

Научная статья

УДК 821.161.1-3.09«19»

DOI: 10.37724/RSU.2022.75.2.012

## Театральность как структурообразующая функция в модернистском творчестве В. В. Набокова

Юрий Викторович Лучинский<sup>1</sup>, Лариса Юрьевна Стрельникова<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Кубанский государственный университет, Краснодар, Россия

<sup>1</sup> lyu22@mail.ru

<sup>2</sup> Армавирский государственный педагогический университет, Армавир, Россия

<sup>2</sup> lorastrelnikova@yandex.ru

**Аннотация.** В статье рассматривается функционирование театральности в модернистской прозе В. В. Набокова, которая способствовала созданию инновационных форм творчества. Гипотеза состоит в том, что принцип театральности в модернистской литературе становится ее типологической чертой, выявляя отклонение от классического канона и ориентируя писателя на восприятие мира как игрового творческого пространства. Высокие художественные решения в модернизме были построены на синтезе искусств, в том числе театра, что расширило творческие возможности писателя, позволив ему создавать гибридные тексты, сочетающие эпичность и зрелищность. Театральность — структурообразующий элемент художественной системы Набокова, на основе которого автор строит свои фантастические тексты. Ирония и комизм становятся характерными чертами театральности Набокова, сближаясь с элементами абсурда и разрушая серьезное содержание искусства. Развивая новаторское искусство модернизма, Набоков участвует в разработке театральных теорий наряду с В. Э. Мейерхольдом, Н. Н. Евреиновым, А. Арто и др. Поворотный момент, совершенный Набоковым в литературе модернизма, тесно связан с процессом театрализации искусства в целом. В ранней прозе Набокова отчетливо видна нарочитая театральность его произведений, подчеркивается игра персонажей, которые не проживают жизненные ситуации, а играют роль, подготовленную автором. Процесс театрализации прозы Набокова анализируется в духе модернистских представлений о сценическом искусстве как авторском эксперименте, опровергающем миметический канон. Театральная модель прозы Набокова предопределила направление его творчества — превращение жизни в искусство. Делается вывод о том, что техника театральности в творчестве Набокова выступает фактором новаторства и оригинальности его искусства, демонстрируя приоритет игры, зрелищности над реалиями жизни.

**Ключевые слова:** дегуманизация искусства, игровая культура, карнавализация культуры, модернизм, Набоков, театр жестокости, театрализация прозы, условный театр.

**Для цитирования:** Лучинский Ю. В., Стрельникова Л. Ю. Театральность как структурообразующая функция в модернистском творчестве В. В. Набокова // Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. 2022. № 2 (75). С. 119–128. DOI: [10.37724/RSU.2022.75.2.012](https://doi.org/10.37724/RSU.2022.75.2.012).

Original article

## Theatricality and its Pivotal Role in V. V. Nabokov's Modernist Literary Works

Yury V. Luchinsky<sup>1</sup>, Larisa Yu. Strelnikova<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Kuban State University, Krasnodar, Russia

<sup>1</sup> lyu22@mail.ru

<sup>2</sup> Armavir State Pedagogical University, Armavir, Russia

<sup>2</sup> [lorastrelnikova@yandex.ru](mailto:lorastrelnikova@yandex.ru)

**Abstract.** The article focuses on theatricality in V. V. Nabokov's modernist prose as a means of creating innovative forms of literature. The hypothesis of the research is that theatricality is a typological feature of modernist literature, which rejects the classical canon and encourages the writer to perceive the world as a creative space. In modernism, artistic solutions are based on the synthesis of arts, including dramatic arts, which endows a writer with expanded opportunities, enabling them to create hybrid texts, which are epic and spectacular. Theatricality is a pivotal element of Nabokov's writing. Nabokov's theatricality is based on irony and humour bordering on absurdity and undermining the solemnity of classical literature. Promoting modernist literature, Nabokov participates in the development of theatrical theories together with V. E. Meyerhold, N. N. Yevreinov, A. Arto and others. Nabokov's revolution in modernist literature is closely connected with theatricality of art in general. Nabokov's early prose is

characterised by elaborate theatricality, his characters play the roles assigned by the author. The theatricality of Nabokov's prose is analyzed through the prism of modernist ideas about dramatic arts, it discards mimesis and is associated with intrepid experimenting. The authors conclude that the theatricality of Nabokov's prose is an innovative factor which promotes visual appeal rather than realism.

**Keywords:** dehumanization of art, carnivalesque, carnivalization of culture, modernism, Nabokov, theatre of cruelty, theatricality of prose, theatrical conventionality.

**For citation:** Luchinsky Yu. V., Strelnikova L. Yu. Theatricality and its Pivotal Role in V. V. Nabokov's Modernist Literary Works. *The Bulletin of Ryazan State University named for S. A. Yesenin*. 2022; 2 (75):119–128. (In Russ.). DOI: [10.37724/RSU.2022.75.2.012](https://doi.org/10.37724/RSU.2022.75.2.012).

