

## Женское начало в романе Набокова «Машенька»

ДЁРДЬ ЗОЛЬТАН ЙОЖА

JÓZSA György Zoltán, Budapest, Hamzsabégyi u. 33. H-1114

**Abstract:** The article deals with Nabokov's first Russian novel subsequently translated into English. It provides a review concerning early Russian emigré criticism misinterpreting the novel. The chief aim of the article however is to establish a link between traditions of turn-of-the-century Russian Symbolist mainstream and themes incorporated in Nabokov's prose. Thus the non-existent heroine, Mašenka is discussed as a female type around which the poetry of Aleksandr Blok and Andrei Belyj would crystallise, i.e. the Holy Sophia, whose coming would signal the coming of the Kingdom of the Holy Ghost, an entire transformation of the world and Humankind envisaged as early as the Age of German Romanticism, as the Birth of Theocracy, prophesied later by Russian religious philosophers first and foremost in the works of Vl. Solov'ev. Several motifs throughout the novel will confirm that Nabokov starts a dialogue with Blok, referring to the image of the Beautiful Lady, which was identified with not only the Virgin Mary, but the Gnostic erotically conceptualized image of Sophia as well. Creating his own microcosm, Nabokov in a letter openly admits his rivalry with the Creator, thus disclosing his credo concerning the art of literature. (NB. nearly the same concept will be echoed in his theoretical works later on.) From this one can conclude Nabokov partially exhibits his kinship to the Russian Religious Symbolists, following their concept of creation termed 'the theurgical way'. Mašenka, taken as the inevitable feminine principle therefore is deeply rooted in the ideal of spiritual transformation awaiting the hero, Ganin, who consequently gives up nursing hopes for the rebirth of his adolescent love affair, choosing the way of spiritual resurrection in a locus that is associated with Provence in the novel. The Berlin boarding house filled with phantom-like figures embodying recollections of czarist Russia establishes a realistic depiction of the life of the exiled Russians, however memories will prevail, thus leading the reader to interpret the novel rather as a novel about initiation, the sharing of spirituality.

Свой первый роман, опубликованный в 1926 г., автор первоначально хотел назвать «Счастье». *Машенька* воспринимается, вплоть до сегодняшнего дня, как наивное произведение раннего периода, однако, если обратить внимание на то, что в этот период Набоков пишет уже под псевдонимом Сирина (и это сознательный выбор), то и писательские приемы, и многочисленные намеки удобнее всего, кажется, рассматривать в зеркале наследия серебряного века.

Критики не единогласно хвалили *Машеньку*: например, в рецензии Н. Мельниковой-Папоушек находим, что роман Сирина — «вещь не скверно задуманная, но слабо исполненная». Критик строго снабжает автора советом: «Для подобной работы нужно быть мастером дарования Пруста»<sup>1</sup>. Другие рецензенты восторженно приветствуют роман,

<sup>1</sup> Н. Мельникова-Папоушек (рец.), Воля России, № 5 (1926) 196.

видя в нем, увы, лишь бытовую повесть, истинную картину русской эмигрантской жизни в Берлине<sup>2</sup>, и интерпретируя образ закулисной заглавной героини как символ потерянной Матушки-России<sup>3</sup>, на что опять другие откликаются, выражая полное недоумение<sup>4</sup>.

Согласно ранним интерпретациям, атмосфера романа пропитана безнадежным и пассивным мечтанием, читатель встречает лишь ностальгию и «бессилие»<sup>5</sup>, скопированные из эмигрантской среды: из совокупности сирийского мира сразу же выясняется, что, «правда, из сложного явления эмиграции Сирий взял лишь беженство, массу, быт без бытия, *инерцию без идеи*»<sup>6</sup> [курсив мой. — Д. З. Й.] — упрек, часто потом звучавший в связи с именем Набокова.

Более адекватными с точки зрения намного серьезной потенциальной интерпретации кажутся заметки Ю. Айхенвальда: «Он [Сирий. — Д. З. Й.] жизнью и смыслом и психологией наполняет мелочи, одухотворяет вещи; он тонко подмечает краски и оттенки, запахи и звуки, и всё приобретает под его взглядом и от его слова неожиданную *значительность* и важность»<sup>7</sup> [курсив мой. — Д. З. Й.]. Рецензенту думается, что «светлость эта и обилие воздуха (...) не мешают тому, чтобы весь роман, такой реалистический, имел в себе много и от *мистики*».<sup>8</sup> Напоминая читателю об описании Polizeipresidium-а, критик рассуждает, что, при этом, Сирий «по Достоевскому *касается мирам иным*», словно предвещая мнение вдовы Набокова<sup>9</sup> касательно ключевого слова к творчеству ее покойного мужа, которое обусловило значительный поворот в набокововедении<sup>10</sup> [все курсивы мои. — Д. З. Й.].

В нынешних исследованиях, самым проблематичным и достойным подробного анализа моментом первого романа является образ главного героя, Ганина: критики либо обсуждают моральную справедливость его поступков, либо оценивают его поведение в качестве подчеркнутого автором<sup>11</sup> конфликта между мирами эстетическим и моральным. Не менее акцентируются аспекты, касающиеся повествовательных приемов, использованных в романе, но в основном, на наш взгляд, речь идет о том, можно ли, а если можно, то в какой степени, отождествлять Сирина с Ганиным. Такая направленность критических трудов, несом-

<sup>2</sup> Ср. М. Осоргин (рец.) *Современные Записки* № 28 (1926) 474; Ю. Айхенвальд, *Литературные заметки*: Рувль, 31 марта, 1926, 2.

<sup>3</sup> А. С. Изгоев, *Мечта и бессилие*: Рувль, 14 апреля 1926, 5; Ю. Айхенвальд, *Указ. соч.* 3.

<sup>4</sup> Н. Мельникова-Папоушек, *Указ. соч.* 197.

<sup>5</sup> А. С. Изгоев, *Указ. соч.* 5.

<sup>6</sup> М. Осоргин, *Указ. соч.* 475.

<sup>7</sup> Ю. Айхенвальд, *Указ. соч.* 2.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Ср. *Вера Набокова*, Предисловие. В кн.: В. Набоков, *Стихи*, 1979, Ardis, Ann Arbor, 3–4.

<sup>10</sup> См. Предисловие: V. ALEXANDROV, *Nabokov's Otherworld*, Princeton 1991, 3–22.

<sup>11</sup> G. M. HYDE, *Vladimir Nabokov. America's Russian Novelist*. London 1977, 41; L. TOKER, *The Mystery of Literary Structures*, Ithaca 1989, 40.

ненно, обусловлена обилием автобиографических элементов в ткани романа.

