

Савелий Сендерович и Елена Шварц\*

ПОЭТ И ЧЕРНЬ:  
К рецепции Пушкина в Серебряном веке

Само понятие *Серебряный век* русской культуры имеет смысл в сопоставлении с Золотым веком, то есть веком Пушкина. Определением и переопределением характера пушкинского творчества занимались и символисты в цветущую пору Серебряного века и постсимволисты в пору, когда Серебряный век вошел в латентную стадию и стал культурной Атлантидой.<sup>1</sup> Облик Пушкина в культуре, и до того изрядно искаженный, раздробился в Серебряном веке на множество несовместимых отражений. И, может быть, никто не стоял в подходе к Пушкину на столь противоположных позициях, как два участника "Переписки из двух углов" (1921). М. О. Гершензон в трех своих книгах впервые показал, как нужно читать Пушкина на его собственном языке. Вяч. И. Иванов был, напротив, одним из самых идеологических интерпретаторов Пушкина в эту эпоху, вслед за Д. С. Мережковским и наряду с ним.

Иванов обратился к Пушкину в контексте разработки своей концепции *нового народничества*. Сильнее, чем связь с народничеством, впрочем, сказалось в этой теории своеобразное продолжение славянофильской, владимир-соловьевской и Достоевской теории *соборности*. Но между славянофилами и Ивановым стоял философ, оказавший решающее влияние на русский Серебряный век,—Фридрих Ницше (см. Bernice Glatzer Rosenthal, ed., *Nietzsche in Russia*, Princeton, 1986). Как показала Ирина Паперно, представления о Пушкине в России XX века обновились на почве ницшеанства (Irina Paperno, "Nietzscheanism and the return of Pushkin in twentieth-century Russian culture", Bernice Glatzer Rosenthal, ed., *Nietzsche*

---

\* Savely Senderovich is Professor of Russian Literature and Medieval Studies at Cornell University, Ithaca, N.Y.

Yelena Shvarts is an independent scholar, former Curator of Slavic and Greek manuscripts at the Russian National Library in St. Petersburg.

*and Soviet Culture*, 1994, pp. 211-212); мы добавим к этой картине до сих пор неосвещенные страницы.

На Иванова оказали решающее влияние идеи раннего Ницше, автора "Происхождения трагедии из духа музыки" (1871). Важнейшими из них были: представление о двух началах эллинской души, выразившейся в искусстве античной Греции—аполлоническом и дионисийском, диалектика которых лежит в основе всей европейской истории искусств; представление о происхождении аттической трагедии из дифирамба дионисийского культа и ее исчезновении под влиянием Сократа, то есть теоретического человека; наконец, представление о современном возрождении трагедии и соответствующего ей символического искусства в творчестве Рихарда Вагнера, в его искусстве синтеза.

И Пушкин и Ницше интересовали символистов в контексте их главных историософских забот, к числу которых относились созидание универсального культурного синтеза и стремление найти в нем место России. Мережковский первым ввел в понимание Пушкина контекст ницшевых идей (статья "Пушкин", 1896 г.). Для него Пушкин был русским решением дуализма аполлонической и дионисийской культур. Иванов прежде всего занялся построением универсального культурного синтеза. Он обратился к Ницше в статьях для журнала "Весы": "Ницше и Дионис" (1904) и "Вагнер и Дионисово действо" (1905), в которых он провел параллель между Дионисом, умирающим и воскресающим богом, и Христом, между культовой историей греческой античности и христианством и рассмотрел их как витки спирали одной и той же культурной истории. Тем самым он отрезал себе путь к зрелому Ницше, тому, который, во-первых, разочаровался в Вагнере и, во-вторых, сделал главным своим предметом критику христианства и его морали как декадентской с точки зрения сверхчеловека, стоящего "по ту сторону добра и зла", носителя аристократической морали "хорошего и плохого",—морали здоровья, чуждой недовольства собой. Для Иванова дионисийский хор и православная соборность—явления одного порядка. Если Ницше ценил гармонию аполлонического и дионисийского начал, то для Иванова дионисийство предпочтительно. В отличие от Ницше, он провидит будущее не в возрождении трагедии, а в возрождении хорового начала, дифирамба (песни

топора). Отсюда его критика индивидуализма романтического поэта Пушкина, его аполлонической ясности, либо попытка апологии Пушкина—усмотрение у него пробуждающегося религиозного, соборного сознания.

В этом контексте и следует читать статью Иванова "Поэт и чернь" (*Весы*, 1904, 3; Вяч. Иванов *По звездам*, 1909, сс. 33-42), которая посвящена стихотворению Пушкина 1828 г., первоначально названному "Иамб", затем "Чернь", переименованному в 1836 г. самим поэтом в "Поэт и толпа". По мнению Иванова,

Пушкинский Иамб впервые выразил всю трагиду разрыва между художником нового времени и народом: явление новое и неслыханное, потому что в борьбу вступили рапсод и толпа, протагонист дифирамба и хор—элементы немислимые в разделении. (Иванов 1909: 34)

Так романтическое противостояние поэта и толпы оказывается включенным в универсальную перспективу. В этом противостоянии Иванов видит кризис как дифирамбического, так и евангельского сознания. Он находит, что в этой ситуации "трагична правота обеих спорящих сторон и взаимная несправедливость обеих" (34).

По Иванову, поэт, в данном случае Пушкин, *должен* являться учителем толпы в эпохи народного, большого искусства. (Не вполне чувствуя себя в ладу с таким определением "большого" искусства—он ведь не считал искусство пушкинской поры малым—Иванов берет это слово в кавычки). "Он учителемствует музыкой и мифом" (34). Первым примером трагической измены занятиям музыкой и мифотворчеством Иванов вслед за Ницше называет Сократа, на котором лежит великая трагическая вина "пророка, который был топором, подсекшим мифородные корни эллинской души" (35). Аналогичным образом и Пушкин не признал своей задачи.

Трагичен себя не опознавший гений, которому нечего дать толпе, потому что для новых откровений (а говорить ему дано только новое) дух влечет его сначала уединиться с его богом. В пустынной тишине, в тайной смене ненужных, непонятных толпе видений и звуков должен он ожидать "веяния тонкого холода" и "эпифании" бога. «...» Раскол совершился. «...»

Отсюда—уединение художника,—основной факт новейшей истории духа,— и последствия этого факта: тяготение искусства к эзотерической обособленности, утончение,

изысканность "сладких звуков" и отрешенность, углубленность пустынных "молитв". (36)

"Отрешенность и углубленность пустынных «молитв»" трудно осудить с позиций православия, но увлеченный идеей хорошего начала, Иванов этого как бы не замечает.

В дальнейшем тексте статьи Иванов уже не называет Пушкина по имени, но совершенно очевидно, что иератические ценности символистического искусства он назидательно противопоставляет именно "пушкинской ясности" (здесь он расходится с Мережковским):

Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и безпределен в значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намек и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда *темен в последней глубине*. «...» символы несказанны и неизъясны, и мы беспомощны перед их целостным тайным смыслом «...» (39; курсив внесен).

