

**ОСКОЛКИ «КРИВОГО ЗЕРКАЛА»: ТРАНСФОРМАЦИЯ ПАРОДИЙНЫХ ПРИЕМОВ В ЗРЕЛЫХ ПЬЕСАХ В. НАБОКОВА**

В статье рассматривается влияние культуры кабаре Серебряного века и, прежде всего, «Кривого зеркала» на поэтику зрелых пьес В. Набокова. Осваивая пародийные приемы, писатель лишает их критической направленности и использует для выстраивания собственного образа мира, уподобленного театру. Пародия в подобной неспецифической функции определяется термином Ю. Тынянова «пародичность». Укрепляют сходство изображенной реальности низкосортному объекту пародии аллюзии на постановки «Кривого зеркала».

**Ключевые слова:** театр миниатюр, «Кривое зеркало», драматургия В. Набокова, пародия, пародичность.

Смеясь над отживающими явлениями искусства, пародия с веселой улыбкой знакомит нас с будущим. О конструктивной роли пародии в формировании поэтики нового искусства писали В. Новиков и М. Поляков. В театральной сфере мощный импульс влияния шел от «Кривого зеркала». Это предприятие, в отличие от других подобных ему, сохраняло верность пародии во все годы своего существования. После революции возродить культуру театров миниатюр пытались в эмиграции. Но здесь в программах лидировали скетчи и грубо фарсовые пантомимы. Пародийный отклик было попросту не на что направлять, ведь бурной театральной жизни эмиграция не знала. Линия прямого наследования театральным пародиям начала XX в. прервалась. Но поэтика миниатюр вошла в кровь «большого» искусства.

Сотрудничество В. Набокова с кабаре Я. Южного «Синяя птица», по мнению исследователей, свидетельствует о постоянстве внимания писателя к театру. Но кабаре повлияло и на поэтику пьес автора, выступив транслятором достижений пародий начала XX в. Интерес молодого писателя к персоне Н. Евреинова и последующее личное общение, вероятно, также расширили знания Набокова об эпохе расцвета миниатюр. Писатель был знаком и с художником «Кривого зеркала» Ю. Анненковым, режиссировавшим набоковское «Событие». Но, главное, Набоков и сам успел захватить период расцвета русского театра миниатюр. По свидетельству Б. Бойда, еще совсем юный писатель по крайней мере однажды побывал в «Кривом зеркале» и был восхищен: «С особым удовольствием он вспоминал “Ревизора”, поставленного Николаем Евреиновым в театре “Кривое зеркало”» [1, с. 126].

Пьесы 1938 г. («Событие» и «Изобретение Вальса») Набоков сделал каталогом гротескно представленных приемов, характеров и сюжетных ходов, излюбленных драматургами. Подобный тип «синтетической» [3, с. 199] пародии с максимально широким объектом мастерски разрабатывался «Кривым зеркалом», без боязни смеявшимся над целыми направлениями и видами искусства: балетом, русской и итальянской оперой и т. д.

---

\* © Коржова И.Н., 2011

Коржова Инесса Николаевна (clean24@yandex.ru), кафедра истории русской литературы XX–XXI вв. Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, 119991, Российская Федерация, г. Москва, Ленинские горы, 1-й корпус гуманитарных факультетов.

Обобщенная театральность сквозит в чертах большинства героев зрелых пьес Набокова. В «Событии» автор привел в гости к Трошейкиным застывшие типы репертуара за предшествующее столетие. Трафаретность облика гостей выявлена уже в ремарках. «Входят тетя Женя и Дядя Поль. Она пышная, в шелковом платье, была бы в чепце с лентами, если бы на полвека раньше. Он: белый бобрик, белые бравые усы, которые расчесывает щеточкой, благообразен, но гага» [5, с. 391]. Длинная цепь предыдущих воплощений этих типажей помогает довообразить не представленные зримо детали. Характеристика другого гостя прямо указывает на его литературную вторичность: «Куприков — трафаретно-живописный живописец» [5, с. 395]. А «лицо» следующего посетителя определяет и вовсе деталь-эмблема: «Репортер — молодой человек с пробором и вечным пером» [5, с. 395].

Трафаретность ряда персонажей отмечают другие герои. Позаимствованную из книг светскость Писателя улавливает Вера и пародийно подстраивается под его тон: «**Писатель** (к Вере). С вами я, кажется, встречался, милая. **Вера**. Мы встречались на рауте у Н.Н., дорогой Петр Николаевич» [5, с. 393]. Еще более красноречив разговор Любви со служанкой, чье ампула героиня угадывает еще в начале пьесы — «глупая бытовая старуха» [5, с. 380]. Отчитав ее за недостаточно сочную игру, Любовь шаржирует социальную характерность речи, обычную в ролях прислуги, добываясь от Марфы просторечий и искажений иностранных слов.