## Введение

В модернизме театральность отражала синтез творческих форм, сочетающих различные виды искусства, демонстрируя тяготение художников к зрелищности и декоративности в границах стиля. Устойчивые суждения о норме сменяются аномальными представлениями о реальном и воображаемом, в массовом сознании доминирует мания разрушения и саморазрушения, религиозный нигилизм, лишаящий человека жизненной опоры. На фоне ослабления реалистической традиции и внедрения авангардистских форм искусства происходит переформатирование самого творческого процесса, поиск новых художественных стратегий, которые противостояли бы традиционному театру. Театральное действие отражает игровую сторону культуры, создавая, с одной стороны, комический взгляд на реальность, с другой стороны, усиливается философское и аллегорическое содержание, желание увидеть сверхсмысл в происходящем. Укрепление фактора театральности соответствовало задачам модернистского творчества — преодолеть трагизм реальности, заменив ее искусственным миром авторских фантазий, представленным как подмена реального мира соблазном симуляций.

Появление В. В. Набокова в европейском литературном мире стало своего рода границей, отделившей его от классической реалистической традиции, приблизив к модернистской эстетике, а также к модернистскому театру. Игра и театр сливаются у Набокова в единую художественную систему, выступая структурообразующими аспектами творчества писателя. Характерной чертой поэтики Набокова является нарочитая искусственность и театральное начало, подчеркивающее стремление писателя опровергнуть жизнь искусством, отразить глобальные изменения, произошедшие в историческом и литературном процессе начала XX века. Главное для «самобытного» писателя — создать «самобытный мир», отражающий авторские фантазии [Набоков, 1998, с. 34], — как утверждал Набоков, будучи уверенным в том, что «всякое произведение искусства — обман» [Набоков, 1990, т. 3, с. 441]. Феномен театральности в полной мере отражает специфику набоковской прозы, начиная с раннего периода творчества. В свете поставленной задачи настоящего исследования необходимо уточнить влияние театральности на развитие модернистского искусства и, в частности, на творчество Набокова.

## Основная часть

На рубеже XIX–XX веков тяготение к театру как к искусству, способному создавать катарсические настроения, овладевает умами творческой интеллигенции, обладающей особым художественным вкусом и способностью улавливать символические значения и глубинные смыслы произведений, часто отсылающих к традициям прошлых эпох (Античность, Ренессанс). Исследуя специфику русского модернистского театра, Барбара Лённkvист отмечает усиление театрализации в художественной жизни России: «Эта тенденция проявилась в выборе тем — цирк, клоунада, комедия дель арте, маскарад, — но также она отражает и некоторую эстетическую позицию. Искусство все более напоминало игру, а художник — циркача, стремившегося удивить и поразить публику» [Лённkvист, 1999].

Модернистская театральность позволила писателю сосредоточиться не столько на подражании, сколько на фантастических перевоплощениях персонажей, способных игрой изменить свою внешность, психологию, характер, демонстрируя чисто актерский, эстетический принцип. Восприятие задач обновленного модернистского театра было связано с дионисийской мифологией театрализации, которая получила развитие в эстетической концепции Ницше («Рождение трагедии из духа музыки») о необходимости возрождения животворящего искусства Античности. Именно эта необузданная дионисийская энергия, представленная в формах театральной игры, должна побудить

«человека к высшему подъему всех его символических способностей» [Ницше, 2007, с. 456], чтобы преодолеть рациональность сократического человека. Провозгласив «смерть Бога», Ницше, а вслед за ним художники-модернисты, возвели Homo ludens на пьедестал искусства, воспринимая жизнь как сцену, превращающую человека в марионетку безжалостного существования.

Театральность, по мнению Набокова, должна способствовать формированию специфического взгляда на мир как на своеобразную сцену, закреплять представление об искусстве как о фантазии автора, его изобретении, не привязанном к повседневной жизни: «Для талантливого автора такая вещь, как реальная жизнь, не существует — он творит ее сам и обживает ее», — скажет Набоков в лекции о творчестве Дж. Остин [Набоков, 1998, с. 34]. Опираясь на технику театральности, Набоков формирует эстетизированный взгляд на мир, функция человека в котором состоит в том, чтобы играть отведенную автором роль в представлении, не имеющем отношения к жизни.

Развивая концепцию театральности искусства, Набоков не мог остаться в стороне от эстетических теорий русского и европейского модернистского театра В. Э. Мейерхольда, Н. Н. Евреинова, а также французского драматурга-сюрреалиста А. Арто. Евреинов считал, что театральность должна преодолеть узкие границы драматического искусства и стать сутью бытия. Драматург выдвинул идею преображения жизни на основе инстинкта театральности: «Оттеатривать жизнь — вот что станет долгом всякого художника», — таков вывод драматурга [Евреинов, 2002, с. 38]. Отвергая традиционный реалистический театр, Евреинов следует заветам Ницше, полагавшего, что «существование мира может быть оправдано лишь как эстетический феномен» [Ницше, 2007, с. 441].

