

*Школа имени А.М.Горчакова*

Ученическое исследование

Художественное пространство и время в  
романе В.Набокова «Машенька»

Ученик Андрей Писков

Руководитель к.п.н. М.А.Мирзоян

*Павловск*

*2012*

## Введение

Владимир Владимирович Набоков (1899 – 1977) – выдающийся писатель, классик американской и русской литературы XX века. В своих произведениях он часто обращался к теме памяти и процессу воспоминания, поэтому всё его творчество представляет большой интерес с точки зрения организации художественного времени и художественного пространства.

Предметом данного исследования является художественное пространство и время в романе В.Набокова «Машенька». Чтобы выявить своеобразие пространственно-временной организации романа, необходимо было решить следующие задачи:

- 1) изучить критическую литературу о романе В.Набокова «Машенька»,
- 2) проанализировать структуру романа с точки зрения организации художественного времени и пространства,
- 3) обобщить и осмыслить результаты анализа.

Обобщение результатов структурного анализа текста позволило нам ответить на ключевой, с нашей точки зрения, сюжетный вопрос романа: почему Ганин в финале романа отказывается от встречи с Машенькой и покидает Берлин.

## Глава 1

### Роман В.В.Набокова «Машенька» в современном литературоведении

«Машенька» – первый роман В.В.Набокова, написанный в 1926 году в эмиграции, в Берлине. Именно как первый роман он привлекает внимание критиков, многие из которых считают его не вполне набоковским.

В изученной нами литературе, посвященной этому роману Набокова, поднимаются следующие темы: оппозиция существование/несуществование; степени реальности; отказ от реализации; мотив некропространства; проблема метафизической смерти, затрагивающей человеческую душу и взаимоотношения людей; оппозиция «свой» и чужой» дом; мнимая реальность; воспоминание как центральная тема всего творчества Набокова.

Статья Ю.Левина «Заметки о "Машеньке" В.Набокова» исследует тему оппозиции существование/несуществование в романе. Ю.Левин пишет: «Фабула "Машеньки" трехчастна и построена на уменьшении «степени реальности»: сначала, до революции, – реальный роман героя с Машенькой; потом, во время гражданской войны, – роман в письмах; наконец, в берлинской эмиграции, – роман в воспоминаниях. Основные фабульные 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 эвакуации»); третий—снова добровольным отказом от той встречи с нею, подготовкой к которой служит весь роман»<sup>1</sup>. Тему отказа в представленной в романе форме Левин считает специфической именно для русской литературы: бегство от определенности, устойчивости, институционализации, – видимо, из боязни утраты или окаменения личности, чувство освобождения, отказ от правильно избранного пути. Основной темой романа по Левину на самом абстрактном уровне является оппозиция «существование / несуществование». «Стоящая за текстом модель мира двойственна: воссозданный в романе уголок «русского Берлина» и русской жизни оборачивается лишь материалом – вводящим в заблуждение своей добротной осязаемостью – для игровых построений, за которыми стоит совсем иная творческая и жизненная философия. Основная сюжетная игра идет на теме «степеней реальности», очень педалируемой и одновременно хитро затемняемой»<sup>2</sup>, – пишет Левин. Как верно замечает Левин, окружающая реальная жизнь – сон, лишь обрамляющий истинную реальность воспоминаний; реальность незаметно переходит в иллюзию, дразня зрителя (читателя), но и сама реальность нереальна («как бы цирковая»). Так, например, сама Машенька существует на

---

<sup>1</sup> Левин Ю. Заметки о «Машеньке» В.В. Набокова. //В кн.: Владимир Набоков. Pro et contra. – СПб, 1999.

<sup>2</sup> Левин Ю. Там же.

«метауровне» – в заглавии и в воспоминаниях Ганина, а в романном времени появляется лишь в виде призрака – в упоминаниях и «призрачных» приготовлениях Алферова к ее приезду, в виде старых фотографий и писем и, наконец, через «призрачную» телеграмму. Но от любого сна должно быть пробуждение, и в «Машеньке» оно тоже присутствует. Вот что пишет об этом Левин: «На последних страницах романа наступает пробуждение, и все предыдущее оказывается “сном во сне”»<sup>3</sup>:

- пробуждение от сна воспоминаний, ставящее реальное и нереальное на место: (этот поворот подготавливается 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»<sup>4</sup>);
- 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»<sup>5</sup>);
- новое впечатление – рабочие кладут черепицу – завершает процесс: «Ганин ... чувствовал с беспощадной ясностью, что роман его с Машенькой 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»<sup>6</sup>.

Ганин, по мнению Левина, осознает, что встреча прошлого и настоящего, «мечты» и «реальности» – то, чему был посвящен и к чему вел весь роман, – неосуществима. Реальный роман с Машенькой оказывается 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. «Тема реальности / нереальности повисает в виде типично набоковских качелей, совершающих в сознании читателя свои колебания от одной «реальности» к другой»,<sup>7</sup> — пишет Левин. Он рисует схему развития образа Машеньки: «предвоображенная» — реальная — вспоминаемая. Мотив реальности/нереальности продолжает игра Набокова с именем главного героя и связанный с

---

<sup>3</sup> Левин Ю. Там же.

<sup>4</sup> Набоков В.В. Машенька. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 181.

<sup>5</sup> Там же. С. 182.

<sup>6</sup> Там же. С. 183.

<sup>7</sup> Левин Ю. Там же.

ним мотив паспорта: «У героя два паспорта – *настоящий*, русский, и *подложный*, польский, – причем живет он по подложному; фамилия его – Ганин – *не настоящая*, хотя имя – Лев – настоящее; имя и отчество постоянно *перевираются* его антагонистом и «соперником» Алферовым: с его оговорки («– Лев Глево... Лев Глебович? Ну и имя у вас, бабенька, язык вывихнуть можно») начинается роман (ассимиляция); затем используется метатеза («Глеб Львович»); в конце пьяный Алферов как бы нейтрализует имя и отчество («Лев Лебович»)<sup>8</sup>. Выходит, что 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 романа, но осложнения продолжаются до конца; едва – после долгих тщетных усилий – получив паспорт, он тут же теряет его, «не реализуя» (чаемым отъездом во Францию) – тема «невольного отказа».

Дальше Левин рассматривает образ Алферова и приходит к выводу, что темами нереальности и нереализации пронизана вся его линия:

- лифт, везущий будущих антагонистов, застревает;
- Алферов пугается в имени и отчестве спутника;
- рукопожатие не реализуется (рука Алферова тычется в обшлаг Ганина);
- *беспричинно* поднявшийся лифт, остановившийся перед *пустой* площадкой, так же, как ожидание, — «символ» романа;
- стакан, который Алферов сшибает со стола, — *пустой*;
- на вечеринке он берет *пустую* бутылку, широко размахивается ею в распахнутое окно — и *не* швыряет (пародийная «нереализация»).

Ганин, как верно заметил Левин, тоже застревает в этом мире нереальности и не помнит событий из своего прошлого: «он, 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». Еще одна деталь, делающая Ганина узником нереального мира, это замечание о том, что «настоящая» любовная связь (роман героя с Людмилой) скучна, неинтересна, тягостна, даже неестественна для него.

Подытоживая свои «Заметки», Левин пишет: «Доминирующей темой романа является «несуществование», «ничто», «пустота», «отказ»; роман представляет собой апологию «ничто» (утверждается ценность именно нереального и/или нереализованного) и игру в «ничто». В апологии «ничто», мечты, воспоминания — в соотнесении с пустотой и бессвязностью «реального» — можно видеть выражение специфически эмигрантского сознания».

---

<sup>8</sup> Левин Ю. Там же.

В статье «Мотив некропространства в романе В.Набокова “Машенька”» В.Ю.Лебедева раскрывает проблему метафизической, нематериальной смерти, затрагивающей человеческую душу, и приходит к выводу, что некропространство в романе знаменует те или иные стороны распада души главного героя. «Ганин находится в конфликте с неприглядной реальностью: «По бокам было по три комнаты с крупными черными цифрами, наклеенными на дверях; это были просто листочки, вырванные из старого календаря, – шесть первых чисел апреля месяца». Листы старого календаря, символизирующие ушедшее время, нумеруя комнаты жильцов, делятся с ними своим печальным смыслом. Автор не случайно указывает цвет цифр: в набоковской цветописи черный, как правило, знаменует трагизм бытия в разных его проявлениях и теснее остальных цветов связан с темой метафизической смерти»,<sup>9</sup> – пишет Лебедева. Пансион, в котором живут тени-эмигранты вместе с главным героем, Лебедева характеризует как первое некропространство в романе: «В описании помещений пансиона несколько раз встречаются образы, непосредственно соотносимые с темой смерти: это «рогатые желтые олени черепа» на стене, «копия с картины Беклина «Остров мертвых» в комнате Клары – пансион представлен первым некропространством и обладает соответствующей атрибутикой»<sup>10</sup>. Сравнение Набоковым обитателей пансиона с тенями вызывает ассоциации с мифологическим загробным царством Аида, где неуспокоенные и печальные души умерших именуется тенями, считает Лебедева. «Воздействие является взаимным: некропространство – пансион формирует мировосприятие его обитателей, а последние в свою очередь транслируют свое внутреннее состояние на окружающую обстановку, придавая ей трагический окрас»<sup>11</sup>.

Вторым некропространством в романе, по мнению Лебедевой, становится кинопавильон, где Ганин подрабатывал статистом: «...В балаганном сарае с мистическим писком закипали светом чудовищные facets фонарей, наведенных, как пушки, на мертвенно-яркую толпу статистов, палили в упор белым убийственным блеском, озаряя крашенный воск застывших лиц, щелкнув, погасали, – но долго еще в этих ложных стеклах дотлевали красноватые зори – наш человеческий стыд»<sup>12</sup>. Вот как поясняет выбор этого места Лебедева: место съемок прозвано «балаганным сараем», процесс киносъемки сравнивается, ни больше, ни меньше, с убийством, определение «мертвенно-яркая толпа» наводит на мысли о невозможной в жизни, ложной яркости и гибельном начале происходящего, несмотря на его внешнюю эффектность, фонари не освещают людей, а безжалостно убивают их «в

---

<sup>9</sup> Лебедева В.Ю. Мотив некропространства в романе В.Набокова «Машенька».

