



Ю. ЛЕВИН

## Заметки о «Машеньке» В. В. Набокова

Первый набоковский роман кажется бесхитростным и традиционным сочинением молодого автора, написанным, если искать генеалогию, в бунинском ключе\*. Роман, как будто, держится, в первую очередь, на психологических нюансах («парадоксальная диалектика любви», скажем) и «вкусных» описаниях\*\*; может быть, и на занимательном, хотя и крайне простом, сюжете. На самом же деле не это, и, тем более, не «общая идея» (вроде «мечта лучше реальности», или, в духе поэтических вкусов героини, «только утро любви хорошо») служат *raison d'être* романа. «Машенька» выглядит бесхитростной по сравнению с более поздней набоковской прозой; однако именно «рекурсивное» чтение романа — в свете этой более поздней прозы — раскрывает если не ложность, то, по крайней мере, односторонность такого взгляда. Реалистические мотивировки, «жизнеподобие», невмешательство авторской руки —

---

\* Именно так воспринял этот роман, например, такой ценитель и знаток литературы, как проф. В. С. Баевский, ранее Набокова не читавший.

\*\* Многое здесь, если приглядеться, оказывается полустилизацией-полупародией, материалом для которой служит, преимущественно, Гоголь. Ср., напр.: «...Один из стульев ... забрел *было* в сторону маленького умывальника, но на полу пути остановился, видимо, споткнувшись об отвернутый край зеленого коврика...» или, по поводу спящего Алферова, абзац о пьяных («Так в русских деревнях спят шатуны-пьяные. Весь день сонно сверкал зной...» и т. д.), точно воспроизводящий гоголевскую модель сравнений-отступлений.

все это не более, чем поверхностный слой романа, на поверку оказывающегося в высшей степени «авторским», построенным не столько по «законам жизни», сколько по определенным «правилам игры». Стоящая за текстом модель мира двойственна: воссозданный в романе уголок «русского Берлина» и русской жизни оборачивается лишь материалом — вводящим в заблуждение своей добротной ощутимостью — для игровых построений, за которыми стоит совсем иная творческая и жизненная философия, нежели кажется на первый взгляд («эмигрантская беспочвенность», «ностальгия» и т. д.).

Представляется, что основной темой романа на самом абстрактном уровне является оппозиция «существование / несуществование» (с акцентом на втором члене). Игра на этой оппозиции пронизывает все основные вещи Сирина и Набокова, реализуясь двояко, на уровне описываемой реальности (особенно «Приглашение на казнь») и на метауровне; в последнем случае — многообразно: например, через игру в существование / несуществование и самотождественность повествователя и самого текста (особенно «Соглядатай», «The Real Life of Sebastian Knight», «Pale Fire»), или через игру на соотношении романной и жизненной реальности, персонажа и реального автора, В. В. Набокова («Look at the Harlequins»). Причем чем дальше, тем больше эта оппозиция смещается именно на метауровень.

В «Машеньке» (как и в других ранних романах) эта тема еще проводится внутри романного пространства, реализуясь в событийной сфере в оппозиции «реальное / нереальное», а в сфере внутренней жизни и поведения персонажей — в оппозиции «реализованное / нереализованное», воплощающихся, соответственно, в темах «степеней реальности» и «отказа от реализации».

На этих темах — в различных их конкретизациях — построена и фабула романа, и его сюжет, и побочные линии и эпизоды.

Фабула «Машеньки» трехчастна: сначала, до революции, — реальный роман героя с Машенькой; потом, во время гражданской войны, — роман в письмах; наконец, в берлинской эмиграции, — роман в воспоминаниях. Таким образом, фабула построена на уменьшении «степени реальности». При этом основные ее повороты построены на «отказах»; первый роман кончается добровольным отказом героя от Машеньки в тот самый момент, когда она отдается ему; второй — вынужденным отказом («попал поневоле в безумный и сонный поток гражданской эвакуа-

ции»); третий — снова добровольным отказом от той встречи с нею, подготовкой к которой служит весь роман\*.

