



**ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ «МОТИВА ПАМЯТИ» В
ТВОРЧЕСТВЕ В.В. НАБОКОВА НА ПРИМЕРЕ РОМАНА
«МАШЕНЬКА» И РАССКАЗА «ВОЗВРАЩЕНИЕ ЧОРБА»**

Нурматова М.А.

преподаватель кафедры русской литературы
и методики обучения УзГУМЯ

<https://doi.org/10.5281/zenodo.6672969>

ARTICLE INFO

Received: 28th May 2022
Accepted: 02nd June 2022
Online: 05th June 2022

KEY WORDS

*мотив памяти,
трансформация,
двоемирие,
метареальность,
персонаж-творец.*

ABSTRACT

Мотив памяти – является одной из важных деталей в эстетике Набокова, но, в отличие от научного понятия памяти как психической функции мозга хранящей и воспроизводящей знания, умения, навыки – у Набокова память связана с творческим процессом, это целый художественный мир, это потусторонность, это тайный уголок в сознании творца, вдохновляющее его.

Произведения В.В. Набокова многомерны, в них параллельно сосуществует множество миров – реальностей, одним из таких координат является «память героя», один из основных принципов набоковской эстетики: «от реального к реальнейшему или от действительного к действительнейшему»[1].

Память полностью погружает героев Набокова в прошлое, телесно находясь в настоящем, в реальном времени, они ощущают с ним разрыв, для них память становится более осязаемым и дорогим настолько, что окружающее пространство и люди вызывают только раздражение, а иногда и ужас. Но прошлое для набоковских героев – трансформируется и как зеркало отражает их сознание - собственные чувства и эмоции в прошлом, их состояние, а не реальные произошедшие события в их хронологической последовательности.

Первым романом, где узор воспоминания – проявляется во всей своей оригинальности – является роман «Машенька». В «Машеньке» выявляется творческая стратегия писателя, обусловленная стремлением к созданию индивидуального стиля, критерии художественного вымысла становятся определяющими, о чем верно высказался Б. Бойд: «Творческое воображение Набокова здесь уже налицо: мир его создан не по шаблонам... Он мог уверенно изображать тот мир, который он видел, то, как он себя в нем ощущал, те выводы, которые он делал из увиденного»[2].

Многие критики соотносят образ Машеньки с мотивом утраченной России, о чем можно было судить по описаниям автора последней встречи главного героя романа, русского эмигранта Ганина с Машенькой: «Судьба в этот последний августовский



день дала ему наперед отведасть будущей разлуки с Машенькой, разлуки с Россией»[3]. От этой ностальгической фразы Ганина отталкивается критик Н. Андреев, увидев аллегория Машеньки с утраченной родиной: «Единственный мир, оживающий для Ганина, — тот, о котором тоскует его душа. И отсюда один шаг до аллегии: Машенька — это Россия»[3, 24]. В предисловии к английскому переводу романа Набоков выделит эту исповедально-ностальгическую черту, сказав, что «тоска по родине остается на всю жизнь», отразившись в книге «долей болезненной сентиментальности»[3, 43]. Ю. Айхенвальд также подхватил эту ассоциативную пару «Машенька — Россия», обратив внимание на символичность и лиричность образа символической героини: «Машенька светится отблеском России, и потому вдвойне очарователен ее облик — и сам по себе, и своим отраженным светом; она пленяет как личность, она пленяет как символ, и не только она, но и самый роман, который окрещен ее ласковым именем»[4].

Эпиграф из пушкинского «Евгения Онегина»: «Вспомня прежних лет романы, Вспомня прежнюю любовь...» - указывают на то, что прошлые события, память главного персонажа Ганина о своей прежней любви первостепенны, чем описания берлинской текущей обыденной жизни. Два мира, два пространства - создают двоемирие: воспоминания Ганина о романе с Машенькой в России и повседневная жизнь в Берлине, перебивающаяся общением Ганина с обитателями пансиона и плотским романом с

рыжеволосой Людмилой - резко контрастируют.

В первых строках второй главы Набоков вводит сквозную метафору «дом-поезд»: в пансионе «день-деньской и добрую часть ночи слышны поезда городской железной дороги, и оттого казалось, что весь дом медленно едет куда-то»[5, 69]. Метафора, трансформируясь, проходит через весь текст (ср.: «Кларе казалось, что она живет в стеклянном доме, колеблющемся и плывущем куда-то. Шум поездов добирался и сюда... кровать как будто поднималась и покачивалась»).