Наряду с Евреиновым реформаторы театра Мейерхольд, а затем, в 1930-е годы, Арто, поставили задачу обновления жизни на основе первобытной витальной энергии, исходящей от театра. Это должен быть театр наивных дикарей, не испорченных цивилизацией, способных воспринимать мир через творческие инстинкты. Арто также ставил театр выше жизни, обосновывая в своей теории крютического театра необходимость преодоления человеческого начала и построения культа жестокого сверхчеловека, чьи творческие инстинкты способны возобладать над моральными законами (таков, например, набоковский Герман из «Отчаяния»). Театр должен воздействовать на актера и зрителя подобно чуме, шоку, возбуждению, с помощью которых «можно регулировать бессознательную игру духа» [Арто, 2000, с. 111], пробуждать страсти, уподобляемые творческому состоянию: «Воздействие сценического чувства, с его немотивированностью, оказывается бесконечно более ценным, чем воздействие чувства реального» [Там же, с. 115].

Мейерхольд следовал в том же направлении интуитивно-страстного театра, считая, что необходимо отойти от «натуралистического театра» переживания и копирования жизни и обратиться к «условному театру», который дает простор фантазиям режиссера и зрителя: «театр существует для того, чтобы опьянять зрителя дионисическим хмелем вечной жертвы» [Мейерхольд, 1968, с. 105]. Ощущение праздника, карнавала амбивалентно сочеталось с переживанием реальности как трагедии, обозначая торжество хаоса и неопределенности положения человека в утратившем устойчивость мире.

Театральность в современной поэтике следует понимать как структурообразующий компонент прозаического текста, с помощью которого произведение «перестраивается», по словам Ю. М. Лотмана, «по законам театрального пространства, попадая в которое, вещи становятся знаками вещей» [Лотман, 1992, с. 269], составляя игровое отношение к действительности и тип поведения персонажей. Театральность придает модернистскому тексту многоплановость и внесистемность, формируя художественную структуру, насыщенную игровыми приемами. Набоков, как замечал В. Ходасевич, нарочито выставлял их «наружу, как фокусник, который, поразив зрителя, тут же показывает лабораторию своих чудес» [Классик ... , 2000, с. 222].

Наряду с новаторами эстетических концепций Набоков участвовал в разработке теории модернистского театра, о чем свидетельствуют его статьи «Ремесло драматурга» и «Трагедия трагедий», в которых писатель следует тенденциям символистской и авангардистской концепции драматургии начала XX века. Призывая отказаться от «натуралистического театра» и не цепляться за «одряхлевшие правила» [Набоков, 2008], Набоков продвигает авангардистскую идею отказа от классических моделей или интерпретации их с иррациональной точки зрения, трактуя, например, трагедии Шекспира «Король Лир» и «Гамлет», гоголевского «Ревизора», некоторые пьесы Ибсена как трагедии-сновидения, пробуждающие творческое подсознание.

Феномен театраллизации в полной мере отражает специфику прозы Набокова, начиная с раннего периода его творчества, приобретая особое художественное свойство — опровергать жизнь

вымыслом, что соответствует творческому кредо писателя: «Назвать рассказ правдивым — значит оскорбить и искусство, и правду» [Набоков, 1998, с. 28]. Подчеркивая драматический характер прозы Набокова, А. Аппель назовет его творческую систему «кукольным театром», подразумевая, что «набоковские романы разрастаются театральными эффектами, превосходно подчеркивая его драматический дух» [Классик ... , 2000, с. 435]. Сам автор, по словам Аппеля, «воплощенный Протей, всегда присутствует в своих произведениях с маской на лице: как импресарио, сценарист, режиссер, сторож, диктатор и даже как актер эпизодической роли» [Там же, с. 436]. По замечанию А. Долинина, «в условных сюжетах драм Набоков нащупывает некоторые ситуации своих будущих романов» [Долинин, 2000, с. 35].

Модернистская установка на тотальную театрализацию жизни нашла отражение в первом романе Набокова «Машенька» (1926), раскрывающем склонность писателя к театральным эффектам и манипулированию персонажами как авторскими куклами, сохраняющего при этом свое присутствие в качестве организатора представления. Разыгрывая ницшеанский миф о «вечном возвращении», герой романа Ганин пытается воскресить события прошлой жизни в России в своем воображении, создать в духе «крюотического» театра «некое тотальное действие, где человеку остается лишь снова занять свое место где-то между сновидениями и событиями реальной жизни» [Арто, 2000, с. 185]. Его «существование через усилие — тоже жестокость» [Там же, с. 195], поскольку Ганин вынужден жить в условиях ограничения своей свободы и понимания невозможности возвращения прошлого, тогда ему «кажется так страшно жить и еще страшнее умереть» [Набоков, 1990, т. 1, с. 54]. Используя в структуре сюжета сложную жизненную ситуацию русского мигранта, Набоков превращает ее в эстетическую игру, демонстрируя превосходство артистизма над реальностью. Это означает, что «"Машенька" — не роман о русском Берлине, диалектике любви или превосходстве мечты над реальностью, — а роман о победе художника над хаосом косной жизненной материи» [В. В. Набоков ... , 1997, с. 368] (выделено в источнике. — Ю. Л., Л. С.).