\* Тема отказа в ее представленной в «Машеньке» форме (отказ и уход в тот момент, когда чаемое готово реализоваться) кажется нам специфической именно для русской литературы (оставив в стороне Под-колесина, заметим, что отдаленным предшественником Ганина мог бы служить Печорин — или другие «русские скитальцы»: этот сконструированный Достоевским «тип» находит своеобразное «эмигрантское» завершение в героях Сирина): бегство от определенности, устойчивости, институционализации, — видимо, из боязни утраты или окаменения личности. Отметим своеобразное преломление этой темы в творчестве и жизни Б. Пастернака. «Фабула» «Охранной грамоты» построена на отказах в момент триумфа. Отказ от музыки после решающего разговора со Скрябиным, поначалу неосознанный («Я... не знал, что в эту ночь уже рву с музыкой»), вызывает чувство освобождения («что-то рвалось и освобождалось»). Ср. в «Людах и положениях»: «Судьба моя была решена, путь [музыкальный] правильно избран» и «Я ее [музыку] оставил, когда был вправе ликовать и все кругом меня поздравляли». Совсем немотивированным представляется разрыв автора с философией после того, как его доклады «получили одобрение», и он получил приглашение на обед к Когену, которое «знаменовало собою начало новой философской карьеры». Получение этого приглашения, отказ В-ой и письмо от кузины из Франкфурта скрещиваются — и вызывают неожиданное: «Конец, конец! Конец философии, то есть какой бы то ни было мысли о ней», — и неожиданный — как в «Машеньке» — отъезд к кузине вместо визита к Когену (и, вскоре, окончательный отъезд: «Вагон шатало на стремительном повороте, ничего не было видно. Прощай, философия, прощай, молодость, прощай, Германия!»). Подчеркнут отказ от правильно избранного пути, от карьеры. Ср. поведение Спекторского: его исчезновение от Ильиной в романе («точно провалился») и его попустительство и даже помощь в отъезде Арильд в «Повести» (сопровождающиеся ощущением: «Какое счастье!»). Последний эпизод предвосхищает отказ Юрия Живаго от Лары. Ср. в стихах о «страсти к разрывам», а также мотив «пробелов в судьбе», перекликающийся с цветаевским «прокрасться». Отметим попутно, что хотя во многих отношениях расчетливый «сноб и атлет» В. Набоков и «вдохновенно захлебывающийся» Б. Пастернак являются антиподами, первый многим обязан второму. Если совпадения в теме отказа имеют типологический характер, то в других случаях можно смело говорить о влиянии или заимствовании. Разительный пример: полное совпадение эпизода в пастернаковской «Повести», где герой, увлеченный работой над проектом драмы, забыл об условленной прогулке с Анной и не увидел ее, стоящую в дверях его комнаты, — и соответствующего эпизода из «Дара». Описательные и «философствующие» фрагменты «Дара» и «Других берегов» несут несомненный отпечаток усвоения ранней

Сюжет романа построен в виде нестрогой рамочной конструкции, где вложенный текст — воспоминания героя, относящиеся к дореволюционному времени и периоду гражданской войны (время воспоминания  $T_0$ ) — перемешан с обрамляющим — жизнь героя в Берлине за конкретный промежуток времени, от воскресенья до субботы, весной 1925 (скорее всего) года (романное время  $T_1$ ). В конце романа эти два текста уже готовы слиться, и  $T_0$  — влиться в  $T_1$  но этого не происходит. Основная сюжетная игра идет на теме «степеней реальности», очень педалируемой и одновременно хитро затемняемой. Проследим за этим подробнее.

Еще до перехода в  $T_0$ , когда «реальная» берлинская жизнь полностью сотрется «реальнейшим» воспоминанием, появляется мотив тени, становящийся изотопией романа. Возникает он как бы случайно, в перечислении занятий и заработков Ганина, который «...не раз даже продавал свою тень... Иначе говоря, ездил в качестве статиста на съемку». Далее этот мотив разветвляется. Одна линия — побочная — воплощается в «готовых предметах» — иллюзорных зрелищах: кино, панораме. Герой видит на киноэкране блестящий театральный зал, представляющий собой на самом деле (во время съемок) грязный холодный сарай; далее Ганин «с пронзительным содроганием стыда узнал себя самого», — и «вся жизнь ему представилась той же съемкой». И потом «Ганину казалось, что чужой город, проходивший перед ним, только движущийся снимок». Мотив этот заостряется до предела в описании севастопольской Панорамы, «где *настоящие* старинные орудия, мешки, *нарочито* рассыпанные осколки и *настоящий*, как бы цирковой, песок ... переходили в мягкую, сизую ... картину, ... дразнившую глаз своей *неуловимой границей*» (курсив здесь и далее мой — Ю. Л.). Здесь — скрытое автометаописание: реальность незаметно переходит в иллюзию, дразня зрителя (читателя), но и сама ре-