В «Изобретении Вальса» демократично соседствуют типажи фарса и народного театра и герои высокой трагедии. Военные — заурядные персонажи «хорошо сделанной пьесы». Полковник женолюбив, подчеркнута прямолинейность. Министр воплощает тип опытного чиновника, избегающего риска. Эти черты гротескно передают регулярные причитания, к которым Министр прибегает в случае опасности. Генерал Берг — стереотипный военный, brutальный, обладающий грубоватым юмором. Не затеряться в массовых сценах ему позволяет «орудийный» смех: «грах-грах-грах». Внешность остается единственным, что позволяет различать 11 генералов со схожими именами. Список действующих лиц, восстановленный (с заменой имен) в англоязычной версии, поясняет принцип «индивидуализации» их образов. Они носят лубочные маски, своеобразие которых составляет какая-либо физическая примета, а чаще недостаток: «Близорукий Бамп», «Тучный Ламп», «Одноногий Стамп», «Хамп, немой коротышка» [5, с. 608]. В ходе действия на поверхность выходит и классицистический подтекст образов Министра и Полковника, вдруг проникшихся гражданскими чувствами. Комизм действия последнего придает реализация метафоры: Полковник пытается вернуть Министру кресло (предмет мебели), занятое Вальсом.

Пьесы Набокова обнаруживают пародийный подтекст и на уровне сюжета. В «Событии» воссоздается антураж отечественной драматургии XIX — начала XX в. Центральная сцена именин напоминает о традиции изображать культурную среду, собирая персонажей на балах, пикниках и т. д. Горьковско-чеховскими аллюзиями окружен эпизод чтения стихотворения в прозе перед известным писателем. К грибоедовской комедии отсылает вещий сон Любви. А противостояние женщины пошлой среде повторяет популярный благодаря Г. Ибсену сюжет эмансипации.

В «Изобретении Вальса» комически трансформируются антиутопии и научно-фантастические пьесы начала XX в. Искус изобретателя губительного оружия или панацеи изображали К. Чапек, А. Толстой, Г. Уэллс. У Набокова ироническое остранение обеспечивает само название страшного аппарата, соединяющее техническое «теле» с разоблачающим «мор». В игру включены и «научообразные» расчеты, но все они повисают в воздухе, когда становится понятно, что аппарат лишь измышление сумасшедшего.

Непременными участниками драмы-интриги в XIX в. были шпионы, в политических пьесах XX в. незавидное наследство от них получили газетчики. Совершенно

в традициях этих жанров после взрыва горы в кабинете Министра за мебелью находят двух репортеров, затем из шкафа выходит Сон. Эти герои необходимы только как атрибут сцены политического колапса: поэтому их появление остается без последствий.

Обнажению ходульности сюжета в «Кривом зеркале» способствовал прием, сравнимый с «глокой куздрой» Л. В. Щербы. Ячейку сюжетной схемы занимал бессмысленный факт, обнажая чисто «грамматическое» значение элементов трафаретных пьес. Блистательное воплощение приема демонстрировал Л. Урванцев в пародии на мелодраму «Вечерний звон» (поставлена «Кривым зеркалом»). Необходимая фигура добродетельной драмы – молодой человек, поддавшийся пороку. В пародии это Иоганн Зершвах, запятнавший себя страшным злодеянием: он сорвал незрелое яблоко в своем саду. Подстановка этого факта вскрывает стереотипность сюжета: не смущаясь абсурдностью «проступка», автор выводит из него требуемые по схеме последствия – презрение общества и муки совести.

Фабула этой пародии с неожиданным возвращением преступника, экс-возлюбленного героини, и паникой, охватившей в этой связи целый город, повторена в «Событии». Обнажение «грамматики» приема тоже включено в пародийный арсенал пьесы. Барбашин передает Трошейкину в качестве послания чистый лист бумаги. Включенный в синтаксис мелодрамы, сквозь призму которой герои видят жизнь, пустой листок воспринимается ими как угрожающее письмо. В «Изобретении Вальса» в буквальном смысле пустым местом оказывается невидимый и безмолвный Президент. Но только в его мнимом присутствии правительство способно принимать решение. Набоков смело переносит прием обнажения «грамматики» сюжетного элемента на нехудожественную сферу. Такое транспонирование возможно при восприятии стереотипных моделей искусства и жизни как родственных.

