может быть, нашел ты что-нибудь,

Что было с ним... Какую-нибудь память. [19]

А вот одна из реплик прохожего в «Дедушке» Набокова:

Если б
все записать... Подчас я сам не верю
в свое былое! От него пьянею,
как вот - от вашего вина. Я пил
из чаши жизни залпами такими,
такими... Ну и смерть толкала порой
Под локоть...[20]

Безусловно, присутствует определенное сходство. Немаловажно, что в одном из своих интервью Набоков скажет о том, что учился на стихах А. Белого, А. Блока и И. Анненского, выделяя в творчестве этих писателей, прежде всего, новаторство, разрушение традиционных стереотипов и штампов. Возможно, что своеобразный, «рваный» стиль, короткие, как бы противоречащие друг другу предложения в репликах героев были навеяны некоторыми особенностями стиля И. Анненского.

Обратимся к драме «Царь-Иксикон». Она интересна, прежде всего, мотивом двойничества. Гермес говорит главному герою:

Ты хуже, чем безумец, Иксикон.
Ты с божества, но неудачный слепок. [21]

И Иксикон несколько раз возвращается и соглашается с этим мнением, полагая, что все его несчастья происходят именно из-за этого.

Стоит заметить, что тема двойников, особенно неудавшихся, активно разрабатывалась в творчестве Набокова, частично она нашла свое отражение и в драматургии. Мы можем вспомнить «Событие»: портрет, который Трошейкин рисует в двух видах, Барбашина и Барбошина, но самыми интересными являются два брата-близнеца. Один из которых появляется в самом финале комедии и сообщает об отъезде Барбашина. Набоков называет его Мешаевым Вторым, и вот, что тот отвечает на удивленные восклицания окружающих о сходстве с братом: «Сегодня совершенно случайно я встретил одного остряка, которого не видел с юности: он когда-то очень удачно выразился в том смысле, что меня и брата играет один и тот же актер, но брата хорошо, а меня худо» [22]. Если обратимся к «Изобретению Вальса», то там увидим целую галерею двойников: репортеры, чиновники, а также генералы. Имена есть только у генералов (остальных автор нумерует), но и они не очень помогают их различать: Берг, Бриг, Брег, Герб, Гроб, Граб, Гриб, Горб, Груб, Бург, Бруг, причем «последние трое представлены куклами, мало чем отличающимися от остальных» [23]. Правда, здесь речь идет просто об одинаковых типах людей, не отличающихся друг от друга, а в «Событии» мы видим определенную параллель между образом «неудачного слепка» и актером, который играет одного брата хорошо, а другого плохо.

Обратимся к «Фамире-кифаред». Это произведение выделяется из стройного цикла четырех драм, прежде всего, стилем. Роль резонера отведена сатирам, однако их комментарии кажутся очень едкими и ироничными (например, в сцене разговора Нимфы с Фамирой). Особенно же интересна последняя реплика главного героя:

Благословенны боги, что хранят
Сознанье нам и в муках. Но паук
Забвения на прошлом... Он добрее. [24]

В этом произведении проскальзывает мотив воспоминания. Так, Нимфа, рассказывая сыну о его рождении, говорит, что запомнила его «если только воспоминание – это, а не бред...».[25] Да и то, что все произведение заканчивается рассуждением о бремени памяти, говорит о многом. Вопрос об отношении Набокова к проблеме воспоминания уже рассматривался в связи с творчеством А.Блока. Отличие состоит в том, что здесь память - это боль. Если бы можно было не помнить, то можно было бы не страдать. У Набокова есть драмы, в которых звучит тот же мотив, но с тем отличием, что, несмотря на боль, которую причиняет воспоминание, отказываться от него герой не хочет:

Кто может знать, что сердце жжет мне дума
Об ангеле мучительном, мечта
О Сильвии... другой... голубокой?
Вся жизнь моя – туманы, крики, кровь,
Но светится во мгле моей глубокой,
Как лунный луч, как лилия – любовь...[26]

Память о потерянной возлюбленной становится как самым мучительным, так и самым прекрасным в жизни.

Таким образом, следует отметить очевидное сходство в речевой манере этих авторов. Очевидными являются также параллели в разработке некоторых мотивов: двойников и воспоминаний, однако, сходство между В.Набоковым и И.Анненским лежит скорее в области формы, чем в области содержания.