---

прозы и стихов Пастернака (с их «стереоскопичностью», отмеченной Набоковым в поздней эпиграмме), а отдельные фрагменты стихов Набокова (см. особенно «Поэты» и «Слава») являются открытыми заимствованиями из стихов Пастернака. Все это особенно интересно на фоне «антипастернаковских» стихов и прозы Набокова последних лет (послесловие к «Лолите»; эпиграмма; пародия с нарочито искаженной — как бы полученной в результате двойного перевода — строкой «Какое сделал я дурное дело», снабженной вводящим в заблуждение авторским комментарием, — притом пародия именно на «Нобелевскую премию»).

альность нереальна («как бы цирковая»). Заметим попутно, что и сама Машенька появляется в  $T_1$  только на *фотографии*.

Главная же линия «теней» проходит через все существование Ганина в  $T_1$ : его жилище — «унылый дом, где жило семь русских потерянных теней»; за обедом «он не подумал о том, что эти люди, тени его изгнаннического сна, будут говорить о *настоящей* его жизни — о Машеньке»; в автобусе «Подтягин показался ему тоже тенью, случайной и ненужной»; запах карбида из гаража «помог Ганину вспомнить еще живее тот русский, дождливый август, тот поток счастья, который тени его берлинской жизни все утро так назойливо прерывали». И, наконец, подчеркнуто декларативная вершина: «Тень его жила в пансионе госпожи Дорн, — он же сам был в России, переживал воспоминанье свое, как действительность. Временем для него был ход его воспоминанья» \*; и далее: «Это было не просто воспоминанье, а жизнь, гораздо действительнее, ... чем жизнь его берлинской тени». Итак, окружающая реальная жизнь — сон, лишь обрамляющий истинную реальность воспоминаний.

И вот, на последних страницах романа наступает двойне (если не тройное) пробуждение, и все предыдущее оказывается «сном во сне». Замечательно, что этот поворот подготавливается снова с помощью «теней»: ранним утром Ганин выходит встречать Машеньку, и «из-за того, что тени ложились в другую [непривычную] сторону, создавались странные сочетания... Все казалось не так поставленным, непрочным, перевернутым как в зеркале. И так же, как солнце постепенно поднималось выше, и тени расходились по своим обычным местам, — точно так же, при этом трезвом свете, та жизнь воспоминаний, которой жил Ганин, становилась тем, чем она *вправду была* — далеким прошлым». Пока это только пробуждение от сна воспоминаний, ставящее реальное и нереальное на место, диктуемое здравым смыслом. Но тут же следует и второе пробуждение — от «страдальческого застоя» берлинской жизни: «И то, что он все замечал с какой-то свежей любовью, — и тележки, что катили на базар, ... и разноцветные рекламы ..., — это и было тайным поворотом, пробуждением его». Новое впечатление — рабочие кладут черепицу — завершает процесс; «Ганин ... чувствовал с беспощадной ясностью, что роман его с Машень-

\* То есть декларируется, что для героя  $T_1$  заменяется на  $T_0$ . И далее с научной скрупулезностью объясняется, как длинный промежуток времени  $T_0$  — романа с Машенькой — может быть наложен на четыре дня  $T_1$ .

кой кончился навсегда. Он длился всего четыре дня... Но теперь он до конца исчерпал свое воспоминанье, ... и образ Машеньки остался вместе с умирающим поэтом там, в доме теней, который сам уже стал воспоминаньем.

И, кроме этого образа, другой Машеньки нет и быть не может».

