DOI 10.24249/2309-9917-2026-79-5-63-70

К.В. Ключников, М.В. Михайлова (Москва, Россия)

Жизнь, превращенная в оперу: судьба и творчество Веры Наваль

Аннотация: В статье представлено готовящееся к публикации в издательстве «Дмитрий Сечин» четырехтомное собрание сочинений писательницы-эмигрантки Веры Сергеевны Наваль (1883–1944?), которая активно с 1928 по 1938 г. печаталась в рижских и харбинских издательствах. Ее книги никогда не публиковались в России, ее творчество не было предметом филологического изучения. Рассматривается поэтика произведений Наваль: ее творчество ориентировано на романтический канон, в жанровом аспекте насыщено авантюрно-приключенческими элементами. Отмечается музыкальность ее прозы, проводится параллель между романами Наваль и оперным искусством, на которое та в значительной степени опиралась: книги пронизаны оперными аллюзиями, герои сравнивают себя со сценическими персонажами, желают ассоциировать реальность с музыкальным пространством. Устанавливаются параллели с традициями русской прозы (Пушкин, Тургенев, Достоевский). Рассмотрение всего корпуса текстов Наваль позволяет увидеть в ее творчестве единство тем, мотивов, эстетических устремлений, в частности сознательное игнорирование модернистских экспериментов и принципиальную «старомоднсть» эстетических установок.

Ключевые слова: писательница Вера Наваль, оперная эстетика, романтическая поэтика, эмигрантская литература, женская проза, автобиография

K.V. Klyuchnikov, M.V. Mikhailova (Moscow, Russia)

A Life that Became Opera: The Fate and Work of Vera Naval

Abstract. The article presents a prepared for publication by Dmitry Sechin Publishing House three-volume collection of works by the émigré writer – Vera Sergeevna Naval (1883–1944?), who was actively published by Riga and Harbin publishing houses from 1928 to 1938. Her books have never been published in Russia, and her work has not been the subject of philological study. The poetics of Naval's works is considered: her writing is oriented toward the Romantic canon and, in terms of genre, is saturated with adventure elements. The musicality of her prose is noted, a parallel is drawn between Naval's novels and operatic art, on which she relied to a considerable degree: her books are permeated with operatic allusions; her characters compare themselves to stage personages and aspire to associate reality with a musical space. Parallels are also traced with the traditions of Russian prose (Pushkin, Turgenev, Dostoevsky). An examination of the

entire corpus of Naval's texts reveals a unity of themes, motifs, and aesthetic aspirations in her work, in particular a conscious disregard for modernist experimentation and a fundamental "old-fashionedness" of aesthetic principles.

Key words: writer Vera Naval, operatic aesthetics, Romantic poetics, emigrant literature, women's prose, autobiography

Для читателя феномен возвращенной литературы стал уже привычен. За последние десятилетия переиздали значительную часть авторов русского зарубежья, подробно описали культурный ландшафт эмигрантского Парижа, Праги, Берлина, Стамбула, Харбина, Белграда. В литературном каноне XX в. свое место нашли Владимир Набоков, Гайто Газданов, Борис Зайцев, а также писатели условно «второго ряда» – Юрий Фельзен, Борис Божнев и др. Особое место в этом ряду занимают женщины: Ирина Одоевцева, Нина Берберова, Екатерина Бакунина, Надежда Городецкая. Однако случай Веры Наваль уникальный. Читателю, взявшему в руки первый том ее собрания сочинений, предоставляется возможность быть первооткрывателем. Творчество Наваль возвращается в Россию, минуя ученых и критиков. Еще не связаны с ее именем ожидания, для каждого читателя она будет подлинно особенная, загадочная. Даже вторая родина автора, Вена, необычна: литературной эмиграции там практически не было, и для исследователей этот центр русского зарубежья остается белым пятном.

