

Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. 2025. № 1 (86). С. 139–148.
The Bulletin of Ryazan State University named for S. A. Yesenin. 2025; 1 (86):139–148.

Научная статья
УДК 821.161.1-3.09"19"
DOI 10.37724/RSU.2025.86.1.015

Феномен маски в прозе В. В. Набокова в контексте эстетики модернистского театра

Лариса Юрьевна Стрельникова

Армавирский государственный педагогический университет,
Армавир, Краснодарский край, Россия
lorastrelnikova@yandex.ru

Аннотация. Целью статьи является рассмотрение теоретических и литературоведческих аспектов феномена литературной маски в модернистском творчестве В. В. Набокова. Изучение проблемы авторской маски в произведениях Набокова позволяет рассмотреть ее значение как в литературном, так и в психологическом плане. Литературная маска раскрывала способность человека к игре, желание вырваться за пределы реального мира в пространство творческих фантазий, выражая нестабильность, двойственность сознания и в то же время давала ощущение свободы действий. Выделяются основные типы масок набоковского творчества: персонажа и автора. Набоков стоял у истоков русского модернистского театра, приняв теорию Н. Евреинова о необходимости театрализации жизни, а также внедрив в свои произведения особый тип автобио-реконструктивной маски, отражающей особое состояние героя, стремящегося инсценировать фрагменты своих воспоминаний. Маска персонажа фиксирует симулятивность личности, ее марионеточность, что соответствовало модернистской эстетике Набокова: подчинять жизненную правду искусству. Выбирая своих героев, Набоков превращает их в маски, лишая личностного содержания и демонстрируя свою силу художника-постановщика, манипулятора человеческими жизнями. Что касается присутствия автора в произведении, то Набоков не только не скрывает этого, но и сознательно выставляет себя как автора-демиурга, режиссера собственного кукольного театра. Голос автора доминирует и подчиняет персонажей, не позволяя им проявить индивидуальность и побуждая читателя включиться в игру с текстом. Результаты исследования можно использовать в вузовском курсе преподавания русской литературы XX века, а также в качестве научного материала для студентов, магистрантов, аспирантов.

Ключевые слова: автобио-реконструктивная маска, авторская маска, гиперреальность, Н. Евреинов, В. В. Набоков, модернистский театр, симулякр.

Для цитирования: Стрельникова Л. Ю. Феномен маски в прозе В. В. Набокова в контексте эстетики модернистского театра // Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. 2025. № 1 (86). С. 139–148. DOI: 10.37724/RSU.2025.86.1.015.

Original article

The phenomenon of a mask in V. V. Nabokov's fiction in the context of aesthetics of modernist theater

Larisa Yuryevna Strelnikova

Armavir State Pedagogical University, Armavir, Krasnodar Krai, Russia
lorastrelnikova@yandex.ru

Abstract. The aim of the article is to consider the theoretical and literary aspects of the phenomenon of literary mask in V. V. Nabokov's modernist work. The study of the author's mask in Nabokov's works allows us to consider its significance, both in literary and psychological terms. The literary mask reveals the human ability

to play, a desire to escape from the real world into the realm of fantasies, expressing instability and duality of consciousness and at the same time giving a sense of freedom of action. The main types of masks of Nabokov's work are the hero and the author. Nabokov stood at the beginning of the Russian modernist theater, adopting N. Evreinov's theory of the necessity of theatricalization of life, as well as introducing into his works a special type of autobio-reconstructive mask, reflecting the special state of the hero and seeking to dramatize fragments of his memories. The mask of the character captures the simulacrum of personality, its puppet-like quality, which corresponded to Nabokov's modernist aesthetic drive: to subordinate the truth of life to art. In choosing his characters, Nabokov transforms them into masks, depriving them of personal content and demonstrating his power as a performance artist, a manipulator of human lives. As for the presence of the author in the work, Nabokov does not hide it, but rather deliberately exposes himself as the author-demiurge, the director of his own puppet theater. The author's voice dominates and subordinates the characters, without allowing them to show their individuality, and thus encouraging the reader to engage in playing with the text. The results of the study can be used in university courses of teaching Russian literature of the 20th century, as well as research material for undergraduate, graduate and postgraduate students.

Keywords: autobio-reconstructive mask, author's mask, hyperreality, N. Evreinov, V. V. Nabokov, modernist theater, simulacrum.

For citation: Strelnikova L. Yu. The phenomenon of a mask in V. V. Nabokov's fiction in the context of aesthetics of modernist theater. *The Bulletin of Ryazan State University named for S. A. Yesenin*, 2025; 1 (86):139–148. (In Russ.). DOI: 10.37724/RSU.2025.86.1.015.

Введение

Особенностью русской культуры первой трети XX века была ее ярко выраженная театральность и, как следствие, особый интерес к литературной маске, которая распространяла свое влияние как на персонаж, так и на автора произведения. К приверженцам идеи театрализации искусства принадлежал и писатель русского зарубежья В. Набоков (Владимир Сирин), чьи драматические и прозаические произведения вписываются к концепции драмы Н. Евреинова, А. А. Блока, В. Э. Мейерхольда и др. По мнению М. Бахтина, маска — это всегда обман, актерство, иными словами, именно так проявляются признаки карнавального мировоззрения, характеризующего время перехода от одной эпохи к другой как «большой переворот», всеобщее безумие «мира наизнанку», утрату человеком всех ориентиров [Бахтин, 1990, с. 58]. В исследованиях часто отмечается, что маска не предполагает индивидуальность личности, придавая персонажу не только искусственность, декоративность, но и таинственность, загадочность, поскольку за ней скрывается неизвестный образ: «Соккрытие личности героя под маской, его неузнаваемость также является элементом таинственной игры, перешедшей от древних священных культов, открытых лишь посвященным и несущих мистическое содержание» [Стрельникова, 2023, с. 45].