В.Набоков и В.Брюсов. Рассматривая творчество В.Брюсова, обратимся к двум его произведениям - «Дачные страсти» и «Диктатор».

Пьеса «Дачные страсти» интересна, прежде всего, тем, что в ней обыгрывается ситуация, чем-то схожая с «Балаганчиком» А. Блока. Две сестры соперничают из-за человека, считающего себе гениальным поэтом, но изображенного Брюсовым чрезвычайно иронично. Он глуп, бездарен, самолюбив и совершен-

но безответственен. Большую часть его речи составляют штампы и клише, которые были характерны для поэтов-символистов второго и третьего плана. Особое очарование пьесе придает изящная игра словами, которая порождает массу комических ситуаций. Следует отметить, что игра слов является очень характерной чертой эпохи символизма, и, как уже упоминалось, одним из самых любимых приемов у В. Набокова.

Пьеса «Диктатор» представляет собой образец драмы-антиутопии, и повествует о попытке человека стать во главе не только Земли, но и солнечной системы. Как и в случае с И. Анненским, в драмах Брюсова также проявились характерные черты его лирики: «со всеми ее крайностями – рационализмом и чувственностью, жестокой волей и стремлением к самоотдаче стихийным силам, интеллектуальной насыщенностью и порывами в фантастические миры. Лирическое начало в его драме не исчезало, но принимало предельно объективизированную форму выражения сверхиндивидуальных, всеобщих устремлений» [27]. Конечно, драма Набокова «Изобретение Вальса» написана на тот же сюжет, но существуют очень существенные отличия. Герои Брюсова – это сильные, волевые характеры. Фабула также является характерной для символистского мировосприятия – в произведении присутствует некоторый элемент спиритизма. Любовница Орма, которая сначала предостерегает его от попыток захватить мир, так как ей было дано откровение свыше, в финале убивает его, чтобы спасти от бесчестия поражения и быть с ним вместе в ином мире. В «Изобретении Вальса» мы видим тот же сюжет: приход к власти диктатора, но только этот диктатор никак не может быть назван сильным характером, он является маленьким человеком в полном смысле этого слова. Получив власть, он не знает, что с ней делать, как воплотить свои мечты о всеобщем счастье, управлять ему скоро надоедает и всему человечеству начинает угрожать эпоха террора и казней. В этом, однако, присутствует сходство с «Диктатором»: как только план Орма начинает рушиться, тот немедленно прибегает к террору и войне.

Общее настроение финалов двух пьес тоже близко. У Брюсова произведение заканчивается смертью диктатора, изобретением искусственной пищи – это дает человечеству надежду прокормиться, не истребляя жителей других планет, чтобы поселиться там, и всеобщим ликованием. Однако один из героев говорит, что – это решение на сто лет вперед, но потом проблема возникнет опять, и ее снова надо будет решать. В финале «Изобретения Вальса» все оказывается бредом изобретателя, и читатель с облегчением вздыхает. Но потом закрадывается вопрос, такой же, как и в финале «Диктатора», надолго ли это облегчение? К сожалению, последующие исторические события подтвердили все пессимистические предчувствия: разразилась первая, а потом вторая мировая война.

Как мы видим, тема диктатора, захватывающего власть над миром была очень популярна и разрабатывалась большим числом авторов. Конечно, существуют различия в изображении героев, но отрицать факт необычайной популярности этой темы бессмысленно.

В. Брюсов является интереснейшим и одним из самых выдающихся представителей русского символизма. Учитывая, что он был и идейным лидером этого течения, нам представлялось чрезвычайно интересным найти в его творчестве некоторые точки соприкосновения с произведениями Набокова.