В театрах миниатюр популярностью пользовалась форма «вариаций на тему». Лучшим образцом цепочки пародий стал «Ревизор» Евреинова, представивший первый акт комедии сразу в пяти режиссерских интерпретациях. Выигрышный прием лег в основу «Кухни смеха» (Евреинов), «Эоловых арф» (Евреинов, Гейер), «Эволюции драмы» (Гейер).

В «Событии» Набокова прием вариаций скрыт, версии конспективно представлены в сюжетах *потенциальных* – прогнозах героев относительно развития событий. Литературность первого варианта, пародирующего «Ревизора» и преподносящего самой судьбой, отмечает Любовь. Альтернативную, «улучшенную», версию предлагает ее мать Опояшина: «Можно было бы перенести на сцену, почти не меняя, только сгущая немножко. Первый акт: вот такое утро, как нынче было. Правда, вместо Ревшина я бы взяла другого вестника, менее трафаретного. Явился, скажем, забавный полицейский чиновник с красным носом или адвокат с еврейским акцентом» [5, с. 380]. На деле трафаретность сюжета только увеличена, теперь аллюзии отсылают к заурядной бытовой драме. Трошейкин тоже проявляет активность постановщика. Воссоздавая первое покушение, названное им мелодрамой, он прогнозирует его повторение. В центре его версии кровавый поединок и он в роли героя. Однако воля Трошейкина-«постановщика» наталкивается на сопротивление Любви: «Никогда не забуду, как ты стал накрываться вот этим ковриком, когда он стрелял. <...> Самым изящным твоим жестом в этом жанре было, когда ты воспользовался беспомощностью врага, чтобы ударить его по щеке» [5, с. 403]. Заметим, что свое разоблачение Любовь строит по нормам той же мелодрамы: констатация «беспомощности врага», удар по щеке как тягчайшее оскорбление. Не желая видеть в Барбашине демонического мстителя, она также ждет его прихода, но как возлюбленного. **«Любовь.** Так вот что я сделаю: я крикну ему, что я его люблю, что все было ошибкой, что я готова я ним

бежать на край света... Трошейкин. Да... немного того ... мелодрама?» [5, с. 405]. Указание на жанр появилось в его реплике не случайно. Мелодрама подчинила и сознание Любви. Романтическая риторика героини, желающей бежать непременно на край света, но ничего в жизни не изменившей, особенно комична.

Отдельную группу пародий в театрах миниатюр составляла художественная критика низкосортных театров. Сразу вспоминается такой «боевик» «Кривого зеркала», как «Гастроль Рычалова» М. Волконского, и шедшие в Литейном Интимном театре «Графиня Эльвира» и «Театр купца Епишкина» Е. Мировича. Произведения объединяет общая двучастная композиция. Сначала зритель знакомился с закулисным некоего театрального заведения, захваченного суетой и склоками, а затем созерцал сам «шедевр», выросший на этой почве (при постановке «Гастроли Рычалова» Евреинов «смешал» два акта). Особый комизм возникал в этих пьесах при подаче «параллельных» реплик. Одна адресовалась партнеру, а другая, данная по роли, отсылалась зрителям. «**Маркиз**. Дура... **Маргарита**. Нахал... **Вместе** (разбегаясь) О... (Сходясь.) О счастье, о радость, // Мы вместе здесь опять...» [7, с. 554].

Комически была представлена и необходимость небольших театров давать актерам по несколько ролей в одном спектакле. В постановке Евреиновым «Гастроли Рычалова» один из героев, помощник режиссера, подменял добрую половину труппы. «Со стоической покорностью жертвы он заменял всех “заболевших”. Менялись костюмы персонажей, но неизменной оставалась черная повязка, обвязавшая раздутую от флюса щеку» [8, с. 278].

В «Событии» на сцене сосуществуют и «герои», и «актеры» (речь идет о генезисе образов). В авторском тексте братья Мешаевы различаются не именами, а прибавлением числительного: Первый, Второй. Так обозначали в театральных афишах представителей актерских династий. В ролях близнецов обычно выступал один актер, и Набоков обыгрывает этот факт. Трошейкин уверяет, что у Мешаева брата нет и разговоры о нем — мистификация. Разоблачает театральную кухню Барбашин, слова которого цитирует Мешаев Второй: «Он когда-то выразился в том смысле, что меня и брата играет один и тот же актер, но брата хорошо, а меня худо» [5, с. 414]. Актера, увиденного глазами театра пародий, напоминает и Барбошин. Кажется, этот герой занят в стольких пьесах, что смешал все роли. Он «играет» сыщика, но штампы жанра (типология адюльтеров, сверхпроницательность), перебиваются репликами в стиле Достоевского. Происходит и выход из образа, в свою речь Барбошин вплетает слова «публика», «сезон», «апартэ». Разобраться в абсурдных речах героя помогает учет принципа «параллельных реплик».