Поэт, подслушавший в уединении голоса мифологических народных корней и сообщивший услышанное в духе истинного символизма, уже не будет противопоставлять себя толпе:

Истинный символизм должен примирить Поэта и Чернь в большом, всенародном искусстве. Минует срок отъединения. Мы идем тропой символа к мифу. Большое искусства—искусство мифотворческое. Из символа вырастет искони существовавший в возможности миф, это образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения народного и вселенского. «...» Мифу принадлежит господство над миром. (41)

Иванов безусловно прав в том, что миф правит миром. Но одно дело истина историческая, другое—личная работа поэта. Иванов подчиняет поэта тирании истории, лишает его права дарить человечеству свое.

Иванов меняет стратегию своего подхода к Пушкину в статье "О «Цыганах» Пушкина", написанной в 1908 г. для 2-ого издания *Сочинений* поэта под редакцией С.А. Венгерова. На этот раз, не меняя своей идеологии, он пытается построить апологию Пушкина. Иванов начинает с того, что с ученой добросовестностью реконструирует историю восприятия "Цыган" в России. Он отмечает, что современников поэма очаровала, но их высказывания демонстрировали систематическое непонимание—на

пути стояло неперемное желание втиснуть ее в прокрустово ложе ходячих понятий. И. Киреевский и С. Шевырев видели в поэме неразрешенный конфликт байронического и собственного русского элементов. "Первой попыткой раскрыть внутренний смысл поэмы была критика Белинского" (Иванов 1909: 172). В. Белинский нашел в "Цыганах" глубокую идею: Пушкин вознамерился показать пример человека, проникнутого сознанием человеческого достоинства, который в общественном устройстве видит одно только унижение и позор этого достоинства, но при этом Пушкин не сумел последовательно справиться с задачей и соскользнул в сатиру. Белинский (в этом Иванов от него не отличается) судит Пушкина с позиции интеллектуального превосходства: "непосредственно поэтический элемент в Пушкине был несравненно сильнее мыслительного, сознательного элемента". Позднее Ф. М. Достоевский в своей знаменитой речи 1880 года по поводу открытия памятника Пушкину увидел в герое поэмы характерный тип "русского скитальца", полного негативизма и искренне страдающего, который в силу обстоятельств своей принадлежности к высшему классу был оторван от народа; пушкинский урок, по Достоевскому, таков: "смирись, праздный человек, и прежде всего потрудись на родной ниве".

Иванов находит, что в этой истории восприятия поэмы есть прогресс. Он высоко ценит общественный взгляд Достоевского, но видит в нем существенные промахи: зависимость от концепции Белинского и проекцию собственных взглядов Достоевского на Пушкина, у которого не было речи о "родной ниве".

Сличая это решение с подлинным свидетельством поэмы, нельзя не видеть, что оно наполовину принадлежит самому Достоевскому, хотя последний настаивает преимущественно на тех чертах, которые привнесены им самим в истолкование пушкинского завета. (179)

Иванов находит, что Достоевский читал поэму в контексте национальных и исторических обстоятельств "русского решения вопроса по народной вере и правде", его же, Иванова, поправка заключается в том, что он считает нужным читать ее в универсальном религиозном контексте. Он находит, что сама пушкинская идея, лежащая в основе "Цыган" имеет религиозный характер.

"В религиозном решении проблемы индивидуализма мы и усматриваем величайшую оригинальность и смелость пушкинской мысли" (181). Ключом к пониманию религиозного содержания "Цыган" для Иванова является включенная в поэму песня "Птичка божия не знает Ни заботы ни труда". Эта песня, по его мнению, выражает евангельский и вместе народный взгляд на жизнь. Она представляет хоровое начало, которое сопоставлено с голосом протагониста. Хоровое сознание проявляется и в речи старого цыгана, который говорит от лица табора: "Мы дики, нет у нас закона".

Иванов поправляет Достоевского: Алеко не "скиталец", а "беглец":

"Беглец" ли Алеко с общественной точки зрения, мы не знаем, потому что видим одну только часть его жизни и при том находим его скитальчество с цыганами последовательно отвечающим его принципиальному анархическому отрицанию общественного строя.

Только луч религиозной идеи обличает в Алеко "беглеца", "раба, замыслившего побег"—не от людей, а от себя самого, так как правды ищет он не в себе, а вне себя и не знает, что "не в вещах эта правда и не за морем где-нибудь, а прежде всего в собственном труде над собою". Тот, кто "для себя лишь хочет воли",—только мятежный раб, или вольноотпущенник. Анархия, если она не мятеж рабов, должна утверждаться как факт в плане духа. (184)

Тут необходима отсылка к статьям Иванова 1905-1906 гг. Так, в статье "Кризис индивидуализма" (1905; *По звездам*, 1909) он пытается интерпретировать новую европейскую литературу как кризис индивидуализма, который ищет путей разрешения. "Индивидуализм Фауста и авантюризм Вильгельма Мейстера кончаются поворотом к общественной деятельности" и пафос Девятой симфонии Бетховена он видит в "торжестве соборности" (Иванов 1909: 99). Соборности в искусстве соответствует хоровой дифирамб древних греков. "Кто не хочет петь хоровую песнь, пусть удалится из круга, закрыв лицо руками",—обращается он к современным поэтам (100). Будучи умом диалектическим, Иванов и соборности придает диалектический характер: "Индивидуализм в своей современной, невольной и несознательной метаморфозе, усваивает черты соборности: знак, что в лаборатории жизни вырабатывается некоторый синтез личного начала и начала соборного" (там же). Это-то явление синтеза он видит в соединении анархизма, отрицания всякого

ограничения личной свободы, с задачей социального строительства, причем "социальный процесс может тяг-теть и должен приближаться к пределу минимального ограничения личной свободы" (там же). Те же идеи Иванов высказывал и в стихах *Кормчих звезд*. Истинные анархисты,—продолжает Иванов в "Кризисе индивидуализма",—сближенные таинственным родством, соберутся в общины духа.

В таких общинах, которые будут как бы не от мира, чтобы преемственно продолжать древнюю войну с миром, приютится индивидуализм, не находящий себе места в мире.

Они зачнут новый дифирамб, и из нового хора (как было в дифирамбе древнем) выступит трагический герой. И т. д. (101).

Трагический герой умрет, но лишь для того, чтобы индивидуализм воскрес в будущем:

...в грядущем возможен и вероятен цельный индивидуализм. Но он будет именно цельным и демоническим,—неразложенным тою примесью чувствования и попечения соборного, каким является он в его современном изнеможении.

Мы же стоим под знаком соборности, и не даром поминаем ныне Сервантеса и Шиллера. (102)

Напрасно было бы пытаться выяснить однозначно, что же Иванов понимает под соборностью. Почвой ему служит язык православия и риторика славянофильства; так, в статье 1909 г. "О русской идее" (По звездам, 1909) он говорит о "соборном внутреннем опыте христианской мистерии Смерти крестной" (331) и о том, что русской душе именно этот опыт соборного сознания ближе всего и тем отличает ее от душ других народов (вероятно, имея в виду, что в православии главным праздником является Пасха, тогда как у западных христиан—Рождество). Тут же он выдвигает идею нового народничества как средства для преодоления кризиса в русском индивидуализме:

верхи нашей умственной культуры, наши передовые духовные силы искали преодолеть в сознании нашем индивидуализм, задумывались о выходе из индивидуалистического творчества в искусство всенародное, стремились подойти к народу с открытой душой, провозгласили отчасти всенародность, быть может, верно почувствовав, что ничто уже не стоит в принципе разделяющего последнюю простоту умудренных преемственною и чужою мудростью и мудрость

простых среди нас,—отчасти новое народничество, как бы утверждая, что и вершинная интеллигенция все еще только интеллигенция, но что она должна стать чем-то иным или погибнуть. (314-15)

В своих попытках религиозно-философского синтеза Иванов оборачивался то космополитом, то русским мессианистом, то убежденным индивидуалистом, то поборником соборности. Во всем этом экстатическом философствовании ясно одно: Иванову хочется сочетать соборность с индивидуализмом и даже анархизмом, христианство с ницшеанством. И вот тут-то находит объяснение его интерпретация "Цыган" как свидетельства пробуждения религиозного сознания в индивидуальном и как возрождения дифирамбического, то есть хорового начала, как утверждения превосходства общинного сознания, в глубине своей религиозного, над индивидуализмом.