<sup>10</sup> Лебедева В.Ю. Там же.

<sup>11</sup> Лебедева В.Ю. Там же.

<sup>12</sup> Набоков В.В. Машенька. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 19-20.

упор», лица статистов восковые и неподвижные, как у покойников, и, наконец, гибель стыда и, соответственно, моральное разложение.

«Третье некропространство романа упоминается вскользь, становясь одним из знаков нового витка взаимоотношений юного Ганина с Машенькой: их постепенного взаимного охлаждения, во многом связанного с не зависящими от них обстоятельствами: «Они встретились под той аркой, где – в опере Чайковского – гибнет Лиза». Метафизическая смерть персонажа произведения искусства явлена параллелью метафизической смерти любви героев»<sup>13</sup>, – пишет Лебедева о взаимоотношениях Ганина и Людмилы.

По мнению Лебедевой, в финале романа, когда Ганин отказывается от встречи с Машенькой, окружающий мир наполнен символами его возрождения: «Символичен образ стройки, за которой наблюдает духовно пробудившийся герой: «Он видел желтый, деревянный переплет – скелет крыши, – кое-где уже заполненный черепицей. Работа, несмотря на ранний час, уже шла. На легком переплете в утреннем небе синели фигуры рабочих. Один двигался по самому хребту, легко и вольно, как будто собирался улететь»<sup>14</sup>. «Скелет» начинает обрастать покрытием: смерть постепенно уступает жизни. Реальный дом, возводимый на глазах Ганина, противопоставлен «дому-призраку», каким тому кажется пансион. К сожалению, Лебедева не объясняет, почему вдруг некропространство уступает место другому (она не пишет толком, какому) пространству. На мой взгляд, на ключевой вопрос романа, каким образом мертвое пространство Берлина уступает место новой, наполненной жизнью действительности Лебедева не отвечает.

В статье О.М.Вертинской «"Свой" и "чужой" дом в произведениях В.Набокова» оппозиция «свой» и «чужой» дом исследуется как значимая часть Набоковского творчества. О.Вертинская считает, что подробности жизни и быта своей семьи, в том числе дома, в котором прошло «роскошное детство», художественные вариации которого можно встретить в романе «Машенька», писатель выписывает старательно и подробно. «Изображение и характеристика мест, в которых герой провел свое детство, осуществляется всегда в положительном контексте и нередко при этом в сентиментально-лирических тонах»<sup>15</sup>, – пишет Вертинская. Описания родового имения Набокова, являющегося для писателя частью дорогих воспоминаний о прошлом в России, можно встретить во многих романах Набокова. В то же время и описание гостиниц и съемных комнат занимает значительное место в произведениях В.Набокова немецкого периода и в целом схоже – от «Машеньки» до «Весны в Фиальте». Вертинская пишет: «Комната в пансионе [в «Машеньке»] и гостинич-

<sup>13</sup> Лебедева В.Ю. Мотив некропространства в романе В.Набокова «Машенька».

<sup>14</sup> Набоков В.В. Машенька. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 182.

<sup>15</sup> Вертинская О.М. «Свой» и «чужой» дом в произведениях В. Набокова.

ный номер [из «Весны в Фиальте»] составляют в произведениях Набокова оппозицию родному дому, частному жилью как месту проживания человека»<sup>16</sup>.

Набоковский герой проживает драму своей жизни в абсолютном одиночестве. «То, что значимое событие своей жизни человек переживает, живя в гостинице (пансионе и подобных местах), придает происходящему черты временности, непостоянства, «промежутности», а в некоторых случаях – ирреальности. В таком месте, как гостиница или пансион, где оказываются рядом незнакомые разные люди, наилучшим образом видна разобщенность, отдельность их существования»,<sup>17</sup> – пишет Вертинская.

В художественном мире Набокова «чужие» дома обладают одним и тем же набором эпитетов, которые находит Вертинская: *убогие, дурного пошиба, дрянные, мрачные, гнусные, ободранные, дешевые, затхлые, плохо убранные, грязные, тусклые, прескверные, крохотные*. Таким образом, описание утонченности, изящности и общей гармонии внешнего вида, внутренней отделки и целостного вида фамильных домов, родовых имений контрастирует с изображением казенных жилых зданий — их внешней несимметричностью и убогим комнатным убранством, «проходимостью», не частностью «чужого» дома: он всегда и для всех открыт.

В конце своей статьи Вертинская формулирует ряд выводов.

- Родной дом описывается как невозвратно потерянный идеал (образ «своего» дома художественно переосмысливается, приобретает декоративность, поэтизируется).
- Лирическое описание дома, в котором прошло детство повествователя, во всей совокупности его деталей (внешний вид, внутреннее убранство и общая атмосфера) контрастирует с резко негативным описанием гостиниц и пансионов, лишенных души и эстетической привлекательности, — они противоречат авторскому представлению о красоте и гармонии мира вещей и человеческого существования.
- Место проживания и отношение к своему жилью (и дальше – взаимоотношения хозяина и его дома, его вещей) – один из моментов, отделяющих близкого автору героя от всех остальных; описание окружающей обстановки дает представление о характере персонажа, раскрывает особенности его душевного склада и мировосприятия.

В статье «Метаморфозы В.Набокова (“Машенька”») Сергей Ташлыков рассматривает тему мнимой реальности как мира, в котором живут герои романа. Сразу же Ташлыков выделяет несколько объектов, свидетельствующих о мнимой реальности: «Это лифт – вертикально перемещающееся купе в пространстве пансиона, пансион – остающийся без

---

<sup>16</sup> Вертинская О.М. Там же.

<sup>17</sup> Вертинская О.М. Там же.

движения вагон, постояльцы – никуда не едущие пассажиры, встречающие – никого не встречающие, эмигранты – не желающие оставаться на чужбине, хозяйка пансиона – хозяйкой себя не ощущающая»<sup>18</sup>. Здесь мы можем указать на явную ошибку автора – пансион у Набокова не остается без движения, о чем свидетельствует хотя бы следующая цитата: «Неприятно было главным образом то, что день-деньской и добрую часть ночи слышны были поезда городской железной дороги, и оттого казалось, что весь дом медленно едет куда-то»<sup>19</sup>. Воссоздавая «погибший мир», Ганин трансформирует время и пространство: заполняет воспоминаниями, материализует, овеществляет их, переживает «воспоминанье своё как действительность» – «он не чувствовал несоответствия между действительным временем и тем другим временем, в котором он жил, так как память его не учитывала каждого мгновенья, а перескакивала через пустые непамятные места, озаряя только то, что было связано с Машенькой, и потому выходило так, что не было несоответствия между ходом прошлой жизни и ходом настоящей»<sup>20</sup>. По мнению Ташлыкова, трансформируется и цветовая палитра: «восхитительное событие души *переставило световые призмы всей его жизни*, опрокинуло на него прошлое». Мертвенная берлинская «желтая темнота ... раннего часа» сменяется российским «желтым солнцем», которое круто «прохватывает» все окружающее.

Рассматривая образ Людмилы, возлюбленной Ганина в Берлине, Ташлыков отмечает соотнесение навязчивых посещений Людмилы с неизменностью, регулярностью прохода/вторжения «сквозь толщу самого дома» городского поезда. «Сходство городского поезда, который постоянно вторгается в жизнь Ганина, с Людмилой, которая в своих посещениях также отличается крайней бесцеремонностью, подчеркивается ещё одной деталью. Появление поезда сопровождается «тучей дыма», присутствие Людмилы также связано с дымом: Людмила, “щурясь и выпуская сквозь ноздри папиросный дым, начинала ей (Кларе – С.Т.) передавать ещё не остывшие, до ужаса определённые подробности”»<sup>21</sup>.

Неестественность, фальшивость, кукольность Людмилы маркируется рядом эпитетов: «пурпурная резина её поддающихся губ», «острые, словно фальшивые, ногти», «угольные ресницы», «механическая любовь».

Далее Ташлыков рассматривает ряд метаморфоз банта Машеньки: «сначала фиксируется его размер – «большой бант», потом бант обретает цвет и местоположение – «каштановая коса в черном банте», затем занимает центральное место – «черный бант на неж-

---

<sup>18</sup> Ташлыков С. *Метаморфозы В.Набокова («Машенька»)*. //В кн.: Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения. Межвузовский сборник научных трудов. Выпуск 2. – Иркутск, 2003.

<sup>19</sup> Набоков В.В. *Машенька*. – С. 13.

<sup>20</sup> Там же. С. 94.

<sup>21</sup> Ташлыков С. *Метаморфозы В.Набокова («Машенька»)*. //В кн.: Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения. Межвузовский сборник научных трудов. Выпуск 2. – Иркутск, 2003.

ном затылке», далее отмечается материал и форма – «черный шелковый бант, распахнувший крылья». Заключительное превращение – «черный бант мелькал, как огромная траурница» – фиксирует всё: размер, сходство с крыльями, шелковистость и недолговечность, свойственную бабочкам, добавим, трагическую недолговечность, временность, суетность («мелькал»). Заключительный образ – «смутный узел её промокшего банта», – не менее семантически насыщен, нежели предыдущий. Причастие «промокший» в соотнесенности с «распахнувший» («крылья») говорит о затрудненности, невозможности полёта<sup>22</sup>. Прилагательное «смутный» (т. е. беспокойный, тревожный) придает образу банта ярко выраженный неизбежно пророческий смысл и готовит его окончательное исчезновение: сначала мнимое – «Машенька в это первое петербургское свидание показалась слегка чужой, оттого, быть может, что была в *шляпе* и *шубке*» – и, наконец, полное – «На ней было белое сквозистое платье, которого Ганин не знал. Бант исчез ...». С исчезновением банта исчезает у Ганина прежнее чувство к Машеньке: «от слегка чужой» до «всё кончено». Постепенное вытеснение Машеньки из памяти Ганина передается и цветовой динамикой – «основные цвета Машеньки черный (бант) и синий (одежда): черный цвет постепенно (с исчезновением банта) пропадает ...»,<sup>23</sup> – отмечает Ташлыков.