Берлинские события происходят весной, в четко определенное время со вторника по субботу, пять дней. Лев Глебович Ганин - русский эмигрант, читатель застаёт его раздраженным, апатичным, которому опротивело все вокруг: город, русский пансионат и его жильцы, работа, любовница, его мучает бессонница, он мучительно хочет все бросить, порвать с Людмилой и уехать, но не решается, откладывая все на потом. Значительно и то, что события начинаются в лифте, где Ганин заперт с самым ненавистно-раздражающим соседом по пансионату Алферовым, который все время рассказывает всем о своей жене Марии и утверждает, что их встреча с Ганиным - это судьба, что еще больше усиливает раздражение Ганина: «Значит,- осталось шесть дней. Я так полагаю, что она в субботу приедет. Вот я вчера письмо от нее получил. Очень смешно она адрес написала. Жаль, что такая темень, а то показал бы... Лев Глебович; не сыграть ли нам лучше в какое-нибудь пти-жо? Задумайте, например, какое-нибудь двухзначное



число. Готово? - Увольте,- сказал Ганин и бухнул раза два кулаком в стенку.

...А не думаете ли вы, Лев Глебович, что есть нечто символическое в нашей встрече? Будучи еще на terra firma, мы друг друга не знали, да так случилось, что вернулись домой в один и тот же час и вошли в это помещенье вместе. ...- В чем же, собственно говоря, символ? - хмуро спросил Ганин.

... Чудеса,- заулыбался Алферов, открыв дверь... - Я думал, кто-то наверху нас поднял, а тут никого и нет. Пожалуйте, Лев Глебович; за вами.

Но Ганин, поморщившись, легонько вытолкнул его и затем, выйдя сам, громыхнул в сердцах железной дверцей. Никогда он раньше не бывал так раздражителен»[5, 54]. Раздражавшие Ганина алферовские высказывания о символичности их встречи в лифте на самом деле задают один из центральных мотивов романа: «символ в остановке, в неподвижности, в темноте этой. И в ожидании». Ив. Толстой назвал Набокова мастером экспозиции: «В его книгах нет динамики, события в них лишь назревают, нагнетаются изнутри; накапливается некая сила жизни, описание набухает подробностями, достигая критического уровня, после чего все разрешается сюжетным взрывом: Ганин сбегает от Машеньки, Лужин бросается из окна, Герман палит в двойника, Цинциннату отрубает голову и т. д.»[6]

Несмотря на скептическое отношение Ганина к Алферову и к его словам о «символичности», узор судьбы прошлого связывают этих двух персонажей и внимательный читатель должен уловить эту связь, кончик

клубка нити судьбы начинает свой путь с первых строк.

Символично и то, что русский пансионат потрепавшийся, неприятный, собранный из «наследства вдовы Дорн»: «Столы, стулья, скрипучие шкафы и ухабистые кушетки разбрелись по комнатам, которые она собралась сдавать и, разлучившись таким образом друг с другом, сразу поблекли, приняли унылый и нелепый вид, как кости разобранного скелета...»[5, 36], находится возле железной дороги и похож на медленно плывущий призрачный корабль с призраками прошлого: «добрую часть ночи слышны были поезда городской железной дороги, и оттого казалось, что весь дом медленно едет куда-то», вековая пыль на мебели и посудах, неубранные комнаты и грязные ванная и туалетная келья придают еще больше унылости к описанию. Жильцы этого дома, да и хозяйка будто бы дублируют потрепанность, обветшалость этого пансионата, все ждут перемен: тот же старик Подтягин хлопчет визе, Алферов ждет свою жену, Ганин ждет своего переезда, Клара в ожидании любви...

Попав в пансионат Лев Глебович постепенно утрачивает жизненную силу и переходит в состояние «русской хандры»: «За последнее время он стал вял и угрюм. Еще так недавно он умел, не хуже японского акробата, ходить на руках, стройно вскинув ноги и двигаясь, подобно парусу, умел зубами поднимать стул и рвать веревку на тугом бицепсе... Теперь же ослабла какая-то гайка, он стал даже горбиться и ..."как баба", страдает бессонницей»[5, 56]. И эта «серость жизни в ожидании перемен»



становятся толчком для Льва Ганина выхода в потусторонность, поэтому увидев на стол фотографию «Машеньки», герой полностью погружается в мир «воспоминаний» из которых не хочет выходить из этого трансцендентального пространства.