Интерес к маске также выявил характерный для эпохи модернизма процесс дегуманизации искусства XX века, когда художник начинает отворачиваться от человека, ставя на первое место «эстетическую радость, которая проистекает из триумфа над человеческим», — так определит нацеленность творчества на отступление от гуманистических идеалов Хосе-Ортега-и-Гассет [Ортега-и-Гассет, 2005, с. 237]. Известно, что литературная маска породила феномен двойственности как в литературном, так и в психологическом плане.

Литературный аспект маски основан на имaginативном сознании автора, умении художника скрыть себя и характер персонажа за неузнаваемой личиной, чтобы показать, насколько фантастическое превосходит реальное. О. М. Фрейденберг отметила этот фактор: «...снимая с лица сюжетного героя маску, мы держим в своих руках воображаемый мир» [Фрейденберг, 1997, с. 299]. Психологическая трактовка маски усложняет понимание личности и указывает на ее болезненное раздвоение. В частности, К. Юнг связывает расщепление личности с патологией, а человека с расщепленным характером называет маской (Persona): «...он надевает маску, о которой он знает, что она соответствует, с одной стороны, его собственным намерениям, с другой — притязаниям и мнениям его среды, причем преобладает то один, то другой момент» [Юнг, 1998, с. 509]. Адаптируясь к социальному окружению с помощью маски, человек тем самым обманывает не только окружающих, но «часто и самого себя, относительно того, каков его настоящий характер» [Там же]. В нашем исследовании принцип маски рассматривается как игровой аспект театрализации в модернистском творчестве В. Набокова, подтверждающий стремление искусства выйти

за рамки осязаемой реальности в область чистой эстетики. Важно также показать, что символика маски не только демонстрирует загадочность образа, но и становится фактором неуверенности и потерянности человека в хаосе мировой истории. Маска отражает стремление художника переместиться в пространство мифа об искусстве, а также раскрывает негативные стороны личности, за благообразным видом которой может скрываться безумец или убийца.

Основная часть

Русский модернистский театр Серебряного века, следуя метафоре «весь мир как театр», не избежал влияния маски, культивируя европейскую традицию маскарада, комедии дель арте и итальянской средневековой комедии масок, которые следует рассматривать как стремление отгородиться от реальности в вымышленном мире праздника: «Маскирование — это общая идея Серебряного века, который стремился разрушить границу между искусством и жизнью, выстроить жизнь по законам искусства» [Софронова, 2006, с. 353]. В качестве примера можно привести известные в то время комические театры «Веселый театр для пожилых людей» (1909–1910), «Кривое зеркало» (1907), «Привал комедиантов» (1916), «Старинный театр» Н. Н. Евреинова, артистическое кафе «Бродячая собака», передвижной театр П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, «условный театр В. Э. Мейерхольда и т. д.

В погоне за новаторскими формами искусства драматургия Серебряного века разрушила не только классические традиции, но и целостность и духовность личности, превратив человека в игрушку, со сменяющимися масками. Эстетика маски характеризуется выраженной декоративностью и игровой стилизацией, сочетающей в себе таинственность и античную трансформацию актера в персонажа пьесы: «Серебряный век предоставил художникам, мыслителям и поэтам выбор масок, способных говорить о божественном откровении, тайнах природы и извилинах человеческого характера, маску трагедии и маску комедии, иронии, карикатуры [Шишкин, 2018, с. 145].

Творческая игра предполагает имитацию реальности, а маска лишь раскрывает таинственные черты изображенного персонажа. В игровом пространстве модернистского театра, как и в целом в культуре того времени, сформировался новый тип героя-маски, персонажа, который впитал в себя древнюю карнавальную традицию и в то же время представлял собой новаторское воплощение образа, пробуждающего ассоциации памяти, внутреннюю интуицию, нацеленную на игровое поведение не только на сцене, но и в жизни. Играющий на сцене актер никого не изображает, а словно бы «проигрывает» свои собственные воспоминания. Авангардист-реформатор театра Н. Евреинов назвал этот тип маски «автобио-реконструктивной». Евреинов отмечает для режиссеров важность при инсценировке фрагментов памяти использования ассоциативного метода по принципу А. Бергсона: «Не наше настоящее “я” возвращается к прошедшему, чтобы найти в нем события, о которых оно желает вспомнить. Напротив, наше прошлое, следуя естественному наклону психологической жизни, спускается до нашего настоящего. Иначе сказать, для того чтобы вспомнить, мы должны покинуть наше настоящее состояние сознания и *переделать его наподобие прошлого*» [Евреинов, 2002, с. 403].

В модернистском театре традиционный мимесис и фактическая действительность уступила место реальности игровой, искусственно создаваемой и бесконечно меняющейся: «Глупо искать закона, еще глупее его найти... все зыбко, все от случая... Таинственная эта ветвистость жизни: в каждом былом мгновении чувствуется распутие, — было так, а могло бы быть иначе, — и тянутся, двоятся, троятся несметные огненные извилины по темному полю прошлого», — делает вывод Сирина (Набокова) в «Соглядатае» [Набоков 1990, т. 2, с. 310]. По отношению к своей эпохе эстетическая «позиция Набокова — это позиция модерниста с характерным для эпохи антипозитивистским и антиреалистическим пафосом», — отмечает И. Паперно [цит. по: В. В. Набоков: pro et contra, 1997, с. 486].

