



## А. ЯНОВСКИЙ

### О романе Набокова «Машенька»

«Машеньку», свой первый роман (ставший последним из переведенных автором на английский язык), Набоков считал «пробой пора». Альфред Аппель вспоминает, что на всех подписанных ему книгах Набоков нарисовал бабочку и лишь на берлинском издании «Машеньки» (1926) «яйцо», «личинку» и «куколку», «Как то и пристали первому роману, где метаморфозы навсегда остались незавершенными»\*. В настоящей работе мы попытаемся проследить «зачатки» зрелой набоковской прозы, содержащиеся в первом его романе.

Анализу «Машеньки» посвящен ряд работ отечественных и зарубежных ученых. Исследователи выделяли литературные ассоциации и реминисценции: «пушкинскую тему», переключки с Фетом (стихотворение Фета «Соловей и роза» Нора Букс считает доминантной метафорой романа), аналогии с Данте\*\*. Пыли выявлены некоторые сквозные мотивы произведения: например, мотив тени, восходящий к понести Шамиссо «Удивительная история Питера Шлемиля»\*\*. Была предпринята попытка включить «Машеньку» в концепцию мета-романа\*\*\*\*.

\* Цит. по: *Набоков В.* Рассказы. Приглашение на казнь... Вклейка.

\*\* *Дарк О.* Комментарии // Набоков В. В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 410—413.

\*\*\* *Букс Нора.* Звуки и запахи // Новое литературное обозрение. 1996. № 17. С. 296—317.

\*\*\*\* *Ерофеев В.* Русская проза Владимира Набокова // Набоков В. В. Собр. соч. Т. 1. С. 3—32.

Обратим внимание на функции некоторых элементов текста, исходя из «презумпции неслучайности любого слова»\*.

«Двоемирие» как одна из основных особенностей набоковской прозы не раз отмечалось исследователями. В «Машеньке» посредством монтажа искусно переплетаются два художественных пространства: «реальный» берлинский мир и «воображаемый» мир воспоминаний героя. Прошлое «проходит ровным узором через берлинские будни»\*\*. Посмотрим, как организованы эти миры. «Реальное» пространство — это прежде всего пространство русского пансиона. В первых строках второй главы Набоков вводит сквозную метафору «дом-поезд»: в пансионе «день-деньской и добрую часть ночи слышны поезда городской железной дороги, и оттого казалось, что весь дом медленно едет куда-то» (37). Метафора, трансформируясь, проходит через весь текст (ср.: «Кларе казалось, что она живет в стеклянном доме, колеблющемся и плывущем куда-то. Шум поездов добирался и сюда... кровать как будто поднималась и покачивалась» (61)). Некоторые детали интерьера усиливают этот образ: дубовый баул в прихожей, тесный коридор, окна, выходящие на полотно железной дороги с одной стороны и на железнодорожный мост с другой. Пансион предстает как временное пристанище для постоянно сменяющихся друг друга жильцов — пассажиров. Интерьер описан Набоковым очень обстоятельно. Мебель, распределенная хозяйкой пансиона в номера постояльцев, не раз всплывает в тексте, закрепляя «эффект реальности» (термин Р. Барта). Письменный стол с «железной чернильницей в виде жабы и с глубоким, как трюм, средним, ящиком» (38) достался Алферову, и в этом трюме будет заточена фотография Машеньки («...вот здесь у меня в столе карточки» (52)). В зеркало, висящее над баулом, о наличии которого также говорится во второй главе, Ганин увидел «отраженную глубину комнаты Алферова, дверь которой была настежь открыта», и с грустью подумал, что «его прошлое лежит и чужом столе» (69). А с вертящегося табурета, заботливо поставленного автором при содействии госпожи Дорн в шестой номер к танцорам, в тринадцатой главе чуть было не упал подвыпивший на вечеринке Алферов. Как видим, каждая вещь прочно стоит на своем месте и тексте, если не считать казуса с «четой зеленых кре-

\* Кац Б. «Уж если настраивать лиру на пушкинский лад...» // Новое литературное обозрение. 1996. № 17. С. 282.