Живя в ненавистном ему эмигрантском Берлине, Ганин чувствует себя актером, разыгрывающим собственную жизнь как нечто нереальное и фальшивое: «Вся жизнь представилась той же съемкой, во время которой равнодушный статист не ведает, в какой картине он участвует» [Набоков, 1990, т. 1, с. 50]. Кинематограф как техника визуализированной театрализации подчеркивает искусственность существования Ганина, демонстрируя провальную попытку превратить иллюзию в реальность. Увидев себя в массовке фильма, Ганин остро почувствовал фальшь бутафорской декорации, превращающей «рогожу в бархат», «нищую толпу» в «театральную публику» [Там же, с. 49]. Оторванность от реальности и неспособность сохранить человеческие качества превращают Ганина в реактивное существо, театрального актера-двойника самого себя, наблюдающего за собой из потусторонности экрана: «Двойник Ганина тоже стоял и хлопал, вон там, рядом с чернобородым, очень эффектным господином, с лентой поперек белой груди» [Набоков, 1990, т. 1, с. 50].

Ощущение собственной марионеточности лишает Ганина чувства реальности и смысла жизни. Он воспринимает себя как бесплотную тень, которая «будет странствовать из города в город, с экрана на экран», и он «никогда не узнает, какие люди увидят ее, и как долго она будет мыкаться по свету» [Набоков, 1990, т. 1, с. 50]. Но в то же время комплекс актерства делает Ганина морально неуязвимым, лишенным чувства ответственности, позволяя жить двойной жизнью, составляя антитезу воображаемого/подлинного. Не встретив Машеньку на вокзале вместо Алферова, Ганин проявляет равнодушие, соотносимое с жестокостью, но для утратившего свое личностное содержание персонажа-актера реальная Машенька оказалась не нужна, так как стала бы напоминанием о реальной жизни: «...он до конца исчерпал свое воспоминанье, до конца насытился им, и образ Машеньки остался вместе с умирающим старым поэтом там, в доме теней, который сам уже стал воспоминаньем» [Там же, с. 112].

Восприятие реальности с точки зрения театральности исключает ее подлинность, побуждая видеть мир через призму кривого зеркала: «Все казалось не так поставленным, непрочным, перевернутым, как в зеркале» [Набоков, 1990, т. 1, с. 110]. Обращаясь к приемам сценического искусства, Набоков дает понять читателю, что за пределами материального мира существует мистическое пространство литературной игры как эстетическое зазеркалье, раскрывающее высшую истину искусства, заключенную в самом процессе творчества.

Концепция крюотического театра оказалась не чуждой Набокову прежде всего потому, что утверждала необходимость освобождения творческих инстинктов, которые подавляют привязанность человека к повседневной жизни. Эстетизация жестокости является фактором проявления артистизма

персонажей во многих произведениях писателя. Так, читатель потрясен жестокостью Германа из романа «Отчаяние» (1932), убивающего своего мнимого двойника Феликса, чтобы получить страховые деньги. Но для писателя важно не само преступление, а тот факт, что Герман совершил его не творчески, обыденно, что не позволяет причислять его к артистическим личностям: он не смог сыграть «актера в двух ролях» [Набоков, 1990, т. 3, с. 341]. Заявленный автором артистизм персонажа накладывается на драматизм и трагизм сюжета, перерастая в комизм: «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», — говорил Набоков в статье «Трагедия трагедий» [Набоков, 2008].

В результате жестокость преступления Германа трансформируется в эстетическую игру, выдвигая на первый план желание героя стать писателем: «Я уже не могу обойтись без писания» [Набоков, 1990, т. 3, с. 460]. В крютическом театре убийство считается проявлением творческой эмоции и не подлежит осуждению, актерская игра раскрепощает Германа, освобождая его от моральных оценок и серьезности: «Я актер, живущий в общем на фуфу» [Там же, с. 383]. Эстетический статус преступления нивелирует моральную оценку Германа, и он, как несостоявшийся художник, превращается в комического персонажа, трикстера, для которого искусство стало лишь средством достижения корыстных целей. В эстетике модернизма театральность демонстрирует амбивалентность творческого процесса, сочетая в симбиозе ужасное и комическое, иронично заменяя миметические образы ложными подобиями, освобождая автора и его читателя от оков безжалостной реальности.

Техника театральности маркирует и роман «Король, дама, валет» (1928), сюжет которого аллюзивно отсылает к сказке Г. Х. Андерсена «Короли, Дамы и валеты», прочитанной Набоковым в «Руле». Мотив обезличивания человека, превращения его в актерский персонаж, доведенный до автоматизма, является следствием дегуманизации искусства модернизма. Используя андерсеновский мотив превращения человека в карточную фигуру, Набоков выставляет своих персонажей бездушными марионетками, создавая многоплановую романную форму, в которой описываемые события соотносятся со зрелищностью сценического представления в духе комического фарса. Набоков балансирует между сюжетом массовой беллетристики и пародией на серьезную реалистическую литературу. Банальная история молодого провинциального искателя богатства и положения в обществе, некоего Франца, иронически перепетая в духе Стендаля, Бальзака, Драйзера, пересекается с авторской идеей художественного метода убийства.