Следует отметить, что Набоков начинал свою литературную деятельность как поэт и драматург, поэтому его проза является инсценированной, в которой главную роль играют персонажи-маски, разыгрывающие свои воспоминания, в восприятии которых «невозможно провести четкую линию между трагическим и шутовским» [Набоков, 2008]. Например, во время берлинской эмиграции Набоков был не только сценаристом театра-кабаре «Синяя птица», но и исполнял роли в фарсовых пантомимах по мотивам новелл Боккаччо. Писатель явно исходил из мысли Евреинова, что каждый человек — сам себе режиссер.

Созданный Н. Евреиновым модернистский «театр воспоминаний» призван был превратить «прошлое в настоящее, бывшее в сущее, «нет» и «есть», пробудить в человеке инстинкт театральности [Евреинов, 2002, с. 402]. «Мнемонические представления» В. Набокова превращают события прошлого в момент настоящего, когда персонаж инсценирует фрагменты воспоминаний. Как и Евреинов, Набоков полагал, что именно театральный инстинкт возвращает человека к его истинной, лицедейской природе, демонстрирующего себя как маску-актера, который дает возможность «явить на подмостках театра себя самих в повторении действительно случившегося с ними» [Там же, с. 23]. Характер персонажа вроде бы сохраняется, но в то же время он ведет себя как «лицедей, в кардинальной сущности своего “я”, остается адекватным себе, но мыслит, волит и чувствует себя в иной действительности» [Евреинов, 1923, с. 5–6].

Искусственность набоковских персонажей выявляется в их изменчивости, «магических масках мимикрии», обусловленных их нежеланием быть самими собой [Набоков, 1990, т. 3, с. 100], но выдавать себя за кого-то другого, таинственного, но не всегда положительного, мятущегося двойника самого себя, что созвучно с идеями Вяч. Иванова о неоднозначной символике маски, описанной им в статье «Новые маски» (1904): «Мы хотим проникнуть за маску и за действие, в умопостигаемый характер лица, и прозреть его внутреннюю маску; но это уже личина Вечности, — не наш ли собственный внутренний двойник эта духовная, безликая личина?» [Вяч. Иванов, 1904, URL : <https://lit.wikireading.ru/1400>].

В творческой системе Набокова сформировались два типа масок: маска персонажа и маска автора. Герои произведений Набокова, как правило, представляют собой «автобио-реконструктивные» маски, созданные на основе личного опыта персонажей, которые «разыгрывают» свои собственные воспоминания. Как заметил Г. Хасин, Набоков создал «театр личной тайны», у актеров-персонажей которого «поверхность — лишь защитная оболочка», а «лицо — лишь личина» [Хасин, 2001, с. 91], и невозможно было понять, где заканчивается маска и начинается настоящее лицо. Масочность набоковских персонажей подчеркивает отсутствие у них самосознания, «за маской часто оказывается страшная пустота, “Ничто”», — напишет М. М. Бахтин [Бахтин, 1990, с. 48].

В. Набоков превратил свое искусство в театр, замкнутый в себе мир, существующий по своим собственным законам, логичный и причудливый одновременно, реалистичный — и в то же время фантастический. Задача художника — управлять созданным им театром масок. Искусство, в понимании Набокова, подобно шахматной партии и создается как великое таинство, сочетающее в симбиозе смысл и нонсенс, о чем он упоминает в «Даре»: «Все было осмыслено и вместе с тем все было скрыто. Всякий творец — заговорщик; и все фигуры на доске, разыгрываемая в лицах его мысль, стояли тут конспираторами и колдунами. Только в последний миг ослепительно вскрывалась их тайна» [Набоков, 1990, т. 3, с. 154].

У В. Набокова персонаж произведения, как правило, выступает в роли марионетки автора, отражающей одну из сторон личности, что позволяет говорить о борьбе противоположных начал в некогда едином «Я». Существование персонажа в виде маски не подразумевает его целостности, а скорее свидетельствует о психическом расстройстве: «много гримас, случайных личин, фальшивых жестов, неожиданных поступков обнаруживает герой в зависимости от тех случайных эмоционально-волевых реакций, душевных капризов автора», — заметит Бахтин [Бахтин, 1979, с. 8].

Маска у Набокова — это фальсификация личности, симулякр, за которым не просматривается подлинник личности, поскольку иллюзия начинает превосходить реальность, перемещаясь в постмодернистское понимание этого явления: «Нет больше вымысла, с которым могла бы сравняться жизнь, хотя бы даже побеждая его, — вся реальность сделалась игрой в реальность», — так позже выскажется французский философ Ж. Бодрийяр о наступлении эпохи симуляций [Бодрийяр, 2013, с. 153]. В романе «Отчаяние» писатель назовет «всякое произведение искусства обманом» [Набоков, 1990, т. 3, с. 41]. И свою жизнь Набоков «выстраивал по законам художественного творчества», ему «опасно верить, — отмечал Н. Анастасьев [Анастасьев, 2002, с. 26].