\*\* Набоков В. Машенька // Собр. соч. Т. 1. С. 73. Далее цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте.

сел», одно из которых досталось Ганину, а другое — самой хозяйке. Однако Ганин, придя в гости к Подтягину, «уселся в старом зеленом кресле» (62), неизвестно как там оказавшемся. Это, говоря словами героя другого набоковского романа, скорее «предательский ляпсус», чем «метафизический парадокс», незначительный авторский недосмотр на фоне прочной «вещественности» деталей.

С описания интерьера комнаты в летней усадьбе начинается «воссоздавать погибший мир» и Ганин-творец. Его по-набоковски жадная до деталей память воскрешает мельчайшие подробности обстановки. Не составит большого труда начертить точный план комнаты, подобный планам железнодорожного вагона поезда Москва — Петербург или квартиры Грегора Замзы, которые Набоков приносил на свои лекции по литературе. Ганин расставляет мебель, вешает на стены литографии, «странствует глазами» по голубоватым розам на обоях, наполняет комнату «юношеским предчувствием» и «солнечной прелестью» (58) и, повторно пережив радость выздоровления, покидает ее навсегда. Пространство «памяти» — открытое, в противовес замкнутому в пансионе «реальному» пространству\*. Все встречи Машеньки и Ганина происходят на природе в Воскресенске и в Петербурге. Встречи в городе тяжело переживались Ганиным, поскольку «всякая любовь требует уединения, прикрытия, приюта, а у них приюта не было» (84). Лишь последний раз они встречаются в вагоне, что было своего рода репетицией разлуки с Россией: дым горящего торфа сквозь время сливается с дымом, заволакивающим окно ганинского пристанища в Берлине. Подобная плавность перехода от одного повествовательного плана к другому — одна из отличительных черт поэтики «зрелого» Набокова.

Посмотрим, какие детали участвуют в оппозиции «реальность» (изгнание) / «память» (Россия). Некоторую параллель составляют аксессуары берлинского пансиона и комнаты ганинской усадьбы. Так, «воскрешенные» памятью картины на стенах: «скворец, сделанный выпукло из собственных перьев» и «голова лошади» (57) контаминируются в «рогатые желтые олени черепа» (39), а «коричневый лик Христа в киоте» (58) эмиграция подменила литографией «Тайной Вечери». («Тайная Вечеря» за спиной госпожи Дорн, сидящей во главе стола в пансионной столовой, создает к тому же пародийную ситуацию.)

\* См.: Левин Ю. Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова // Russian Literature. XXVIII–I. 1990. С. 56–57.

Ганин впервые встречает Машеньку на дачном концерте. Сколоченный помост, скамейки, приехавший из Петербурга бас, «тощий, с лошадиным лицом извергался глухим громом» (66) — все это отсылает нас к эпизоду, когда Ганин вспоминает, как подрабатывал статистом в кино: «грубо сколоченные ряды», а «на помосте среди фонарей толстый рыжий человек без пиджака», «который до одури орал в рупор» (49—50). Именно этот эпизод на съемочной площадке вводит в роман один из центральных сквозных мотивов — «продажу тени». В пансионе жило «семь русских потерянных теней», и сама жизнь — съемка, «во время которой равнодушный статист не ведает, в какой картине он участвует» (50). Тень Ганина «жила в пансионе госпожи Дорн» (72), и другие постояльцы лишь «тени его изгнаннического сна»\*. И только Машенька — его настоящая жизнь. Однако четкого противопоставления сон/явь в романе не возникает. Отношение героя к свойству памяти двояко. От сомнения: «я читал о “вечном возвращении”... А что если этот сложный пасьянс никогда не выйдет во второй раз?» (59) — до уверенности, что роман с Машенькой кончился навсегда: при «трезвом свете та жизнь воспоминаний, которой жил Ганин, становилась тем, чем она взаправду была далеким прошлым» (111). Машенька остается «вместе с умирающим старым по-этом там, в доме теней, который сам стал воспоминанием» (112). В сознании героя происходит переворот: «все кажется не так поставленным, непрочным, перевернутым, как в зеркале» (110). Машенька становится «тенью», а Ганин возвращается «в жизнь».