Далее Ташлыков высказывает предположение, что из всех героев «Машеньки» в состоянии мнимой реальности сна-яви, бреда-яви, пребывают только два человека – Ганин и Клара. Он отмечает, что Клара и Ганин испытывают одинаковые состояния при засыпании: Клара – «живет в стеклянном доме, *колеблющемся и плывущем* куда-то», кровать при этом «как будто *поднималась и качивалась*»; Ганин – «*лежишь, словно на волне воздуха*», «*лежишь, словно на воздухе*», «*кровать скользит в жаркое ветренное небо*», «*лежишь, плывешь и думаешь*». Ташлыков отмечает схожесть снов Клары с событиями из жизни Ганина, выстраивает ассоциативный ряд, тем самым, находя определенное сходство между персонажами.

Утренний берлинский пейзаж, по мнению Ташлыкова, является зеркальным отражением воспоминаний Ганина. Оно подтверждается следующими аргументами.

- Заброшенный парк, окружающий «большую заколоченную усадьбу александровских времен», превращается в «маленький сквер вокруг вокзала»; «старый, зеленовато-серый деревянный дом» становится новым строящимся домом; «желтый паркет», который выливался из «наклонного зеркала», застывает «желтым деревянным переплетом – скелетом крыши».

---

<sup>22</sup> Ташлыков С. Там же.

<sup>23</sup> Ташлыков С. Там же.

- «Красный, как терракота, берег, <...> в красной крутизне [которого] были вырезаны имена и даты ...» из воспоминаний Ганина трансформируется в отливающий золотом «на солнце деревянный переплет» крыши, наклонная плоскость которой, подобно обрывистому берегу реки, становится глиняной, красной.
- «Громадное скуластое лицо», высеченное рядом с именами и датами в глиняном, крутом берегу, напоминает лицо брошенного в пансионе Подтягина, «лицо цвета высохшей (крошащейся, разрушающейся – С.Т.) глины»
- После разрыва с Людмилой (IV глава) Ганин выходит на улицу в «холодно-молочный» берлинский день, садится «на скамейку в просторном сквере» и сквозь «голубой пролет между домов» уходит в июльский жаркий день девятилетней российской давности. Окончательному пониманию, что «роман его с Машенькой кончился навсегда», предшествует **то же** место – «сел на ту же скамейку», **тот же** пролет – «Ганин глядел на легкое небо, на сквозную крышу», но теперь вместо «камышовой ширмы, сплошь желтой с плавными изгибами» далекого русского прошлого он видит берлинское настоящее: «желтый блеск свежего дерева был живее самой живой мечты о минувшем».

В завершении Ташлыков вспоминает лифт в начале романа: «лифтовая шахта, пронизывающая пространство русского пансиона и создающая иллюзию перемещения, и прозрачный поезд, проходящий “сквозь толщу дома” в экспозиции романа, в финале трансформируются и материализуются в поезд, уносящий героя на юго-запад Германии»<sup>24</sup>. К сожалению, автор статьи никак не объясняет, чем в романе мотивирована эта трансформация.

В своей книге «Дар Мнемозины» Борис Валентинович Аверин исследует тему воспоминания как центральную тему всего творчества Набокова. Об этом говорят начальные строки книги: «Была у него [Набокова] и центральная тема, прошедшая через все творчество и объединившая его в некий единый текст. Тема эта – воспоминание»<sup>25</sup>. Б.Аверин пишет, что память – героиня всех произведений Набокова, без исключения, а личные воспоминания он любил вводить во многие свои работы.

Эта тема присутствует и в «Машеньке»: «Со слова “воспоминание” начинается первый романский текст Набокова»<sup>26</sup>. «Машеньке» предпослан эпитафия из первой главы «Евгения Онегина»:

<sup>24</sup> Ташлыков С. Там же.

<sup>25</sup> Аверин Б.В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. //СПб.: Амфора, 2003. С. 5.

<sup>26</sup> Аверин Б.В. Там же. С. 7.

Вспомня прежних лет романы,

Вспомня прежнюю любовь...

Под словом «романы» в эпитафии имеются в виду как любовные истории, так и книги о любовных историях, т. е. эпитафия приглашает читателя разделить воспоминание одновременно литературное и экзистенциальное. «Сюжет воспоминания, – пишет Б.Аверин, – отесняет постоянно ожидаемое возобновление любовного сюжета... Это обманутое читательское ожидание необходимо Набокову как способ провести черту между собственной поэтикой и традиционным рассказом о пережитом прошлом...»<sup>27</sup>. Таинственное проникновение прошлого в настоящее, опознание прошлого в настоящем, тема воспоминания – на этом построены фабула и сюжет многих романов и повестей Набокова («Защита Лужина», «Машенька», «Дар» и др.), считает ученый. Прошлое вплотную сомкнулось с настоящим: герой разлучен с родиной, воспоминание о которой пронизывает всю его заграничную жизнь таким образом, что он как будто одновременно находится в двух измерениях: памяти и настоящего – так пишет Аверин о романе Набокова «Подвиг». То же можно сказать и о «Машеньке». Аверин даже выделяет автобиографизм Набокова как новый тип автобиографической прозы, особенность которого – взаимное перекликанье художественных текстов и автобиографии, размытость границ между ними, погруженность в память, в воспоминание – общее качество героев романов и самого автора. «В романские сюжеты Набоков вплетает обширнейшие фрагменты своей биографии (либо её ключевые моменты), которые составляют не менее чем основу сюжета. Сюжет остается невысказанным вне биографии автора»<sup>28</sup>. Качество, которое отличает родственную Набокову традицию автобиографической прозы – это присутствие в тексте воспоминания, как актуального процесса, не завершено до написания текста, а развивающегося вместе с ним.

Далее Аверин рассматривает процесс воспоминания как воскресение личности. «Желая сохранить свое действительное единство, личность может отказаться от этого отъединенного от нее прошлого, отбросить его от себя», – пишет Аверин, и это немало важно в контексте романа «Машенька».

В романе «Другие берега» Набоков формулирует свое отношение со временем: «... бывшее у меня под боком, и частица грядущего тоже со мной. <...> Признаюсь, я не верю в мимолетность времени <...> Этот волшебный ковер я научился так складывать, чтобы один узор приходился на другой». Набоковское видение исключает представление о времени как об устремленной вперед прямой. «Движение времени вперед одновременно при-

---

<sup>27</sup> Аверин Б.В. Там же.

<sup>28</sup> Аверин Б.В. Там же. С. 14.

водит к его возвращению вспять, и это делает время “круглым”»,<sup>29</sup> – пишет Б.Аверин. Нелинейность, закругленность, “сложенность” времени предопределяет особенности композиции у Набокова. Он очень редко рассказывает биографию (свою или героя) в прямой последовательности событий, отмечает исследователь.

Детство для Набокова, с точки зрения Б.Аверина, – утраченный вместе с родиной рай, самая счастливая и совершенная пора его жизни, предмет постоянной тоски. Мистический ракурс темы детства порождает связанный с ним мотив изгнания: первое изгнание – рождение как отлучение; второе – изгнание из детства, из Рая. «Так случилось, что взросление Набокова оказалось сопряжено с утратой родины, с изгнанием»,<sup>30</sup> – пишет Б.Аверин. Однако тема изгнания у Набокова совсем неоднозначна. Изгнание позволяет изведать блаженство духовного одиночества, а так как воспоминание – акт индивидуальный – совершается в одиночестве, то изгнание становится условием, открывающим дорогу к воспоминанию.

Переходя непосредственно к анализу романа «Машенька» как модели всей прозы Набокова, Б.Аверин отмечает, что роман содержит автобиографическую историю, личное воспоминание, лежащее в основе сюжета. Далее Аверин обращает внимание на связь понятий «родина» и «возлюбленная» в жизни и творчестве Набокова, ссылаясь на цитату из «Других берегов» («потеря родины оставалась для меня равнозначной потере возлюбленной, пока писание <...> книги («Машенька») не утолило томления»). Обращаясь к связи, которая существует между автором «Машеньки» и её героем, Львом Глебовичем Ганиным, исследователь замечает: в романе подчеркнуто, что это не настоящее имя героя, но никакого другого взамен не предложено. «Назвать его никак нельзя, ибо подлинное имя человека, пережившего пережитое Ганиным, – Набоков, но Набоков не равен Ганину. Объем памяти, разделенный с героем, уже в «Машеньке» создает (пока еще почти незаметную, но обозначенную) проблему двойничества автора и героя, жизни и текста ...»,<sup>31</sup> – пишет Б.Аверин. Воспоминание, получившее в первом же романе Набокова центральную роль, исполняет ее не только в сфере сюжетостроения, но также и в сфере поэтики. История первой любви в «Машеньке» передана как история воспоминания (автора и героя одновременно), причем любовная фабула так и не раскрывается – реальная встреча Ганина с Машенькой, к которой устремлено повествование, в финале неожиданно отменяется, как избыточная. То есть само воспоминание оказалось *исчерпывающим* (как для сюжета, так и для полноты переживания). Литературная традиция романов о первой любви к моменту

---

<sup>29</sup> Аверин Б.В. Там же. С. 94.

<sup>30</sup> Аверин Б.В. Там же. С. 235.

<sup>31</sup> Аверин Б.В. Там же. С. 267.

работы над «Машенькой» уже была исчерпывающе развернута русской литературой (Тургенев, Чехов, Бунин), поэтому у Набокова она представлена только как воспоминание.

Далее следует более детальный разбор романа. Повествование в «Машеньке» смещено в прошлое, но оно воспроизводится как настоящее. Фактически герой (Ганин) занимается «сотворением» женского образа Машеньки, занимается воспоминанием. «Воспоминание для Набокова не есть любовное перебирание заветных подробностей и деталей. Оно – тот самый духовный акт воскресения личности, о котором мы уже говорили неоднократно»,<sup>32</sup> – пишет Аверин. Поэтому движение воспоминания представляет собою не движение назад, а движение вперед, требующее медитативной сосредоточенности, духовного покоя. «Есть странный оптический, но и не только оптический, эффект, часто описываемый Набоковым. Например: герой стоит на мосту и смотрит на движущуюся реку, но кажется, что река стоит, а движется мост. Или: вагон, в котором находится герой, трогается, но кажется, что вагон стоит, а движется перрон. Движение воспоминания аналогично этому эффекту. И в «Машеньке» такое сходство подчеркивается постоянным напоминанием о том, что дом, в котором находится пансион, движется (рядом с ним проходит железная дорога)»,<sup>33</sup> – пишет Б.Аверин.