Используя театральную технику масок, В. Набоков создаст своих персонажей-трикстеров, комических двойников самих себя, но в порыве самоиронии он сам выступит в роли паяца, подыгрывая героям произведений и читателю, чтобы создать захватывающее представление, как об этом он сам скажет в американском романе «Подлинная жизнь Себастьяна Найта»: «... остерегайся и честнейшего из посредников. Помни, все, рассказанное о тебе, в действительности трояко: скроено рассказчиком, перекроено слушателем и скрыто от обоих мертвым героем рассказа» [Набоков, 1997, т. 1, с. 66].

Набоковский персонаж-маска «создает себе “второй мир”, в котором он, играя, удваивает свою жизнь» [Лотман, 1992, с. 379]. Поскольку маска порождает двойственность, то следует говорить о симбиозе противоположных начал в героях Набокова — у каждого из них есть вторая, скрытая личина, которая составляет их истинную сущность. Таковы, например, Ганин («Машенька»), Лужин («Защита Лужина»), Федор Годунов-Чердынцев («Дар»), Франц («Король, дама, валет»), Герман («Отчаяние») и др.

Принцип образа-маски был заложен В. Набоковым уже в первом романе «Машенька» (1926), написанном во время берлинской эмиграции. В это время писатель осознал, что вернуться в Россию невозможно, осталась только память об утраченной родине, воплощенная в музе Мнемозине. Герой романа — русский эмигрант Ганин — это «автобио-реконструктивная» маска жертвы. Он становится носителем мистической ницшеанской идеи «вечного возвращения», надеясь воскресить прошлое русской жизни: «Я читал о “вечном возвращении”... А что если этот сложный пасьянс никогда не выйдет во второй раз?.. Да: неужели все это умрет со мной?» [Набоков, 1990, т. 1, с. 59]. Масочный образ Ганина проявляется в том, что он, превращая прошлое в настоящее, предпочитает существовать в фантазиях памяти: «...та жизнь воспоминаний, которой жил Ганин, становилась тем, чем она вправду была — далеким прошлым» [Там же, с. 111]. Но Ганин предпочел остаться в иллюзиях своих воспоминаний, продолжая «разыгрывать» сюжеты из своей памяти: «до конца исчерпал свое воспоминание, до конца насытился им» [Там же, с. 112], сохранив образ Машеньки как символ несбыточной мечты и пребывая в маске трагического арлекина. Будучи в состоянии страха и неуверенности в себе, Ганин не хотел привязаться к настоящей возлюбленной, чтобы она ассоциировалась с прекрасным прошлым, а не с уродливым настоящим: «Ганин глядел на легкое небо, на сквозную крышу — и уже чувствовал с беспощадной ясностью, что роман его с Машенькой кончился навсегда» [Там же, с. 111].

Такой же «автобио-реконструктивной» маской следует считать и русского изгнанника Мартына в романе «Подвиг» (1932). Подобно Ганину, Мартын — русский эмигрант с цветочной фамилией Эдельвейс, он также создает образ памяти о России, воссоздавая в своем воображении сказочные картины иллюзорной реальности. В «Предисловии» к роману В. Набоков формулирует смысл романа, говоря, что «его следует искать в переключке и связи незначительных событий, в колебаниях туда-сюда, создающих впечатление импульса» [Набоков, 1997, т. 1, с. 68]. Мартын переносит себя в другой мир, отличный от видимой реальности, погружаясь в созданную им иллюзию, примеряя маски воображаемых героев из придуманных им историй. Например, трагическое событие эмиграции из Крыма описывается в виде занимательного приключения, во время которого «Мартын все уверял себя, что он пустился в странствие с горя, отпеваает несчастную любовь, но что, глядя на его спокойное, уже обветренное лицо, никто не угадает его переживаний» [Набоков, 1990, т. 2, с. 172]. Или же Мартын облакает свои воспоминания в романтическую форму байронических страданий: «И берег России... Мартын проводил почти равнодушным взглядом» [Набоков, 1990, т. 2, с. 171]. В результате он теряет связь с реальностью, опровергая тем самым дарвинизм как ложное естественно-научное учение, противопоставляя ему «жизнь в мечтах», возводя их «до уровня нелепости реальной, возможной» [Набоков, 1990, т. 2, с. 165].

Подмена реальности фантастической гиперреальностью Зоорландии раскрывает психическую неуравновешенность Мартына, имитация подвига создает эффект героизма, подменяя правду жизни на иллюзию. Личность Мартына заменена призраком, эстетической маской, и поэтому возникает проблема с идентичностью героя. Он исчезает в небытии, словно «прыгает в картину, и не было ли это началом того счастливого мучительного путешествия, которым обернулась вся его жизнь» [Там же, с. 158]. Мартын строит свою жизнь как театр одного актера, растворяется в собственной маске, возводя барьер между повседневной жизнью и созданной им виртуальной реальностью.

Герой романа «Король, дама, валет» (1928) Франц изначально задуман как симуляция человека, примитивная фигура. Он лишен живой сущности и изображен в маске карточного вала, похож на «веселую куклу» [Набоков, 1990, т. 1, с. 208] или воскового актера. Появляясь в романе в виде маски, Франц, хотя и перестает быть личностью, не лишен страстей, которые движут им. Особенность этого персонажа в том, что он изначально является маской, в этом его природная сущность. Лишая Франца человеческого содержания, В. Набоков придает ему черты

автоматизма. Герой становится схож с манекенами из витрин модных магазинов: «... автомат останавливался, чтобы через восемь часов опять прийти в действие» [Там же, с. 237]. Усиливая акцент на безжизненность персонажей, Набоков меняет ролями человека и вещь. Вещи одушевляются, а люди теряют душу, что дает дополнительное подтверждение масочности персонажей: «В кафе Марте дали не то пирожное, которое она заказала, и Марта взбесилась, долго звала метавшегося лакея, — и пирожное (прекрасный шоколадный эклер) лежало на тарелке, одинокое, ненужное, незаслуженно обиженное» [Там же, с. 256].