О типичной для творчества Набокова автобиографичности писателя уже много; сопоставляются разнообразные совпадения судьбы Ганина и автора и обычно дается пересказ той, отлично известной критике, любовной истории, которая относится к петербургским дням юного Набокова и которая тоже введена, с более или менее значительными модификациями, в его литературно-автобиографическое произведение *Другие берега*<sup>12</sup>. Первым биографом писателя открыто имя таинственной «Тамары» в жизни Валентины Шульгиной. Роман молодого Набокова вкратце можно подытожить следующим образом: Набоков и Шульгина встречаются летом 1915 г., в селе Рождествено, их роман продолжается до весны 1916 г., в течение которого Набоков постоянно сочиняет любовные стихи и в этом же году печатает первый свой сборник стихотворений, по преимуществу посвященных Валентине Шульгиной<sup>13</sup>. После отъезда Набоковых в Крым молодой поэт не перестает переписываться с Шульгиной, поселившейся под Полтавой. Ее мать умирает от туберкулеза в 1919 г. Встретиться они уже не смогли, так как Шульгина была арестована (по пути к Набокову?) и осталась в России, а Набоковы эмигрировали в апреле 1919 г. Этот навсегда *потерянный рай* первой любви потом сыграет преважную роль в творчестве Набокова, превращаясь в устойчивые мотивы чуть ли не каждого из его произведений, в том числе и *Машеньки*.

Ранняя любовная лирика первого сборника во многом напоминает мир младшего поколения символистов<sup>14</sup>. В этой связи следует указать, прежде всего, на имя Блока, всего сильнее и на долгое время определившего развитие Набокова.<sup>15</sup> Автор сам об этом многократно высказывался, признавая, спустя почти 30 лет, в письме к американцу Уильсону, сильное влияние на него Блока, радостно констатируя возникший интерес адресата к Блоку, в то же время, однако, строго предупреждая его быть осторожным с Блоком.<sup>16</sup>

На мой взгляд, слишком высоко оценивать этот устойчивый автобиографический мотив, с точки зрения интерпретации произведений автора, казалось бы неуместным — даже в случае *Машеньки*, вопреки тому, что подобное сопоставление изложено в статье Вадима Старка,<sup>17</sup> — хотя он фигурирует не только в романах и повестях берлинского

<sup>12</sup> В. Набоков, Собрание сочинений в 4-х томах, 4. Москва 1990, 258.

<sup>13</sup> Об этом подробнее см.: В. BOYD, Nabokov. The Russian Years. Princeton 1990, 118; В. Старк, В. Ш. Или Муза Набокова, Искусство Ленинграда, 1991, март, с. 17–18, 20.

<sup>14</sup> Об этом ср.: Д. З. Йожя, Заметки к истокам некоторых мотивов ранней лирики В. В. Набокова: *Studia Slavica Hung.* 42 (1997) 179–186.

<sup>15</sup> Ср. статью: D. M. BETHEA, Nabokov and Blok: *Garland Companion to Vladimir Nabokov*. Ed. by Vladimir Alexandrov, New York–London 1995 (в дальнейшем: Garland), 374–382.

<sup>16</sup> The Nabokov–Wilson Letters. New York 1979, 94.

<sup>17</sup> В. Старк, Указ. соч. 18–20.

периода, но и становится лейтмотивом «пресловутой» *Лолиты*, и несомненно имеет ключевую функцию в некоторых сюжетных элементах *Камеры Обскуры*. В *Машеньке*, однако, воспоминания об этом «потерянном рае» играют значительную сюжетобразующую роль. В основном, из этих воспоминаний строится роман (здесь же немедленно возникает вопрос о «литературе и памяти», столь необходимый уже в эпоху символизма и получивший своеобразно-трагическую переакцентировку в послереволюционные времена как в России, так и в изгнании), на что уже указывается автором в эпиграфе, взятом из Пушкина.

Богатая насыщенность романа реминисценциями и намеками, а также то, что автор во многом обязан символистам, требуют более глубокого анализа текста. Некоторые основания для этого дает уже бравурное начало романа:

В то время, как они стоят в темном лифте, своеобразный, странного рода разговор завязывается между протагонистом и его антагонистом, Алферовым, любопытным образом, отчасти, по поводу имен и символов:

— Лев Глево ... Лев Глебович? Ну и имя у вас, батенька, язык вывихнуть можно...

— Можно, — довольно холодно подтвердил Ганин, стараясь разглядеть в неожиданной темноте лицо своего собеседника. Он был раздражен дурацким положением, в которое они оба попали, и этим вынужденным разговором с чужим человеком.

— Я неспроста осведомился о вашем имени, — беззаботно продолжал голос. — По моему мнению, всякое имя...

— Давайте, я опять нажму кнопку, — прервал его Ганин.

— Нажимайте. Боюсь, не поможет. Так вот: всякое имя обязывает. Лев и Глеб — сложное, редкое соединение. Оно от вас требует сухости, твердости, оригинальности.

А у меня имя поскромнее; а жену зовут совсем просто: Мария. Кстати, позвольте представиться: Алексей Иванович Алферов [М35]<sup>18</sup>.

«Символическая» встреча, без сомнения, носит некие иронические черты, но подчеркнем, что имя героини здесь в первый и последний раз прозвучит без уменьшительно-ласкательного суффикса, в форме „Мария“. И нельзя не заметить «игру в имена», как это называется у автора Предисловия к *Собранию сочинений* Вл. Набокова на русском языке<sup>19</sup>. Но он признает, что «в этом словесном вздоре есть потаенный элемент истины»<sup>20</sup>. И прибавим: также по всей вероятности, намек на спор об имяславии.

После встречи, полной «чудес» читатель очутится в шестикомнатном русском пансионе, собственница которого — госпожа Дорн, вдова, о которой читатель узнает, что муж вывез ее «из Сарепты»<sup>21</sup> [М37].

<sup>18</sup> Все цитаты из романа даются в квадратных скобках в тексте по изданию: В. Набоков, *Собрание сочинений* в 4-х томах, 1. Москва 1990, 35–112.

<sup>19</sup> Там же, 16–17.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> «Ганин невольно оказывается в роли Ильи Пророка, которого приютила библейская *сарептская* вдова. (...) Госпожа Дорн, конечно, родом из немецкой колонии Сарепты (ныне Красноармейск) под Царицыном (Волгоград), основанной в 1877 г.

Алферов уже при вышеупомянутой встрече сообщает Ганину что, наконец, получив разрешение, его жена приезжает, и позже показывает Ганину фотографию жены (сначала ее сестры), в которой герой тотчас узнает потерянную им девушку первой любви. Саму таинственную заглавную героиню — мы озадачены, только элегантный прием ли это со стороны молодого автора? — читатель никогда не увидит на страницах романа, так как роман заканчивается перед ее весьма сомнительным приездом, когда Ганин внезапно решает покинуть Берлин, после 4 дней ожидания и мечтаний о ней.

Таким образом, Машенька существует лишь в разговорах, в виде фотографий и в упоминаниях Ганина, в странных приготовлениях Алферова к ее приезду и, наконец, благодаря «призрачной» (русский текст латинским шрифтом) телеграмме<sup>22</sup>, в которой она сообщает о своем приезде в 8 часов утра в субботу. Однако ее имя уже фигурирует на первой странице романа, и с того самого момента до конца она «издали» определяет судьбу персонажей в качестве некоторой «движущей силы» действия. Вследствие ее обещанного приезда у Алферова денежные трудности вдруг приведены в порядок, Подтягин, с помощью Ганина, достает паспорта и перед ним открывается возможность, наконец, уехать к сестре в Париж, балетные танцоры получают ангажемент, Ганин немедленно решает порвать с Людмилой, а Клара влюбляется в него, и, наверно, переживает счастливейшие моменты жизни, несмотря на то, что думает, что влюблена в преступника, обыкновенного «вора». В концовке Ганин ставит будильник Алферова на 11 часов вместо половины восьмого, чтобы последний не смог встретить жену, которую Ганин сам хочет встретить и увезти с собою. Но вдруг происходит поворот, что маркируется словами «пробуждение его» [M11], вследствие чего его состояние меняется: Ганин «думал о том, что давно не чувствовал себя таким здоровым, сильным, готовым на всякую борьбу». [там же] Глядя «на легкое небо (...), [он] уже чувствовал с беспощадной ясностью, что *роман* его с Машенькой кончился навсегда» [там же; курсив мой. — Д. З. Й.], и решил отказаться от реальной (?) встречи с Машенькой. Самое странное, пожалуй, то, что после этого он выбирает поезд на Юго-Запад Германии, чтобы потом (после своего «пробуждения») поехать в Прованс.

