

Биспациальность в пьесе В.В. Набокова «Человек из СССР»

Коржова Инесса Николаевна

Аспирантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия

Двоемирие, или биспациальность (термин Ю. Левина), – структурный каркас, организующий большинство произведений В.В. Набокова. Писатель унаследовал этот принцип эстетики символизма, но заменил метафизическое «реальнейшее» сферой сознания, творящего или вспоминающего. Работая для театра, Набоков, очевидно, чувствовал риск, связанный с нивелирующими прямо авторское слово законами драмы, – риск грубой зримости второй реальности – и создавал систему тонких средств для ее воплощения.

В пьесе «Человек из СССР» (1927) само название отражает сюжетно важную оппозицию пространств «Родина – Чужбина». В драме «Полюс» Набоков ранее уже опробовал этот вариант двоемирия. Но герои новой пьесы не предаются воспоминаниям: контуры образа прежней России возникают только в разговорах Ошивенских. В целом же перед нами пустая ячейка структуры, заполняющаяся за счет создания образа Берлина как «изнанки» жизни. Соответственно второе пространство ассоциируется с подлинным миром и принимает противоположные характеристики.

Первое действие происходит в подвале, где помещается кабачок. В ремарках и речах персонажей акцентируется мотив нисхождения – присутствие иной, спешащей куда-то жизни, выдают мелькающие в полосе высокого окна ноги. Берлинские названия заставляют сравнивать существование эмигрантов с пребыванием в загробном мире. Гостиница, в которой остановился Кузнецов, называется, как обиталище душ праведников в древнеримской мифологии, «Элизиум» (Elysium). Эффект усиливается тем, что название является неточной анаграммой латинского «exilium» – «изгнание». В финале пьесы Ошивенским, прошедшим все круги эмигрантской нищеты, предлагается переселиться в дом на «Парадизерштрассе...у Энгеля» [Набоков 2008: 351]. Антимир эмигрантского бытия проявляет себя в ряде деталей: Ошивенский оказывается левшой; представленное в ремарках к третьему действию фойе названо «зачаточным», а цвет стен «аспидным» [Там же: 335]. Конкретное пространство сценического действия ассоциируется с «нежизнью», это заставляет предположить, что подлинное существование остается скрытым.

Важную роль в разработке пространственной оппозиции имеет место действия. Герои из кабачка, в котором напрасно освободили сцену для цыганского хора, перемещаются в фойе шумного лекционного зала, а затем в помещение киноателье. Как отмечает сын писателя Д. Набоков, «Набоков создает иллюзию <...>, что подлинное действие развивается где-то в другом месте, за сценой» [Там же: 522]. Добавим, что выбор места действия подключает важную для осмысления происходящего метафору «мир-театр».

Кроме Кузнецова и его жены, миру сцены причастны все герои: Таубендорф, Люля и Марианна снимаются в фильме, Ошивенские открывают заведение наподобие кабаре. Мотив театральности наиболее тесно связан с образом Марианны. В отношениях с Кузнецовым она не в силах отказаться от ампулы роковой женщины. Но разыгрываемая роль настолько не совпадает с ее положением покинутой возлюбленной, что порождает трагикомический эффект. Кузнецов видит руководящий ею стереотип и эксплицирует театральный мотив, отвечая на ее вопрос о причинах молчания: «Забыл реплику» [Там же: 332].

Сложную игру ведут не причастные к миру искусства Кузнецов и его жена, скрывающие свои чувства друг к другу. Здесь второй план схож с подводным течением чеховской психологической драмы. О подлинных чувствах героев «проговаривается» очень плохая скрипка, в искаженном звучании которой (подлинное вновь лишь пробивается) оба узнают мелодию, сопровождавшую расцвет их любви.

Происходящее в финале объяснение, прорыв к подлинному, настолько чуждо каждодневной призрачной жизни, что Ольга Павловна предлагает воспринимать разговор как нереальный: «Ведь мы с тобой уже простились. Ты уехал. Представь себе, что ты уехал. А сейчас ты меня вспоминаешь. Ничего нет честнее воспоминания...» [Там же: 354].

В театральных терминах осмысляется не только поведение героев, но и происходящее в целом. Разговоры о съемках фильма имеют значение как внутри художественного мира, так и на метауровне. Например, Марианна, как сообщает Таубендорф, «играет соперницу» в фильме [Там же: 322], но это соответствует и ее роли в пьесе. Объяснение героини с Кузнецовым начинается с обмена репликами: «*Кузнецов*. Вы что, уже отыграли свою роль? *Марианна*. Нет-нет... Я только сейчас начну. У меня сцена с героем» [Там же: 344].

«Пригодность» театральной метафоры для метаописания всего действия, а также корреляция пар «Берлин – Россия», «сценическое – внесценическое», «смерть – жизнь», «закулисье – постановка» заставляет нас отказаться от попытки увидеть в театре синоним неподлинности. Подобно тому как рядом с апофатически представленным образом подлинной России сосуществует сусальная реконструкция в берлинском киноателе, двоица образ театра: со штампами соседствует подлинное искусство.

Сплетение мотивов, представленных в пьесе, вновь повторилось в стихотворении «Представление» (1930). В нем закрепляется соотнесение земного существования с «адам» [Набоков 2001: 274] и одновременно с подготовкой спектакля, который будет дан «небожителям нагим» [Там же: 275]. Но с привнесением нового, сквозь призму театральной метафоры, взгляда на жизнь, герои «ожили» [Там же 274], а мир стал «милым» [Там же 275] – открылось иное измерение бытия.

Таким образом, в пьесе заявленная на сюжетном уровне оппозиция Берлин-Россия лишь обозначает биспациальность как структурную основу произведения. Второе пространство остается внесценическим, не обретает определенности. Введение мотивов отсутствия жизни, неподлинности, закулисья позволяет сформировать образ второго пространства как воплощения противоположных начал. Очевидно, его главным отличием является эстетическая целостность и совершенство.

Литература

Набоков В.В. Стихотворения. Ростов-на-Дону, 2001.

Набоков В.В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. СПб., 2008.