Переиздание романов Наваль – свидетельство важного процесса, возвращения авторов, обойденных вниманием специалистов, следовательно, оставшихся неизвестными читателям. Облик эпохи, логику культурного процесса невозможно понять, основываясь лишь на писателях признанных, особенно учитывая тот фактор, что почти всегда они – мужчины. Женщины, поставленные в позицию маргиналов, искали новые пути, разрабатывали новые темы, пытались передать еще не проявленный в литературе опыт. И романы Наваль в этом контексте показательны, ведь в них преломляется ее жизнь.

Автобиографизм следует признать одним из структурообразующих элементов прозы Наваль. Открывает ее собрание сочинений роман «Картинки из жизни Верочки Морской» (1938), ставший последней из написанных ею книг. И это справедливо, так как таким образом читатель может воссоздать в своем воображении биографическую канву жизни Веры Сергеевны Федотовой, родившейся в семье действительного статского советника Сергея Филипповича Федотова (ее дядей был актер, режиссер и драматург Александр Филиппович Федотов, а тетей знаменитая актриса Малого театра Гликерия Николаевна Федотова). В романе детство автора осмыслено художественно, представлены подробности семейного быта, той патриархальной, старомосковской жизни, которая сформировала христианское мировоззрение будущей писательницы, а также ее эстетический вкус.

Наваль создавала свои произведения в 30-е гг. XX столетия, т. е. в эпоху, когда модернизм основательно укрепился в литературе (возможно, что она была знакома с книгами Андрея Белого, В. Брюсова, Ф. Ницше, которые имелись в библиотеке ее мужа, купца Арсения Морозова, о роли которого в ее жизни будет сказано ниже), но она сознательно отвергла модернистские художественные эксперименты и ориентировалась в творчестве на своих любимых писателей – Александра Пушкина и Ивана Тургенева. Их имена упоминаются в ее работах постоянно, а маленькая Верочка Морская обнаружит сходство между собой и Татьяной Лариной.

«Картинки…» окончательно утвердили тот романтический миф о себе и своей биографии, который Наваль конструировала в творчестве. Тип ее героинь родственен пушкинской Татьяне и тургеневским девушкам: они нравственны, религиозны, близки природе и народным истокам. И каждая из них находится в поисках ответов на фундаментальные вопросы: кто такая женщина? каков должен быть брак? на чем основывается подлинная любовь?

В «Картинках…» звучит и важнейший мотив прозы Наваль – утрата детства, расставание с райским садом. Переход к взрослой жизни в ее романах неизменно трагичен: он сопровождается болью и открытием страшной правды о реальности, которая оборачивается чередой испытаний, разрушающих романтические мечты и испытывающих героинь на прочность. Думается, тот факт, что в прежних текстах Наваль детство обрисовывалось схематично и мельком, подтолкнул автора к написанию «Картинок…»: необходимо было раскрыть условия, в которых сформировался романтический идеал, которые способствовали рождению писательницы. Ведь неслучайно Верочка пытается сочинять, собирая из букв (хаоса) слова (гармонию). Во многом следуя заветам Льва Толстого, обозначенным в его «Детстве», Наваль изобразила детскую психологию и эмоциональность. Она показала ребенка как носителя врожденной нравственности, которому оказываются близки христианские заповеди: Вера решает наложить на себя епитимью за то, что не может побороть свою неприязнь к гувернантке.

Все это происходит в первой части книги. А вот вторая часть ориентируется на традицию «институтской литературы», одного из наиболее популярных направлений женской прозы начала XX в. Достаточно назвать имя Лидии Чарской, обретшей всероссийскую известность благодаря повести «Записки институтки», чтобы это стало понятно. Хотя в «Картинках…» меньше драматичных событий, чем у Чарской, и годы учебы окутаны ностальгическим ореолом, Наваль все же упоминает и о ссорах сокурсниц, и о травле, которой подвергались некоторые из них. Она зарисовывает разные, подчас неприглядные девичьи характеры, привычки, особенности.