Припомним еще, что отъезд его происходит в ужасе реальных событий: оставшиеся в пансионе ожидают гибели: Алферов не может встретить долгожданную жену, Подтягин, потерявший паспорт, умирает после сердечного приступа, Клара тоскует по потерянному ею Ганину. Довольно иронично и странно: в эти моменты Ганин чувствует себя «здоровым и сильным», *подобно тому*, как он чувствовал себя,

---

переселенцами из Саксонии, последователями гуситов — геррнгутерами. Они-то и назвали свою колонию в память библейской Сарепты» (В. Старк, Указ. соч. 24).

<sup>22</sup> Ср. Ю. Левин, Заметки о Машеньке Набокова: Russian Literature XVIII (1985) 25.

когда лежал в постели, после того как вылечился от тифа (на сходство этих состояний Набоков намекает непосредственно: «Он остановился в маленьком сквере около вокзала и сел на ту же скамейку, где еще так недавно вспоминал тиф, усадьбу, предчувствие Машеньки» [М111]) и ожидал встречи с еще незнакомой ему, но по рассказам уже знакомой девушкой, т.е. Машенькой. NB: так он чувствует себя перед отъездом в Прованс! Его пробуждение словно бы понимается как некое «перерождение», причиной чего, без всякого сомнения, служат его воспоминания о Машеньке, с одной стороны, и финальный отказ встретиться с нею, — с другой. Теми же причинами мотивирован его отъезд. Последняя фаза перерождения героя происходит в утренний час, в Берлине, озаренном «золотым» солнцем, где «работа (...) уже шла. На легком переплете в утреннем небе синели фигуры рабочих. Один двигался по самому хребту, легко и вольно, как будто собирался *улететь*» [там же]. К этому «золоту в лазури» герой приходит «через светлый лабиринт памяти» [М58], в котором блуждает во время своих воспоминаний, но «боясь спутаться, затеряться (...) он прежний путь свой создавал осторожно, бережно» [там же].

Нереальный (второй) мир, существующий только в воспоминаниях (на «метауровне романа»<sup>23</sup>), и образ Машеньки резко противопоставлены как образам Людмилы и Клары, так и миру любовных отношений между Ганиным и Людмилой. Из сложной системы персонажей, в первую очередь, выделяются «любовные треугольники»: Алферов–«Машенька»–Ганин и Людмила–Ганин–Клара (здесь следует обратить внимание на то, что любовные треугольники у Набокова выступают чуть ли не в качестве основного сюжетного конфликта, будучи, тем самым, истоком энергии для развития действия, особенно, например, в романах *Лолита*, *Король, дама, валет* и *Камера Обскура*.) Противоборствующие вершины второго треугольника представляют собой вполне отличающиеся друг от друга женские характеры: такая дихотомия, которая основывается на противостоящих женских образах и которая играет центральную роль в судьбе главного персонажа, фигурирует в значительной части всего набоковского творчества и обычно преподносится в виде формул: Ева — Беатриче (*Лолита*) или Ева — Лилит (*Камера Обскура*).

Как это часто случается с набоковскими героями, Ганин представлен как молодой человек, который все время чувствует отсутствие чего-то. Недовольство это в самом начале книги мотивируется отвращением к собственным любовным отношениям с Людмилой, которые характеризуются преобладающей телесностью, что приносит полную разочарованность:

<sup>23</sup> Там же.

«Очень недолго продолжалось подлинное его увлечение, то состояние его души, при котором Людмила ему представлялась в обольстительном тумане, состояние ищущего, высокого, *почти неземного* волнения, подобное музыке, играющей именно тогда, когда мы делаем что-нибудь совсем обыкновенное – идем от столика к буфету, чтобы расплатиться, — и превращающей это наше простое движение в какой-то внутренний танец, в значительный и *бессмертный жест*» [М48; все курсивы мои. — Д. З. Й.].

(Отсутствие этого бессмертного жеста объясняется, отчасти, этимологией имени Людмилы. Олег Дарк склонен в нем видеть говорящее имя, свидетельствующее о принадлежности ее к толпе, «люду»<sup>24</sup>, что противно Ганину, который отказывается от всякой «пошлости». Это, между прочим, акцентируется и в следующей сцене: когда тройка посещает кинематограф, Ганину, который с неприятным чувством сидит между двумя женщинами, «сталолюдно и жарко» [М48]). В вышецитированном фрагменте текста состояние души Ганина — «состояние ищущего высокого волнения», подобное «музыке», трансформирует человека в нечто другое, высшее — вот философия любви Ганина. Для Ганина любовь, существенным элементом которой является «бессмертный жест», есть переход в потусторонность. Через «неземное волнение», связанное с «музыкой», любовь получает оттенок религиозного характера. Любовь есть ключ к тому миру, куда плывут лодки: лодка, изображенная на беклиновской картине (см. ниже), и лодка «реальная», на которой катаются Машенька и Ганин во время первого свидания.

Абсолютная никчемность и безвыходность любовных отношений с Людмилой достигает кульминации: «эта музыка смолкла в тот миг, когда ночью, на тряском полу таксомотора, Людмила ему отдалась, и сразу всё стало очень скучным, — женщина, поправлявшая шляпу, что съехала ей на затылок, огни, — мелькавшие мимо окон (...)» [М48] Мотив музыки опять подхвачен в кинематографе, где «без музыки (...) мелькали крашенные рекламы» [там же]. Чувство раздражения из-за пустой болтовни Людмилы, надоевшей Ганину давным давно, проецируется и на двойника героя, Ганина-статиста, который появляется перед его взором на экране. Статист рукоплещет среди нанятой публики, в то время как «*примадонна*, совершившая в жизни своей невольное убийство, вдруг вспоминала о нем, играя в опере роль *преступницы*» [М48; курсив мой. — Д. З. Й.]. (Этот эпизод служит опять-таки отличным примером типичного в творчестве раннего Набокова приема, когда — в рамках литературного произведения — размываются границы между жизненной реальностью и искусством и герои видят себя в образе артефакта.)

Двусмысленный образ *прима-донны* или *при-мадонны* содержит в себе и образ преступницы? последняя перекликается с основной дихотомичностью женского начала, данной уже полюсами: фигурами Кла-

<sup>24</sup>Комментарии О. Дарка в кн.: В. Набоков, Собрание сочинений в 4-х томах, 1. Москва 1990, 411.