В структуре повествования резкие переходы из прошлого в настоящее зачастую никак не обозначены и не обоснованы. Прошлое смешивается с настоящим, постепенно для героя происходит замена настоящего времени прошлым (блуждая по Берлину, «он и вправду выздоравливал, ощущал первое вставанье с постели, слабость в ногах» – речь идет о выздоровлении героя после болезни в 16 лет в русской усадьбе). Б.Аверин считает: «<...> весь роман «Машенька» – о странности воспоминания, о наложении угадываемых узоров действительной жизни на узоры прошлого и о законах этого совпадения или несовпадения»<sup>34</sup>.

В финале романа Ганин обретает свободу – свободу от прошлого (но не его забвение). «Сюжет романа – воссоединение с прошлым в полноте воспоминания, парадоксальным образом дарующее свободу от него и готовность к следующему этапу жизни»,<sup>35</sup> – считает Аверин. Принцип сюжетосложения в «Машеньке» потом много раз использовался Набоковым: всю первую треть романа сюжет не развивается; затем возникает «ложная» завязка; к середине романа наступает истинная завязка (момент узнавания того, что жена Алферова и возлюбленная Ганина – одно лицо); к концу романа начинается развитие действия; в последней главе наступает развязка. Замедленность развития сюжета с «ложны-

---

<sup>32</sup> Аверин Б.В. Там же. С. 270.

<sup>33</sup> Аверин Б.В. Там же. С. 271.

<sup>34</sup> Аверин Б.В. Там же. С. 272.

<sup>35</sup> Аверин Б.В. Там же. С. 273.

ми» завязками и пунктирно намеченными побочными сюжетными линиями, неожиданные смещения авторской точки зрения и появление персонажей, не имеющих отношение к действию, можно определить как особый набоковский алогизм<sup>36</sup> повествования. «Набоков старается не давать читателю никакого превосходства над героем. Медленно набирая ход, набоковское повествование накапливает массу деталей, значимость которых остается не маркированной, связь – не прочерченной. Кульминационные моменты затушевываются, центральная линия опутывается сетью скрывающих ее побочных»,<sup>37</sup> – пишет Аверин. Подобную поэтику можно назвать поэтикой гиперреализма или сверхреализма – повествование Набокова имитирует жизнь; в тексте, как и в жизни, возникают и исчезают случайные лица, слышатся обрывки чужих разговоров, происходят случайные встречи. Детали повествования не маркированы, как и подробности жизни. «Завязка первых романов Набокова [в том числе и «Машеньки»] основана на нарочитой, даже грубо нарочитой случайности. В самом деле, это надо же было случиться такому, что в одно и то же время, в одном и том же немецком пансионе поселились муж Машеньки Алферов и первый возлюбленный Машеньки Ганин. Это надо же так случиться, что день намеченного отъезда Ганина совпал с кануном ожидаемого приезда Машеньки – и т.д.»,<sup>38</sup> – пишет Аверин. Такое невероятное сцепление фактов часто называют судьбой (одно из ключевых понятий в текстах Набокова). Аверин считает, что вопреки литературной традиции, искавшей закономерности в жизни, Набоков настаивает на случайности едва ли не всего, происходящего в его романах. Набоков «наводняет текст массой сюжетно значимых деталей и подробностей, которые ускользают от внимания героев и действуют в союзе со случайностью. И в такое же положение, в какое поставлен герой, Набоков стремится поставить читателя. <...> Незнание героем полноты сюжета – существенная деталь, специально маркированная Набоковым в его ранних романах»,<sup>39</sup> – пишет Аверин.

Продолжая анализ сходства сюжета «Машеньки» с реальной жизнью Набокова, Аверин пишет: «Автобиографическая основа романа «Машенька» эксплицирована самим Набоковым в «Других берегах». Общим у автора и героя является объем воспоминаний, а также природа воспоминания. Кое-что совпадает и в обстоятельствах берлинской жизни»<sup>40</sup>. Главные же обстоятельства, которые растождествляют сюжет романа и историю жизни писателя, – общая рама фабулы романа: возможность встречи с утраченной возлюбленной, ее ожидаемый приезд в Берлин и отказ героя от встречи – являются сочинен-

---

<sup>36</sup> Алогизм – сознательное нарушение автором норм классической литературы, логики повествования – Б. Аверин.

<sup>37</sup> Аверин Б.В. Там же. С. 277.

<sup>38</sup> Аверин Б.В. Там же. С. 278.

<sup>39</sup> Аверин Б.В. Там же. С. 279.

<sup>40</sup> Аверин Б.В. Там же. С. 333.

ными Набоковым. Существенное различие между Ганиным и Набоковым состоит и в том, что Ганин – не писатель, хотя в дальнейшем Набоков будет наделять своих автобиографических героев даром творчества. «В «Машеньке» отсутствие этого качества [дара писателя] у главного героя имеет сразу два последствия. Во-первых, творчеством Ганина становится сам акт воспоминания. Во-вторых, отдавая события своей жизни герою непишущему, Набоков совершает акт самоотчуждения. Ганин не равен Набокову, по отношению к Набокову Ганин – «не Я». Но он получает и возлюбленную Набокова, и его жизненный опыт, и существенную часть его духовного опыта, связанную с воспоминанием. Возникает сложный и странный эксперимент над собственной жизнью: ее проживает другой человек, другое Я»,<sup>41</sup> – пишет Аверин.

Подытоживая обзор литературы, посвящённой роману В.Набокова «Машенька», можно сформулировать следующие основные идеи:

1. С точки зрения Ю.Левина, доминирующей темой романа является «несуществование», «ничто», «пустота», «отказ»; роман представляет собой апологию «ничто» (утверждается ценность именно нереального и/или нереализованного); окружающая реальная жизнь — сон, лишь обрамляющий истинную реальность воспоминаний, и Ганин в финале романа совершает пробуждение ото сна.
2. Некропространства в романе (пансион, кинопавилон) знаменуют, по мнению В.Ю.Лебедевой, те или иные стороны распада души главного героя, однако в конце произведения освободившийся от призраков прошлого Ганин обретает силу для начала нового этапа своей жизни.
3. Как считает О.М.Вертинская, место проживания и отношение к своему жилью (и дальше — взаимоотношения хозяина и его дома, его вещей) — один из моментов, отделяющих близкого автору героя от всех остальных; описание окружающей обстановки дает представление о характере персонажа, раскрывает особенности его душевного склада и мировосприятия.
4. Герои романа, полагает Сергей Гашлыков, живут в мнимой реальности, о чем свидетельствует ряд метаморфоз и трансформаций самих героев, их личных вещей, цветовой палитры и пр.
5. С точки зрения Б.Аверина, таинственное проникновение прошлого в настоящее, опознание прошлого в настоящем, тема воспоминания – на этом построены фабула и сюжет многих романов Набокова, включая «Машеньку».
6. История первой любви в романе, по мнению Б.Аверина, передана как история воспоминания (автора и героя одновременно), причем любовная фабула так и не рас-

---

<sup>41</sup> Аверин Б.В. Там же. С. 334.

крывается – реальная встреча Ганина с Машенькой, к которой устремлено повествование, в финале неожиданно отменяется, как избыточная, т. е. само воспоминание оказалось исчерпывающим.

7. Сюжет романа, как считает Б.Аверин, – воссоединение с прошлым в полноте воспоминания, парадоксальным образом дарующее свободу от него и готовность к следующему этапу жизни.
8. Поэтику романа можно назвать поэтикой гиперреализма или сверхреализма – повествование Набокова имитирует жизнь, полагает Б.Аверин; в тексте, как и в жизни, возникают и исчезают случайные лица, слышатся обрывки чужих разговоров, происходят случайные встречи. Детали повествования не маркированы, как и подробности жизни.

## Глава 2

### Художественное пространство и время в романе В.Набокова «Машенька»

Обращаясь непосредственно к теме нашего исследования, необходимо выяснить, как в современном литературоведении определяются понятия художественного времени и художественного пространства. В Краткой литературной энциклопедии И.Б.Роднянская пишет: «Художественное время и художественное пространство — важнейшие характеристики художественного образа, организующие композицию произведения и обеспечивающие его восприятие как целостной и самобытной *художественной действительности*. В искусствах всех видов — как в динамических, так и в статических (временных и пространственных) — художественный образ произведения в известном смысле наделен и временным, и пространственным бытием: взятый как сосредоточенное целое, схватываемое единым синтетическим актом восприятия, он пространственен, а последовательно развертываясь от одной фазы к другой, он реализуется как протекающий во времени процесс.

Воспроизводимое литературным сюжетом время может характеризоваться свойствами, приближающими его к пространственному образу, — утрачивать мерную односторонность и необратимость, останавливаться в точках описаний и отступлений, поворачивать вспять, разветвляться на рукава (между тем как композиционное время рассказывания, повествования — и, соответственно, восприятия — все течет единственно возможным безостановочным путем от начала к концу).

В пространственно-временной организации произведений современной литературы соседствуют (и борются) разнообразные, подчас крайние, тенденции — чрезвычайное расширение или, напротив, сосредоточенное сжатие границ художественной действительности, тяготение к повышенной условности или, обратно, к подчеркнутой документальности ориентиров.

Очень важная веха современного литературного развития — обращение к *памяти* персонажа как внутреннему пространству для развертывания событий; прерывистый, обратный ход сюжетного времени мотивируется не авторской инициативой, а психологией припоминания. В связи с открытием композиционных возможностей «припоминания» нередко изменяется исконное соотношение между движущимися и «прикрепленными к месту» персонажами: если раньше ведущие герои, проходящие серьезный духовный путь, были, как правило, мобильны, а статисты сливались с бытовым фоном в неподвижное целое, то теперь, напротив, неподвижным часто оказывается «вспоминающий» герой, будучи наделен собственной субъектной сферой, правом на демонстрацию своего внутреннего

мира. Такая позиция позволяет сжать собственное время действия до немногих дней и часов, между тем как на экран припоминания могут проецироваться время и пространство целой человеческой жизни»<sup>42</sup>. Опираясь на приведенное определение понятий, рассмотрим последовательно вопросы, связанные с художественным пространством и художественным временем в романе В.Набокова.