И уже в «Картинках…» появляются два важнейших локуса художественного мира Наваль – Вена и Венеция, впервые увиденные Верочкой Морской во время заграничных поездок. Именно эти города приобретут впоследствии для писательницы особое значение. Они станут пространствами искусства, прежде всего музыки и театра, где реальность словно уступит место чуду, празднику, где будет царить красота. Вена и Венеция будут вновь и вновь возникать на страницах ее книг, оказываясь естественной средой для воплощения романтического идеала.

«Картинки…» заканчиваются поступлением Верочки Морской в гимназию. С ее окончания начинается история Ирины – героини центрального произведения Наваль, одноименной трилогии, куда входят «Ирина Рдищева» (1935), «В лабиринте Гименея» (1936) и «Тесные врата» (1936). Хотя «Картинки…» не связаны с этими книгами единым сюжетом, романы воспринимаются как части одной большой автобиографии, представленной на языке художественной прозы. Верочка Морская и Ирина Рдищева принадлежат к одному духовному миру. Их объединяют не только отдельные биографические подробности, но прежде всего общая система ценностей, любовь к русской классике, стремление сохранить нравственную цельность в мире, ополчившемуся против тебя.

Если «Картинки…» – книга о детстве и утрате первоначальной гармонии, т. е. роман воспитания, то трилогия об Ирине Рдищевой – это масштабный роман испытания. В его основу легли драматические события жизни самой Наваль: травма-

тический опыт первого брака с Арсением Абрамовичем Морозовым, хроническим алкоголиком и кутилой, встреча с известным певцом Францем Навалем, ставшим ее вторым мужем. Благодаря этому произведению можно удостовериться в правдивости значительной части данных о событиях ее жизни. Однако нельзя воспринимать «Ирину Рдищеву» как документальное свидетельство. Реальные события преобразовываются, словно выводятся на сцену, становятся частью эффектной постановки, автобиографического мифа. Поэтому на страницах трилогии рядом с реальными фактами появляются почти невероятные эпизоды: Распутин обещает вырвать мужа героини из объятий роковой женщины при условии, что Ирина отдастся ему; сама Ирина, спасаясь от подосланных соперницей преследователей, тайно пересекает границы, пробирается сквозь лесные чащобы к родовому имению, желая освободить любимого. Но в третьей части неожиданно сюжетная линия Ирины начинает тесниться, появляется ее младшая сестра Талочка с ворохом неправдоподобных коллизий, любовью к женатому художнику, ослепшему после авиакатастрофы. Задуманный первоначально как психологический, роман постепенно приобретает черты авантюрности, становится произведением о приключениях и тайнах.

Однако уже с первых страниц читателю ясно, что перед ним не психологический роман в привычном смысле слова. Наваль сознательно отказывается от изображения жизни «в формах самой жизни», делает ставку на экспрессивность, повышенную эмоциональность и в качестве образца избирает оперное искусство. Герои трилогии посещают театры, поют сами, сравнивают себя со сценическими персонажами, прочитывают свою жизнь сквозь оперные сюжеты. Наваль отвергает принятые предписания реалистического письма и строит свои произведения по законам оперной эстетики, в которой наиболее полно воплощаются романтические идеалы. Она словно прочитала слова художника А.А. Ростиславова, который еще в 1916 г. писал: «Игра оперных артистов неминуемо условная <...> реализм, как мы его пониманием на сцене драматической, невозможен на сцене оперной <...>. Каждая опера, даже написанная на реалистический сюжет, прежде всего – романтическое произведение, и недаром оперные темы почти исключительно исторические и сказочные <…>»[1]. Сказочностью веет и со страниц трилогии. И не только в смысле скопления невероятных событий, но и учитывая счастливый конец, который приуготовлен хорошим людям. Нельзя также забывать, что с 1910-х гг., благодаря второму мужу – певцу Францу Навалю, она погрузилась в мир оперы (Наваль исполнял ведущие партии в операх Моцарта, Пуччини и др. композиторов), что ярчайшим образом воплотилось уже в ее первом романе «Жертва» (1928).