Сказано с декларативной ясностью и прямоотой — и все остается зыбким и сомнительным. Ясно только, что встреча прошлого и настоящего, «мечты» и «реальности» — то, чему был посвящен и к чему вел весь роман, — неосуществима\*. Но что же реально и что иллюзорно? «Реальный» роман с Машенькой оказывается (в свете «здравого смысла»!) иллюзией, «на самом деле» романом с нею были только четыре дня воспоминаний, и «реальна» не живая женщина, которая через час сойдет с поезда, а ее образ в уже исчерпанных воспоминаниях. «Трезвые» и «беспощадно ясные» декларации «пробудившегося» героя оказываются самой сильной апологией реальности именно воспоминания\*\*. Тема реальности / нереальности повисает в виде типично набоковских качелей, совершающих в сознании читателя свои колебания от одной «реальности» к другой.

---

\* Мотив встречи мечты и реальности — и, одновременно, мотив встречи с любимой женщиной, данные в финале отрицательно, как «невстречи», возникают еще раньше, в середине романа, и там, в виде некоего «антипредвестия», реализуются положительно: «В этой комнате, где в шестнадцать лет выздоравливал Ганин, и зародилось то счастье, тот женский образ, который, спустя месяц, он встретил наяву... ..это было просто юношеское предчувствие, но Ганину теперь казалось, что никогда такого рода предчувствие не оправдывалось так совершенно ... Он как будто бы уже знал ее смех, нежную смуглоту и большой бант, когда студент-санитар ... рассказывал ему о барышне “милой и замечательной” ... Он ... сотворил ее единственный образ задолго до того, как действительно ее увидел, потому теперь ... ему и казалось, что та встреча, которая мерещилась ему, и та встреча, которая наяву произошла, сливаются, переходят одна в другую незаметно, оттого, что она, живая, была только плавным продлением образа, предвещавшего ее». (Ср. с описанием Панорамы.) Таким образом на трехчастную фабульную схему, намеченную выше, накладывается другая: Машенька «предвоображенная» — реальная — вспоминаемая.

\*\* На эту двусмысленность накладывается еще и то, что читатель не обязан верить Ганину. Ведь еще раньше, в «той» жизни, он однажды «разлюбил ее как будто навсегда», а в другой раз, после последних, случайной встречи в поезде, он ясно понял, что никогда не разлюбит ее». Оба прогноза оказались ложными.



Посмотрим теперь, как основные темы проходят в более частных линиях и эпизодах романа.

Своего рода изотопию образует мотив имени главного персонажа и связанный с ним мотив паспорта. У героя два паспорта — *настоящий*, русский, и *подложный*, польский, — причем живет он по подложному («как-то забавно и удобно с этим паспортом»). Соответственно, фамилия его — Ганин — *не настоящая*, хотя имя — Лев — настоящее (о подлинности отчества, как и о настоящей фамилии, читатель не информируется). Его имя и отчество постоянно *перевираются* его антагонистом и «соперником» Алферовым: с его оговорки («— Лев Глево... Лев Глебович? Ну и имя у вас, батенька, язык вывихнуть можно») и начинается роман; после этой ассимиляции используется метатеза («Глеб Львович»); а в конце пьяный Алферов как бы нейтрализует имя и отчество («Леб Лебович»). То есть имя героя и его паспорт «нереальны» (при этом «нереальный», подложный паспорт предпочитается реальному), и, вдобавок, имя «не реализуется» (перевирается). В другом варианте мотив паспорта (и визы) проходит в линии Подтягина: он как будто, уже получил визу в начале  $T_1$ , но осложнения — почти по-кафкиански — продолжают до конца; едва — после долгих тщетных усилий — получив паспорт, он тут же теряет, его, «не реализуя» (чаемым отъездом во Францию) — тема «невольного отказа».

Любопытная игра происходит вокруг заглавной героини романа. Уже название романа — игровое, ибо подразумевает существование соответствующего персонажа в романном времени, — но именно на непоявлении ее в  $T_1$  и построен сюжет. Машенька существует на «метауровне» — в заглавии и заполняет вложенное повествование (то есть существует в  $T_0$ ), а в  $T_1$  появляется лишь в виде призрака — в упоминаниях и, «призрачных» приготовлениях Алферова к ее приезду, в виде старых фотографий и писем и, наконец, через «призрачную» (русский текст латиницей) телеграмму. Роман кончается отъездом Ганина, совпадающим во времени с приездом Машеньки, то есть ее появлением в  $T_1$ , которого так и не происходит.