В набоковском театре искажен образ человека, который выступает в роли своего уродливого безжизненного антипода-марионетки. Искусственность Франца подчеркивается сравнением его с кукольным существом, он наделяется свойствами «веселой куклы», «мертвой куклы» [Набоков, 1990, т. 1, с. 208], лишаясь своего природного естества и становясь объектом манипуляции. Манипулятором Франца является его любовница Марта, такое же бездушное существо-кукла, что подчеркивается ее внешностью, описанной автором как отражение из потусторонности безжизненного зазеркалья: «...в зеркале отразилось ее зеленое платье, нежная шея под темной тяжестью шиньона, блеск мелких жемчужин. Марта даже не почувствовала, что зеркало на нее глядит...» [Там же, с. 154].

Механический артистизм Франца и Марты особенно очевиден в танце, демонстрирующем автоматизм персонажей. Они движутся, как заводные куклы-автоматы, следуя «завывающему звуку» в соответствии с «ритмическим требованием», видя в нем «и смысл, и правильность» [Набоков, 1990, т. 1, с. 207]. Обучаясь танцу, Франц приобрел «искусственную поступь», «автоматическую томность» [Там же], окончательно утратив свое личностное «я». В нарочитой чувственности танца проявился характерный для модернизма театрализованный эротизм, лишь имитирующий любовь: «Уча его, она сдерживала свое нетерпение, нетерпение, которое он уже раз подметил в мелькании ее нарядных ног» [Там же].

Обладающий артистической натурой муж Марты, коммерсант Драйер, противопоставит примитивным и эгоистичным влюбленным Марте и Францу. Несмотря на расчетливость, Драйер поглощен своими иллюзиями, стремясь воплотить в жизнь коммерческую мечту о создании манекенов, которые выглядели бы как «подобия человеческих тел, с мягкими плечами, с гибким корпусом, с выразительным лицом» [Набоков, 1990, т. 1, с. 233]. С точки зрения Драйера, мир — это развлекательное зрелище, цирк, мюзик-холл, где «господин в цилиндре набекрень жонглировал серебристыми бутылками», «клоун, в спадающих ежеминутно штанах, мягко ухал по сцене...» [Там же, с. 185], где шимпанзе «в уничижительном человеческом платье совершал уничижительные для зверя действия» [Там же, с. 186], подчеркивая низменную природу человека. Набоков стирает «четкую

линию между трагическим и шутовским» [Набоков, 2008], представляя Драйера в комической маске Диогена, «в лохмотьях, с трубовидным фонарем в протянутой руке» [Набоков 1990, т. 1, 204]. Задуманное Драйером карнавальное представление вызывает страх и шок, но разрешается беззаботным смехом, освобождающим от избытка энергии, когда коммерсант, «помирая со смеху, пошатываясь, приседая, красный, растрепанный, указывал пальцем на Марту» [Там же, с. 205].

В комическом перевертыше замысел умерщвления Драйера его женой Мартой и Францем не реализуется в силу его обыденности и примитивности: «Если б можно было просто удавить... Голыми руками», — говорит Марта [Набоков, 1990, т. 1, с. 235]. Как считал Набоков, «преступление в любом случае жалкий фарс» [Набоков, 1998, с. 472], если оно не разыгрывается умелым режиссером и не преподносится в виде талантливого произведения. Писатель изображает преступление как театральное представление, которое Франц и Марта репетируют перед его осуществлением: «Все было уже проделано на голой сцене, перед темным и пустым залом» [Набоков, 1990, т. 1, с. 214]. Проблема заключается только в творческом воплощении задуманного, которое Францу и Марте не удается из-за их приземленного прагматизма и недостатка воображения. В результате комическое опровергает трагическое, по закону иронии театральная фантазия превосходит здравый смысл, поэтому Драйер остается жив, а Марта умирает, являясь примером нетворческого отношения к убийству. Становясь предметом театрального зрелища, убийство эстетизируется и теряет свой реальный трагический смысл, тем самым характеризуя западную неклассическую культуру, в которой, по замечанию Г. Заломкиной, «вопросы жизни и смерти, рай и ада, ужасные злодеяния... становятся предметом развлекательной культуры», что приводит к обесцениванию человеческой жизни [Заломкина, 2008, с. 55].

Финал романа построен в соответствии с замыслом режиссера, таинственного псевдобиблейского персонажа Менетекелфареса, выступающего в роли маски автора задуманного им иронического детектива: «Ибо он отлично знал, что весь мир — собственный его фокус, и что все люди — Франц, подруга Франца, шумный господин с собакой... все только игра его воображения, сила внушения, ловкость рук...» [Набоков 1990, т. 1, с. 253]. Театральность как замена реальности усиливает игровой эффект сюжета, кульминацией которого становится катарсический и одновременно радостный смех Франца, освобождающий его от подчинения властной даме Марте: «Смех, наконец, вырвался» [Там же, с. 280].

Одним из самых «театральных» романов Набокова является «Приглашение на казнь» (1936), что неоднократно отмечалось исследователями. По мнению А. Млечко, принцип театра в романе «выражен необыкновенно ярко», писатель вводит «темы бутафорской реальности и соположенных с ней мотивов театра и кукол» [Млечко, 2000, с. 91]. Н. Букс полагает, что каждая глава романа — это не только «отдельный день, но акт пьесы, который начинается освещением сцены и кончается наступлением темноты» [Букс, 1998].