Под влиянием модернистского эстетизма В. Набоков «вытесняет человеческий элемент», чтобы сохранить «чисто художественную материю» [Ортега-и-Гассет, 2005, с. 261]. На примере Франца как масочного персонажа можно увидеть, что утратив гуманистическое содержание, модернистское искусство может рассматриваться как «фарс в худшем смысле этого слова» [Там же, с. 262]. Когда Франц освобождается от всепильного влияния своей любовницы Марты, у него остается шутовская натура Джокера, которая спасает его от реальности: «Смех, наконец, вырвался» [Набоков, 1990, т. 1, с. 280]. Безжизненный персонаж-маска Франца раскрывает героя-трикстера, чье комическое содержание нивелирует трагизм происходящего.

Шахматист Лужин в романе «Защита Лужина» (1929) также сознательно лишает себя индивидуальности, превращаясь в своеобразную шахматную маску: «Лужин что-то постиг, что-то в нем освободилось, прояснилось, пропала близорукость мысли, от которой мучительной мутой заволакивались шахматные перспективы» [Набоков 1990, т. 2, с. 29]. События детства (фокусники, куклы-марионетки, приобщение к шахматам) сформировали игровое поведение Лужина, он уяснил для себя единственно правильный путь — «пробираться сквозь хрустальный лабиринт возможных дедукций к единственному сияющему выводу» [Там же, с. 16]. Став шахматистом, Лужин перестает быть человеком и «стремится жить бесплотностью творческой страсти, погрузиться в бестелесный мир шахматных представлений» [Дунаев, 2004]. Маска игрока поглощает личность. Он выпадает из мира и утрачивает равновесие между двумя мирами, увлекая Лужина в смертельную бездну, как ему кажется, шахматной потусторонности: «... он понял ужас шахматных бездн, в которые погружался... шахматы были безжалостны, они держали и втягивали его» [Набоков, 1990, т. 2, с. 80]. Маска шахматной фигуры деформирует личность Лужина и становится единственным прибежищем его существования в гиперреальности игры.

Герман из романа «Отчаяние» (1934) показан как обманчивая маска-перевертыш. Подражая берлинскому обывателю, торговцу шоколадом, он вынашивает чудовищный план убийства своего воображаемого двойника Феликса, чтобы получить страховые выплаты. Набоковский Герман — маска-матрица пушкинского Германа из «Пиковой дамы», подлинное лицо Германа-убийцы скрывается под маской творческой личности, выдающей себя за гениального писателя: «всегда была у меня эта страстишка» [Набоков 1990, т. 3, с. 359]. В то же время Герман — лицедей. Актерство он считает своей второй натурой: «Я актер, живущий в общем на фуфу» [Там же, с. 383]. Считая, что «восхитительно владеет слогом» и пишет свою лживую историю «двадцатью пятью почерками» [Там же, с. 380], Герман в действительности не имеет своего специфического стиля, то есть он не гений, а только примеряет на себя маску гениальности, на самом деле способен лишь на пародийное искажение классики. Герман настолько сливается со своей маской, что принимает воображаемое за действительное, и Феликса, как он считает, сам выдумал: «... создан он моей фантазией, жадной до отражений, повторений, масок» [Там же, с. 374]. Отражаясь в кривом зеркале «Олакрез» [Там же, с. 345], Герман не хочет воспринимать и себя адекватно и видит фальшивый мир наизнанку в его уродливых формах, поскольку маска не позволяет ему поддерживать связь с реальностью. Не в силах смириться со своей бездарностью и скрыть истинную сущность «незаурядного чудовища» [Там же, с. 458] под маской гения, Герман, как и его пушкинский прототип из «Пиковой дамы», сходит с ума. Маска становится также символом неодушевленности и мортальности Германа, не случайно художник-модернист Ардалион изображает Германа без глаз: «Глаза я всегда оставляю напоследок» [Там же, с. 363].

Творческое вдохновение Годунова-Чердынцева из романа «Дар» (1938) связано с образом покинутой им России. Федор отвергает опыт объективной реальности, изменяя ее с помощью языковых игр, чтобы создать поэзию нового стиля, опираясь на творческую интуицию. Он создал для себя миф об искусстве, и сам в него верил: «... вот напишу классический роман, с типами, с любовью, с судьбой, разговорами... и с описанием природы...» [Набоков, 1990, т. 3, с. 314].