В общем, у Иванова два подхода к Пушкину и, соответственно, два различных Пушкина. Один—индивидуалист, выражающий кризис современного европейского сознания, отказывающийся дать толпе хлеб духовный, не понимающий, что в уединении своем он совершает подвиг "тайного умного делания" (37), чего и просит у него толпа. Другой—по-видимому, произвольный выразитель пробудившегося религиозного, соборного сознания, которому принадлежит будущее. Первый, тот, кто "превыше всего ценил и любил живую ясность" (155), не достаточно глубок для поэтов, вступивших в контакт с темной мифотворческой душой народа. Эта позиция Иванова найдет свое продолжение в 20-30-е годы в среде парижской эмиграции, особенно среди писателей, сгруппировавшихся вокруг журнала "Числа" (см. А Долинин, "Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар»", Владимир Набоков: *Pro et contra*, Спб. 1997: 697-740). Второй будет возрожден в наши дни.

\* \* \*

В. В. Набоков сформировался в последнюю пору Символизма и под его сильнейшим влиянием. Художественный опыт символистов был в его крови. Вяч. Иванов был во многом учителем и вдохновителем молодого Владимира Набокова, да и в зрелые годы многие идеи и образы главного теоретика Символизма сохранили свою прелесть для него и отразились в его текстах. Можно

даже высказать предположение, что Набоков всю жизнь чувствовал себя заочным собеседником на ивановской башне у Таврического сада. Но созрел он отнюдь не представителем школы или ее последователем, а неуклонным индивидуалистом. Он бескомпромиссно жил в излюбленном одиночестве, и идеологические построения любого рода были ему бесконечно чужды, мистика была для него сродни шарлатанству. Тут спор с Вяч. И. Ивановым о Пушкине был неизбежен.

В 1937 г., к столетию со дня смерти Пушкина, Набоков произнес в Париже по-французски речь "Пушкин, или Правда и правдоподобие". В этом очень не простом тексте, откликающемся на главную проблему современной ему пушкинистики, которую можно вкратце определить как "Пушкин-поэт и Пушкин-человек", он развивает мысль о том, что всякая, самая тщательная попытка реконструировать жизнь поэта оборачивается не более, чем правдоподобием, а правдоподобие—это мертвая имитация, погребальная кукла царей, пародия. "Разве можно совершенно реально представить себе жизнь другого, воскресить ее в своем воображении <...>? Все это будет лишь правдоподобие, а не правда, которую мы чувствуем" (В. Набоков, *Романы, рассказы, эссе*, Спб., 1993: 231). Правда не достижима в качестве реконструкции жизни.

Правда жизни художника—это его искусство. Обозрев творчество Пушкина,—полагает Набоков,— мы "заметим, что в самых его затаенных уголках звучит одна истина и она единственная на этом свете: истина искусства" (236).

Это настолько важный принцип, что, заостряя его, он в этой связи выдвигает несколько неожиданно рационалистическое предложение:

Как было бы увлекательно проследить сквозь века авантюры одной идеи. Не шутя, осмелюсь сказать: это был бы идеальный роман, ибо, очищенный и освобожденный от всякого человеческого налета, этот абстрактный образ, казалось бы живущий напряженной жизнью, показывает всем: будь то хоть Шекспир, хоть Гораций, ценность их заключается в одном—в их творчестве. Сейчас самое время об этом вспомнить, поскольку в том, что касается литературы, мы сбиваемся с пути. Например, так называемый «человеческий документ» уже сам по себе красивый фарс... (236)

Именно такую задачу Набоков поставил перед собой в "Даре" (1935-38), который он писал в то как раз время. И парижская речь может быть понята как размышления в процессе работы над "Даром", как автокомментарий к роману или даже откровение о нем. Словами из речи можно определить его как роман одной идеи. Идея эта—судьба творчества, или поэтическая правда, отчетливее всего высказанная в концепции "поэта и черни".

Мотив этот выражен в противопоставлении Пушкина и Чернышевского—двух главных предметов мысли героя романа, писателя Федора Константиновича Годунова-Чердынцева. О Пушкине речь идет в романе повсеместно, Чернышевскому отдельно посвящена Четвертая глава, синопсис книги Годунова-Чердынцева "Жизнь Чернышевского". Вот тут Набоков экспериментирует с «человеческим документом», тем, который, согласно парижской его речи о Пушкине,—непреренно окажется фарсом, противоположностью правде жизни поэта. Суть в том, что Чернышевский—антипоэтическая личность, так что фарс—наиболее подходящее выражение правды его жизни.

Фигура Чернышевского осмысливается в "Даре" как поэтический мотив, начиная с его имени: *Чернышевский—чернота*. В рассказе о смутных настроениях, следовавших за отменой крепостного права, возникает зрительная символика: когда в Петербурге начались пожары, и над *Чернышевым* переулком поднялся *черный* столб дыма, Достоевский "прибежал к сердцу *черноты*, к *Чернышевскому*" (Набоков, *Дар*, Анн Арбор; 1952: 298; о связи Чернышевского с мотивом черноты см. О. Сконежная, "Черно-белый калейдоскоп", *Владимир Набоков: Pro et contra*; Спб., 1997: 668).

Чернота выявляет сущность фигуры Чернышевского. Набоковский Чернышевский воплощение *черни*, но в особом, совершенно определенном смысле: он антипод поэта и homo poeticus в набоковском понимании (о концепции homo poeticus у Набокова см. С. Сендерович и Е. Шварц, "Бытие безымянное, существенность беспредметная: Иоанн Креститель у Владимира Набокова", *Russian Language Journal* 51/168-170 [1997], 215-229). Он антипоэтичен во всем: в своем непонимании Пушкина и в своей эстетической теории, где он предъявляет поэту требование "дельности", и в своей чуждости природе (он не различал породы деревьев и цветов), и в своем плебейском презрении к деталям и частностям, "аристократи-

ческому элементу в государстве наших общих понятий" (276). Словом, Чернышевский—антипод Пушкина.

Пушкин в "Даре" не подвергается систематической реконструкции, «человеческого документа» по его поводу не создается. Но есть в романе художественное и очень личное свидетельство о Пушкине. Пушкин как некая стихия разлит по всему роману, он присутствует всюду, хотя бы как внутренний эталон. Мысли и чувства Федора Годунова-Чердынцева находятся в постоянном с ним контакте—иногда косвенно в цитатах, аллюзиях и реминисценциях, иногда—в виде тревожных и странных образов.