ры и Людмилы, если угодно, трансцендентным и тварным аспектами женского принципа. То же тварное становится несносным для Ганина, когда ему припоминается, как, «после схватки механической любви», Людмила «моргала угольными ресницами, изображая, как ей казалось, обиженную *девочку*, капризную *маркизу*» [М42]. Частое чередование разнообразных аспектов женского начала приобретает особенный акцент. Эта двойственность приобретает другую расшифровку спустя несколько строчек, в модифицированном повторе: «она принималась притворяться то бедной *девочкой*, то изысканной *куртизанкой*» [М48; все курсивы мои. — Д. З. Й.]. Можно заключить, что устойчивый элемент в Людмилиной натуре есть ее черта девочки (к этому мы еще вернемся).

Сильная ненависть, которая у Ганина чередуется с безразличием, ведет не только к тому, что он с ней формально порывает. Небезынтересно припомнить, как, уже после разлуки, получив от нее письмо («в крепко надушенном сиреневом конверте»), вспомнив «другие» письма, хранившиеся у него в черном бумажнике, Ганин «сильными своими пальцами разорвал *накрест* письмо» [М70; курсив мой. — Д. З. Й.]. В этот момент, по-моему, читатель чувствует, что автор владеет «дарованиями своими». Этот эпизод происходит уже после того, как Ганин начинает регулярно «встречаться» с Машенькой, которая теперь абсолютно заменяет место Людмилы, больше на сцене не появляющейся. Иначе говоря, житейская любовная связь трансформируется в нечто высшее. (Принимая рабочую гипотезу, предполагаем, что в тексте Набокова организуется очень акцентированная сеть мотивов, имеющих христианские коннотации, которые, из-за сильной акцентировки, становятся чем-то более важным, чем простые литературные мотивы.) От письма остается один локусток с фрагментами банальных фраз.

Клара, вопреки значению ее имени ('ясная') всегда вся в черном шелку, представляется ревнивой соперницей простодушной Людмилы, ибо, как автор дает нам знать: «ей становилось тоскливо и неловко, когда та [Людмила. — Д. З. Й.] рассказывала ей о своей любви». Набоков резко иронически объясняет, что после того как Людмила «начала ей передавать (...) до ужаса определенные подробности», «Клара видела чудовищные и стыдные сны» [М43]. А включая их в главное направление повествования, автор этим намеком на сны Клары делает их контрапунктом «мечты» более эфирного характера (Набоков, как в это время, так и гораздо позже неоднократно с необыкновенно резкой критикой отзывается о теории «венского мистика»<sup>25</sup>). Категория мечты, в ее контрасте со сном, — которая, в случае Набокова-полиглота, в конечном счете, может воплотиться в едином звукообразе! —, на идейном уровне романа оказывается основой того двоемирия, что дается в формуле «истина» — «правда»). Клара «избегала Людмилу из

<sup>25</sup> Об этом см. ниже. Относительно критического отношения Набокова к фрейдизму также см.: J. SHUTE, Nabokov and Freud. В кн.: Garland, 412–420.



боязни, что подруга вконец ей испортит то огромное и всегда праздничное, что зовется смазливym словом „мечта“» [там же]. Через ее характер проблематика «света и тени», акцентировавшись уже через контраст между именем (!) и одеждой, опять сыграет важную роль, когда читатель узнает, что, в комнате у Клары, висела «популярная» картина Бёклина «Остров Мертвых», изображающая, как общеизвестно, мужскую фигуру, одетую в белое, стоящую в лодке, которая плывет к острову, иными словами, в тот «потусторонний мир», что сегодня стал одним из главных терминов для исследователей набоковского творчества<sup>26</sup>. Явная связь Клары с иными мирами обусловлена и тем, что это она остается у смертной постели Подтягина и провожает Ганина к двери, когда он, как сам говорит, уезжает навсегда. Клара также присутствует, когда Ганин прощается с умирающим Подтягиным, в тот самый озаряющий момент, когда Ганин понял, что

...все-таки Подтягин кое-что оставил, хотя бы два бледных *стиха, зацветших* для него, Ганина, теплым и бессмертным бытием. (...) Жизнь на мгновение представилась ему во всей волнующей красе ее отчаянья и счастья, – и все стало великим и очень таинственным [M109; курсив мой. — Д. З. Й.].

В этот светлый миг понимания, когда на сцене мы видим только «сарептскую вдову», Клару и Подтягина, и, миг, который представляет собой типичный элемент набоковской прозы, названный у Александра «космической синхронизацией»,<sup>27</sup> происходит некий поворот в судьбе Ганина, собирающегося встретить призрачную Машеньку, что способствует его отказу от этой встречи. Выделенный мной выше образ стихов, в контексте цветов, тоже является результатом этого мига, и предыдущего процесса. Это, пожалуй, есть и тот «*вертикал*», чего, по мнению критика («инерция без идеи»<sup>28</sup>) не хватает в романе. Цветы тоже фигурируют в виде «*голубых роз*»(которые вызывают ассоциацию с голубым цветком Новалиса) украшающие белые обои на стене [M57], в той комнате, где лежит Ганин после тифа, т.е. на месте его первого перерождения и на месте, где он создает женский образ.

Женские образы Клары и Людмилы, противопоставленные в значительной мере друг другу, явно контрастируют с третьим, невидимым, т.е. образом Машеньки. Этот образ, несмотря на видимость его жизненного существования, скорее абстрактный, отвлеченный.

Образ, строимый в фантазии Ганина, вырисовывается четче, когда, в «моменты искренности» Ганин исповедуется в своих юношеских «опытах» Подтягину:

<sup>26</sup> Об этом см. выше. «Потусторонность» стала ключевым словом монографии В. Александрова о Набокове; ср.: ALEXANDROV, Указ. соч., особенно Предисловие.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> М. Осоргин, Указ. соч. 475.

А на самом деле я был до смешного чист. И совершенно не страдал от этой чистоты. Гордился ею, как особенной тайной, а выходило, что я очень опытен. (...) и ждал [М64].

Однако о былой любви к Машеньке сообщается только в одном предложении: «(И вот, после трех лет такой гордости и чистоты, я дождался). Это было летом, у нас в деревне» [там же]. На что Подтягин, рассказавший уже о своих опытах с горничными, достаточно лаконично отвечает: «Только вот скучно немного. Шестнадцать лет, роща, любовь...», а Ганин, возражая ему, спрашивает: «Да что же может быть лучше, Антон Сергеевич?» [там же]

Женский идеал Ганина очерчивается панданом тех «проституток», о которых Ганин узнает в 13-летнем возрасте (с этого времени он должен ждать 3 года) от приятеля. Не расслышавши правильно, Ганин понимает: «принститутка», которая в его воображении есть «Смесь институтки и принцессы» (В этот раз не «маркизы»). Образ этих женщин «казался поэтому особенно очаровательным, таким таинственным» [там же] (Намек ли на «курсисток» Белого? Но такого рода контаминация явно есть отзвук лингвофилософских концепций символистов.)