Темами нереальности и нереализации пронизана вся линия Алферова. Он как бы и задает ее в начальной сцене романа. Лифт, везущий будущих антагонистов, застревает. Наступает темнота. «... какой тут пол тонкий. А под ним — черный колодец». Алферов путается в имени и отчестве спутника. Нереали-



зованное рукопожатие (рука Алферова тычется в обшлаг Ганина). Алферов говорит о том, что есть «нечто символическое» в их встрече. «— В чем же ... символ? — хмуро спросил Ганин. — Да вот, в остановке, ... в темноте этой. И в ожиданьи. Сегодня ... Подтягин ... спорил со мной о смысле нашей эмигрантской жизни, нашего великого ожиданья». Между тем, в лифте именно те двое, что будут далее в течение всего  $T_1$  ждать приезда Машеньки. (А в конце, уже за занавесом, ситуация сменит знак, и ее не будет встречать *никто*.) Внезапно лифт трогается — и останавливается перед пустой площадкой: «— Чудеса, — повторял Алферов, — поднялись, а никого и нет. Тоже, знаете, — символ». *Беспричинно* поднявшийся лифт, остановившийся перед *пустой* площадкой, так же, как ожидание, — действительно, «символ» романа, — но любопытно, что заявлено это устами пошляка и ничтожества, чьи слова читатель не склонен принимать всерьез.

Алферов живет в «первоапрельской» комнате (комнаты перенумерованы листами отрывного календаря)\*, и в конце романа Ганин устроит с ним нечто вроде первоапрельского розыгрыша (ср. первоапрельскую шутку А. Я. Чернышевского в «Даре»). В течение всего романа он занят приготовлениями к призрачному приезду Машеньки, и его деловитая активность — «пустые хлопоты» — разворачивается параллельно ходу воспоминаний Ганина, его «настоящего романа» с ней. Даже стакан, который Алферов сшибает со стола, — *пустой*. В конце романа, на вечеринке, он берет *пустую* бутылку, широко размахивается ею в распахнутое окно — и *не* швыряет (пародийная «нереализация»).

Отметим эпизод *ложной* кражи, за которой застала Ганина Клара; потом Ганин неоднократно собирался объяснить с ней, но каждый раз «*не мог вспомнить*, о чем хотел сказать», и так и не реализовал это намерение. Но забывается и более важное: Ганин, «странно сказать, *не помнил*, когда именно увидел ее [Машеньку] в первый раз»; «он *не помнил*, когда увидел ее опять — на следующий день или через неделю». С этим «не помнил» перекликается упорное «*не понимаю*» Подтягина в разговоре с Алферовым, говорившим, между прочим, о *несуществовании* России («Смыли ее, как вот знаете, если мокрой губкой мазнуть по черной доске...»).

---

\* А на двери «туалетной кельи» пансиона «было два пунцовых нуля, лишенных своих законных десятков, с которыми они составляли некогда два разных воскресных дня».





Вернемся к реализации главных тем в основной линии романа. Хотя, как мы видели, роман представляет собой «семантические качели», где отрицаемое тут же, хотя бы скрыто, утверждается, и наоборот, — все же доминирующей темой является «несуществование», «ничто», «пустота», «отказ»; роман представляет собой апологию «ничто» (утверждается ценность именно нереального и/или нереализованного) и игру в «ничто».

«Настоящая» любовная связь (роман героя с Людмилой) скучна, неинтересна, тягостна, даже неестественна. Отсюда — отказ Ганина от Машеньки в тот момент, когда она говорит ему: «Я твоя. Делай со мной, что хочешь» (после этого «Ганин... думал о том, что все кончено, Машеньку он разлюбил»). Наоборот, когда они год спустя случайно встретились на вагонной площадке, вели незначительный разговор и «она слезла на первой станции», то «чем дальше она отходила, тем яснее ему становилось, что он никогда не разлюбит ее», а позже, попав с волной эмиграции в Стамбул, «он ощутил, как далеко от него ... ..та Машенька, которую он полюбил навсегда»: своеобразный вариант «любви к дальнему».