Шаткость оппозиции настоящее/прошлое маркирована некоторыми деталями. В одном эпизоде тенью названо «вспоминающее Я» героя: «Он сел на скамейку в просторном сквере, и сразу трепетный и нежный спутник, который его сопровождал, разлегся у его ног сероватой тенью, заговорил» (56).

Важно отметить значимость цветопередачи в поэтике Набокова. «Эмигрантское» пространство романа по-достоевски насыщено желтым цветом\*\*. Желтый свет в кабине лифта, «пе-

\* Нора Букс прослеживает интересную аналогию с «царством теней» «Божественной комедии» Данте. См.: *Букс Нора*. Указ. соч. С. 307—310.

\*\* Возможно, Набоков в «Машеньке» пародирует ряд ситуаций «Идиота». Так, в самом начале обоих романов герои-соперники оказываются попутчиками: Рогожин и Мышкин — в вагоне, Ганин и Алферов — в лифте. Алферов (и Рогожин) говорит о героине, затем Ганин (и Мышкин) видит фотографию и в нем (в них)

сочного цвета пальто» Алферова, его «золотистая» (далее «желтая», «цвета навозца») борода. «Свет на лестнице горел желтовато и тускло» (106), а в столовой висели «рогатые желтые олени черепа». А желто-фиолетовое сочетание несет явную смысловую нагрузку: «желтые лохмы» Людмилы и ее губы, «накрашенные до лилового лоску» (41), лица статистов «в лиловых и желтых разводах грима» (49); а на вечеринке в номере у танцоров лампа была обернута лиловым лоскутком шелка (99). И хотя воспоминание Ганина «переставило световые призмы всей его жизни» (56), цветовое противопоставление оказывается отчасти нейтрализованным. Память воскрешает то далекое счастливое лето, «светлое томление», «одну из тех лесных опушек, что бывают только в России... и над ней золотой запад», пересеченный «одним только лиловатым облаком...» (68; разрядка везде моя. — А. Я.). А «на бледно-лиловых подушечках скабиоз спят отяжелевшие шмели» (73). В беседе, где Ганин впервые решился заговорить с Машенькой — разноцветные стекла в «небольших ромбах белых оконце», и если смотришь сквозь желтое — «все весело чрезвычайно» (73). Однако отсюда вырастает противопоставление естественного природного цвета «открытого» российского пространства и искусственного — «закрытого» берлинского.

Посмотрим, как реализуются отношения «герой»/«антигерой». Алферов открывает галерею многочисленных набоковских пошляков. Одной из особенностей поэтики Набокова является передача ключевых фраз персонажу, далекому от роли авторского представителя в тексте.

Раздражавшие Ганина алферовские высказывания о личности их встречи в лифте на самом деле задают один из центральных мотивов романа: «символ в остановке, в неподвижности, в темноте этой. И в ожиданьи» (36). Ив. Толстой назвал Набокова мастером экспозиции: «В его книгах нет динамики, события в них лишь назревают, нагнетаются изнутри; накапливается некая сила жизни, описание набухает подробностями, достигая критического уровня, после чего все разрешается сюжетным взрывом: Ганин сбегает от Машеньки, Лужин

---

просыпается чувство. Мышкин вскоре встречается с Настасьей Филипповной, Ганин заново переживает свои встречи с Машенькой. Имя и фамилия набоковского героя могут быть контаминацией имен Льва Мышкина и Гани Иволгина. (Ср.: Anna Karamazov из романа «Pnin».)

бросается из окна, Герман палит в двойника, Цинциннату отрубает голову и т. д.»\*. Алферов, Ганин и читатель ждут появления Машеньки, но чеховское ружье, повешенное в первом акте, в последнем по-набоковски дает осечку: героиня так и не появится в «настоящем» времени романа.