## Художественное пространство

Последний абзац прошлого текста как нельзя более точно подходит к определению композиции «Машеньки». Фактически, таинственное проникновение прошлого в настоящее, опознание прошлого в настоящем посредством памяти героя составляют фабулу и сюжет «Машеньки».

Роман начинается с эпитафии из «Евгения Онегина» Пушкина, про который уже писал Борис Аверин в своей книге «Дар Мнемозины». Эти строки – «...*Воспомня прежних лет романы, / Воспомня прежнюю любовь...*» – ясно дают понять, что повествование в романе явно будет сталкиваться с процессом воспоминания, а значит, художественное время и пространство в романе не будут однонаправлены и прямолинейны.

Героя романа в первых же строчках мы видим в замкнутом пространстве лифта, в дальнейшем названного «клеткой» и «помещеньцем», где он и его пока незнакомый собеседник (сожитель по пансиону в Берлине Алексей Алферов) застряли ночью. Сразу бросается в глаза фраза: «Он [Ганин] был раздражен дурацким положением, в которое они оба попали, и этим вынужденным разговором с чужим человеком»<sup>43</sup>. Эти слова можно отнести не только к настоящему положению героев, но и ко всему нынешнему периоду жизни Ганина в русской эмиграции, т. е. рассмотреть жизнь героя в Берлине, вдали от родины, как вынужденную и дурацкую ситуацию с чужими ему людьми, как жизнь в клетке. Слова Алферова о символичности их встречи в лифте, которую он видит «в остановке, в неподвижности», его слова о великом эмигрантском ожидании характеризуют берлинское пространство как место, где застыло время и все находится в ожидании чего-то, в неподвижности, а также призывают рассмотреть все дальнейшие события романа (включая, конечно, любовь Ганина к Машеньке и томление в Берлине в ожидании ее приезда), как метафору всей эмигрантской жизни русских людей после Гражданской войны в России.

Если обратить внимание на семантическое поле «окно» и «подоконник», то можно предположить, что семантика слова «окно» – выход в другое пространство, освобождение,

<sup>42</sup> <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp> - Краткая литературная энциклопедия.

<sup>43</sup> *Набоков В.В.* Машенька. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 7.

проход, путь в небо, а «подоконник» – то, что находится в непосредственной близости от «окна», т. е. почти выход, почти освобождение. В этих условиях фраза, обращенная Алфёровым к Ганину в пространстве застрявшего лифта-клетки («Эти оконца не открываются») говорит об отсутствии выхода в иное пространство, в иную жизнь, т. е. о безвыходности нынешней ситуации Ганина, невозможности выбраться из клетки берлинского пространства. Ответ же Ганина – «Я не прочь их разбить»<sup>44</sup> – можно интерпретировать как желание найти этот выход, вырваться из клетки. Приведем еще примеры, чтобы аргументировать свой вывод. Когда Ганин разрывает свои отношения с Людмилой и чувствует, что освободился, Набоков указывает, что на лестничной площадке дома Людмилы громадная рама окна была отпахнута, свидетельствуя об освобождении Ганина от невыносимого ему романа. Другой пример: ближе к концу, во время вечеринки в честь отъезда Ганина из пансиона, Ганин постоянно сидит в комнате на подоконнике, что символизирует его скорое освобождение от пространства пансиона, его желание вырваться из удушающего пространства Берлина. Как мы видим, эти подтверждают мою интерпретацию семантики слов «окно» и «подоконник».

Композиционно роман строится с помощью развертывания двух параллельных повествований, иногда пересекающихся между собой: о прошлом и о настоящем. Эти две линии повествования прямо противопоставлены друг другу. Сначала идет описание пространства русского пансиона, где живет главный герой, как неприятного, пыльного и темного места: «Неприятно было главным образом то, что день-деньской и добрую часть ночи слышны были поезда городской железной дороги, и оттого казалось, что весь дом медленно едет куда-то»<sup>45</sup>. Это описание можно интерпретировать как метафору вечного движения эмигрантов, неустроенности их жизни. Поезд как символ неостанавливающейся жизни постоянно упоминается на страницах романа. Это символ жизни, которую нельзя обратить в прошлое, прожить в прошлом, что пытается совершить Ганин. О пансионе как о хрупком, незащищенном месте говорит следующий отрывок из мыслей Клары: «и Кларе казалось, что она живет в стеклянном доме, колеблющемся и плывущем куда-то. Шум поездов, особенно ясно слышимый по ту сторону коридора, добирался и сюда, и кровать как будто поднималась и покачивалась»<sup>46</sup>. Отдельно можно вспомнить про статью Лебедевой, в которой пансион назывался «первым некропространством» в романе, приводились примеры: «рогатые желтые олени черепа» на стене, «копия с картины Беклина «Остров мертвых» в комнате Клары, сравнение обитателей пансиона с тенями вызывает ассоциации с мифологическим загробным царством Аида, что указывает нам на нереальность и

---

<sup>44</sup> Там же. С. 9.

<sup>45</sup> Там же. С. 13.

<sup>46</sup> Там же. С. 66.

безжизненность пространства, в котором оказался Ганин. Не только он, но и все эмигранты, живущие в этом пансионе, ведут упаднический, мертвый образ жизни. Фактически в романе раскрывается трагедия русской интеллигенции (частью которой и являются обитатели пансиона), потерявшей опору на чужой почве.

В этом мертвом пространстве Ганин чувствует себя вяло и угрюмо, плохо спит и откровенно бездельничает – пансион воздействует на него, формируя пессимистичные мысли и безэмоциональное состояние. Набоков, говоря о пансионе, как правило, употребляет слово «дом». Слово «пансион» используется в тексте значительно реже, чем слово «дом», из чего можно вывести, что либо чужеродное пространство пансиона, заменило Ганину и всем его жителям родной дом, Россию, либо его жители сами хотят, чтобы пансион заменял им родной дом, потому что им тяжело от ощущения бесприютности. Но никакая замена не может полностью заменить настоящую вещь. Так и пансион, хоть и прикидывается домом, но этот дом, как неоднократно упоминается в тексте, висит над бездной, он неустойчив, постоянно сотрясаем проходящими поездами («дом был как призрак, сквозь который можно было просунуть руку»<sup>47</sup>) – все эти характеристики указывают на тщетность стараний пансиона быть реальным домом для его обитателей.

При описании пансиона Набоков уделяет внимание способу нумерации комнат («листочки, вырванные из старого календаря, – шесть первых чисел апреля месяца»<sup>48</sup>). Таким образом, Набоков переплетает пространственно-временные характеристики, заявляя об их неразрывности в пансионе. В дальнейшем мы обнаружим еще один фрагмент – «казалось, что дом остановился»<sup>49</sup>. И листки календаря, и то, что дом остановился, указывает не только на переплетение образов пространства и времени, но и на некую остановку (останавливается и время (действие романа происходит в апреле месяце, листки календаря – числа апреля) и пространство (дом остановился)). И именно в момент этой остановки происходит возвращение героя в пространство и время России, благодаря которому он оказывается способен вырваться из Берлина-клетки.

С присутствием персонажа Подтягина, старого поэта, также живущего в пансионе, появляется характеристика пространства Парижа, куда поэт вот уже много времени не может уехать за неимением визы: «Париж, где живет его [Подтягина] племянница и где очень дешевы длинные хрустящие булки и красное вино»<sup>50</sup>. В контрасте с Берлином Париж, а следом и Россия в воспоминаниях Ганина, будут характеризоваться как положительные пространства.

---

<sup>47</sup> Там же. С. 154.

<sup>48</sup> Там же. С. 13.

<sup>49</sup> Там же. С. 84.

<sup>50</sup> Там же. С. 17.

Описываемая далее прошлая жизнь Ганина в Берлине являет нам разнообразие его занятий, включая работу статистом на съемке фильма. Вот как описывает это Набоков: «Не брезговал он ничем: не раз даже продавал свою тень подобно многим из нас. Иначе говоря, ездил в качестве статиста на съемку...»<sup>51</sup>. В своей книге «Дар Мнемозины», обращаясь к метафорам в произведениях Набокова, Аверин пишет, что, начиная с «Машеньки», тень для писателя – устойчивая метафора кинематографа. То есть участие Ганина в съемке фильма указывает на нереальность его жизни в Берлине, на серость окружающего его пространства (тень – символ двойничества героя, отсутствие ярко выраженной личности, в данном случае, подавленной безжизненным пространством Берлина). «Сделка была совершена, и безмянные тени наши пущены по миру»<sup>52</sup>.

Ганину плохо в пространстве Берлина, у него есть желание уехать, бросить это место, чтобы вырваться из теневого мира на свет, очнуться от глубокого сна, о чем свидетельствует следующий отрывок: «Окно его выходило на полотно железной дороги, и потому возможность уехать дразнила неотвязно. Каждые пять минут сдержанным гулом начинал ходить дом, затем громада дыма вздымалась перед окном, заслоняя белый берлинский день, медленно расплывалась, и тогда виден был опять веер полотна, суживающийся вдаль, между черных задних стен, словно срезанных, домов, и над всем этим небо, бледное как миндальное молоко»<sup>53</sup>. «Так и жил весь дом на железном сквозняке»<sup>54</sup> – подытоживает Набоков, говоря тем самым, что возможность уехать преследовала жителей пансиона постоянно.

В безжизненном пространстве пансиона Ганина держит любовная связь с Людмилой, которую он никогда по-настоящему не любил. Людмила в пространстве бесцветного Берлина противопоставляется Машеньке из живой и выразительной России. Вот как описывает Набоков фальшивые отношения Ганина и Людмилы: «приходилось <...> продолжать эту ночь без конца и бессильно, безвольно предаваться ее ползучей тени, которая теперь насытила все углы комнаты, превратила мебель в облака»<sup>55</sup>, где видны указания на пространство комнаты Ганина в пансионе, наполненной туманом тени. В разговоре с Людмилой из второй главы можно заметить, что герой, слушая её надоевшую болтовню, смотрит в окно, в «бледную, заманчивую даль», ходит по комнате «от окна к двери и обратно», словно стремится вырваться из замкнутого пространства. Знаменательно и то, что Ганин ведет Людмилу в кинематограф, который для Набокова является метафорой тени, подавленной личности, что еще раз подтверждает безжизненность берлинского простран-

---

<sup>51</sup> Там же. С. 19.