Как уже отмечалось, на временном плане романа Машеньки не существует, для Ганина она витает в 5-и письмах, служивших панданами письма, написанного банальным языком, которое Ганин получает от Людмилы и разрывает. В связи с мотивом письма следует отметить, что письма от Машеньки являются письмами, написанными Музой Набокова, т.е. Валентиной Шульгиной, которые Набоков, по какой-то причине, поместил в свое произведение.<sup>29</sup> Через ключевые слова «лето», «роща», «деревня», «шестнадцать лет» и т.п., под маской Машеньки не трудно обнаружить Валентину Шульгину. т.е. Музу Поэта. Учитывая, что любовь приходит к Ганину именно в момент выздоровления от тифа<sup>30</sup> и что выздоровление его является «перерождением» (на особенный характер которого указывает «коралловый крестик» в комнате больного), нельзя забыть, что мотив тифа — известный элемент в биографии Э. А. По, потерявшего свою Музу, которая умерла именно от тифа. (На последнюю историю Набоков намекает в своих произведениях, многократно и фрагментарно, или непосредственно называя барда Аннабеллы, сейчас остается довольствоваться примером, взятым из *Лолиты*: Гумберт (по профессии литературовед!) дает перечень объектов своего влечения, т.е. «нимфеток» мировой литературы: Беатриче Данте, Лаура Петрарки и Аннабелла По)<sup>31</sup>. Ввиду этого, в характеристике Людмилы главную роль играет то, что — хотя

<sup>29</sup> Ср.: BOYD, Указ. соч. 146.

<sup>30</sup> Мотив тифа тоже представляет собой автобиографический мотив: перед знакомством с В. Шульгиной Набоков тоже в постели лежит с тифом.

<sup>31</sup> В связи с влиянием Э. А. По на Набокова см.: D. A. PETERSON, Nabokov and Poe. В кн.: Garland, 466–468.

она знала, что мужчин «нужно очаровывать — чуткостью, духами, поэзией», какими-то *По* и Бодлерами — она их не читала: факт, который, если даже и не заключает в себе иронически «строгой» критики со стороны Набокова, во всяком случае противопоставляет ее той девушке, которая связана с тифом Ганина и его перерождением. А если Машенька связана с тифом, потенциальной смертью, понятой как переход в мир трансцендентного, и с выздоровлением Ганина от тифа, т.е. переходом из царства мертвых в царство живых, тогда она явно имеет связь с трансцендентными мирами.

Творчество *По*, подобно набоковскому, соприкасается с иным «страшным» уровнем бытия, вот чем можно отчасти объяснить наличие соответствующих аллюзий в набоковской прозе.

Имея в виду, что Алферов предупреждает читателя: «По моему мнению, всякое имя...» «Всякое имя обязывает», — считаем своей обязанностью посмотреть, что скрывается за именем Машеньки. Выбор имени заглавной героини, безусловно, является продолжением той тенденции, которая наблюдается и у Блока, и в то же время намеком на его стихотворение *Мэри*. Если Пречистая Дева, Мария Вл. Соловьева, у Блока (почему-то) превращается (или деградирует?) в банальное, светского узуса, английское имя, то у Набокова, имя Машеньки приобретает оттенки имени простой деревенской девочки. Объяснение дается пьяным мужем Машеньки в конце романа: «Жена моя чи-истая» [M107]. (Касательно связи между *Мэри* Блока и Машенькой Набокова не излишним будет напомнить, что, будучи уже «американским» писателем, Набоков, в английском варианте романа, сохранил название в форме *Mary*.)

Сходство образов Богоматери и Машеньки подтверждается и одеждой Машеньки. И во время катания на лодке (ср. с лодкой, изображенной на бёклиновой картине в комнате Клары, в которой стоит мужчина, одетый в белое [адепт?]), она одета в сине-белое (цвета-атрибуты Богородицы в христианской иконописи).

Немного другое решение этой проблемы предлагается в статье В. Старка, который, сопоставляя данные биографии Набокова с сюжетными элементами романа, заключает, что, в силу того, что первый день действия романа совпадает с 1-м апреля 1924 г., по старому стилю «и на этот день приходится празднование Марии Магдалины», образ Машеньки романа следует отождествить с образом Марии Магдалины. В романе летоисчисление согласуется с юлианским календарем, который «существовал лишь в сознании покинувших Россию и еще многие годы живших, вопреки реальности, по старому времени. Именно этот „потусторонний“ календарь (...) и использует Набоков в романе», — утверждает Старк<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> В. Старк, указ. соч. 23.

Что касается вопроса: является ли протообразом Машеньки Мария Магдалина, мы должны ответить, что, скорее, — во всяком случае в сознании Ганина, — это Людмила является воплощением «блудницы», и, кажется, без всякого признака сакральности. Типичные проститутки, в высказываниях Ганина, это те женщины, которые гуляли по Невскому проспекту и называли гимназистов «карандашами» (!). А Людмила только «притворялась», что любит: кое-что похожее ощущает с Валерией Гумберт. Людмила воплощает, вернее, тот тип женского начала, что больше всего отталкивает набоковских мужских героев. Образ реальной проститутки возникает, в первую очередь, в романе *Камера Обскура* (1932–1933), где, узнавши имя Магды (реальной проститутки), Горн значительным тоном восклицает: «Ах, Магдалина!», что на простонародном русском языке прямо обозначает проститутку<sup>33</sup> и явно происходит из христианского слоя простонародного словаря, восходя к имени библейской блудницы.

Тройственный образ Машеньки содержит в себе разные уровни существования: через ее имя она витает в трансцендентном — в образе Марии (Марии Магдалины), на уровне романа — в образе девушки бывшего лета, а на уровне авторской биографии — вне романа, в лице Валентины Шульгиной, т.е. Музы. Такой прием представляет собой одну из наитипичнейших черт набоковской прозы, проявляя при этом сходство с концепциями и поэтикой младшего поколения символистов.

Слова-образы, явно связанные с миром христианского мышления, часто фигурируют именно в критические моменты судьбы героя. Когда он лежал в постели больным, в той «комнате (...)» и зародилось то счастье, тот женский образ, который спустя месяц он встретил наяву. В этом сотворении участвовало все, — и мягкие литографии на стенах, и коричневый лик Христа в киоте...» [М57–58]. А в воспоминаниях о любви выясняется: «Она [Машенька. — Д. З. Й.] жила в Воскресенске». Опираясь на «воспоминания» Набокова *Другие берега*, а также на другие источники, мы можем установить, что Набоков и Шульгина познакомились в селе Рождествено. Нарочное изменение топонима не случайно: через название локуса романа акцент ставится не на «рождение», а скорее на «воскресение», путем пасхальной мистерии *anag sanctus*, на то перерождение, которое совершается при посредничестве Машеньки (как и в первом случае), и о чем вернее говорится в концовке романа, где (после акта «физического» перерождения от тифа) герой перерождается и второй раз (хотелось бы предполагать — в духовном значении)<sup>34</sup>. Топоним приобретает еще более акцентированный харак-

<sup>33</sup> Ср.: M. Medarič Kovačić, Nabokov's *Kamera Obskura* as an Avantgard Ornamental Novel: Canadian-American Slavic Studies, 1985, 316.

<sup>34</sup> При блестящем анализе романа *Король, дама, валет*, касаясь вопроса выбора духовного перерождения, Леона Токер заключает, утверждая, что: "Whereas the protagonist of *Mary* rejects human commitment for the sake of a disembodied spiritualized image, the

тер в свете образа Ганина, «бога воссоздающего» «погибший мир», где, в контексте, слова перефразируются: «он воскрешал этот мир». Можно сказать, что через фигуру Машеньки Ганин становится и субъектом, и объектом, и активным, и пассивным лицом в ходе процесса воскресения, иначе говоря и творящим, и творимым.