Пройдя инициацию в Грюневальде, Федор обретает маску древнего актера и одновременно поэта-жреца, оказываясь в иной, творческой реальности, прообразом которой становится дионисийское представление, увлекающее его в мир «сладких стихов, масок и музыки» [Там же, с. 329]. Опровергая реальность, Федор как «автобио-реконструктивная» маска создает для себя абсолютное прошлое, в котором соединяются жизнь отца, образ России и традиции русской классической литературы. В то же время Федор, в отличие, например, от Ганина, Германа или Франца, позиционирует себя как Демиург, утверждающий, что управляет миром с помощью сил искусства, и это понимание придает ему больше таинственности и возвышает его над повседневной жизнью: «... все было осмысленно, и вместе с тем все было скрыто. Всякий творец заговорщик...» [Там же, с. 154]. Вдохновленный мифической Мнемозиной, Федор изобретает новое искусство, в котором не будет так называемой жизненной правды, а будет господствовать вымысел: «... я это все перетасую, перекручу, смешаю, разжую, отрыгну... таких своих специй добавлю, так пропитаю собой, что от биографии останется только пыль, — но такая пыль, конечно, из которой делается оранжевое небо» [Там же, с. 328]. В романе «Дар», ставшем апофеозом творчества В. Набокова в период европейской эмиграции, писатель возвел искусство в ранг божественного явления и понимания творческого процесса как высшей деятельности одаренной личности.

Общей чертой набоковских персонажей является отчужденность от реальности и привязанность к своим воспоминаниям. Они путают время и пространство, будучи убеждены, что реально могут существовать в созданных ими иллюзиях. Структурным мотивом набоковских произведений является нарушение границы реальности в сторону потусторонности, а эстетика писателя, как отметил А. Александров, «базируется на его интуитивных стремлениях отделить потустороннее от здешней, тленной жизни; отсюда вытекает ироническое (при этом явно далекое от нигилизма) отношение к возможностям человека более или менее ясно осознать “иной” мир» [Александров, 1999]. Для Набокова важен не сам человек, а его прототип-актер в маске, как заметит А. Аппель, у его «персонажей “стеганные тела”» и все они авторские куклы, разыгрывающие сюжеты в набоковском кукольном театре [Аппель, 2000, с. 436]. Диковинный симбиоз маски и человека, описанный в ранних произведениях Набокова, определил иронически-пародийный подход к миру и предпочтение мифического зазеркалья.

Второй тип маски у В. Набокова — это авторская маска. В многочисленных исследованиях отмечается нарочитое присутствие Набокова в качестве авторской маски — повелителя над созданными им персонажами. По словам М. Медарич, «автор занимает позицию превосходства — он навязывает правила игры и в начале является единственным игроком, знающим правила, но и читателю предоставляет шанс на совместное наслаждение игрой» [В. В. Набоков: *pro et contra*, 1997, т. 1, с. 455].

Вопрос об авторской маске В. Набокова связан с его абсолютным доминированием в тексте. Набоков присутствует в произведении в качестве авторской маски, соединяя в одном лице биографический аспект и сверхличность автора-демиурга. Писатель не скрывает своего гипертрофированного альтер-Эго, заключенного в маску гения, демонстрируя себя в качестве действующего лица: «... я ношу маску, я всегда под маской...» [Набоков, 1990, т. 2, с. 340].

Авторская маска для В. Набокова — прием театрализации повествования, демонстрирующий ироническое отношение писателя к своим персонажам и себе самому, а также, по словам О. Осьмухиной, «одна из форм взаимоотношения автора и персонажа» [Осьмухина, 2009, с. 54]. Применительно к Набокову авторская маска также выступает в качестве «приема литературной мистификации», побуждая читателя тоже стать художником и воспринимать произведение как фантастический текст: «Я пишу главным образом для художников-соучастников и соучеников» [Набоков, 1997, т. 3, с. 584], — таково творческое кредо писателя. С. Давыдов верно отмечает божественное присутствие Набокова в текстах: «Как всесильное божество, Набоков создает миры и населяет их своими созданиями» [В. В. Набоков: *pro et contra*, 1997, т. 1, с. 479], нарочито подчеркивая искусственность своих персонажей, давая понять читателю, что в искусстве невозможно отделить «ложное от истинного, реальное от искусственного воскрешения» [Бодрийяр, 2013, с. 23].

В произведении должен звучать только голос автора, которому подчиняется весь текст, и «часто одна лишь авторская маска может стать реальным героем повествования, способным привлечь к себе внимание читателя... ибо главная цель его насмешек — рациональность бытия» [Ильин, 2001, с. 7]. Набоков «явно забавляется своей авторской маской» [Там же, с. 7] и не

скрывает, что «каждый персонаж следует тем путем, который я для него навоображал. Я в этом частном мире — абсолютный диктатор, постольку поскольку только я один отвечаю за его прочность и подлинность» [Набоков, 1997, т. 3, с. 596].

Авторская маска В. Набокова охарактеризована им самим в стихотворении «Слава», в котором он называет себя «божком, волшебником с птичьей головой, в изумрудных перчатках, в чулках, из лазурных чешуй» [Набоков, 1999, с. 218]. Скрываясь под маской, Набоков создает из себя загадочный, мифологический образ, и как «воплощенный Протей, всегда присутствует в своих произведениях с маской на лице: как импресарио, сценарист, режиссер, сторож, диктатор и даже как актер эпизодической роли» [Аппель, 2000, с. 436], считая свое присутствие в тексте самым значимым.