С описания интерьера комнаты в летней усадьбе начинается «воссоздавать погибший мир» и Ганин-творец. Его жадная до деталей память воскрешает мельчайшие подробности обстановки. Ганин расставляет мебель, вешает на стены литографии, «странствует глазами» по голубоватым розам на обоях, наполняет комнату «юношеским предчувствием» и «солнечной прелестью» и, повторно пережив радость выздоровления, покидает ее навсегда. Пространство «памяти» — открытое, в противовес замкнутому в пансионе «реальному» пространству. Все встречи Машеньки и Ганина происходят на природе в Воскресенске и в Петербурге. Встречи в городе тяжело переживались Ганиным, поскольку «всякая любовь требует уединения, приютия, приюта, а у них приюта не было». Лишь последний раз они встречаются в вагоне, что было своего рода репетицией разлуки с Россией: дым горящего торфа сквозь время сливается с дымом, заволакивающим окно ганинского пристанища в Берлине. Подобная плавность перехода от одного повествовательного плана к другому — одна из отличительных черт поэтики «зрелого» Набокова.

Но эта ностальгия о былой любви, погружение в нее с новой силой чувств остается всего лишь игрой памяти Ганина, он манипулирует своими воспоминаниями и «скорее играет в

жизнь, чем живет». Как и в игре, здесь обман претендует на истину (встреча Ганина с Машенькой так и остается неосуществимой), художественное пространство выявляется как фантазм героя, устраняющего все, что могло бы привязать его к реальному миру (Ганин остается со своими мечтами о прошлом, пережив их как настоящие).

В системе противопоставлений реальность-память, серая берлинская жизнь и родная Россия, в романе также противопоставлены «механическая любовь» к Людмиле и «платоническая к образу Машеньки из воспоминаний». Людмила — пародийная матрица Машеньки, ее уродливо-искривленное зеркальное отражение она, подобно Ганину, является частью безжизненного мира теней, марионеткой искусственного эмигрантского бытия. Набоков нарочито подчеркивает фальшивость отношений, их связывает не подлинное чувство любви, а игра в любовь, симуляция, переходящая в отвращение: «Очень недолго продолжалось подлинное его увлечение, то состояние его души, при котором Людмила ему представлялась в обольстительном тумане...»[5, 45]. Людмила для Ганина соотносится с обликом куклы с «пурпурной резиной ее поддающихся губ», «желтыми лохмами», запахом духов, «в котором было что-то неопрятное, несвежее, пожилое», «шелковыми чулками поросычьего цвета», с ее кукольной забывчивой памятью». В Машеньке же сосредоточен идеал Ганина, ее живой внешний облик противоположен кукольной внешности Людмилы: «У нее были прелестные бойкие брови, смугловатое лицо, подернутое



тончайшим шелковистым пушком, придающим особенно теплый оттенок щекам...». Память о Машеньке это единственная отрада души Ганина и место, куда он может сбежать от окружающей тоски. Это далекое прошлое, вновь воскресшая и пережитая любовь становятся началом его будущего. «И вот, на последних страницах романа наступает двойное (если не тройное) пробуждение, и все предыдущее кажется для героя сном. Ганин снова обретает свободу – свободу от прошлого, но не его забвение. Некогда, расставшись с возлюбленной, он попросту забыл ее. Расплатой было духовное оскудение и болезненная апатия. А воссоединение с прошлым в полноте переживания дарует ему свободу от него и готовность к следующему этапу жизни. Такая свобода возможна благодаря причудливости набоковской памяти.

Память у В. Набокова является разновидностью отраженного восприятия мира. «Она может быть настырной, зрячей и ослепшей, близорукой и дальнозоркой, капризной и податливой». Нередко в романах В. Набокова она произвольна и овеществлена, имеет свои углы, осязание. Память, как рок, все время возвращается. Память погружает героев в это волшебное циклическое время, где они находят все, что «было правильно» и что, казалось, потеряно навеки. Мотив этого обретения, узнавания образует особый «узор» в набоковском тексте, который всегда связан с бессмертием и с искусством.

Но в этом же тексте демонстрируется не только созидаящая, но и разрушительная сила памяти. Память

ломает привычное время, она ради «погибшего мира» прошлого заставляет героя забыть настоящее, она умеет обманывать и лгать, предавать и мучить. Другой набоковский персонажей Чорб из рассказа «Возвращение Чорба» страдает именно из-за воспоминаний об утрате своей любимой жены. Не в силах принять ее смерть, от удара электрическим током, он решает погрузиться в мир памяти и воссоздать самый счастливый момент их жизни, день их свадьбы, свадебное путешествие и первую брачную ночь.