Если вновь вернуться к выбору автором имени Машеньки, имеем ли мы право говорить о сходстве образа героини с Богородицею? Кроме вышеперечисленных слово-образов, нагруженных христианскими конотациями, заметим, что образ Девы Марии эксплицитно фигурирует у Набокова намного раньше. В стихотворном сборнике *Горний путь*, вышедшем в свет в 1923 г., наряду с многочисленными стихотворениями, эксплицитно касающимися христианских тем уже своими названиями (*Тайная вечеря, В раю, На Голгофе, Ангелы, Пасха* и т.п.), можно обнаружить и стихотворение *Павлины*<sup>35</sup>, по какой-то причине не вошедшее в том избранных стихотворений 1979 г., составленный самим автором<sup>36</sup>. Между изданием этого стихотворения и публикацией романа прошло лишь 3 года, так что обойти *Павлинов* кажется невозможным. Стихотворение представляет собой *стилизацию* «Стиха пинских калик переходящих», и в нем повествуется о том, что «Видели мы, — нищие, как Мария Дева | проходила мимо округлого дворца», и, что, уроненные павлинами перья «Дева Несравненная [...] подняла | и венки мерцающий, синий, изумрудный, | для Христа-ребенка в раздумии сплела». Почему именно из изящных павлиньих перьев Мария Дева сплела венки для Христа-ребенка, это для нас остается загадкой, но перья — может быть в качестве атрибута поэта? — становятся частями венка, аналогичного терновому венцу предвиденной Богородицей набоковских строчек пасхальной мистерии. Мотивы последней наблюдаются и в *Машеньке*.

Ежедневные встречи с бывшей милой приобретают черты как бы некоей «мании» (подобно случаю героя романа Достоевского *Белые ночи* и многих других героев Набокова, которые время от времени становятся жертвами собственных страстей, Ганин вполне способен действовать соответственно своим инстинктивным импульсам), но потерянная девочка уже витает только в сознании Ганина (на то, настолько они оба изменились, указывается и в их переписке, и в размышлениях Ганина). Она имеет некую «земную биографию», а во времени романа

---

main characters of *King, Queen, Knave* spurn fate's offer of an experience that could have raised them above the satisfaction of carnal desires" [ТОКЕР, Указ. соч. 48], добавим: конечно, с той оговоркой, что духовность у Набокова всегда стоит выше даже моральных человеческих обязательств будней быта.

<sup>35</sup> В. Набоков (под псевдонимом В. Сирин): *Горний путь* (Берлин 1923) 131.

<sup>36</sup> О строгом отборе покойного мужа Вера Набокова сообщает читателю, что в сборник «не вошли (...) только, во-первых, совсем ранние произведения, во-вторых, такие, которые по форме и содержанию похожи на другие, и, в-третьих, такие, в которых он находил формальные недостатки» (*Набоков, Стихи, 3*).

существует, практически, лишь «в форме призрака» (как и тени-жители пансиона).

Для того, чтобы точнее видеть оттенки сложного образа Машеньки, обратимся к другим слоям повествования. Кроме вышеперечисленных мотивов «потерянного рая», невинной природы их любви и мотивов, имеющих связь с женскими образами По и Блока, не бесполезно припомнить и «смешную» сцену, когда, познакомившись с Машенькой, Ганин провожает ее домой: «[...] проходя по зеленой лесной дороге, заросший плевелами мимо хромой скамьи, [Ганин. — Д. З. Й.] очень серьезно рассказывал: „Макарены растут в *Италии* [...]“». Это почти единственное предложение, что звучит при их первой встрече. Образ Италии, в этом случае, наверно, служит некоторым сигнальным знаком, скрытым намеком, который у Набокова, в форме наличия, напр., средиземноморского курорта в тексте, часто выступает либо как локус любовной встречи, либо органически появляется, сопровождая любовную тему, тематику или цепь мотивов, или даже сцену.

В этом жесте писателя мы склонны видеть его влечение к модной на рубеже двух столетий италомании (наряду с собственными его впечатлениями о путешествиях в Биаритц или на Ривьеру в детстве). Это явление сказалось не только в модных в то время путешествиях начитанной и неначитанной интеллигенции, но, в не меньшей степени, и в интересе к итальянской культуре, в особенности, — к треченто, по известным причинам. В этом отношении гораздо большую углубленность проявляли символисты, в особенности, младшего поколения, с их необыкновенным интересом к автору *Божественной Комедии*,<sup>37</sup> которого, между прочим, Эллис прямо считал «учителем веры». Такого рода мотив снова встречается сразу на следующей странице романа, где в самом конце описания веранды дома Ганиных мы наталкиваемся на «черные лавры вдоль каменных ступеней, ведущих в сад» [М74–75; курсив мой. — Д. З. Й.] (типичное растение итальянского пейзажа), которые опять становятся органическими элементами среды, окружающей любовников. Лавры (в древности атрибут Аполлона, что через влияние Ницше получает особое значение в символистских произведениях), несомненно, сильно ассоциируются с лавровым венком поэта (другими словами, прямо с Лаурой Петрарки, или, как формулируется в романе *Лолита*, с Беатриче Данте? — Беатриче Поргинари, имеющая земную биографию, в *Божественной Комедии* становится небесной водительницей поэта. То, что подобная роль водительницы присуща и Машеньке, выясняется не только из того, что она определяет ход действия романа: она молодой девушкой «села у руля» [М74; курсив мой. — Д. З. Й.] в таинственной лодке, о семантической функции которой уже говорилось.) Но в отношении имени Данте, в сопровождении любовной тема-

<sup>37</sup> Об этом см.: Л. Силард, П. Барта, Дантов код русского символизма: *Studia Slavica Hung.* 35 (1989) 61–95.

тики, в набоковском творчестве находится целый ряд намеков. Касательно того, сколько интереса Набоков питал к образам девических муз, здесь достаточно заметить, что в последние годы жизни (1975–77), часто в больницах, автор интенсивно работал над — по нашим сведениям<sup>38</sup> — неоконченным, последним романом, названным *The Original of Laura*, который в печатном виде не появился.

Возвращаясь из своих путешествий во времени, бродя по улицам Берлина, под влиянием своих воспоминаний, Ганин чувствовал, что «он был богом, воссоздающим погибший мир. Он постепенно воскрешал этот мир, в угоду женщине, которую он еще не смел в него поместить, пока весь он не будет закончен» [М58; все курсивы мои. — Д. З. Й.] Образ бога, воссоздающего мир, во многом восходит к концепции символистов о поэте-теурге. Видимо к этой концепции апеллирует Старк, излагая свою теорию касательно развязки романа. Имея в виду, что действие романа охватывает всего 6 дней, он пишет: «Божественные шесть дней творения определяют и конструкцию романа Набокова. Шесть дней длится действие [...] Ганинская попытка сотворения мира обернулась крахом», — выводит критик (видя в пансионе лишь «осколок старой России»)<sup>39</sup>. Так или иначе, в этом жесте Набокова нельзя не заметить его стремление сблизить проблематику сотворения мира с проблематикой генезиса романа, творимого из воспоминаний Ганина. Наличие концепции теургического начала без сомнения подтверждается, если привести credo Набокова, сформулированное в письме к матери именно в эту пору. Давая отчет о работе над *Машенькой*, он решительно заявляет: «Мы — переводчики творения Бога, Его маленькие плагиаторы и имитаторы»<sup>40</sup>, подразумевая под «мы» мастеров словесности. В этом сознательном credo аспект трансцендентного занимает центральное место, как это с подробностью изложено в заключении монографии Александрова, и, подобно некоторым другим элементам поэтики романа, он черпается из символистского мира.