Возведение события в символ не чуждо и Ганину: «...в ту черную, бурную ночь, когда, накануне отъезда в Петербург к началу школьного года, он в последний раз встретился с ней... случилось нечто страшное и неожиданное, символ, быть может, всех грядущих кошмаров» (82). Ганин увидел подглядывавшего за ним с Машенькой сына сторожа, настиг его, просадив спиной окно, а когда противник начал стонать под ударами, Ганин вернулся на перрон «и тогда заметил, что изо рта у него течет что-то темное, железистое, и что руки его порезаны осколками стекла» (83). Эта сцена, возможно, символизирует войну и кровь (Ганин был контужен в голову), сквозь которые пришлось пройти герою перед разлукой с Машенькой/Россией.

Для Алферова и для Ганина жизнь становится ожиданием приезда Машеньки. Оба они почти одинаково выражают свое нетерпение (Ганин — про себя, Алферов — вслух).

Алферов: «Нынче уже воскресенье... Значит, — осталось шесть дней» (36). «Подумайте, — в субботу моя жена приезжает. А завтра уже вторник...» (51). «Три, четыре, пять, семь, — опять засчитал Алферов и с блаженной улыбкой подмигнул циферблату» (105).

Ганин: «Осталось четыре дня: среда, четверг, пятница, суббота. А сейчас я могу умереть...» (59). «А завтра приезжает Машенька, — воскликнул он про себя, обведя блаженными слегка испуганными глазами потолок, стены, пол...» (94). «Да, вот это — счастье. Через двенадцать часов мы встретимся» (98).

Подобные аналогии «размывают» противопоставление, расширяют возможности читательского восприятия и, следовательно, различных интерпретаций текста. Так, В. Ерофеев считает, что Ганин совершает «неэтичный поступок», «не испытывает при этом ни малейшего угрызения совести»\*\*. Таким образом в тексте создается атмосфера не только смысловой зыбкости, но и нравственной двусмысленности.

\* Толстой Ив. Набоков и его театральное наследие// Набоков В. Пьесы. М. 1989. С. 24—25.

\*\* Ерофеев В. В. Указ. соч. С. 17.

Рассмотрим элементы, выступающие в иной функции. Их можно условно назвать знаками-сигналами, которые отмечают перемену ситуации, критические точки сюжета, изменения психологического состояния героев и т. п.

В ту ночь, когда Алферов показал Ганину фотографию Машеньки, и судьба перевернула жизнь героя, отбросив его «в прошлое», в тексте появляется «старичок», который «в черной пелерине брел вдоль самой панели по длинному пустынному проспекту и тыкал острием сучковатой палки в асфальт, отыскивая табачные кончики...» (53). Здесь старичок «сигнализирует» завязку сюжета. Второй раз он возникает в кульминационный момент — за несколько часов до прибытия «северного экспресса»: «По широкой улице уже шагал, постукивая палкой, сгорбленный старик в черной пелерине и, кряхтя, нагибался, когда острие палки выбивало окурок» (105). Интересно, что подобную функцию выполняет слепой нищий в «Госпоже Бовари». Он также дважды появляется в ключевые моменты сюжета: первый раз в начале кризиса любви Эммы и Леона, а другой — в миг смерти Эммы. Последнее, что слышит она перед смертью — стук палки, и песня слепца.

Мотив «теней» маркирован сходным образом. Он вводится в текст описанием киносъемки (49-50). Ганин вспоминает «ленивых рабочих, вольно и равнодушно, как синие ангелы, переходивших с балки на балку высоко наверху...» (49). С тех пор он воспринимает себя потерянной тенью. И вот в конце романа, сидя на скамейке в сквере около вокзала, на который через несколько часов поезд привезет Машеньку, Ганин видит строящийся дом: «Работа, несмотря на ранний час, уже шла. На легком небе синели фигуры рабочих. Один двигался по самому хребту, легко и вольно, как будто собирался улететь» (111). Все вокруг становится для героя «живее самой живой мечты о минувшем». Дом теней остается за спиной, память исчерпала роман с Машенькой, Ганин возрождается к новой жизни. «Синие ангелы» «вводят» героя в «мир теней», и в конце романа они же «выводят» его оттуда.