<sup>52</sup> Там же. С. 20.

<sup>53</sup> Там же. С. 20.

<sup>54</sup> Там же. С. 21.

<sup>55</sup> Там же. С. 37-38.

ства. В кинематографе Ганин с ужасом узнает себя в одном из статистов в фильме, что приведет его в ужас от мысли, что вот теперь «его тень будет странствовать из города в город, с экрана на экран, что он никогда не узнает, какие люди увидят её и как долго она будет мыкаться по свету. И когда потом он лег в постель и слушал поезда, насквозь проходившие через этот унылый дом, где жило семь русских потерянных теней, – вся жизнь ему представилась той же съемкой, во время которой равнодушный статист не ведает, в какой картине он участвует»<sup>56</sup>. Пространство пансиона опять характеризуется как безжизненное, унылое, наполненное тенями место.

Но Берлин в «Машеньке», это не только безжизненность и серость, но и математическая выверенность, механистичность и рутинность. Вот почему у двух творческих (или потенциально творческих) персонажей этого романа – у Ганина и поэта Подтягина – есть желание уехать. С другой стороны, Алферов, персонаж явно хорошо относящийся к пространству Берлина и фактически ему принадлежащий, пытается математически доказать превосходство города и произносит следующие слова: «Культурнейшая страна. Не чета нашей сторонушке»<sup>57</sup>. Далее Алферов сравнивает три пространства, советуя поэту Подтягину, жаждущему уехать в Париж, остаться в Берлине, называя Берлин – прямой, Францию – зигзагом, а Россию – загогулиной, с математической точки зрения. Естественно, старый поэт не может понять Алферова. Механистичность и безжизненность пространства («горы бумаг, гроба картонные, папки, папки без конца!»<sup>58</sup> – так описывает Подтягин свой очередной поход за визой) не может понравиться творческому человеку, каковым, без сомнения, является Подтягин. «Сколько человеку нужно перестрадать, чтобы получить право на выезд отсюда»<sup>59</sup>, – метко замечает он, указывая на то, что пространство Берлина, а точнее пансион, держит своих жителей в безвыходном положении. Именно поэтому Подтягин будет отстаивать позицию живой России, в то время как для Алферова «с Россией – кончено», для него она навсегда погибла. Как мы видим, пространство Берлина получает четкую механистическую оценку, что вполне соотносится со сравнением лифта в пансионе с клеткой, тогда как пространства Франции и России не укладываются в бездуховную геометрию Алферова. «Пора нам всем открыто заявить, что России капут, что «богоносец» оказался, как впрочем можно было ожидать, серой сволочью, что наша родина, стало быть, навсегда погибла»<sup>60</sup>, – говорит Алферов Ганину, вновь характеризуя пространство России как негативное и гиблое для него (прагматичного человека) место, но Ганин с ним не соглашается, а только смеется.

---

<sup>56</sup> Там же. С. 42.

<sup>57</sup> Там же. С. 28.

<sup>58</sup> Там же. С. 29.

<sup>59</sup> Там же. С. 29.

<sup>60</sup> Там же. С. 45.

Позже, вечером, Алферов покажет Ганину фотографию Машеньки и тем самым запустит в нем процесс воспоминаний, который должен будет вернуть Ганина к жизни, вырвать из серости и безжизненности берлинского бытия. Узнав о том, что Машенька жива, Ганин буквально просыпается в своей берлинской эмиграции. В первую очередь он пошел на квартиру к Людмиле и объяснил, что «тусклый роман» между ними окончен. Сразу после этого «Ганин почувствовал, что свободен»<sup>61</sup>. Об этом может свидетельствовать то, что на лестничной площадке дома Людмилы громадная рама окна была отпахнута, говоря об освобождении Ганина. Гуляя по улицам Берлина, он начинает вспоминать Россию, давая ей положительную характеристику: «Он всегда вспоминал Россию, когда видел быстрые облака, но теперь он вспомнил бы ее и без облаков; с минувшей ночи он только и думал о ней»<sup>62</sup>. Видно, что для Ганина Россия и Машенька идентичны. В только что процитированном предложении даже непонятно, о ком думал Ганин – о России или о Машеньке. Вспоминая о Машеньке, Ганин автоматически вспоминает о России, о том другом пространстве, разительно отличающемся от безжизненного пространства Берлина. «Только тогда он ощутил пронзительно и ясно, как далеко от него теплая громада родины и та Машенька, которую он полюбил навсегда»<sup>63</sup> – здесь опять можно сказать о том, что Машенька и Россия для героя одно целое. «Завтра приезжает вся его юность, его Россия»<sup>64</sup>, – так думает Ганин о Машеньке.

Вместе с расширением художественного времени («То, что случилось в эту ночь, то восхитительное событие души, переставило световые призмы всей его жизни, опрокинуло на него прошлое»<sup>65</sup>) расширяется и художественное пространство – после прощания с Людмилой и прогулки герой оказывается в «просторном сквере», где непосредственно начинается процесс воспоминания.

Художественное время переносится на девять лет назад, в Россию, открывая перед читателем новое пространство: молодой Ганин выздоравливает после тифа в усадьбе где-то между Петербургом и Москвой еще в царской России. Пространство усадьбы (и России) характеризуется как «воздушное», «сияющее», «рыхлое», «ветреное», «солнечное», преобладающий цвет – белый (белые ставни, которыми запираются окна, белая печка, обои – белые), в отличие от преобладания черного цвета в пансионе; описание усадьбы и предметов в ней носит живой, играющий характер («певучая дверь») – все это явно противопоставляется серому, мрачному, мертвому пространству пансиона в Берлине. В комнате, где выздоравливает Ганин, два окна, одно из которых напротив его кровати, так что

---

<sup>61</sup> Там же. С. 55.

<sup>62</sup> Там же. С. 55.

<sup>63</sup> Там же. С. 164.

<sup>64</sup> Там же. С. 165.

<sup>65</sup> Там же. С. 55.

лежащий на этой кровати Ганин представляет, как «поплывет через всю комнату в окно, в глубокое июльское небо»<sup>66</sup>. Семантикой «окна» в этом фрагменте является путь в небо, открытость пространства, в отличие от окна в пространстве Берлина, где оно чаще всего закрыто и не дает возможности выхода. Все пространство усадьбы пронизано воздухом и светом, а глагол «лежать» крепко переплетается с глаголом «плыть»: «Лежишь словно на воздухе»<sup>67</sup>, «кровать скользит в жаркое ветреное небо»<sup>68</sup>, «лежишь, плывешь»<sup>69</sup>. Пространство усадьбы маркируется глаголом «плыть», несмотря на явную ограниченность в движении больного Ганина в усадьбе, тогда как в пространстве берлинского пансиона герои в основном ощущают себя в неподвижности и с завистью наблюдают за проходящим сквозь дом поездом. Российское пространство характеризуется не только описанием усадьбы и мечтаниями Ганина о Машеньке, но и поэтом Подтягиным, который тоже может считаться олицетворением погибшей, забытой России. Фраза, сказанная Ганиным в разговоре с ним, четко дает это понять: «А я, знаете, Антон Сергеевич, сегодня вспоминал старые журналы, в которых были ваши стихи. И березовые рощи»<sup>70</sup>. Березы – несомненный атрибут российского пространства. Параллель между мечтой и реальностью превращается в параллель между прошлой Россией, такой поэтичной, теплой, возвышенной, как юность, напоминающей Машеньку, – и России нынешней, униженной, разместившейся в убогих берлинских отелях.

После завершения воспоминания под влиянием ярких образов прошлого пространство в Берлине также претерпевает изменения – берлинское небо становится нежным, аллея – широкой, скамьи в ней – белыми, одежда – просторной и чистой. Образы пространства и времени опять переплетаются, как бы обозначая соприкосновение российского прошлого с берлинским настоящим: «воспоминанье непрерывно летело вперед, как апрельские облака по нежному берлинскому небу». В мрачное берлинское пространство вторгается яркое пространство России из памяти Ганина, меняя и окрашивая его. Ганин привносит в пространство Берлина образы из своего светлого прошлого, «он был богом, воссоздающим погибший мир»<sup>71</sup>. Он воскрешал его, что говорит о смерти этого прошлого аспекта его жизни до воскрешения, об увядании этих воспоминаний в его душе во время обитания в Берлине, воспоминаний о России. «Дойдя до конца аллеи, где сияла в темной зелени хвой белая скамья, он повернул обратно, и далеко впереди в полете между лип

---

<sup>66</sup> Там же. С. 56.

<sup>67</sup> Там же. С. 56.

<sup>68</sup> Там же. С. 58.

<sup>69</sup> Там же. С. 58.

<sup>70</sup> Там же. С. 72.

<sup>71</sup> Там же. С. 59.

виден был оранжевый песок садовой площадки и блестящие стекла веранды»<sup>72</sup> – перспектива пространства превращается в перспективу памяти и времени, Ганин как бы предвкушает дальнейший процесс воспоминания.

Образ Машеньки зародился в сознании Ганина тогда в усадьбе, еще до их реальной встречи: «Зарождавшийся образ стягивал, вбирал всю солнечную прелесть этой комнаты и, конечно, без нее он никогда бы не вырос»<sup>73</sup>, т. е. образ Машеньки был предвосхищен пространством комнаты в усадьбе, где выздоравливал шестнадцатилетний Ганин, отчего можно с уверенностью сказать, что образ Машеньки олицетворяет пространство России в романе Набокова. После реальной встречи с ней на дачном концерте Ганин испытывает глубокое переживание и снова в поле зрения читателя попадает окно, в этот раз расписное, которое молодой Ганин «отпахнул пошире», и «уселся с ногами на подоконник», а перед ним «звездное небо между черных тополей». Окно в этом фрагменте – опять путь в небо, подоконник – платформа для свободного выхода в это окно. Учитывая, что этот момент вспоминающий Ганин теперь будет считать самой важной и возвышенной минутой своей жизни, нельзя не отметить исключительную позицию Ганина (с ногами на подоконнике), олицетворяющую духовный подъем и полную открытость возможностей, полную свободу, которые являются несомненными спутниками первой любви. Несмотря на это, стоит заметить, что символического «выхода» так и не произошло, Ганин так и остался сидеть на подоконнике, хоть и с ногами, но не спрыгнул с него, что в принципе могло и произойти.