Конечно, в романе нет ни слова о том, был ли Ганин или собирался стать поэтом, кроме намека на то, что, по неизвестным интенциям

<sup>38</sup> В био-библиографическом разделе книги Garland печаталось только название произведения [см.: Указ. соч. с. xlix-1].

<sup>39</sup> В. Старк, Указ. соч. 24.

<sup>40</sup> Мой перевод с английского. Письмо из архива Набокова цитируется в английском переводе в монографии Б. Бойда. Не располагая доступом к оригиналу, здесь приведем его в переводе Бойда: “[...] my Ganin, my Alfyorov, my dancers Kolin and Gornotsvetov, my old Podtyagin, Klara, a Kiev Jewess, Kunitsyn, Mme Dorn and so on – least but not last—my Mary—are real people, and not my inventions I know how each one smells, walks, eats, and I understand how God as he created the world found this a pure, thrilling joy. We are translators of God’s creation, his little plagiarists and imitators, we dress up what he wrote, as a charmed commentator sometimes gives an extra grace to a line of genius.” [BOYD, Указ. соч. 244–245] Хотя наш подход не обращает внимания на «реальность героев», заметим, что даже при беглом чтении бросается в глаза, что представляя в письме своих героев «реальными», в романе Набоков называет их «теньями».

автора, он в концовке романа, перерожденным, якобы найдя себе истинную цель, немедленно отправляется в Прованс. (Об этом см. ниже.) Последнее решение, в конечном итоге, обусловлено его воспоминаниями не без посредничества творимого и сотворенного женского образа, воплощенного в невинной девушке, Машеньке. Алферов во хмелю говорит Ганину, странно путая образ жены и какой-то незнакомой девушки:

Я вам о девочке рассказывал...

— Вам надо выспаться, Алексей Иванович.

— Девочка, говорю, была. Нет, я не о жене... вы не думайте... Жена моя чи...истая [М107; курсив мой. — Д. З. Й.]

Девочка эта, по имени Машенька, (у Блока Мэри), посредничающая между земным и трансцендентным мирами, по возрасту чуть ли не ровесница Беатриче, или нимфеток (соответственно категории Гумберта *Лолиты*), в учениях Вл. Соловьева «Дева Радужных Ворот», способствует тому, чтобы Ганин («двойник Набокова» — по крайней мере, из-за многочисленных биографических аналогий), подобно теургу (он находится в роли Ильи Пророка), творил свой мир из памяти о былом. Если вернуться к аналогии с творцом-поэтом, он действует подобно тому поэту, долг или миссия которого, по словам Вяч. Иванова, есть не что иное, как служить «органом народной памяти» и выявлять «божественную истину». О том, что Набоков вполне сознавал значение этой истины, свидетельствуют его слова в лекции о Толстом. Писатель, после переселения в США, именно в этой лекции объясняет своим американским студентам различие между «правдой» и «бессмертной истиной», которое, как говорит Набоков, в наибольшей степени определяло творческий путь Льва Толстого<sup>41</sup>. И когда Толстой нашел эту истину, он шел правильным путем, — говорит Набоков, в этом случае, — предположительно — уже давая одновременно и свое *credo*. (В этой связи следует заметить, что не только реминисценции из Толстого фигурируют многократно в произведениях Набокова, но и диалог с Толстым продолжается, и, что важнее всего, в каком-то смысле, сам Толстой и его труды соотнесены с проблемой ясновидения и конфликта художественного и морального)<sup>42</sup>.

Образ героя, Ганина, бездомного эмигранта (хотя его вполне можно проинтерпретировать как образ Набокова-эмигранта, который, кстати, скончался в номере швейцарской гостиницы), его тяготения к бесконечным скитаниям вызывают ассоциацию с образом «бродячего философа». Даже его фамилия неизвестна читателю (как мы не знаем и фамилии Машеньки). Набоков посвящает этому довольно значительный раздел в одном из диалогов между Ганиным и Подтягиным, где

<sup>41</sup> V. NABOKOV, Lectures on Russian Literature. New York 1981, 141.

<sup>42</sup> Об этом см. также: Д. З. Йожса, Автомобиль versus трамвай. В сб.: Русская литература между Востоком и Западом. Будапешт 1999, 126–134.



Ганин признается, что он «вовсе не Ганин»: у него два паспорта, один советский, а другой польский, подложный, живет он по подложному. [М90–91]<sup>43</sup>. Припомним снова, что он оказывается в роли Ильи Пророка. Если учесть и то, что Алферов постоянно путает имя и отчество Ганина, то мы уже как бы и совершенно не знаем, имеем мы ли дело с Львом или с Львовичем, т.е. не знаем точно *имени* отца героя. Безотцовщина его подчеркивается и тем, что ни об отце (ни о матери) его читатель никак не осведомлен.

По мнению Леоны Токер, не состоявшаяся встреча Ганина с Машенькой и не могла осуществиться, так как она была бы неуместной как с эстетической, так и с символической точки зрения<sup>44</sup>. Невозможно, однако, упустить из виду, что, вместо иллюзорной встречи с Машенькой, выбор героя падает на Прованс, ибо об отъезде из Берлина Ганин думает намного раньше, чем он узнает о приезде жены Алферова. Весть о ее приезде только способствует решению героя осуществить некий, уже давным-давно задуманный план. Весть о ее приезде, как и воспоминания о ней, играют каталитическую роль как в развитии действия романа, так и в сознательном пути Ганина к ясновидению.

Мотив Прованса рассмотреть целесообразнее всего опять-таки в ракурсе контекста всего творчества Набокова потому, что он фигурирует в многочисленных местах, особенно, по какой-то причине, в самых вершинных, кульминационных пунктах отдельных произведений, как, например, в романе *Камера Обскура*, в момент автомобильной катастрофы (вследствие чего герой, Кречмар, теряет «зрение»), где при длительном описании окружающего мира «всевидящее око» писателя показывает читателю все: «(...) можно было бы увидеть зараз *провансальские* холмы, и скажем Берлин...» [КО 107] (эту часть можно считать примером «космической синхронизации»).

*Прованс* — это и заглавие стихотворения, датированного автором 1923 г.,<sup>45</sup> т.е. тремя годами раньше, чем была завершена *Машенька*, и Набоков и Вера Слоним венчались. (В этой связи, отметим, что сам роман посвящен жене автора.) Следует прибавить, что Набокова, с раннего детства в совершенстве владевшего и французским языком, а в университетские годы, в Кембридже, досконально изучившего средневековую французскую литературу, вполне можно считать профессиональным знатоком культуры Прованса.

<sup>43</sup> См.: Левин, Указ. соч. 24.

<sup>44</sup> ТОКЕР, Указ. соч. 38.

<sup>45</sup> Вторая часть произведения первоначально была названа *Солнце* и под этим же названием была включена в лирико-прозаический сборник *Возвращение Чорба* 1930 г. Только уже во время подготовки стихотворного тома 1979 г., автор, характерным для него образом, переименовал это стихотворение, дав название места, которое послужило импульсом для написания стихотворения, и одновременно, еще более акцентируя место топонима в своем творчестве.