Ряд элементов, повторяясь в тексте, образует символ. «Чуть зазубрившийся на краях» бант Машеньки (Ганин впервые видит героиню со спины на концерте) впоследствии сравнивается с бабочкой: «черный бант мелькал, как огромная траурница» (77); «бант, распахнувший крылья» (68). Это сравнение превращает деталь в многозначный для поэтической системы Набокова символ (сам Набоков, однако, говорил, что бабочка как символ ему безынтересна: «That in some cases the butterfly



symbolizes something (e. g., Psyche) lies utterly outside my area of interest» \*)).

Характерно, что когда герой ощущает кризис своих отношений с Машенькой, он при встрече с ней отмечает: «...бант исчез, и поэтому ее прелестная головка казалась меньше» (85).

Другого персонажа романа, Клару, мы встречаем на трамвайной остановке с прижатым к груди бумажным мешком апельсинов (54). Ей снится торговка, у которой она «по дороге на службу покупает апельсины» (61). На вечеринке у танцоров Клара пьет апельсиновый ликер (100). Однако символ выстраивается, лишь когда мы узнаем из воспоминаний Ганина подробности отъезда из России и прибытия в Стамбул, где «оранжевым вечером» он увидел у пристани «синего турка, спавшего на огромной гряде апельсинов»; «только тогда он ощутил пронзительно и ясно, как далеко от него теплая громада родины...» (103—104).

К этого рода элементам можно отнести и упоминавшиеся выше детали, реализующие мотив «дом-поезд».

Таким образом, рассмотренные в данной работе элементы повествования можно разделить на группы в зависимости от их функций в тексте.

1) Элементы, создающие «эффект реальности», придающие плотность, вещественность ткани повествования, стремящиеся, говоря словами одного из героев Набокова, «превратить читателя в зрителя». Будь то вертящийся табурет в комнате актеров, упоминающийся дважды, или «буфетчик в нитяных перчатках» (75), выносящий лампу на веранду усадьбы и навсегда исчезающий со страниц романа — все эти элементы «говорят в конечном счете только одно: мы реальность» \*\*.

2) Элементы, участвующие в создании оппозиции. Внешне они могут не отличаться от элементов первой группы, но функционально маркируют художественные пространства, персонажей и другие крупные структурные единицы, вступающие в отношения противопоставления.

3) Элементы, ослабляющие оппозицию. Как отметил В. Ли-нецкий, «если два противопоставленных сюжетом персонажа

\* *Nabokov Vladimir. Strong Opinions. New York: Vintage Internationale, 1990. P. 168.* «То, что в некоторых случаях бабочка символизирует нечто (напр., Душу), полностью находится вне области моих интересов». — Пер. мой. — А. Я.

\*\* *Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 400.*



оказываются охарактеризованы через одну и ту же деталь... то механизм смыслообразования оказывается парализован и заявленная тема не дает себя прочитать»\*. Оставив в стороне проблему деконструкции, отметим, что в данном случае оппозиция не нейтрализуется, а лишь «размывается», лишается однозначного смысла.

4) Элементы, связывающие два (и более) пространственных плана повествования. Так, во время первой встречи с Машенькой Ганин замечает, что «черный шелковый носок порвался на щиколотке» (74). Укладывая чемоданы перед отъездом из пансиона, он наткнулся на «рваный шелковый носок, потерявший свою пару» (93). Подобные переключки-повторы пронизывают весь роман, сопоставляя и соединяя различные пространственно-временные уровни.

5) Элементы, маркирующие критические моменты сюжета (старик, собирающий окурки; рабочие-«ангелы»). Такие элементы благодаря своей функции приобретают символическое значение.

6) Символообразующие элементы. Подобно элементам пятой группы, порождают символ, но происходит это путем их многократных варьирующихся повторов в тексте.



\* *Липецкий В.* «Анти-Бахтин» — лучшая книга о Владимире Набокове. СПб., 1994. С. 114—115.