«Жертву» можно воспринять как своеобразную вариацию оперы Джузеппе Верди «Травиата», основанной на романе Александра Дюма-сына «Дама с камелиями». Главная героиня Риана (что характерно, по отцу – Рдищева) влюбляется в бедствующего эмигранта Алека Чесменского, однако решает отказаться соединить с ним свою судьбу, чтобы он мог выгодно жениться и поправить свое материальное положение. Собственно, она занимает место Жоржа Жермона из «Травиаты», разлучающего сына с куртизанкой Виолеттой Валери. Но Риана одновременно остается и несчастной Виолеттой. Уже в этом романе Наваль разрабатывает оперную эстетику, доводя экспрессивность до крайности, поэтому моно-

[1] *Ростиславов А.А*. Романтизм оперы. По поводу постановки «Хованщины» // Русская мысль. 1916. №12. С. 22–23.

логи здесь звучат подобно ариям, в которых описывается то, что происходит как бы «за сценой».

Для современного читателя подобная художественная условность может показаться неожиданной. Однако именно она позволяет понять, каким образом Наваль работала с собственной биографией. Оперная эстетика становится не бегством от действительности, а способом ее преображения, попыткой ретроспективно смягчить собственные травмы, пересобрать и пересоздать реальную жизнь таким образом, чтобы придать смысл своей боли. Поэтому Клод де Валер (его прототипом явился Франц Наваль) появляется в романе задолго до смерти Кирилла Волгина (Арсения Морозова), хотя в действительности автор встретила второго мужа, уже будучи вдовой. Композиционная перестановка меняет смысл фактов: будущие испытания с самого начала оказываются включены в историю любви, которая неизбежно завершится счастливым финалом. Писательница в художественном мире сталкивает два периода своей жизни, двух мужей, и противопоставление это образует смысловую структуру трилогии, символизирует возможные пути женской судьбы: самоотверженное служение мужчине, которого нужно спасать, принося себя в жертву, и любовь, основанная на гармонии, где духовное и плотское сосуществуют в одном измерении. И вот тут-то легко увидеть соприкосновение Наваль с модернистским дискурсом, ведь о совмещении христианской и страстной любви, платонического и эротического начал размышляли и Д. Мережковский (который в тексте упоминается), и З. Гиппиус, и Вяч. Иванов.

Романтическая эстетика не умаляет возможности прозы Наваль передавать человеческий опыт. Наоборот, трилогия «Ирина Рдищева» выглядит поразительно современной. До Наваль в русской литературе едва ли кто-либо столь подробно и сочувственно изображал положение женщины, связавшей свою судьбу с алкоголиком, физическое и сексуализированное насилие, постоянную тревогу и стыд. В этом заключается одно из важнейших художественных открытий писательницы. Не менее оригинальна и форма, которую она нашла для воплощения этого опыта. Опираясь на законы оперного искусства, Наваль создала особый тип романа, в котором музыкальная стихия определяет стиль повествования, характеры героев, композицию и метод художественного осмысления действительности.

Главное достоинство романов писательницы – их жизнеутверждающая основа. Автор последовательно отстаивает право человека не подчиняться жестокой прагматике действительности, не отказываться от идеалов даже тогда, когда обретение счастья кажется невозможным. Пройдя тяжелые испытания, героини Наваль, вопреки всему, не становятся циничнее, сохраняют свою природную чистоту, способность сострадать, любить и верить. И порой сказочные разрешения конфликтов оказываются наградой за приверженность тем нравственным ориентирам, которые составляют фундамент их духовного мира. Думается, не только драматические обстоятельства биографии Наваль предопределили романтическую, оперную эстетику, обладающую компенсаторным эффектом, но и разворачивающаяся в 1930-х гг. мировая трагедия, которая в Вене могла ощущаться достаточно явственно. И Наваль дарит читателю спасительную веру в то, что твердость убеждений и характера проведет его через тесные врата из библейской притчи, подобно тому, как прошла в них Ирина.