Набоковский Пушкин резко противопоставлен всему комплексу—Чернышевский, чернь, толпа, соборность, народничество, новое народничество. Набоковский Пушкин выступает в индивидуалистическом свете: он герой индивидуальной трагедии, трагедии ревности—не случайно важнейший эпизод с мистификацией по поводу Пушкина, который якобы не погиб на дуэли, происходит на представлении "Отелло". Наоборот, семейная драма Чернышевского описана в фарсовых тонах—он патологически неревнив. Кстати, именно в связи с трагедией ревности Пушкина и под ее влиянием открываются Федору темные глубины подсознания—в момент погружения в сон, когда мысль "И умер Пушкин молодой", по ассоциации с Дантесом перейдя к зубному врачу (дантисту), скользит дальше в ад аллигаторских аллитераций (см. С. Сендерович, "Пушкин в «Даре» В. Набокова: фигура сокрытия", *Пушкинский сборник* 1, Иерусалим, 1997, 225-252). Ассоциация Пушкина с темным и тревожным идет вразрез с представлением о ясном Пушкине, которому Иванов ставил в пример темноту в качестве признака поэтической глубины у символистических поэтов.

Чернь, выразителем которой был Чернышевский, требует от поэта хлеба духовного, набоковский же Пушкин, наоборот, перед дуэлью заходит в кондитерскую выпить лимонада; державинский лимонад тут противопоставлен и "здоровому домашнему столу разнообразнейших сведений", которым питал в своем журнале Чернышевский "тощего русского читателя" (261) и духовности-напрокат. "[М]ерой для степени чутья, ума и даровитости русского критика служит его отношение к Пушкину" (285); у Чернышевского вызывало серьезные возражения

своеобразие Пушкина. Набоков цитирует его: "Поэтические произведения хороши тогда, когда прочитав их, каждый говорит: да, это не только правдоподобно, но иначе и быть не могло, потому что всегда так бывает" (286). Мы словно бы читаем пародию на заключительную часть "Поэта и Черни" Иванова.

В "Даре" полностью перевернуто представление Иванова о соборности, в которой гармонически соединяются интеллигентные индивидуалисты. Идеализация народа, массы представляется Набокову продуктом репрессивных условий, в которых всегда находилась русская интеллигенция. Вид крепостного каземата Чернышевского напоминает Федору Годунову-Чердынцеву отнюдь не какое-нибудь Заключение под Стражу, а то "недоброе русское уединение, из которого возникла русская мечта о доброй толпе" (303-4). Для Набокова неприемлема любая форма ориентации на массовость, для него народничество и соборность (новое народничество Иванова) получают свое завершение в социализме. Недаром советская власть заменила в Саратове памятник Александру II (освободителю крестьян) памятником Чернышевскому (там же: 325).

Более зловещая тень идеолога черни появляется в "Bend Sinister"—в фигуре философа Скотомы (скотос-'тьма', σκωτομα—'затмение рассудка'), на основе философии которого была создана теория эквилизма, политическая доктрина диктатора Падука. Двойник Падука из рассказа "Истребление тиранов" прямо назван "воплощенным отрицанием поэта" (В. Набоков, *Весна в Фиальте*, Анн Арбор; 1978: 186). Скотома называл себя "иконоборцем"—как тут не вспомнить Иванова: "бунт «черни» создал в лирике своего рода протестантизм и иконоборство" (Иванов 1909: 355 ["О лирике"]).

В "Даре" имеет место и полемика с Ивановым по поводу пушкинских "Цыган". Ее знаки тонки, но определены. После бессонной ночи, посвященной стихотворчеству, Федор смотрит в зеркало, "не совсем узнавая себя <...>. В левом глазу лопнул сосудец, и скользнувший с угла рудой отлив придавал что-то цыганское темному блеску зрачка". (392). Это не случайное сравнение, оно повторено Федором в письме к матери в конце романа: "Знаешь, я как цыган черен от груневальдского солнца" (392). Здесь важна личная причастность к цыганскому мотиву. Цыганский загар Федора—это своего рода

чайлд-гарольдов плащ, признак байронического гордого творческого одиночества, впрочем, преломляющегося и на современный лад—по ассоциации с обнаженным ТАРЗАНОМ (373), читай: ЗАРАТУСТРОЙ.<sup>2</sup> Набоков в своей особенной манере ответил на ивановскую статью, а точнее, на всю традицию идеологического подхода к Пушкину, начиная от современников поэта и даже не до Иванова, а вплоть до собственных современников, "своего брата шуана", эмигрантской критики<sup>3</sup>—не называя имен, косвенно, но при этом поэтически конкретно: ответил он на примечания в статье Иванова. В одном из них Иванов приводит курьезную критику поэта К. Рылеева: "«характер Алеко несколько унижен», ибо приличнее ему быть, например, кузнецом, чем водить медведя" (Иванов 1909: 158). Был ли медведь которого цыган Алеко водил по ярмаркам для забавы публики, родственником байроновского медведя,—неизвестно, но для Набокова—это байроновский атрибут. В эссе "Кэмбридж" и в "Университетской поэме" Байрон упоминается вместе со своим ручным московским медведем, которого он держал в студенческие годы. Байроническая трактовка пушкинской поэмы—это вызов индивидуалиста, брошенный ивановскому соборному пониманию цыган. Алеко-кузнец не более приемлем для Набокова, чем идеал соборности. Тяжелый труд на общую пользу лишил бы цыгана вольности и уравнивал бы Алеко с фольклорным медведем-кузнецом. Именно резная русская народная игрушка, изображающая кузнецов—медведя и мужика, попеременно бьющих по наковальне, становится ужасным символом тоталитарного общества, которое теснит беззащитную индивидуальность Цинцинната Ц. в "Приглашении на казнь", романе, написанном одновременно с "Даром" (см. С. Сендерович и Е. Шварц, "Вербная штучка", *Новое литературное обозрение* 24 и 26 (1997), resp. 93-110, 201-222). В четвертой главе "Дара" упоминается излюбленная формула Чернышевского: "ломать кого-либо". О. Дарк заметил, что эта деталь восходит к письму Чернышевского к Солдатенкову от 26.12.1888, в котором он говорит: "Я ломаю каждого, кому вздумаю помять ребра: я медведь. Я ломал людей, ломавших все и всех" (Набоков, "Собр. Соч.", М., 1990: 3, 478). Медведь-молотобоец,<sup>4</sup> персонаж набоковского страшного вербного гулянья, метонимически представляет *вербную штучку*—под страшный

молот его попал Цинциннат Ц. *Вербной штучкой* оказывается и Чернышевский не только как медведь, то есть косвенно, но и прямым текстом—как пряничный *вербный херувим*. В первых же строках "Жизни Чернышевского", рассказывая о привлекательности маленького Николая, розового, неуклюжего, "в глазах ангельская ясность", автор замечает: "херувим, увы, оказался наклеенным на крепкий пряник; не всем пришедшийся по зубам" (239).