Следуя модернистской эстетике «условного театра», Набоков создает фантастический спектакль в жанре *horror*, чтобы шокировать, удивить читателя, вызвать у него тревогу. Не случайно Набоков предназначает свой роман особому типу «нескольких» читателей-эстетов, «которые вскочат на ноги, схватив себя за волосы» [В. В. Набоков ... , 1997, с. 42]. Б. Бойд сравнит «Приглашение на казнь» с «комическим кошмаром, который на удивление мягко, но настойчиво выводит нас из равновесия, чтобы обострить наше ощущение иной реальности» [Бойд, 2010, с. 483]. В то же время писатель искажает трагическое содержание представления, превращая его в комическую игру: «...не сбивайтесь на фарс. Помните, что тут драма. Смешное смешным — но все-таки не следует слишком удаляться от вокзала: драма может уйти» [Набоков, 1990, т. 4, с. 75]. Под трагической маской скрывается пародия, стирающая границы ужасного и смешного, превращающая все действие в карнавальное представление: «Узник! В этот торжественный час, когда все взоры направлены на тебя, и судьи твои ликуют, и ты готовишься к тем произвольным телодвижениям, которые непосредственно следуют за отсечением головы, я обращаюсь к тебе с напутственным словом» [Там же, с. 9]. Эти слова директора тюрьмы, адресованные Цинциннату, звучат как бессмыслица, выдаваемая за осмысленную речь.

В фантастическом театре Набокова сценическое пространство состоит из декораций, создающих условный мир, в котором попеременно обитает Цинциннат. Поначалу это тюремная камера, выступающая символом несвободы и бессмысленности происходящего: «Бытие безымянное, существенность беспредметная» [Набоков, 1990, т. 4, с. 14]. Но при всей трагичности этой ситуации Цинциннат видит мир как симуляцию реального, картинку-фотографию: «Это богатство теней, и потоки света, и лоск загорелого плеча, и редкостное отражение, и плавные переходы из одной стихии в другую, все это, может быть, относится только к снимку, к особой

светописи, к особым формам этого искусства» [Там же, с. 28]. Что это, как не артистический взгляд на мир сквозь призму фотокамеры?

Нарочитая театральность повествования позволяет автору быть более свободным в демонстрации абсурдности, парадоксальности происходящего. Существовая в этом абсурдном мире, сам Цинциннат теряет человеческий облик, становится фрагментарным, похожим на складную марионетку: «Снял, как парик, голову, снял ключицы, как ремни, снял грудную летку, как кольчугу...» [Набоков, 1990, т. 4, с. 18]. Неспособность красиво говорить и писать также выдает в нем человеческую неполноценность, но в то же время демонстрирует стремление к творческому самовыражению: «...у меня лучшая часть слов в бегах и не откликается на трубу, а другие — калек...» [Там же, с. 119]. Пытаясь определить свою самость в «мнимом мире», состоящем из «мнимых вещей» [Там же, 38], Цинциннат заявляет о себе: «Я есмь! — как перстень с перлом в кровавом жиру акулы» [Там же, с. 50]. Но «Я есмь» Цинцинната не определено, поскольку он всего лишь выдумка автора и не может подняться до уровня создавшего его Творца. Пытаясь найти в себе творческие задатки, Цинциннат отказывается смириться с примитивным, обманчивым обывательским миром: «Все сошлось, то есть все обмануло, — все это театральное, жалкое... Вот тупик тутошней жизни, — и не в ее тесных пределах надо было искать спасения» [Там же, с. 118].

При следующей смене декораций читатель-зритель перемещается вместе с Цинциннатом по лабиринту тропок к Тамариным Садам счастливой жизни с неверной Марфинькой: «Зеленое, муравчатое Там, тамошние холмы, томление прудов, тамтам далекого оркестра...» [Набоков, 1990, т. 4, с. 10]. Воображаемое превосходит реальное, что приводит к удвоению реальности, побуждая Цинцинната верить в существование иного, идеального мира фантастического зазеркалья. Театрализация действительности предполагает условность, невероятность происходящего и непредсказуемость действий персонажа. Обитая «в пространстве кое-как выдуманной камеры», из которой Цинциннат в любой момент «естественно и без усилия проскользнет за кулису воздуха, в какую-то воздушную световую щель... в другую глубину, бегущий отблеск поворачиваемого зеркала», герой мог перейти и в «другую плоскость» [Там же, с. 69], демонстрируя условность несуществующих в действительности пространств театрального представления.