Чорб движется к полноте воспоминания через повторное переживание всех подробностей прежнего чувственного опыта. Ему кажется, что если удастся воссоздать их недавнее прошлое, то её образ станет бессмертным, заменит её навсегда: «Она сопровождала его: быстро ступали ее высокие сапожки, и все двигались, двигались руки, то срывая листик с куста, то мимоходом поглаживая скалистую стену, - легкие, смеющиеся руки, которые не знали покоя. Он видел ее маленькое лицо, сплошь в темных веснушках, и глаза, широкие, бледновато-зеленые, цвета стеклянных осколков, выглаженных волнами» [7, 69]. В данном отрывке проскальзывает тема бессмертия, которая связана крепко с темой памяти, Набоков считал, благодаря памяти – как одной из форм творчества человек способен вернуть всех, кто покинул его жизнь, что памяти способна оживлять.

Набоков, в свойственной ему манере не описывает внутреннее состояние своего героя, но передает его через детали. Чорб перестает ощущать действительность в которой живет его



тело, он не спит три недели со дня смерти жены и находится в лихорадочном состоянии: «Он был без шапки,-- рассказывала она,-- и свет от фонаря падал ему на лоб, и лоб был мокрый от пота, и волосы ко лбу пристали»[7,45].

Время в пространстве «памяти» Чорба, в которой он живет, движется назад, воссоздавая по частичкам утраченное. Чорб не сообщает родителям своей жены чете Келлер известие о смерти их дочери, ему не хочется делиться ни с кем со своим горем, потому что считает смерть от удара электричеством он считает чем-то сакральным «ничего не может быть чище вот такой именно смерти». Тут выступает тема «опошления» чувств, согласно набоковской эстетике, говоря открыто всем о своем горе и потере, человек загрязняет память об ушедшем, данный мотив также обыгрывается в романе «Дар», где чета Чернышевских, особенно Александра Яковлевна Чернышевская постоянно вспоминая и рассказывая всем знакомым о сыне Яше Чернышевском, создает в голове у Годунова-Чердынцева комический образ молодого бледного невротика, покончившего самоубийством в самых нелепых обстоятельствах.

Конечным пунктом «паломничества» памяти Чорба оказывается гостиница «дурного пошиба», с комнатами «на час» - где они провели первую брачную ночь, сбежавши от мещанского мира родителей и приготовленной роскошной спальни для первой ночи, после ночи в первой комнате, Чорб надеется, что «...искус будет пройден, и образ ее станет совершенным» [7, 89]. Опасаясь, что не уснет один, он

находит спутницу на одну ночь в квартале, где продается любовь. Впервые за все время, как погибла жена, он засыпает, но проснувшись, приняв проститутку за свою жену, «он крикнул ужасно, всем животом». Этот крик ознаменовывает Возвращение Чорба из мира памяти в физический мир, так он за мгновение смог прочувствовать и принять смерть возлюбленной, но в финале остается только мучительная, мертвая тишина.

И так мотив памяти – в произведении выступает как метареальность, которую создает не автор, а персонаж-творец. В данном коротком рассказе автор использует симбиоз приемов, которые создают портреты персонажей и оппозиционное поле низкого – высокого, жизни – смерти, мещанства – творчества и т.п., высвобождая текст от емких развернутых описаний. Например, мещанская натура показушность Келлеров, передается через описание спальни подготовленной для новобрачных: «Варвара Климовна водила попарно осматривать спальню, с умилением, пришептывая, указывала на исполинскую перину, на апельсиновые цветы, на две пары новеньких ночных туфель, большие клетчатые и маленькие красные с помпончиками, поставленных рядышком на коврике, по которому готическим шрифтом шла надпись: Мы вместе до гроба»[7, 45]. Подчеркивая их материальность, телесность келлеровского мира, автор отмечает, что лицо Келлера «несколько обезьянье».

Таким образом, функция мотивов в произведениях В. Набокова заключается в выражении авторского



мировоззрения, раскрытии основной идеи, передачи эмоции и чувств героя, а

также в построении игрового поля произведения.

References:

1. Долинин А. Курс лекций «Мир Владимира Набокова» // эл.журнал «Арзамас», 2016 – <https://arzamas.academy/courses/66>;
2. Бойд Б. Владимир Набоков «Русские годы». – М. «Симпозиум», 2010. –С.436// ISBN: 978-5-89091-421-7
3. Аверин, Б. (1999) Гений тотального воспоминания: О прозе Набокова // Звезда. №4.-С. 158–163.
4. Аверин, Б. Дар Мнемозины: романы Набокова в русской ав-тобиографической традиции / Б. Аверин. – СПб, 2003. – С. - 213
5. Здесь и далее цитируется из книги: Набоков В.В. Собрание сочинений в четырех томах/Том 4. // «Правда», 1990;
6. Толстой Ив. Набоков и его театральное наследие // Набоков В. Пьесы. М. 1989. С. 24–25.
7. Здесь и далее цитируется из книги: Набоков В.В. Полное собрание рассказов. – М. «Азбука», 2020.