В другом примечании Иванов цитирует критика Н. И. Надеждина, который находил "Цыган" пародией на Байрона, как "Граф Нулин" является очевидной пародией на Шекспира: "По моему мнению, самое лучшее его творение есть *Граф Нулин*... Здесь поэт находится в своей стихии, и его пародийный гений является во всем своем арлекинском величии" (168). Иванов привел этот отзыв как один из примеров курьезного непонимания Пушкина. Но для Набокова-то как раз арлекинство Пушкина—важнейшее и привлекательнейшее свойство поэта. Он принял идею арлекинского начала Пушкина в качестве драгоценного наследства и положил это свойство да и самый мотив в основу своей поэтики (кульминация этого мотива в его романе "Посмотри на арлекинов!"). Но сделал он это, разумеется, совсем не в том смысле, в каком это имел в виду Надеждин. Для Федора Годунова-Чердынцева принципиально важен элемент пародии наряду с серьезностью, но не как пародия на кого-то, а как необходимое в его поэтике карикатурное сопровождение своего собственного серьезного (225). Так решается чисто индивидуальная задача творчества. Именно в этом смысле говорится о сборнике стихов Федора: "Каждый его стих переливался арлекином" (34). *Арлекин* становится важным мотивом, представителем неотъемлемого элемента искусства по Набокову.

Есть в "Даре" и упоминание "Графа Нулина", связывающее цепь размышлений о художественной арлекинаде, байроническом индивидуализме, Поэте и Черни. Набоков цитирует "Графа Нулина"—цитирует насколько возможно неприметным образом. Отец Федора "почитал Центральную Азию своим *отъезжим полем*" (76)—ср.: "В последних числах сентября (Презренной прозой говоря) В деревне скучно; грязь, ненастье, Осенний ветер, мелкий снег Да вой волков. Но то-то счастье Охотнику! Не зная нег, В *отъезжем поле* он гарцует" ("Граф Нулин"). Игра с текстом "Графа Нулина" продолжается в главе о

Чернышевском, где фраза "В последних числах сентября" появляется вслед за рассказом о том, как Ольга Сократовна, "супругу верная жена", посетила мужа в его азиатской ссылке (317). Да и сама призрачность деяний и вины набоковского Чернышевского указывает на то, что он—черное ничто, "Count Null" (как перевел Набоков имя пушкинского героя в примечаниях к "Евгению Онегину").

Словом, Набоков отвергает всю столетнюю традицию рецепции Пушкина, основанную на идеологическом насилии, будь то претензии черни на хлеб духовный или идеалы соборности, две стороны одной медали,—от современников Пушкина до Вяч. Иванова и его последователей, оборачивая знакомые ее эпизоды наизнанку и обыгрывая их то в духе арлекинады, то подвергая ударам ямбического архилохова бича, которым пользовался Пушкин. Тут нужно высказать догадку, что у Набокова была еще одна причина для того, чтобы напомнить о связи Пушкина с "Отелло". В "Египетских ночах" Пушкин противопоставляет поэта—импровизатору: настоящий поэт свободен в выборе своей темы, "толпа не имеет права управлять его вдохновением". Чернышевский сам выбрал себе роль импровизатора, то есть он хотел бы быть им. Именно в связи с неточным цитированием "Египетских ночей" в дневнике Чернышевского Федор замечает: "ему не давал покоя образ «эстрады» и «залы», в которой так удобно собрана, так отзывчиво зыблется публика, ибо, в конце концов, он, как пушкинский импровизатор (с поправкой на "бы"), профессией своей—а потом и несбыточным идеалом—избрал рассуждения на заданную тему" (228). Но импровизатор "Египетских ночей", развивая заданную ему тему свободы творчества, бросает презрительный ямбический ответ прохожему, требующему от поэта пользы: "Зачем арапа своего Младая любит Дездемона, Как месяц любит ночи мглу? Затем, что ветру и орлу и сердцу девы нет закона. Таков поэт: как аквилон Что хочет, то и носит он—Орлу подобно, он летает И, не спросясь ни у кого, как Дездемона избирает Кумир для сердца своего". Это ответ Пушкина-Отелло, избранника прекрасной Дездемоны, представителю черни, предшественнику Чернышевского.

Нужно заметить, что в своей полемике с Ивановым о Пушкине Набоков находит союзника в М. О. Гершензоне. Не трудно догадаться, чем этот пушкинист и философ

должен был импонировать Набокову: своим решительным индивидуализмом и приверженностью к интроспективной рефлексии, которую он считал единственно верным направлением мысли философа—в противоположность обширным планам культурно-символического синтеза у Иванова (см. "Переписку из двух углов"). В качестве пушкиниста Гершензон также делал нечто, весьма близкое Набокову—предлагал читать Пушкина медленно, со вниманием к каждому слову и каждому казалось бы проходному образу; вместо идеологических обобщений он предлагал вникать в повторяющиеся мотивы пушкинских текстов; наконец он считал, что Пушкин до конца жизни противопоставлял себя черни. В этом смысле Гершензон истолковал пушкинское "Я памятник себе воздвиг нерукотворный...": он нашел, что это текст диалогический, что основная его часть представляет воображаемый поэтом голос черни и только последнее четверостишие дает пушкинский ответ на него. В. Ю. Проскурина обратила внимание на то, что в своем переводе этого стихотворения на английский язык (*Pushkin, Lermontov, Tyutchev. Poems, London, 1947*) Набоков поставил в кавычки весь текст, предшествующий последнему четверостишию, то есть подписался под интерпретацией Гершензона (доклад на набоковской конференции в Корнельском университете в сентябре 1998).

Едва ли не единственным союзником Набокова был Гершензон и в неодобрительном истолковании русского интеллигента, страдальца о народе. В своей статье "Творческое самосознание" в знаменитых "Вехах" Гершензон писал:

Полвека толкутся они на площади, голося и перебраниваясь. Дома—грязь, нищета, беспорядок, но хозяину не до этого. Он на людях, он спасает народ,—да оно и легче, занятнее, нежели черная работа дома.

Никто не жил,— все делали (или делали вид, что делают) общественное дело. <...>

С первого пробуждения сознательной мысли интеллигент становился рабом политики, только о ней думал, читал и спорил, ее одну искал во всем—в чужой личности, как и в искусстве, и проживал жизнь настоящим узником, не видя Божьего света. (*Вехи, изд. 2-е, М., 1909: 80-83*)

При этом Гершензон противопоставил интеллигента шестидесятнической складки—поэту, как Пушкин когда-то противопоставил поэту—чернь:

Казалось бы нас могла исцелить великая литература, выросшая у нас в эти годы. Она не была связана нашими духовными путями. Истинный художник прежде всего внутренне независим, ему не предпишешь ни узкой области интересов, ни внешней точки зрения: он свободно воспринимает всю полноту явлений и всю полноту собственных переживаний. (83)

Замечательно, что имя Гершензона появляется в "Даре", и это не только ключ к присутствию в романе переклички с М. О. Гершензоном, но и ключ к присутствию его вечного собеседника—Вячеслава И. Иванова.<sup>5</sup> В романе Гершензон—врач-хирург, который спас жизнь дяди Федора Годунова-Чердынцева. Дядя Олег на войне получил рану в живот, такую же, как та, что стала смертельной для Пушкина, так что выбор имени врача не случаен: здесь возникает параллель между тем, что сделал врач Гершензон для Пушкина, смертельно раненного идеологами. Есть в "Даре" и носитель имени главного противника Гершензона в пушкинистике—Щеголева. П. Е. Щеголев выступал против обращения к творчеству как источнику понимания жизни поэта, чем и заслужил высокую репутацию среди пушкинистов. П. Е. Щеголев, автор документальной книги "Дуэль и смерть Пушкина" (1916), создал именно ту похоронную куклу, которая неприемлема для автора парижской речи о Пушкине. Щеголев "Дара"—это один из самых противных Федору людей, человек черносотенной складки и пошляк. Разумеется, эта фигура не списана с человеческой фигуры пушкиниста, но она отражает взгляд Набокова на установку пушкиниста—относит ее к позициям черни. И она подтверждает значимость имени Гершензона.