Казалось бы, героини Наваль склонны опираться только на самих себя, вступать в спор с судьбой. Но это не совсем так. Скорее они пытаются нащупать руководящую нить, увидеть указующий перст, то, что называется Промыслом Божь-

им. Таким образом, можно считать, что писательница продолжает православную линию русской литературы. Главной категорией ее философии становится судьба как благое руководство Бога, направляющего человека к спасению. И в этом смысле ее романы отражают общее для Европы разочарование в рациональности бытия, когда человек решил, что он может не зависеть ни от чего, полагаясь только на свою волю, или, наоборот, полностью ее исключить, превратившись в марионетку, управляемую непознаваемыми злыми силами рока. Наваль важно показать, как ее героини «угадывают» верное направление, как они слышат зовы судьбы. И тогда они заслуживают счастье, как Ирина или Сандра из романа «Кисмет» (1931). А вот своеобразная «глухота» к промыслу Бога неминуемо приводит к катастрофе, что демонстрируется в «Жертве». Собственно, и долгий путь Ирины к соединению с Клодом объясняется тем, что она настойчиво хотела играть роль спасительницы развращенного мужа, готовилась стать его жертвой, а надо было понять, что любовь – это не только страдание, но и радость.

Несколько особняком в наследии Наваль стоит роман «Наваждение» (1932). Он выделяется и тематически, и художественно. Это единственная книга Наваль, где главным героем становится мужчина. На смену любовной драме приходит религиозно-философская проблематика, главной темой становится человеческое сознание. Причем подается это с экспрессией, нагнетанием подробностей, навязчивым возвращением к однообразным коллизиям, что сразу вызывает в памяти «фантастический реализм» Достоевского. Да и вообще «Наваждение» – текст, построенный на полемике с этим писателем. Читатель найдет здесь аллюзии и на «Братьев Карамазовых», и на «Преступление и наказание», и на «Идиота».

В центре «Наваждения» история Николая Носкова, русского эмигранта в США, с детства обладающего психологической особенностью – зацикливаться на одной мысли. Это то, что в психиатрии называется навязчивым состоянием. Так, он начинает мечтать о мучительной смерти канарейки, которую позже и осуществит. В какой-то момент материальные тяготы заставляют его задуматься об убийстве ради денег. И это становится его idée-fix, наваждением. И начало романа едва ли не буквально повторяет обстоятельства, которые привели к преступлению Раскольникова. Как и герой Достоевского, Носков избегает наказания. В романе ставится вопрос: является ли преступником человек, совершивший преступление в состоянии аффекта или болезненного помрачения сознания? А что если пагубные мысли вовсе не его – они вторгаются извне, подчиняют себе волю, звучат как чужой, неотменимый приговор, и противиться им так же бессмысленно, как собственному дыханию? Наваль интересуют границы человеческой ответственности. Она в «Наваждении» предвосхищает диспуты, захватившие философов второй половины XX в.: о судебной власти, тюремной системе наказаний, репрессивной психиатрии. Автор ставит под сомнение готовые диагнозы. Земные законы, по ее убеждению, не соответствуют сложной душевной организации человека. Читателю предстоит найти решение и следующей дилеммы: способен ли человек, избежавший казни (это вызывает в памяти знаменитый монолог князя Мышкина и обстоятельства жизни Достоевского), не только жить по-прежнему – ведь его душа уже постигла нечто, не свойственное земному существу, – но и продолжать влачить бытие, когда после прикосновения к небу земля становится почти невыносимой?

В «Наваждении» любовный сюжет впервые в творчестве Наваль уходит на второй план, а его содержание лишается оппозиции христианское служение / страсть, поскольку плотское вообще перестает играть какую-либо роль. Здесь, отказав-

шись от женской автобиографической перспективы, писательница смогла выйти за пределы созданного ею романтического мифа, коснуться острейших проблем. Сохранив эмоциональную напряженность и религиозную проблематику, она простилась с оперной эстетикой, переведя повествование в метафизический регистр.