## Прованс

1.

Как жадно затая дыханье  
склоня колена и плеча,  
Напьюсь я хладного сверканья  
из придорожного ключа.

И, запыленный и счастливый,  
лениво развяжу в тени  
евангелической оливы  
сандалий узкие ремни.

Под той оливой, при дороге,  
*бродячей* радуясь судьбе,  
без удивленья, без тревоги,  
быть может, вспомню о тебе.

И пеньем дум моих влекома,  
в *лазури* лиловой дня,  
в знакомом платье незнакома,  
пройдешь ты, не узнав меня.

2.

Слоняюсь переулками без цели,  
прислушиваюсь древним временам:  
при Цезаре цикады те же пели,  
и то же солнце стлалось по стенам.

Поет платан, и ствол в пятнистом блеске;  
поет лавчонка; можно отстранить  
легко звенящий бисер занавески:  
поет портной, вытягивая нить.

И женщина у круглого фонтана  
поет, полощет синее белье,  
и пятнами ложится тень платана  
на камни, на корзины, на нее.

Как хорошо в звенящем мире этом  
скользить вдоль меловых оград,  
быть *русским заблудившимся* поэтом  
среди лепета латинского цикад!<sup>46</sup>

Мотивы «лиловая лазурь» и «евангелическая олива» в качестве атрибутов Прованса и «незнакомая» муза (в этом случае Вера Сло- ним<sup>47</sup>) несомненно отсылают нас к символистам, в первую очередь, к Блоку, а вечное пение цикад, которые — «те же», подчеркивает, что Прованс, в сущности, есть некий «вечный край» и именно в этом смысле адекватно его оценивать в контексте *Маиеньки*. Прованс — край поэзии латинского ключа, куда бродячим пилигримом/паломником идет русский, заблудившийся (в лабиринте ли, как Ганин в романе?) поэт, и, «быть может», «вспомнит» о ней, о Незнакомке, о блоковской Софии. Несмотря на сочетание библейского рода аллюзий с локусом, родившим рыцарскую поэзию, представителей которой принято считать предшественниками итальянского возрождения, треченто, мы находим, что блоковская Незнакомка здесь из лирической реальности переходит через авторское сознание, — сочетавшись с образом любви-

<sup>46</sup> В. Набоков, Стихи, 110–111 (все курсивы мои. — Д. З. Й.).

<sup>47</sup> ВΟΥД, Указ. соч. 210.

мой женщины самого лирического поэта, — в родной край лирики, вдохновивший не автора *Незнакомки*, а скорее автора *Розы и Креста*.<sup>48</sup>

В стихотворении *Встреча* (1923)<sup>49</sup>, хранящем память Набокова о первой встрече с будущей женою<sup>50</sup> на маскараде, Вера Набокова «на смутный мост явилась» (подобно Незнакомке Блока и Софьи Петровне Белого), одетой, на самом деле, в черную волчью маску. Набоков, без сомнения, увидел ее как ипостась Софии или воплощение блоковской Незнакомки. Оба стихотворения создаются под знаком звездной лирики автора *Незнакомки*. Лирический субъект, появляющийся в стихотворении *Прованс 1–2*, в первой части представляясь пилигримом, поющим *amor sacra*, во второй части, лексика которой словно бы совершенно лишается всяческих сакральных коннотаций, выступает как уже лишь заблудившийся русский поэт, в краю рыцарской поэзии, поющей славу Донне Поклона<sup>51</sup>.

Итак, представления о рыцарском культе в сопровождении сакрального (или под эгидой сакрального?) сводятся к единому образу Прованса, куда автор *Машеньки* посылает своего героя после добровольного отказа Ганина встретиться с нею. Мотивы пяти писем, написанных Ганину Машенькой, тоже, кажется, подтверждают это. На листке первого письма на рисунке изображен «молодой человек в лазурном фраке, целует руку даме» [М95; курсив мой. — Д. З. Й.]. Типичная сцена ухаживания из обыкновенного быта осложнена появлением стихии «лазурной красоты»: на последнюю читатель, кстати, наталкивается в набоковском сборнике 1916 г. Ганина его невидимая Беатриче, в таинственных письмах своих представляет себе в лазурном, — в цвете, который нагружен сложной комплексной символикой уже в эпоху младшего поколения символистов (и в русской литературной традиции намного раньше, к примеру у Лермонтова) и который является, как это мы наблюдали в стихотворении *Прованс*, атрибутом края поющих цикад.

<sup>48</sup> Касательно отношения Набокова к Блоку см.: *BETHEA*, Указ. соч.; *The Nabokov–Wilson Letters* 94, а в связи с влиянием Блока на первый стихотворный сборник Набокова ср.: *ALEXANDROV*, Указ. соч. 1992; *BOYD*, Указ. соч. 11–121; *Йожа*, Заметки к истокам...

<sup>49</sup> *В. Набоков*, Стихи, 106–107.

<sup>50</sup> *BOYD*, Указ. соч. 206–208.

<sup>51</sup> Энтузиазм Набокова касательно идей «рыцарства» (тема которого многократно разрабатывалась в эпоху серебряного века [ср. напр. *Творимую легенду* Сологуба, и т.п.]), явствует уже в сборнике 1916 г., а также выясняется из принадлежности его к «Братству Круглого Стола», берлинскому «секретному» кругу молодых литераторов, основанному в 1922 г. [ср. *BOYD*, указ. соч. 200]. О «рыцарской настроенности» членом свидетельствует само название, и не исключено, что оно было предложено Сириным, незадолго получившим свой диплом в Кембридже. (Намного позже, в списке книг, находящихся на полке покойного Себастьяна Найта, герой романа *Истинная Жизнь Себастьяна Найта* называет и известную книгу сэра Томаса Мэлори *La Mort d'Arthur*, которая является компиляцией преданий о рыцарях Круглого Стола.)

В контраст к этой лазури, вызывающей ассоциацию с средиземноморским небом, Машенька в письме жалуется, что в Полтаве «снег, белый, холодный снег», и ей думается, «что где-то там, *далеко-далеко* люди живут совершенно *другой, иной жизнью*» [там же; все курсивы мои. — Д. З. Й.] Этим образом Набоков, подчеркивая значение сказанного не только двойным эпитетом, но и повтором обстоятельства места, продолжает тему потусторонности. Лазурь явно контрастирует с «холодным снегом». О том, что она — южная, узнаем из следующего письма Машеньки (ответ на письмо Ганина, в котором он пишет ей о первой звезде), где Набоков нарочно выделяет, ставя в кавычки: «Спасибо за хорошее, милое, *южное* письмо». Этот жест можно считать простым намеком на местонахождение Ганина, ведь он действительно живет в южном направлении от Машеньки (что, кстати, вполне перекликается с судьбой самого Набокова, жившего в Крыму во время его переписки с В. Шульгиной), но то, что Ганин в концовке романа сам выбирает поезд на *юг* (поезд, противопоставленный «экспрессу с *севера*» [М112; курсив мой. — Д. З. Й.], на котором приезжает Машенька в Берлин), т.е. в край лазурного цвета Прованса, несомненно заставляет читателя переосмыслить значение образа *юга* в поэтике Набокова.