В «Изобретении Вальса» в качестве театральных «протеев» выступают генералы. Их самоидентичность условна: хотя в ремарках имена персонажей не меняются, каждый раз герои оказываются обладателями новой профессии. Так, Горб успевает побыть слугой, генералом и учителем спорта, Гроб — репортером, генералом и врачом. Смена ролей (особенно первая) не мотивирована и передает сценические накладки бытия.

И пьесы репертуара «больших» театров, и кабаретные безделицы пародийно представляли сферы самой жизни. Выход пародии за границы художественного текста исследован А. Морозовым, М. Поляковым, В. Новиковым. Последний четко определяет объект подобного приема: «пародирование специализируется на критическом пересмотре всякого рода знаковых систем: языков, художественных и функциональных (делового, научного и т. п.) стилей, документов, законов и так далее» [6, с. 153]. Вычитыванию в реальности схем, подобных театральным, способствовал определивший мироотношение эпохи «панэстетизм» — «восприятие и художественное воссоздание мира как, в основе своей, “эстетического феномена” и в свете тех или иных эстетических представлений» [4, с. 178].

Культурные языки не только пародировались, но и рассматривались как застывшая форма, готовая принять любое содержание. В «Царе Голоде» Л. Андреева собравшиеся убийцы и воры образцово выдерживают регламент официальных выступлений, а в следующем действии абстрактная сущность отношений богатых и бедных отливается в форму суда. Значительный заряд сарказма направлен непосредственно на формы социального устройства, но их мертвенность позволяет разорвать связь с содержанием и наложить форму на новый материал. В пьесе комедийной, «Неизменной измене» Евреинова, смонтированной из элементов разных художественных систем, одним из кирпичиков выступает остранный код общественного поведения. В пьесе показан экзамен на аттестат... половозрелости. Учителя в рамках своего предмета проверяют готовность юношей к браку. Форма экзамена становится полем для словесных игр: «Учит. географ. (Кавалеристу). Чем земной шар напоминает красивую женщину? Кавалерист. Округлостью» [2, с. 210] и т. д. «Невязка» формы и содержания, характерная для пародии, не высмеивает остранный код, а используется в качестве структурирующей модели.

Набоков также присоединил к царству штампов семиотизированные сферы жизни. В «Событии» Писатель путает поведенческие схемы и устраивает из домашнего приема собрание, устанавливает регламент, а на себя берет роль председателя: «Стоп. Вы лишаетесь слова. Следующий», «Слово предоставляется художнику Куприкову» [5, с. 395]. Хотя его поведение абсолютно нелепо, автоматизм формы подчиняет всех героев.

Подмену формы легко не заметить, если люди проживают жизнь по готовому сценарию. Когда в «Изобретении Вальса» генералам предстоит сделать доклад, они превращаются в ленивых учеников, не подготовивших урок: «**Министр.** У кого доклад? Кажется, у вас, Граб? **Граб.** Нет, он у генерала Гроба. **Гроб.** Нет, извините, не у меня. Нечего фискалить. <...> **Герб.** Интересно знать, почему генерал Граб сваливает на других?» [5, с. 443]. Во второй раз генералами завладевает «текст», диктующий поведение на аукционе. В ущерб себе они перекупают друг у друга право на изобретение Вальса, пока цена не становится астрономической. Хотя сравнение государственных переговоров с торгом было бы острым ходом сатирика, Набоков не использует эту обличительную параллель. Генералы не только не корыстны, но абсурдно расточительны.

Хотя набоковские пьесы включают множество пародийных приемов, популярных в начале XX в., широкий диапазон претекстов лишает пародию остроты. Пародийность сюжетов и образов становится одним из средств представления мира как театра. В «Событии» эта ключевая метафора эксплицирована в кульминационной сцене, где супруги Трошейкины осознают себя играющими на сцене бытия. Сравнение подкреплено частой характеристикой житейских перипетий с помощью театральной фразеологии. Театральность, ставшая для главных героев экзистенциальным откровением, в то же время обнажила неподлинность существования второстепенных, представ сложной и объемной характеристикой бытия. Пародийная поэтика оформляет «низкую» грань театральной метафоры, приравнивая обыденную жизнь к сценической фальшивке. Набоков удивительно щедро снабжает читателя даже указанием на источник приемов, упомянув в кульминационном эпизоде пародию, сделавшую имя «Кривому зеркалу»: «Бежать — а почему-то медлим под пальмами сонной Вампуки» [5, с. 398].