И все же, несмотря на художественные просчеты и повторяемость сюжетных коллизий, можно констатировать, что книги Наваль образуют самостоятельную художественную систему с устойчивыми образами и мотивами. Не вовлеченная в литературные баталии писателей-эмигрантов, она осталась на периферии литературного процесса, но именно поэтому и сумела выработать собственную писательскую манеру, основанную на уникальном биографическом опыте и неожиданной ориентации на оперное искусство. Ей удалось проделать интересный эстетический эксперимент, взяв в качестве образца оперу. Но романтический флер, сопровождающий экстатическое преображение реальных фактов ее жизни, не помешал ей достоверно описывать и многие психологические состояния, до нее не подвергавшиеся столь тщательному анализу. Это, говоря современным языком, и абьюзивные отношения, которые могу связывать любящих, и измененное сознание хронического алкоголика, и «стокгольмский синдром» его жертвы. Уже одно это говорит в пользу знакомства с творчеством Веры Сергеевны Наваль. Но есть и нечто большее. Автор не просто описывает жизнь – она вслушивается в нее, как в оперу, где даже самые страшные эпизоды оказываются частью партитуры, ведущей к свету. Ее проза возвращает читателю ощущение, что человеческое существование не хаос случайностей, а путь, на котором страдание может быть осмыслено, а любовь – заслужена. Наваль прославляет стоицизм, твердость характера, тот внутренний стержень, который позволяет не согнуться под напором бури жизненных и исторических обстоятельств.

ЛИТЕРАТУРА

Наваль В.С. В лабиринте Гименея: В 2 кн. Харбин: Изд-во М.В. Зайцева, 1936. 403 с.

Наваль В.С. Жертва. 2-е изд. Рига: Грамату драугс, 1932. 381 с.

Наваль В.С. Ирина Рдищева: В 2 кн. Харбин: Изд-во М.В. Зайцева, 1935. 348 с.

Наваль В.С. Тесные Врата: В 3 кн. Харбин: Изд-во М.В. Зайцева, 1936. 542 с.

Наваль В.С. Картинки из жизни Верочки Морской: В 2 кн. Харбин: Изд-во М.В. Зайцева, 1938. 345 с.

Наваль В.С. Кисмет: В 2 кн. Рига: Грамату драугс, 1931. 232 с.

Наваль В.С. Наваждение: В 2 кн. Рига: Грамату драугс, 1932. 349 с.

Ростиславов А.А. Романтизм оперы. По поводу постановки «Хованщины» // Русская мысль. 1916. №12. С. 21–24.

REFERENCES

Naval V.S. (1936) In the Labyrinth of Hymen: In 2 books. Harbin. M.V. Zaitsev Publ. 403 p.

Naval V.S. (1932) The Victim. 2nd ed. Riga. Gramatu Draugs Publ. 381 p.

Naval V.S. (1935) Irina Rishcheva: In 2 books. Harbin. M.V. Zaitsev Publ. 348 p.

Naval V.S. (1936) The Narrow Gates: In 3 books. Harbin. M.V. Zaitsev Publ. 542 p.

Naval V.S. (1938) Pictures from the Life of Verochka Morskaya: In 2 books. Harbin. M.V. Zaitsev Publ. 345 p.

Naval V.S. (1931) Kismet: In 2 books. Riga. Gramatu Draugs Publ. 232 p.

Naval V.S. (1932) Obsession: In 2 books. Riga. Gramatu Draugs Publ. 349 p.

Rostislavov A.A. The Romanticism of Opera. On the Staging of “Khovanshchina”. *Russkaya Mysl*. 1916. No 12, pp. 21–24.

Сведения об авторах:

Кирилл Владимирович Ключников,
аспирант
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Kirill V. Klyuchnikov,
PhD Student
A.M. Gorky Institute of World Literature RAS

kirillcpo3@gmail.com

Мария Викторовна Михайлова,
доктор филол. наук
профессор
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова
ведущий научный сотрудник
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Maria V. Mikhailova,
Doctor of Philology
Professor
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
Leading Researcher
Gorky Institute of World Literature RAS

mary1701@mail.ru