Следует заметить, что и Пушкин Гершензона, при всем внимании ученого к пушкинскому слову, был очень личным гершензоновским Пушкиным. Та мудрость, которую Гершензон усмотрел в глубине пушкинских текстов, совпадала с собственной мудростью Гершензона (это отмечено у В.Ф. Ходасевича в "Некрополе", Париж, 1976: 155<sup>6</sup>; см. подробную реконструкцию этого совпадения в книге В. Ю. Проскуриной "Течение Гольфстрема:

Михаил Гершензон, его жизнь и миф", С.-Петербург, 1999, гл. 6). Так же поступил и Набоков: Пушкин оказался персонажем его личного поэтического мира и мифа.

Именно личного поэтического мифа не допускал Вяч. Иванов—так что спор Набокова с ним обретал особенную глубину. В статье "Предчувствия и предвестия" 1906 г. (*По звездам*, 1909) Иванов в этом смысле определял сущность Символизма:

В круге искусства символического, символ естественно раскрывается как потенциал и зародыш мифа. Органический ход развития превращает символизм в мифотворчество. Внутренний необходимый путь символизма предначертан и уже предвещен (искусством Вагнера). Но миф—не свободный вымысел: истинный миф—постулат коллективного самоопределения, а потому и не вымысел вовсе и отнюдь не аллегория или олицетворение, но ипостась некоторой сущности или энергии. Индивидуальный же и необщеобязательный миф—невозможность, *contradictio in adiecto*. Ибо и символ сверхиндивидуален по своей природе, почему и имеет силу превращать интимнейшее молчание индивидуальной мистической души в орган вселенского единомыслия и единочувствия, подобно слову и могущественнее обычного слова. (196)

Здесь все совершенно неприемлемо для Набокова—все то, с чем спорит автор "Дара": идеализация коллективного и имперсонального под эгидой мистицизма и отрицание индивидуального мифа. Самый выбор слов: "единомыслие и единочувствие"—является отталкивающим для Набокова. Ориентация на могущество обычного слова—это то, чего Набоков-художник чурался более всего—его инструментом было редкое, изысканное,—сдвинутое, идиосинкратическое, обманчивое, немногим доступное слово. Набоков обращается к читателю стихами Федора Годунова-Чердынцева: "Люби лишь то, что редкостно и мнимо, что крадетсЯ окраинами сна, что злит глупцов, что смердами казнимо" (175-6). Что касается Вагнера, который был для Иванова пророком, то у Набокова он появляется в качестве мотива с особой функцией. Об этом речь впереди.

В споре с Вяч. Ивановым по поводу Пушкина, Набоков — так же как Иванов и другие символисты — ницшеанец. 19-летний Набоков включил Ницше в список своего чтения в период жизни в Крыму (В. Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton, 1990: 150). В отличие от Мережковского и Иванова, ему оказался ближе зрелый Ницше. "Дар" — особенно ницшеанская книга.

Укажем лишь на главные идеи, ведущие к набоковскому пониманию Пушкина. Прежде всего Набокову близка аристократическая мораль зрелого Ницше постольку, поскольку она ведет к представлению о высшем типе человека — homo poeticus, тому, кто наделен способностью именовать неназванное.

То были, скорее, сами "добрые", т.е. знатные, могущественные, высокопоставленные и возвышенно настроенные, кто воспринимал и оценивал себя и свои деяния как хорошие, как нечто первосортное, в противоположность всему низкому, низменно настроенному, пошлому и плебейскому. Из этого пафоса дистанции они впервые заняли себе право творить ценности, выбивать наименования ценностей: что им было за дело до пользы! <...> (Право господ давать имена заходит столь далеко, что позволительно было бы рассматривать само начало языка как проявление власти господствующих натур: они говорят: "это есть то-то и то-то", они опечатывают звуком всякую вещь и событие и тем самым как бы завладевают ими.) ("К генеалогии морали", 1888; Ф. Ницше, *Сочинения*, М. 1990: 2.416-17)

Здесь можно найти смысл и аристократизма Федора Годунова-Чернынцева и научных занятий его отца, дававшего имена растениям и животным. Но если у Ницше аристократ берет себе право творить ценности и давать имена, то для Набокова, наоборот, тот, кто способен творить ценности и давать имена, есть аристократ. В "Даре" "один казанский профессор" напал на Константина Кирилловича, "исходя из каких-то гуманитарно-либеральных предпосылок, обличая его в научном аристократизме, в надменном презрении к Человеку, в невнимании к читателю" (129). Наоборот, Чернышевский "не видел беды в незнании подробностей разбираемого предмета: подробности были для него лишь аристократическим элементом в государстве наших общих понятий" (276). Чернышевский осуждал "все эти ученые специальности от изучения крылышек бабочек до изуче-

ния наречий кафрского языка" (270). И стихосложение он рассматривал с плебейской точки зрения: "Чернышевский учуял в трехдольнике что-то демократическое, милое сердцу, «свободное», но и дидактическое, в отличие от аристократизма и антологичности ямба" (270). В некрасовском трехдольнике он ценил то, что "слова, попадая на холостую часть стопы, теряют индивидуальность, зато усиливается их сборный ритм: частное приносится в жертву целому <...>—причем слова все знатные, а не чернь предлогов или союзов, безмолвствующая иногда и в двухдольнике" (271). Федор, наоборот, чувствовал природную склонность к ямбам (171). Словом, пушкинская концепция поэта и черни наполнена у Набокова ницшеанским содержанием.

В "Веселой науке" (1882) Ницше прямо описывает тот самый феномен, который Набоков раскрывает в Чернышевском:

Даже та запальчивость, с которой наши смышленейшие современники забиваются в жалкие углы и щели, например <...> в нигилизм петербургского образца (т.е. в веру в неверие, вплоть до мученичества за нее),—даже эта запальчивость свидетельствует прежде всего о потребности в вере, в поддержке, в хребте, в опоре... Вера всегда больше всего жаждется, упорнее всего взыскуется там, где недостает воли <...> чем меньше умеет некто повелевать, тем назойливее влечется он к тому, кто повелевает, и повелевает строго,—к Богу, монарху, званию, врачу, духовнику, догме, партийной совести. (1.668, жирный шрифт внесен.)

С помощью зрелого Ницше отыскивается и неременная связь между ивановской соборностью и социализмом Чернышевского. В книге "По ту сторону добра и зла" (1886) Ницше пишет

*Мораль в Европе есть нынче мораль стадных животных <...> С помощью религии, которая всегда была к услугам возвышеннейших стадных вождельцев и льстила им, дело дошло даже до того, что и в политических и в общественных установлениях мы видим все более явное выражение этой морали: демократическое движение наследует христианскому. (2.320-21).*

"Сострадание есть практика нигилизма",—подводит Ницше итог своим многолетним размышлениям в "Антихристе" (1895).