В заключительной смене декораций окончательно обнажается прием театральности, когда в духе средневековых мистерий разыгрывается казнь Цинцинната. Смерть утрачивает свою подлинность, переходя в статус симулякра в набоковском театре абсурда: «Представление назначено на послезавтра... Талоны циркового абонемента действительны...» [Набоков, 1990, т. 4, с. 102]. В набоковском театре жестокости сама реальность и человек отменяются, переходя в иллюзию авторского воображения. Перед читателем разыгрывается театральное шоу с «нарисованными рядами», «прозрачными зрителями», «рухнувшим помостом» [Там же, с. 129, 130], что подтверждает ницшеанскую идею дегуманизации человека и низведения его до уровня шута: «Жутко человеческое существование и к тому же всегда лишено смысла: скоморох может стать уделом его» [Ницше, 2007, с. 14]. Маска актера стала второй сущностью Цинцинната, он обречен на вечное лицедейство, страдая из-за неспособности найти свое «Я»: «мы все окружены куклами» [Там же, с. 81], — таков вывод героя, который лишь играет определенную автором роль.

### Заключение

Театрализация искусства в модернизме, преднамеренное актерство персонажей позволяют нам говорить об усилении дегуманизации, устранении человеческого элемента ради эстетического содержания. Используя принципы театрализации, модернисты преодолевают антиномию серьезности и шуток, разрушая логику и уравнивая смысл и нонсенс. Обращение Набокова к массовым формам искусства, таким как театр, кино, цирк, свидетельствовало о деградации высокого искусства и великих тем, которые заменяются игровой культурой, определяющей дальнейшее направление движения западного искусства. Театральность прозы Набокова — это тот же карнавальный «мир наизнанку», в котором фантастически преобразуется реальность, а роль человека удваивается, поскольку он выступает в роли маски — двойника самого себя. Формула искусства, в том числе и театрального, заключается, как считал писатель, в «создании 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» [Набоков, 2008]. Таким образом, театральность включена в модернистскую прозу Набокова как особое свойство игровой поэтики текста, структурирующее творческое пространство писателя и предопределяющее доминирование игры, артистизма над реалистическим канонам и самой жизнью.

## Список источников

1. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. — СПб. ; М. : Симпозиум, 2000. — 443 с.
2. Бойд Б. Набоков. Русские годы. Биография. — СПб. : Симпозиум, 2010. — 696 с.
3. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. — М. : Новое лит. обозрение, 1998. — 200 с. — URL : <http://coollib.com/b/240152/read> (дата обращения: 25.02.2022).
4. В. В. Набоков: pro et contra. — СПб. : РХГИ, 1997. — Т. 1. — С. 40–42, 359–369.
5. Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина // Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода : в 5 т. — СПб., 2000. — Т. 5. — 780 с.
6. Евреинов Н. Н. Демон театральности. — М. ; СПб. : Летний сад, 2002. — 535 с.
7. Заломкина Г. В. Игровые составляющие ранней литературной готики // Вестник Московского университета. — 2008. — № 3. — С. 54–61.
8. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Критические отзывы, эссе, пародии. — М. : Новое лит. обозрение, 2000. — С. 219–224, 422–439.
9. Лённквист Б. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова. — СПб., 1999. — 240 с. — URL : [http://ka2.ru/nauka/blnqst\\_3.html](http://ka2.ru/nauka/blnqst_3.html) (дата обращения: 25.02.2022).
10. Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Избранные статьи : в 3 т. — Таллинн : Александра, 1992. — Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. — С. 269–286.
11. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. — М. : Искусство, 1968. — 325 с.
12. Млечко А. В. Игра, метатекст, трикстер: пародия в «русских» романах В. Набокова. — Волгоград : Изд-во Волгоградского ун-та, 2000. — 188 с.
13. Набоков В. В. Собрание сочинений : в 4 т. — М. : Правда, 1990. — Т. 1. — 414 с. ; Т. 3. — 478 с. ; Т. 4. — 477 с.
14. Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе: искусство литературы и здравый смысл. — М. : Независимая газета, 1998. — 512 с.
15. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон. — М. : Независимая газета, 1998. — 512 с.
16. Набоков В. В. Лекции о драме. — М. : Азбука-классика, 2008. — URL : [http://royallib.com/book/nabokov\\_vladimir/lektcii\\_o\\_drame.html](http://royallib.com/book/nabokov_vladimir/lektcii_o_drame.html) (дата обращения: 25.02.2022).
17. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. — Минск : Харвест, 2007. — 1037 с.
18. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. — Минск : Харвест, 2007. — 1037 с.