Заключение

В отличие от многих авторов-модернистов (А. Белый, А. Блок, Вяч. Иванов, Н. Евреинов, В. Мейерхольд и др.), которые рассматривали маску как трансляцию древних магических культов, а также как способ защиты от ужаса и хаоса истории, В. Набоков наполняет своих персонажей-масок скорее ироническим, чем серьезным содержанием и видит в них только эстетический потенциал. Обращение Набокова к маске становится показателем того, что писатель, не скрывая своего присутствия в качестве автора-демиурга, противопоставляет своему гениальному божеству человекоподобную маску-марионетку, не наделенную самостоятельным сознанием, лишь имитирующую человеческое лицо. Набоков интерпретирует маску, скорее, в направлении демонстрации распада личности, фиксации ее деградации. Поэтому с психологической точки зрения маска раскрывает безумца в человеке, который не может контролировать свой разум. Однако с эстетической точки зрения замена лица маской выглядит закономерно, поскольку это оправдывает идею замены жизни искусством, соответствуя «новому стилю» и «новому вдохновению — всегда непременно комическому» неклассической литературы XX века [Ортега-и-Гассет, 2005, с. 262]. В силу того что Набоков видит мир через перевернутое зеркало Олакрез, маски его персонажей не скрывают их истинного лица, а выполняют функцию распознавания того, кто скрывает своего внутреннего двойника. В результате, наблюдая за лицами и масками, Набоков лишает созданных им персонажей человеческой идентичности, сужая границы личности, но расширяя ее творческие возможности, что вписывается в театрализованную эстетику модернизма.

Список источников

1. Александров В. Е. Набоков и потусторонность. — СПб. : Алетейя, 1999. — 321 с. — URL : http://royallib.ru/read/aleksandrov_v/nabokov_i_potustoronnost.html#0 (дата обращения: 28.11.2024).
2. Анастасьев Н. А. Одиноким король. — М. : Центрполиграф, 2002. — 525 с.
3. Аппель А. Кукольный театр Набокова // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Критические отзывы, эссе, пародии. — М. : Новое литературное обозрение, 2000. — С. 422–438.
4. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. — М. : Художественная литература, 1990. — 543 с.
5. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М. : Искусство. — 1979. — 424 с.
6. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. — Тула, 2013. — 204 с.
7. В. В. Набоков: pro et contra. — СПб. : РХГИ, 1997. — Т. 1. — С. 65–68; 448–469; 470–484; 485–507.
8. Дунаев М. М. Вера в горниле сомнений. «Православие и русская литература». — URL : http://sdruzhie-volga.ru/knigi/o_zhizni/m.m-dunaev-vera_v_gornile_sommenij.htm (дата обращения: 28.11.2024).
9. Евреинов Н. Н. Демон театральности. — М. ; СПб. : Летний сад, 2002. — 535 с.
10. Евреинов Н. Н. О новой маске (Авто-био-реконструктивной). — Пг., 1923. — С. 5–6.
11. Иванов Вяч. Новые маски. — 1904. — URL : <https://lit.wikireading.ru/1400> (дата обращения: 28.11.2024).
12. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. — М. : Интрада, 2001. — 376 с.
13. Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Избр. ст. : в 3 т. — Таллинн : Александра, 1992. — Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. — С. 377–380.
14. Набоков В. В. Изгнание. Поэты русского зарубежья. — Ростов н/Д : Феникс, 1999. — 480 с.

15. Набоков В. В. Лекции о драме. — М. : Азбука-классика, 2008. — URL : http://royallib.com/book/nabokov_vladimir/lektcii_o_drame.html (дата обращения: 28.11.2024).
16. Набоков В. В. Собр. соч. : в 4 т. — М. : Правда, 1990. — Т. 1. — 414 с. ; Т. 2 — 446 с. ; Т. 3. — 478 с. ; Т. 4. — 477 с.
17. Набоков В. Собр. соч. американского периода : в 5 т. — СПб. : Симпозиум, 1997. — Т. 1. — 608 с. ; Т. 3. — 704 с.
18. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Восстание масс. — М. : Ермак, 2005. — 269 с.
19. Осьмухина О. Автор в поисках себя: формы функционирования авторской маски в отечественной прозе // Гуманитарные науки. Филология. — 2009. — № 1 (9). — С. 52–57.
20. Софронова Л. А. Маска как прием затрудненной идентификации // Культура сквозь призму идентичности. — М., 2006. — С. 343–359.
21. Стрельникова Л. Ю. Структурообразующие приемы литературной игры в ранней прозе В. В. Набокова в контексте эстетики модернизма и постмодернизма : дис. ... д-ра филол. наук. — Краснодар, 2023. — 391 с.
22. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М. : Лабиринт, 1997. — 448 с.
23. Хасин Г. Л. Театр личной тайны. Русские романы В. Набокова. — М. ; СПб. : Летний сад, 2001. — 188 с.
24. Шишкин А.Б. 'Лицо' — 'маска' в культуре Серебряного века. Вяч. Иванов, К. Сомов, Н. Ульянов и другие // Studi Slavistici. — 2018. — № 15 (1). — С. 131–151.
25. Юнг К. Психологические типы. — М. : Университетская книга, 1998. — 717 с.