Того, что реально было, — как будто не было: «Он ... не помнил, когда именно увидел ее в первый раз»; «Он не помнил, когда он увидел ее опять — на следующий день или через неделю». «Ничто», нереализованное — предвосхищения, воспоминания — бесконечно важнее и ценнее «реального». Патетические кульминации романа наступают накануне знакомства с Машенькой и после окончательного отказа от нее, фабульно обрамляя роман героя. Первая: «И эту минуту, когда он сидел на подоконнике ... и думал о том, что, верно, никогда, никогда он не узнает ближе барышни с черным бантом на нежном затылке..., — эту минуту Ганин теперь справедливо считал самой важной и возвышенной во всей его жизни»; вторая: «Ганин ... чувствовал с беспощадной ясностью, что роман его с Машенькой кончился навсегда. Он длился всего четыре дня [воспоминания], — эти четыре дня были, быть может, счастливейшей порой его жизни».

В этой апологии «ничто», мечты, воспоминания — в соотношении с пустотой и бессвязностью «реального» — можно видеть выражение специфически эмигрантского сознания. Но самую

эту апологию надо принимать *cum grano sails*\*, как любое заявление — авторское или персонажное — в любой книге Набокова. Жизненный материал у него служит лишь сырьем для эстетической игры и конструирования; и как «Лолита» — не роман о мотельной Америке, а «Защита Лужина» — не роман о трагедии шахматиста, так и «Машенька» — не роман о русском Берлине, диалектике любви или превосходстве мечты над реальностью, — а роман о победе художника над хаосом косной жизненной материи («Однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда» — концовка «Других берегов»).

\* \* \*

В заключение отметим — в дополнение к уже упоминавшимся — некоторые мотивы и конструктивные принципы, которыми этот первый и незрелый роман Набокова предвосхищает его последующую прозу. Это, прежде всего, рамочная конструкция (ср. «Дар», «Pale Fire»); смешение реальности и воспоминаний, плавные переходы из  $T_1$  в  $T_0$  и обратно (ср. особенно «Дар», где прием «наплыва» активно эксплуатируется; в «Машеньке» он используется еще робко, с «прокладками»); скрытая игра на автобиографизме (на которой — через отрицаемые совпадения и утверждаемые расхождения — почти всецело бу-

---

\* Апология эта, заметим, вступает в противоречие с яркой вещностью и ощутимостью описываемого в романе. Противоречие это, впрочем, не ново: ср. хотя бы «Петербургские повести» или «Мертвые Души», где духовно-душевная пустота (как материал) одета яркой вещественной плотью (пустота, одетая в пустоту, — скорее современное явление: ср. хотя бы «Что-то случилось» Дж. Хеллера). Отметим попутно другое «противоречие»: между стилистикой романа, очевидным образом ориентированной на прозу XIX века (через Бунина), и его конструкцией и «идейным» наполнением, всецело принадлежащими XX-ому. Между прочим, Г. П. Федотов («Ессе Ното» // Путь. 53 [Париж, 1937]), на наш взгляд односторонне, видел основную приметку XX века в романах Сирина (имеются в виду, видимо, прежде всего «Машенька» и «Подвиг») в «разрыве ... логических связей между вещами», в «отсутствии устойчивых характеров» и, главное, в том, что в них «человек ... в своих поступках ... не руководствуется ничем. От него можно ждать всего», в «полном отсутствии мотивации». Односторонность здесь та же, что в известной оценке Достоевского Михайловским, — в ограничении психологическим подходом, в том, что за психологией критик не видит онтологии («бытийной» у Достоевского, «творческой» у Набокова).

дет построен последний роман Набокова «Look at the Harlequins», в «Машеньке» этой игры, строго говоря, еще нет; она возникает при рассмотрении этого романа в контексте «Других берегов», а также других романов Сирина; отметим все же, что герой здесь занимается чем угодно, но только не писательством). Особенно насыщен предвестиями будущего финал романа; кроме «внезапного поворота» и парадоксального разрешения темы мечты и реальности, отметим здесь мотив непрочности мироздания («Все казалось не так поставленным, непрочным, перевернутым как в зеркале») — ср. финал «Приглашения на казнь», и мотив обратно падающих теней — отдаленное предвосхищение *idée fixe* (невозможность мысленного поворота в пространстве) героя «Арлекинов».