* * *

Подводя итоги проведенного исследования, необходимо констатировать, что в пьесах В. Набокова, несомненно, имеются черты, характерные для драматургии русского символизма. Прежде всего, это проявляется в области языка – использование символов, звукописи, игра словами, что неудивительно, ведь и писатели-символисты, и Набоков огромное внимание уделяли тому, как написано произведение. Примечателен также тот факт, что в произведениях всех рассмотренных авторов присутствует ирония. У Блока – это фигуры мистиков в «Балаганчике», у Анненского – сатиры в «Фамире-кифаред», у Брюсова – поэт-символист, а также домочадцы Мэри и Тали в «Дачных страстях», а у Набокова – чиновники и генералы в «Изобретении Вальса» и гости в «Событии». Сложнее обстоит дело с темами, которые разрабатывались рассматриваемыми авторами. Достаточно непросто обсуждать эту проблему по отношению к писателю, который, с одной стороны, сам неоднократно заявлял о том, что для него гораздо важнее формальное устройство произведения, чем идейная наполненность, а с другой – на которого постоянно сыпались нападки в бездуховности и отходе от традиций русской литературы. В этой связи интересно мнение М. Шульмана, который считает, что Набоков не принимает, а продолжает традиции, позволяя говорить об эволюции развития русской литературы.

Вернемся к вопросу о точках соприкосновения между драмами эпохи символизма и пьесами Набокова. Как уже отмечалось, некоторые мотивы, разрабатывавшиеся писателями-символистами, получили свое отражение и в творчестве Набокова: воспоминания и двойников (особенно здесь важна параллель с Анненским), а также сюжет захвата власти диктатором, грозящем всему миру катастрофой. Несомненно также то, что такие черты символистского мировосприятия, как дуализм и иррациональность устройства мира, присущи и произведениям Набокова.

Однако не стоит забывать и о том, что существует и ряд отличий между этими подходами к эстетике. Конечно, нельзя отрицать, что символизм оказал влияние на творчество Набокова, но необходимо помнить и о том, что это было не единственное литературное течение, которое нашло отражение в его произведениях. Был еще и акмеизм, и футуризм, представители которых также занимались проблемой слова как такового. Поэтому, стоит рассматривать творчество В. Набокова как некий синтез. На наш взгляд, совершенно верным является мнение Б. Аверина: «Набоков не просто синтезировал художественные открытия начала XX века. Учитывая опыт модернистов, он по-новому соединил девятнадцатый и двадцатый век».

Таким образом, мы видим очевидную связь между драматургией русского символизма и пьесами В.Набокова, однако, это следует рассматривать лишь как одну из составных частей того комплекса явлений и литературных направлений Серебряного века, нашедших отражение в творчестве писателя.

Источники и литература

1. Аверин Б. Набоков и набоковиана // В.В.Набоков: pro et contra.- С.-П.: Издательство Христианского гуманитарного института, 1999.- С. 862.
2. Бугров Б.С. Драматургия русского символизма.- М.: Издательство МГУ, 1993.- С. 45.
3. Набоков В. Изобретение Вальса.- С.-П.: Издательство "Азбука", 2000.- С. 40.
4. Вакар Н.П. "Событие" – пьеса В.Сирина (беседа с Ю.П.Анненковым) // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова.- М.: Новое литературное обозрение, 2000.- С. 166.
5. Бугров Б.С. Указ. соч.- С. 47.
6. Адамович Г. [Без назв. Рецензия на постановку пьесы "Событие"] // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова.- М.: Новое литературное обозрение, 2000.- С. 166.
7. Блок А. Собрание сочинений в 6-ти томах. Т. 3.- Театр.- М., 1981.- С. 13.
8. Там же, с. 19.
9. Ерыкалова И.Е. Вступительная статья // Набоков В. Изобретение Вальса.- С.-П.: Издательство "Азбука". 2000.- С. 10.
10. Блок А. Указ. соч.- С.- 19.
11. Там же, с. 88.
12. Там же, с. 91.
13. Там же, с. 92.
14. Аверин Б. Гений тотального воспоминания // Звезда.- 1999.- № 4; Интернет – Журнальный зал.
15. Анненский И. Стихотворения и трагедии. – Л.: Советский писатель, 1990.- С. 348.
16. Там же, с. 290.
17. Набоков В. Указ. соч.- С. 77.
18. Анненский И. Указ. соч.- С. 46.
19. Там же, с. 250.
20. Набоков В. Указ. соч.- С. 50.
21. Анненский И. Указ. соч.- С. 369.
22. Набоков В. Указ соч.- С. 184.
23. Там же, с. 218.
24. Анненский И. Указ. соч.- С. 539.
25. Там же, с. 491.
26. Набоков В. Указ. соч.- С. 94.
27. Бугров Б.С. Указ. соч.- С. 43.
28. Аверин Б. Указ. соч.- С. 856.