## References

1. Arto A. *Teatr i ego dvojniki: Manifesty. Dramaturgija. Lekcii. Filosofija teatra* [Theatre and its Twin. Manifestos. Drama. Lectures. Philosophy of Theatre]. St. Petersburg, Moscow, Symposium Publ., 2000, 443 p. (In Russian).
2. Boyd B. *Nabokov. Russkie gody. Biografija* [Nabokov. Russian Years. Biography]. St. Petersburg, Symposium Publ., 2010, 696 p. (In Russian).
3. Buks N. *Jeshafot v hrustal'nom dvorce* [Scaffold in a Chrystal Palace]. Moscow, New Literary Observer Publ., 1998, 200 p. Available at : <http://coollib.com/b/240152/read> (accessed: 25.02.2022). (In Russian).
4. V. V. *Nabokov: pro et contra* [V. V. Nabokov: Pro et Contra]. St. Petersburg, RHGI Publ., 1997, vol. 1, pp. 40–42, 359–369. (In Russian).
5. Dolinin A. A. True Life of Sirin, a Writer. *Nabokov V. V. Sobranie sochinenij russkogo perioda : v 5 tomah* [Nabokov V. V. Collected Works of the Russian Period: in 5 volumes]. St. Petersburg, 2000, vol. 5, 780 p. (In Russian).
6. Evreinov N. N. *Demon teatral'nosti* [Demon of Theatricality]. Moscow, St. Petersburg, Summer Garden Publ., 2002, 535 p. (In Russian).
7. Zalomkina G. V. Game Components of the Early Literary Gothic. *Vestnik Moskovskogo universiteta* [Bulletin of Moscow University]. 2008, no. 3, pp. 54–61. (In Russian).
8. Klassik bez retushi. Literaturnyj mir o tvorcestve Vladimira Nabokova. *Kriticheskie otzvyvy, jesse, parodii* [Literary World about Vladimir Nabokov's Work. Critical Reviews, Essays, Parodies]. Moscow, New Literary Observer Publ., 2000, pp. 219–224, 422–439. (In Russian).
9. Ljonnkvist B. *Mirozdanie v slove. Pojetika Velimira Hlebnikova* [The World in the Word. Velimir Khlebnikov's Poetics]. St. Petersburg, 1999, 240 p. Available at : [http://ka2.ru/nauka/blnqst\\_3.html](http://ka2.ru/nauka/blnqst_3.html) (accessed: 25.02.2022). (In Russian).
10. Lotman Ju. M. Theatre and Theatricality in the Culture of the Early 19th Century. *Izbrannye stat'i : v 3 tomah. Tom 1: Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury* [Selected Articles: in 3 vols. Vol. 1. Articles on Semiotics and Typology of Culture]. Tallinn, Aleksandra Publ., 1992, pp. 269–286. (In Russian).



11. Mejerhol'd V. Je. *Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy* [Articles. Letters. Speeches. Dialogues]. Moscow, Art Publ., 1968, 325 p. (In Russian).
12. Mlechko A. V. *Igra, metatekst, trikster: parodija v "russkih" romanah V. Nabokova* [Game, Metatext, Trickster: Parody in V. Nabokov's "Russian" Novels]. Volgograd, Volgograd University Publ., 2000, 188 p. (In Russian).
13. Nabokov V. V. *Sobranie sochinenij* [Collected Essays]. Moscow Truth Publ., 1990, vol. 1, 414 p. ; vol. 3, 478 p. ; vol. 4, 477 p. (In Russian).
14. Nabokov V. V. *Lekcii po zarubezhnoj literature: iskusstvo literatury i zdravyyj smysl* [Lectures on Foreign Literature: Art of Literature and Common Sense]. Moscow, Independent Newspaper Publ., 1998, 512 p. (In Russian).
15. Nabokov V. *Lekcii po zarubezhnoj literature: Osten, Dikkens, Flober, Dzhojs, Kafka, Prust, Stivenson* [Lectures on Foreign Literature: Austen, Dickens, Joyce, Kafka, Proust, Stevenson]. Moscow, Independent Newspaper Publ., 1998, 512 p. (In Russian).
16. Nabokov V. V. *Lekcii o drame* [Lectures on Drama]. Moscow, ABC-Classics Publ., 2008, Available at : [http://royallib.com/book/nabokov\\_vladimir/lektsii\\_o\\_drame.html](http://royallib.com/book/nabokov_vladimir/lektsii_o_drame.html) (accessed: 25.02.2022). (In Russian).
17. Nietzsche F. *Rozhdenie tragedii, ili Jellinstvo i pessimizm* [The Birth of Tragedy, or Hellenism and Pessimism]. Minsk, Harvest Publ., 2007, 1037 p. (Transl. from German).
18. Nietzsche F. *Tak govoril Zaratustra* [Thus Spoke Zarathustra]. Minsk, Harvest Publ., 2007, 1037 p. (Transl. from German).

### *Информация об авторах*

**Лучинский Юрий Викторович** — доктор филологических наук, профессор кафедры истории и правового регулирования массовых коммуникаций Кубанского государственного университета.

Сфера научных интересов: теория коммуникации, история литературы, теория постмодернизма, литература русского зарубежья.

**Стрельникова Лариса Юрьевна** — кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной филологии и журналистики Армавирского государственного педагогического университета.

Сфера научных интересов: история зарубежной литературы, литература русского зарубежья, теория модернизма и постмодернизма.

### *Information about the authors*

**Luchinsky Yuriy Viktorovich** — Doctor of Philology, Professor in the Department of History and Media Law and Regulation at Kuban State University.

Research interests: theory of communication, history of literature, theory of postmodernism, literature of Russian emigration.

**Strelnikova Larisa Yuryevna** — Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of Russian Philology and Journalism at Armavir State Pedagogical University.

Research interests: history of foreign literature, literature of Russian emigration, theory of modernism and postmodernism.

Статья поступила в редакцию 23.02.2022; одобрена после рецензирования 17.03.2022; принята к публикации 25.03.2022.

The article was submitted 23.02.2022; approved after reviewing 17.03.2022; accepted for publication 25.03.2022.