Ницшево описание феномена сострадающего страдальца, страдальца во имя истины, объясняет и то,

почему среди важнейших текстов Пушкина в "Даре" назван "Анчар". В эпизоде мистификации, где неизвестного старика выдают за Пушкина, пережившего дуэль, фиктивный мемуарист поражен внезапной мыслью: "Вот это он, вот эта желтая рука, сжимающая маленький дамский бинокль, написала «Анчар», «Графа Нулина», «Египетские ночи»" (там же: 115). Яд и идеология—у Набокова сращенные понятия: "Идеологический яд, проповедь,—если употребить термин, изобретенный шарлатанами-реформаторами,—начал оказывать влияние на русский роман в середине прошлого века" (V. Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, New York, 1981: 137). Ницше предлагает объяснение природы ядовитых идеологий:

Какими ядовитыми, какими хитрыми, какими дурными делает людей всякая долгая война, которую нельзя вести открытою силой! <...> Эти изгнанники общества, эти долго преследуемые, злобно травимые,—так же отшельники по принуждению <...>—становятся всегда в конце концов рафинированными мстителями и отравителями... (2.261)

Ядовитость, отравительство, таким образом,—не просто одна из черт набоковского Чернышевского, а существенное его свойство,<sup>7</sup> проявление его сущности в качестве черноты, ничто, нежити. Даже созвучие *Чернышевский-Анчар* относится к тому типу, какой Набоков любил обыгрывать.

Что же касается деревьев, то Набокова, любителя биологической таксономии, развлекала приверженность homo feuerbachii, то есть "топорных материалистов" Чернышевского и Ленина, к "дереву" в качестве примера в их философствованиях, при том что они не умели отличить дуба от березы (272-273).<sup>8</sup>

В связи с мотивами ядовитости и отравительства находится одно из самых ницшеанских понятий—ressentiment. Значение этого французского слова 'злопамятство, злоба'—только номинально характеризует его. Это сложное понятие означает у Ницше особый модус чувствования, породивший христианство у евреев и декаданс в Европе. Ressentiment—это постоянно переживаемое сознание своей слабости и неполноценности. Недовольство своим положением при неспособности к прямой мести ведет к постулированию равенства между обиженным и обидчиком и к аскетическому идеалу,

морали рабов. Философия *ressentiment*, по Ницше, это как раз и есть самоотравление и отравительство. На этом свойстве он настаивает постоянно. Пушкин "Дара"—это аристократ-ницшеанец, не потерявший способности прямой и конкретной мести; он противоположен Чернышевскому, не отвечающему прямо на измены жены и обиды друзей, но предающемуся мстительному отравительству на общем уровне. Отравление—функция набовковского Чернышевского, и состояние отравленности—его атрибут; эта мысль проведена от начала работы Федора над книгой, когда он "только и знал, что это был «шприц с серной кислотой»" (195), и до ее завершения, когда секретарь Чернышевского записал последний бред умирающего: "«ему нет спасения... в его крови найдена хоть микроскопическая частичка гноя, судьба его решена...». О себе ли он говорил, в себе ли почувствовал эту частичку, тайно испортившую все то, что он за жизнь свою сделал и испытал?" (334).

В этом же контексте можно понять суть важнейшего события "Дара"—переход Федора Годунова-Чердынцова от поэзии к прозе. Федор знает, что его поэтический талант уступает кончеевскому.

Глядя на сутулую, как будто даже горбатую фигуру этого неприятно тихого человека, таинственно разрастающийся талант которого только дар Изоры мог бы пресечь, <...> он, страдая, волнуясь, и безнадежно скликаая собственные на помощь стихи, чувствовал себя лишь его современником... (75)

Дар Изоры, отравы в перстне,—выдает в Федоре пушкинского Сальери, завистника Моцарта; тут и ницше *ressentiment*, отравительство. Читая "ядовито-пренебрежительный «разнос»" Христофором Мортусом книги стихов Кончеева, Федор с неудовольствием ловит себя на мысли, что он как бы заключил "с критиком завистливый союз" (188-9). Таким образом, он, поэт и аристократ, оказывается в стане завистливой черни. Выход из этого состояния—одна из главных линий романа. Уже заканчивая книгу о Чернышевском, Федор натывается в журнале на случайные ссылки на Кончеева, "подразумевавшие общепризнанность поэта, <...> еще полгода тому назад это бы возбудило в нем сальериеву муку, а теперь он сам удивился тому, как безразлична ему чужая слава" (232). Во втором воображаемом

разговоре с Кончеевым Федор говорит: "я прежде завидовал вашей славе" (383). Дело в том, что Федор, осознав, что его стихи ему не по росту, "на номер меньше" (218), переходит к "прозрачной прозе" (16), и здесь он уже Моцарт, здесь ему нет соперников. Высшей наградой для него оказывается разгромная рецензия того же Христофора Мортуса на его собственную книгу с теми же аргументами против нее, что и против стихов Кончеева—критику безразличен талант автора, он желает читать только "человеческие документы".

История названия романа также имеет отношение к ницшевой философии ressentimentа. Ее суть сказывается в отрицании—в противоположность утвердительному сознанию аристократии: "В то время как всякая преимущественная мораль произрастает из торжествующего самоутверждения, мораль рабов с самого начала говорит Нет «внешнему», «иному», «несобственному»: это Нет и оказывается ее творческим деянием" ("Генеалогия морали", 1888, 2.424). То, то Ницше говорит об утверждающей позиции, о Да, несомненно близко Набокову:

*Мы, безродные.* Среди нынешних европейцев нет недостатка в таких, которые вправе называть себя безродными в окрыляющем и славном смысле этого слова «...». Мы ничего не «консервируем», мы не стремимся также обратно в прошлое, мы нисколько не «либеральны», мы не работаем на «прогресс», нам вовсе не нужно затыкать уши от базарных сирен будущего,—то, о чем они поют: «равные права», «свободное общество», "нет больше господ и нет рабов", не манит нас!—мы просто считаем нежелательным, чтобы на земле было основано царство справедливости и единодушия (ибо оно при всех обстоятельствах стало бы царством глубочайшей посредственности и китайщины) «...». Друзья мои! Скрытое да в вас сильнее, чем любые нет и может быть, которыми вы больны вместе с вашим веком... (1.702-704)

Прежде, чем назвать роман "Дар", Набоков намеревался назвать его "Да". В письме З. Шаховской Набоков писал: "Боюсь, что роман мой следующий (заглавие которого удлинилось на одну букву: не "Да", а "Дар", превратив первоначальное утверждение в нечто цветущее и языческое, даже приапическое) огорчит вас" (А. Долинин, "Три заметки": 703-704). Собственно говоря, ницшево "да" было подхвачено Ивановым (как обычно у него, в соединении с христианством—знаменитый "Кроткий свет таинственного Да"), и в набоковском подчеркивании

приапического нужно видеть не только желание эпати-ровать ханжу, но и намерение расподобиться с Ивановым и подчеркнуть свою близость к источнику Иванова—Ницше, но только Ницше "Антихриста".<sup>9</sup>