Поскольку набоковская пародийность не направлена на критику художественных текстов и воссоздает авторский образ мира, мы не можем говорить о пародийной функции рассмотренных приемов. Точным наименованием описанного явления служит тыняновский термин пародичность — «применение пародических форм в непаро-

дийной функции. Использование какого-либо произведения как макета для нового произведения» [9, с. 290].

В «Изобретении Вальса» театральная метафора не раскрыта прямо, а восстанавливается на основе автоинтертекстуальной связи пьесы с другими драмами Набокова, в том числе благодаря общности приема пародичности. Чтобы компенсировать недоговоренность, писатель усиливает сходство изображенного мира с объектом театральной пародии, для чего вводит прямые аллюзии на постановки «Кривого зеркала». Эпизод с адресной отсылкой — выбор женщин для Вальса. Помимо аллюзий на ориенталистские постановки кабаре Серебряного века, стилизовавшие негу и роскошь Востока, эпизод обнаруживает связь с инсценировкой арабской сказки «Шесть красавиц, не похожих одна на другую», представленной «Кривым зеркалом». Каждая женщина воплощала новый облик красоты: «Белая», «Черная», «Полная», «Тонкая», «Златокудрая», «Чернокудрая». Гурии, которым суждено воплотить грезу Вальса, оказались не столь прекрасны: это две проститутки, «Старая блондинка», «Толстая» и «Сухошавая». Оставшиеся без имени героини названы по внешним приметам, причем в двух случаях в качестве имени тоже выбраны субстантивы.

В «Изобретении Вальса» госсвету сопутствуют мотивы кукольности и автоматизма. Согласно ремарке, троих генералов заменяют куклы. Впервые игрушки заняли места чиновников в «Кривом зеркале». В «Стилизованном отделении департамента ожиданий» «все действие происходило на первом плане: на втором и третьем стояли столы, за которыми неподвижно сидели манекены, точь-в-точь похожие на стилизованных чиновников — в таких же фраках, с такими же проборами» [8, с. 304].

Раскрытие подобных отсылок и прослеживание происхождения приемов, которыми активно пользуется Набоков, связывают изображенный мир с театром пародий и указывает на источник новаторской поэтики зрелых пьес автора. Пародичность — изменение функции пародийных приемов — становится путем, вводящим достижения миниатюр в арсенал серьезного искусства. Но в случае Набокова пуповина до конца не рвется: автору было необходимо показать не просто абсурд жизни, но театральщину абсурда.

### Библиографический список

1. Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: биография / пер. с англ. Г. Лапиной. СПб.: Симпозиум, 2001. 695 с.
2. Евреинов Н. Драматические сочинения. СПб. [б. и.], 1914. Т. 2. 274 с.
3. Кугель А. Листья с дерева. Л.: Время, 1926. 212 с.
4. Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство, 2004. 480 с.
5. Набоков В. В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. СПб.: Азбука-классика, 2008. 639 с.
6. Новиков В. Книга о пародии. М.: Советский писатель, 1989. 544 с.
7. Русская театральная пародия XIX — начала XX века / сост., ред., вступ. ст. и коммент. М.Я. Полякова. М.: Искусство. 1976. 631 с.
8. Тихвинская Л. Жизнь театральной богемы Серебряного века: кабаре и театры миниатюр в России. 1908—1917. М.: Молодая гвардия, 2005. 527 с.
9. Тынянов Ю. Поэтика. Теория литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.

*I.N. Korzhova\**

**THE SPLINTERS OF «DISTORTING MIRROR»: THE TRANSFORMATION  
OF THE PARODY DEVICES IN V. NABOKOV'S MATURE PLAYS**

The article examines the influence of culture of The Silver age's cabaret and first of all «Distorting mirror» on the poetics of V. Nabokov's mature plays. Mastering the parody devices, the writer deprives them of the critical focus and uses to build his own image of the world, liken to a theatre. The parody in this nonspecific function is defined by Y. Tynanov's term «parodichnost». The allusions on productions of «Distorting mirror» increase resemblance of depicted reality to the low-grade object of parody.

**Key words:** theatre of miniatures, «Distorting mirror», Nabokov's drama, parody, parodichnost.

---

\* *Korzhova Inessa Nikolaevna* (clean24@yandex.ru), the Dept. of History of Russian Literature of the XX – XXI Centuries, Moscow State University, Moscow, 119991, Russian Federation.