References

1. Aleksandrov V. E. *Nabokov i potustoronnost*. [Nabokov and the other world]. St. Petersburg, Aleteya, 1999, 321 p. Available at: http://royallib.ru/read/aleksandrov_v/nabokov_i_potustoronnost.html#0 (accessed: 28.11.2024). (In Russian).
2. Anastasyev N. A. *Odinokiy korol*. [The lonely king]. Moscow, Tsentrpoligraf, 2002, 525 p. (In Russian).
3. Appel A. Nabokov's puppet theater. *Klassik bez retushi. Literaturnyy mir o tvorchestve Vladimira Nabokova. Kriticheskiye otzyvy, esse, parodii*. [The classic without retouching. The literary world on Vladimir Nabokov's world. Critical reviews, essays, parodies]. Moscow, Novoye Literaturnoye Obozreniye, 2000, pp. 422–438. (In Russian).
4. Bakhtin M. M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovyya i renessansa*. [The works of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1990, 543 p. (In Russian).
5. Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva*. [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1979, 424 p. (In Russian).
6. Baudrillard J. *Simulyakry i simulyatsiya*. [Simulacra and simulation]. Tula, 2013, 204 p. (In Russian).
7. V. V. Nabokov: *pro et contra*. St. Petersburg, RHGI, 1997, vol. 1, pp. 65–68; 448–469; 470–484; 485–507. (In Russian).
8. Dunaev M. M. *Vera v gornile somneniy. Pravoslaviye i russkaya literatura*. [Faith in the crucible of doubt. Orthodoxy and Russian Literature]. Available at: http://sdruzhie-volga.ru/knigi/o_zhizni/m.m-dunaev-vera_v_gornile_somnenij.htm (accessed: 28.11.2024). (In Russian).
9. Evreinov N. N. *Demon teatralnosti*. [The Demon of theatricality]. Moscow, St. Petersburg, Letniy Sad, 2002, 535 p. (In Russian).
10. Evreinov N. N. *O novoy maske (Avto-bio-rekonstruktivnoy)*. [About the new mask (auto-bio-reconstructive)]. Petrograd, 1923, pp. 5–6. (In Russian).
11. Ivanov Vyach. *Novyye maski*. [New masks]. 1904. Available at: <https://lit.wikireading.ru/1400> (accessed: 28.11.2024). (In Russian).
12. Ilyin I. *Postmodernizm. Slovar terminov*. [Postmodernism. Dictionary of terms]. Moscow, Intrada, 2001, 376 p. (In Russian).
13. Lotman, Yu. M. Dolls in the system of culture. *Izbr. st.: v 3 t.* [Selected Articles: in 3 volumes]. Tallinn, Alexandra, 1992, vol. 1: Articles on semiotics and typology of culture, pp. 377–380. (In Russian).
14. Nabokov, V. V. *Izgnaniye. Poety russkogo zarubezhya*. [Exile. Poets of the Russian Diaspora]. Rostov-on-Don, Phoenix, 1999, 480 p. (In Russian).
15. Nabokov V. V. *Lektzii o drame*. [Lectures on drama]. Moscow, Azbuka-klassika, 2008. Available at: http://royallib.com/book/nabokov_vladimir/lektzii_o_drame.html (accessed: 28.11.2024). (In Russian).
16. Nabokov V. V. *Sobr. soch.: v 4 t.* [Collected Works: in 4 volumes]. Moscow, Pravda, 1990, vol. 1, 414 p.; vol. 2, 446 p.; vol. 3, 478 p.; vol. 4, 477 p. (In Russian).
17. Nabokov V. *Sobr. soch. amerikanskogo perioda: v 5 t.* [Collected works of the American period: in 5 volumes]. St. Petersburg, Symposium, 1997, vol. 1, 608 p.; vol. 3, 704 p. (In Russian).

18. Ortega y Gasset, J. Dehumanization of art. *Vosstaniye mass*. [Revolt of the masses]. Moscow, Yermak, 2005, 269 p. (In Russian).
19. Osmukhina O. The author in search of himself: forms of functioning of the author's mask in Russian prose. *Gumanitarnyye nauki. Filologiya*. [Humanities. Philology]. 2009, iss. 1 (9), pp. 52–57. (In Russian).
20. Sofronova L. A. Mask as a device for difficult identification. *Kultura skvoz prizmu identichnosti*. [Culture through the prism of identity]. Moscow, 2006, pp. 343–359. (In Russian).
21. Strelnikova L. Yu. *Strukturoobrazuyushchiye priyemy literaturnoy igry v ranney proze V. V. Nabokova v kontekste estetiki modernizma i postmodernizma: dis. ... d-ra filol. nauk*. [Structure-forming devices of literary play in V. V. Nabokov's early prose in the context of the aesthetics of modernism and postmodernism: diss. ... Doctor of Philology]. Krasnodar, 2023, 391 p. (In Russian).
22. Freidenberg O. M. *Poetika syuzheta i zhanra*. [Poetics of plot and genre]. Moscow, Labyrinth, 1997, 448 p. (In Russian).
23. Khasin G. L. *Teatr lichnoy tayny. Russkiye romany V. Nabokova*. [Theater of a personal mystery. V. Nabokov's Russian novels]. Moscow, St. Petersburg, Letniy Sad, 2001, 188 p. (In Russian).
24. Shishkin A. B. Face and mask in the culture of the Silver Age. Vyach. Ivanov, K. Somov, N. Ulyanov and others. *Studi Slavistici*. 2018, iss. 15 (1), pp. 131–151. (In Russian).
25. Jung C. *Psikhologicheskiye tipy*. [Psychological types]. Moscow, Universitetskaya kniga, 1998, 717 p. (In Russian).

Информация об авторе

Стрельникова Лариса Юрьевна — доктор филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Армавирского государственного педагогического университета.

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

Information about the author

Strelnikova Larisa Yuryevna — Doctor of Philology, Associate Professor of the Department of Russian Language and Literature of the Armavir State Pedagogical University.

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

Статья поступила в редакцию 04.10.2024; принята к публикации 03.12.2024.
The article was submitted 04.10.2024; accepted for publication 03.12.2024.