И христианство, и нигилизм, носители философии сострадания, *ressentiment*, представляют для Ницше декаданс. В этом-то смысле он и осуждает "весь наш литературный и артистический *décadence* от Санкт-Петербурга до Парижа, от Толстого до Вагнера" (2.636). Вагнер попадает сюда потому, что великий ниспровергатель кумиров в искусстве, которому в молодости Ницше поклонялся, написал "Парсифаля", стал христианином. Главная книга Ницше, направленная против Вагнера—это "Сумерки идолов", что выражено в самом названии, перекликающемся с названием оперного цикла Вагнера—"Сумерки богов". Набоков обыгрывает ницшевы мотивы. В "Даре", в эпизоде встречи матери, чей приезд в Берлин подтолкнул Федора к мысли о книге об отце, вслед за упоминанием—как бы между прочим—"сумерек настоящего", в рамках того же предложения появляется—опять-таки как бы между прочим—"обоими замеченный гротеск: невозмутимый мотоциклист провез в прицепной каретке бюст Вагнера" (99). Гротеск тут в том, что везут бюст, то есть поверженного идола.<sup>10</sup> Это ключевые знаки ницшевой тональности. "Дар" как партитура читается в этой тональности. Более того, вся антинемецкая окраска "Дара", Федорова "грешная ненависть (к жалкой, бедной, вымирающей нации)" (93) есть неперемное свойство тональности "Сумерек идолов". Книга Ницше имеет подзаголовок "Как философствуют молотом", отражающий черновое название "Молот идолов. Праздность психолога". И начало мыслей Федора о деятельной лени, об отце, о его смерти и бессмертии неразрывно связано с мыслями о молоте идолов. Так и мысли о Пушкине, чей голос сливался для Федора с голосом отца, ведут к главе четвертой, "Молоту идола Чернышевского".<sup>11</sup> Поэт и Чернь не только связаны романтической парадигмой—они предстают главными протагонистами на сцене ницшевой философии культуры, усвоенной русским Серебряным веком.

\* \* \*

Итак, в рассмотренных нами эпизодах рецепции Пушкина в русской культуре XX века поэт прочно включен в мифологические перспективы темы "Поэт и чернь"; альтернативы заключались в том, какой характер эти мифологии имели: если общественно-идеологический (у Мережковского, Иванова, Розанова)—то Пушкин подвергался суду черни, если лично-поэтический (у Гершензона, Ходасевича, Набокова)—то чернь подвергалась бичеванию с позиций Ницше.

## СНОСКИ

1. Сегодня происходит пересмотр представления о Серебряном веке как эпохе, закончившейся в 1921 г. Несомненно тесное культурное единство Символизма и Постсимволизма. Если это единство положить в основу определения эпохи, то период времени, связанный с творчеством воспитанных на Символизме Ахматовой, Мандельштама, Маяковского, Хлебникова, Цветаевой, Набокова и др. должен быть охвачен понятием Серебряного века. Первая его фаза отличалась институционными признаками, вторая исчезла с социальной поверхности, стала Атлантидой, приняла характер разъединенных индивидуальных событий, составляющих, однако, редкое, поразительное культурное единство. См. С. Сендерович, "Владимир Набоков и Постсимволизм", *Постсимволизм как явление культуры*. Вып. 2. М.: РГГУ, 1998, 33-37.

2. В "Даре" есть и другая ипостась цыганского мотива: Ольга Сократовна, будущая невеста Чернышевского названа "цыгановатенькой" (256); впоследствии в ее цыганских глазах "скользило что-то загнанное, но и манящее" (317)—это цыганщина, мотив из символистского обихода, а именно—тот блоковской мотив, кототрый для Набокова смежен с пошлостью.

3. В конце "Других берегов" Набоков прямо указывает на то, что в его глазах круг парижских литераторов ведет свое происхождение от Иванова: "В этом мирке, где царили грусть и гнильца, от поэзии требовалось, чтобы она была чем-то соборным, круговым, каким-то коллективом тлеющих лириков, общим местом с наружным видом плеяды,—и меня туда не тянуло" (В. Набоков, *Другие берега*, Анн Арбор, 1954: 242).

4. Ср. с Мишей-молотобойцем в "Котловане" А. Платонова.

5. Имя Иванова также появляется в "Даре", в "Жизни Чернышевского"—в излюбленной набоковской манере, не прямо, а в составе фигуры речи, да еще в искусно выбранной документальной цитате. В последние годы своей жизни Чернышевский переводит "Всеобщую историю Георга Вебера". "Перевод свой он подписывает: «Андреев», и в рецензии на первый том («Наблюдатель», Февраль 1884 г.) критик

Гершензона в связи с его неудачной интерпретацией сна Татьяны, он называет его статью "замечательно глупой"—как бы выворачивая наизнанку мысль Ходасевича, что "Мудрость Пушкина" была мудростью Гершензона.

7. В комментариях к "Евгению Онегину" Набоков заметил по поводу пропущенной поэтом в прижизненном издании XXXVIII строфы 6-ой главы, в которой развивается еще одна возможная версия судьбы Ленского, что сам Пушкин как бы провидел Чернышевского. И в самом деле:

Исполня жизнь свою отравой,  
Не слелав многого добра,  
Увы, он мог бессмертной славой  
Газет наполнить нумера.  
Уча людей, мороча братьий,  
При громе плесков и проклятий,  
Он совершить мог грозный путь...

Словом, глава о Чернышевском в "Даре"—это подхват и развитие пушкинской темы.

8. В комментариях к "Евгению Онегину" мы находим полную историю анчара, его открытия и описания.

9. С "Антихристом" Ницше связано значение названия "Дар": "Народ, который еще верит в самого себя, имеет также и своего собственного Бога. <...> Его самоудовлетворенность, его чувство власти отражается для него в существе, которое можно за это благодарить" (2.642). В духе еще более радикального Ницше набоковский Федор думает: "Куда мне девать все эти подарки, которыми летнее утро награждает меня—и только меня? Отложить для будущих книг? Употребить немедленно для составления практического руководства: «Как быть счастливым»? Или глубже, дотошнее: понять, что скрывается за всем этим, за игрой, за блеском, за жирным, зеленым гримом ливны? А что-то ведь есть, что-то есть! И хочется благодарить, а благодарить некого. Список поступивших пожертвований: 10,000 дней —от Неизвестного" (368).

10. На поверхности набоковская лингвистическая игра: Вагнера, то есть *Каретника* (Wagner), везут в *каретке*. Веселая и легкая шутка искрится за счет более глубокой. В послесловии к американскому изданию "Лолиты" 1958 г. Набоков вернулся к идее "Молота идолов". Он писал о "Литературе Больших Идей", которая "подается в виде громадных гипсовых кубов, которые со всеми предосторожностями переносятся из века в век, пока не явится смельчак с молотком и хорошенько не трахнет по Бальзаку, Горькому, Томасу Манну" (В. Набоков, *Лолита*, Анн Арбор, 1967: 293).

11. В рецензии на "Жизнь Чернышевского" Кончеев приводит картину бегства в эмиграцию, когда кто-нибудь тащит с собой "портрет забытого родственника"—это вариант идолов родного очага. Таким портретом был образ Чернышевского, и резко отрицательную реакцию на книгу Федора Годунова-Чердынцева о нем Кончеев пояснил тем, что "кто-то вдруг взял и отнял портрет" (344). Но самое замечательное—это то, что случилось с романом: издатели "Современных записок", вполне доброжелательные по отношению к Набокову, наотрез отказались опубликовать главу о Чернышевском, не

позволили отобразить у них портрет родственника—так роман и вышел без четвертой главы. Это продолжение романа в жизни—редчайший случай верификации художественной правды.