Когда Ганин с Подтягиным идут за паспортом последнего, мы еще раз через описание здания центрального полицейского управления получаем характеристику берлинского пространства. Было оно «построено в грозном, но очень дурном готическом стиле, с тусклыми окнами, с очень интересным двором, через который нельзя было проходить»<sup>74</sup>. Опять безжизненность, внешняя красота под которой мертвая пустота – вот основные характеристики берлинского пространства и его составляющих. Россия же, со слов того же Подтягина, наоборот характеризуется внешней чудовищностью, внутри которой «прелесть». Опять противопоставление двух пространств.

За день до приезда Машеньки в Берлин обитатели пансиона решили устроить вечеринку. Снова подчеркивается мертвенность окружающего пространства: «в комнате [где проходила вечеринка] был бледноватый, загробный свет»<sup>75</sup>. Ганин почти сразу садится на

---

<sup>72</sup> Там же. С. 60.

<sup>73</sup> Там же. С. 59.

<sup>74</sup> Там же. С. 131.

<sup>75</sup> Там же. С. 155.

подоконник, поближе к окну, что может символизировать особое стремление вырваться из противного ему окружающего пространства или неприятие атмосферы вечеринки.

Несмотря на загадочность всех обитателей пансиона (все они как тени), образ Ганина пронизан особой таинственностью. Как мы узнаем, живет он по подложному польскому паспорту, фамилия его не настоящая, «его облик ... был окружен таинственностью ... никому не рассказывал он о своей жизни»<sup>76</sup>, – сказано в романе. В теневом мире пансиона он не чувствует себя защищенно, потому что не может никому раскрыться, держит в себе воспоминания, переполняющие его. От этого ему еще сильнее хочется вырваться из Берлина, и от этого еще ярче будет финальное освобождение. Именно Ганин является главным героем, потому как его исключительность выражена в том, что он носит в себе воспоминание о подлинном мире, о родине. Для него существует изначальный рай, символом которого становятся «дедовские парковые аллеи» и первая любовь – Машенька.

Незадолго до финала романа, когда Ганин собирается уходить из пансиона, опять появляется «окно», но уже как символ будущего освобождения Ганина, его предвестник: «В узком окошке стекло было разбито»<sup>77</sup>.

В финале мы замечаем все изменения, которые претерпело берлинское пространство за время процесса воспоминания. Темное берлинское небо становится синим, тучи розовеют, шаги прохожих звучат особенно чисто. «Из-за того, что тени ложились в другую сторону, создавались странные сочетания, неожиданные для глаза, хорошо привыкшего к вечерним теням, но редко видящего рассветные. Все казалось не так поставленным, непрочным, перевернутым, как в зеркале»<sup>78</sup>, – в сознании Ганина происходит перелом, что непосредственно отражается и на пространстве. «Солнце поднималось все выше, равномерно озарялся город, и улица оживала, теряла свое странное теневое очарование»<sup>79</sup> – тени уходят, что говорит о полном освобождении Ганина от берлинского пространства и дает ему возможность идти в настоящее. «Он оглянулся и в конце улицы увидел освещенный угол дома, где он только что жил минувшим, и куда он не вернется больше никогда. И в этом уходе целого дома из его жизни была прекрасная таинственность»<sup>80</sup> – пространство пансиона, вместе с пространством мертвого Берлина, также уходит из жизни Ганина.

Интересно, что, при наличии «чужого» дома, дома-заменителя (пансиона), и, несмотря на упоминания родной усадьбы Ганина, «своего» дома, то есть дома, в котором бы Ганин чувствовал себя комфортно, нет (если брать за пример оппозицию “свой” и “чужой дом”, предложенную Вертинской). В сюжете романа не существует такого места, куда Га-

---

<sup>76</sup> Там же. С. 160.

<sup>77</sup> Там же. С. 175.

<sup>78</sup> Там же. С. 181.

<sup>79</sup> Там же. С. 181.

<sup>80</sup> Там же. С. 181.

нин хотел бы увезти Машеньку или уехать сам. «Всякая любовь требует уединенья, приютия, приюта, а у них приюта не было»<sup>81</sup> – эти слова наглядно подтверждают сказанное. Набоков характеризует Ганина как человека, вечно обреченного на новоселье, и вещи ему нужны, чтобы чувствовать себя немного дома в чужом месте. Оттого, что герой не имеет собственного дома, лучше прослеживается замена берлинским пансионом родины, затягивание Ганина в безжизненное пространство Берлина, и тем ярче выглядит его финальное освобождение. В тот самый момент, когда Ганин осознает свободу от надоевшего берлинского пространства, Набоков пишет, что рядом с местом, где сидит Ганин, строится дом. «Они [рабочие] лежали навзничь, на одной линии, как на лестнице, и нижний поднимал наверх через голову красный ломоть, похожий на большую книгу, и средний брал черепицу и тем же движеньем, отклонившись совсем назад и выбросив руки, передавал ее верхнему рабочему. Эта ленивая, ровная передача действовала успокоительно, этот желтый блеск свежего дерева был живее самой живой мечты о минувшем»<sup>82</sup>. Это строительство дома символизирует обретение Ганиным настоящего, это говорит о возможности обретения Ганиным того самого «своего» дома в окружающей действительности, к которому он стремился, которое бы олицетворяло пространство покинутой России.

Таким образом, основной приём организации художественного пространства романа – это оппозиция пространств России и Берлина. Через оппозицию мы можем наблюдать за изменением внутреннего мира героя, за его чувствами в определенный период жизни, т. е. осознавать мотивацию героя и его деятельность. При этом пространство России характеризуется белым цветом, живым описанием, воздушностью, рыхлостью, легкостью и подвижностью персонажей в нем, в том время как пространство Берлина характеризуется безжизненностью, бездушностью, темными, холодными цветами и тенями, неподвижностью персонажей, замкнутостью героя, которая преодолевается лишь после проникновения прошлого в настоящее, стремлением героя вырваться из него. Образы пространства и времени в романе взаимопроникают друг в друга, что можно видеть в нумерации комнат пансиона листками календаря. В этом приеме можно отметить как отсутствие времени (все время стоит апрель), его неподвижность, так и его движение (от первого к шестому апреля). Тот факт, что настоящее время (время повествования) романа – это апрель, позволяет предположить, что время берлинского пространства (как и само пространство) замкнуто.

---

<sup>81</sup> Там же. С. 119.

<sup>82</sup> Там же. С. 183.

В финале романа происходит преобразование берлинского пространства, оно приобретает черты пространства России (открытость, простор, цветовая гамма). Благодаря погружению героя в прошлое, преобразуется его настоящее и обретается будущее.

### Художественное время

В романе «Машенька» собственное время действия сжимается до 6 дней (что соответствует шести листкам календаря на дверях комнат в пансионе), между тем как на экран припоминания проецируется несколько лет из прошлой жизни Ганина.

В разговоре с Ганиным Алферов говорит, что его жена Мария скоро приезжает из России и что не виделись они четыре года. Эти четыре года ясно сопоставляются с четырьмя днями жизни Ганина, во время которых он будет вспоминать свою любовь, Машеньку, и родину. Набоков соотносит несоизмеримые величины: год и день, намекая на силу воспоминания героя, которое воскресит его и освободит от «вынужденной и дурацкой» жизни в Берлине. Следом Алферов добавляет, что приезжает жена через шесть дней – эти шесть дней и есть фабульное время романа (соотносится с шестью числами апреля на листках календаря на дверях комнат в пансионе).

Еще одна характеристика времени есть в моменте, когда Ганин вместе с Кларой и Людмилой находятся в кинотеатре и Ганин с ужасом узнает себя в одном из статистов в фильме. В этот миг Ганин почувствовал «быстротечность, неповторимость жизни»<sup>83</sup>, что немаловажно, ведь в дальнейшем Ганин как раз захочет вернуть свою любовь к Машеньке, но поймет, что прошлое нельзя вернуть, можно только идти вперед.

В разговоре с Ганиным о России Алферов произносит интересную фразу: «Прежняя жизнь в России так и кажется мне чем-то довременным, метафизическим, или как это... другое слово, — да, метампсихозой...». Тем самым пространство России описывается как вневременное, метафизическое, не реально присутствующее, а далекое, способное ожить лишь в воспоминаниях, что и происходит благодаря Ганину.

На следующий же день после того как Алферов покажет Ганину фотографию Машеньки, жизнь его преобразуется: «Ганину сегодня казалось, что он помолодел ровно на девять лет»<sup>84</sup>. Набоков пишет: «То, что случилось в эту ночь, то восхитительное событие души, переставило световые призмы всей его жизни, опрокинуло на него прошлое»<sup>85</sup>. Мы видим, что художественное время романа расширяется; теперь в настоящее с силой вмешивается прошлое.

---

<sup>83</sup> Там же. С. 41.

<sup>84</sup> Там же. С. 51.

<sup>85</sup> Там же. С. 55.

Фактически сразу после «освобождения» от Людмилы Ганин, как «вспоминающий» герой, становится неподвижным практически на всю оставшуюся часть книги – большую часть дальнейшего времени он будет просто вспоминать. Сюжетное время, мотивируемое психологией припоминания, идет в обратную сторону, определяя необычность, прерывистость композиции, повествование будет обращено к памяти персонажа как внутреннему пространству для развертывания событий. Такая позиция позволит Набокову сжать время действия в Берлине до четырех дней, между тем как на экран припоминания будет проецироваться время и пространство Ганина девятилетней давности.

В разговоре с поэтом Подтягиным о прошлой жизни в России Ганин говорит о будущем процессе воспоминания так: «У меня начался чудеснейший роман. Я иду к ней»<sup>86</sup>. Ганин говорит о своем романе с Машенькой, как о событии в реальном времени. Эти слова предполагают преодоление пространства, переплетение образов пространства и времени, что немаловажно для Набокова. Процесс воспоминания запустил роман с Машенькой для Ганина заново, сделал его событием новым, отчасти воплощенным в реальную берлинскую жизнь. То есть, находясь в берлинском пространстве, Ганин в реальном времени переживает заново события девятилетней давности из пространства российского. Получается, в моменты воспоминания он как бы находится в другом времени и другом пространстве. Можно сказать, воспоминания о Машеньке становятся его реальной жизнью, тогда как жизнь в пансионе – её слабой тенью. «Идя к обеду, он не подумал о том, что эти люди, тени его изгнаннического сна, будут говорить о настоящей его жизни, — о Машеньке»<sup>87</sup>. «Это было не просто воспоминанье, а жизнь, гораздо действительнее, гораздо «интенсивнее» <...> чем жизнь его берлинской тени»<sup>88</sup>.

«Воспоминанье так занимало его, что он не чувствовал времени. 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, которое развертывалось постепенно»<sup>89</sup>. Чем больше Ганин вспоминает, тем более прошлая жизнь вторгается в берлинскую действительность. На вопрос Подтягина о том, когда он выехал из России, Ганин лишь переспрашивает «когда?», но не может ответить, так как в данный момент находится во времени и пространстве прошлого. Он начинает повторять действия из своих воспоминаний, например, садясь на подоконник: «Ганин сел на подоконник (и мельком подумал: «Я так сидел совсем недавно, но где?») И вдруг вспомнил – цветную глубину бе-

---

<sup>86</sup> Там же. С. 76.

<sup>87</sup> Там же. С. 89.

<sup>88</sup> Там же. С. 95.

<sup>89</sup> Там же. С. 94.

седки, белый откидной столик, дырку на носке)»<sup>90</sup>. Переходы между воспоминаниями Ганина и действительностью никак не маркированы. Прошлое, таким образом, становится не только настоящим, но и будущим, соотносится с понятием вечности. Воспоминания Ганина становятся «бессмертной действительностью».

Чем дальше Ганин вспоминает, тем образы времени и пространства более проникают друг в друга. Вот фрагмент разлуки Машеньки и Ганина в России, после которого они уже больше не встретятся: «Она слезла на первой станции, и он долго смотрел с площадки на ее удаляющуюся синюю фигуру, и чем дальше она уходила, тем яснее ему становилось, что он никогда не разлюбит ее»<sup>91</sup>. Удаляющаяся фигура здесь организует художественное пространство эпизода, а будущее время глагола «разлюбит» рисует временную перспективу. Пространство и время проникают друг в друга, но не только из прошлого в настоящее, но и из настоящей берлинской действительности в российское прошлое Ганина. После прощания с Машенькой в поезде Ганин лег и смотрел «как за коридорным окном поднимаются тонкие провода среди дыма горящего торфа и смуглого золота заката. Было странно и жутковато нестись в этом пустом, трясом вагоне между серых потоков дыма, и странные мысли приходили в голову, словно все это уже было когда-то, – так вот лежал, подперев руками затылок, в сквозной, грохочущей тьме, и так вот мимо окон, шумно и широко, проплывал дымный закат»<sup>92</sup>. Ганину кажется, будто все это уже было, хотя его ситуация совершенно точно напоминает грохочущий поезд в Берлине, проходящий сквозь пансион в котором живет Ганин. То есть ощущения из настоящего каким-то образом проникли в воспоминаниях Ганина в его прошлое. Это подтверждает первое же предложение из следующей главы: «Шум подкатил, хлынул, бледное облако заволкло окно, стакан задребезжал на рукомоинике. Поезд прошел, и теперь в окне снова раскинулась веерная пустыня рельс»<sup>93</sup>. Если прочитать начало этой главы как продолжение того, что описано в конце предыдущей, то получится, что речь идет об окне того самого вагона, в котором ехал Ганин. Набоков сознательно создает такую иллюзию, чтобы подчеркнуть силу проникновения образов пространства и времени друг в друга, причем как из прошлого в настоящее, так и из настоящего в прошлое. Воспоминания смешали в голове Ганина два пространства, два времени, образовав новую, исключительную действительность, где прошлое и настоящее, пространство и время проникают друг в друга, никак не выделяясь (не маркируясь). Быть может, эта особая действительность и поможет Ганину освободить-

---

<sup>90</sup> Там же. С. 108.

<sup>91</sup> Там же. С. 126.

<sup>92</sup> Там же. С. 126.

<sup>93</sup> Там же. С. 127.

ся не только от клетки берлинского пространства, но и от тягот прошлого, поможет обрести настоящее.

В финале романа происходит преобразование-пробуждение главного героя от воспоминаний прошлого: «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»<sup>94</sup>. Ганин осознает отчужденность, удаленность, мертвенность своей прошлой жизни. Прошлое остается в прошлом (Ганин понимает, что его невозможно сделать настоящим), а настоящее становится действительным. «Он все замечал с какой-то свежей любовью, — и тележки, что катили на базар, и тонкие, еще сморщенные листики, и разноцветные рекламы, которые человек в фартуке клеил по окату будки, — это и было тайным поворотом, пробуждением его»<sup>95</sup> — пишет В.Набоков. Ганин стал замечать реальность, стал видеть настоящее. Проживая в своем воображении прошлое, он постепенно освобождается от грез. Он понимает, что жизнь прекрасна сама по себе и требует от человека не только мечтаний. Он «чувствовал с беспощадной ясностью, что роман его с Машенькой кончился навсегда»<sup>96</sup>. Ганин до конца исчерпал свои воспоминания, он насытился, воспользовался ими, «образ Машеньки остался вместе с умирающим старым поэтом там, в доме теней, который сам уже стал воспоминанием. И кроме этого образа, другой Машеньки нет и быть не может»<sup>97</sup>. Это уже новый Ганин, переживший прошлое, воссоздавший его в своих воспоминаниях. Он возродил свою любовь, все заново перечувствовал и пережил. Прошлое невозможно вернуть, потому что оно связано не только со временем, но и с пространством — утрачено само место, где проходила теперь недостижимо прекрасная жизнь.

Финал свидетельствует о том, что подменить настоящее прошлым в реальности невозможно и не нужно: на вокзале, уже приблизившись к осуществлению своей мечты, Ганин вдруг резко меняет свои намерения. После безнадежных грез о прошлом, которые только и казались истинной и главной жизнью — жизнеутверждающий разрыв с ними. Конец романа своим звучанием внушает уверенность в будущем. Ганин чувствует себя «здоровым, сильным, готовым на всякую борьбу»<sup>98</sup>. Отказавшись от встречи с Машенькой, он уезжает с другого вокзала, на другом поезде, Ганин уезжает в будущее. Его жизнь продолжается.

---

<sup>94</sup> Там же. С. 181.

<sup>95</sup> Там же. С. 182.

<sup>96</sup> Там же. С. 183.

<sup>97</sup> Там же. С. 183.

<sup>98</sup> Там же. С. 182.

Таким образом, художественное время в романе живет по тем же законам, что и художественное пространство. Воспоминания Ганина, его любовь, Машенька, Россия вернули его в настоящее и помогли обрести будущее.

## Заключение

В заключении хотелось бы еще раз вернуться к главному, как мне кажется, вопросу романа – почему в финале Ганин отказывается от встречи с Машенькой и уезжает из Берлина. Вместе с этим вопросом возникает другой вопрос – почему Ганин не мог уехать раньше, если пространство Берлина было так ему ненавистно.

Не мог уехать, потому что оказался брошен, одинок в чужом пространстве и времени, без дома и поддержки. И вместе с ним в таком же трудном положении оказались и пять других эмигрантов, живущих не своей жизнью, потому что их жизнь принадлежит другому пространству – российскому, и которые оказались в заложниках у враждебного по духу берлинского пространства. Берлин действует на них угнетающе, они теряются в нем и пытаются хоть как-то жить, хотя бы имитировать жизнь, чтобы совсем не потерять себя. И в этом плане поступок Ганина в финале, его отказ от берлинской действительности, который исследователь Левин рассматривает как апологию «ничто», являет собой подвиг возрождения человека, его возвращение к реальной жизни, к настоящей действительности. Набокова интересует именно это возрождение и то, как оно происходит. Благодаря воспоминаниям об утраченной Родине Ганину удастся вернуться в настоящее. Соответственно, доминирующей темой романа можно считать воскрешение человеческой личности через процесс воспоминания. И то, что в конце этого процесса Ганин отказывается от принятия тех воспоминаний полностью, отбрасывает в сторону и идет своей дорогой, говорит об обретении героем состоятельности в своей жизни. Ему больше не требуется помощь прошлого, помощь воспоминания. Он обрел то, к чему стремился весь роман, – опору под ногами, возможность жить и радоваться жизни, возможность обрести новый дом. Это стало возможным только после процесса своеобразной реабилитации через воспоминания, которые вернули ему силу, придали жизни смысл, дали возможность построить свое будущее.

В начале романа Ганин хочет, но не может покинуть Берлин, потому что не имеет этих жизненных сил, которые будут даны ему по окончании процесса воспоминания. И то, что казалось Ганину главным в его жизни, – любовь к Машеньке, любовь к дореволюционной России – становится катализатором возрождения потухшей жизненной энергии, но в то же время остается в прошлом. Этот вывод подтверждает мысль Б.Аверина: «Сюжет романа – воссоединение с прошлым в полноте воспоминания, парадоксальным образом дарующее свободу от него и готовность к следующему этапу жизни». Вспоминая, Ганин сам не понимает, что это все ушедшие события и их невозможно вернуть такими, какими они были. Только в последней главе он осознает тщетность возможности снова стать таким, каким он был тогда, девять лет назад, с Машенькой, тщетность повторения того чув-

ства любви, но он также осознает реальность другой возможности – построить новую жизнь и новое будущее для себя в данный момент. Опираясь на прошлое, он возрождается в настоящем, и своим отказом от Машеньки и всего, что связано с ней, обретает будущее.

## Список литературы

1. Вертинская О.М. «Свой» и «чужой» дом в произведениях В.Набокова.
2. Левин Ю. Заметки о «Машеньке» В.В.Набокова. //В кн.: Владимир Набоков. Pro et contra. - СПб, 1999. // <http://lib.rus.ec/b/280881>
3. Ташлыков С. Метаморфозы В.Набокова («Машенька»). // <http://slovo.isu.ru/metamorphosy.html>
4. Лебедева В.Ю. Мотив некропространства в романе В.Набокова «Машенька».
5. Аверин Б.В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. – СПб.: Амфора, 2003.
6. Набоков В.В. Машенька. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011.