

УДК 821.161.1.09"20"

**А. С. Власов**

Костромской государственный университет  
asvlasov74@mail.ru

**«...ПОКЛОННИК ЧИСТОГО ИСКУССТВА РУКОПЛЕЩЕТ»  
(САЛЬЕРИАНСКАЯ ТЕМА В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «ДАР»)**

*В статье выявляются прямые и косвенные отсылки к пьесе А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» в романе В. В. Набокова «Дар», анализируется значение, которое обретают образы и проблематика пушкинской пьесы в художественном мире романа.*

**Ключевые слова:** В. В. Набоков, А. С. Пушкин, роман «Дар», сальерианская тема, отсылка, аллюзия.

**Aleksandr S. Vlasov**

Kostroma State University  
asvlasov74@mail.ru

**“...A PURE ART ADMIRER APPLAUDS IT”  
(SALIERIAN THEME IN THE NOVEL “THE GIFT” BY VLADIMIR NABOKOV)**

*The article reveals direct and indirect references to Alexander Pushkin's play “Mozart and Salieri” in the novel “The Gift” by Vladimir Nabokov. It analyzes the meaning that the images and problems of Pushkin's play acquire in the artistic world of the novel.*

**Keywords:** Vladimir Nabokov, Alexander Pushkin, novel “The Gift”, Salierian theme, reference, allusion.

«Кровь Пушкина течёт в жилах новой русской литературы с той же неизбежностью, с какой в английской – кровь Шекспира», – сказал В. Набоков в одном из интервью, вошедших в книгу «Строгие суждения» [6].

Есть некая символическая закономерность в том, что «Дар», завершённый в 1938 году и ставший последним русским романом Набокова, во многом ориентирован на тот дискурс отечественной культуры, в котором центральное место занимают судьба А. С. Пушкина и осмысление его произведений. В пушкинском срезе поэтики «Дара», предоставляющем обширный, многообразный материал для исследования, заметную роль играют прямые и косвенные отсылки к «Моцарту и Сальери» (1830), второй пьесе из цикла «Маленькие трагедии». Очевидно, что в проблематике пьесы следует различать два основных плана. Первый – определяется желанием автора обратиться к внешне противоположным, но внутренне глубоко взаимосвязанным модусам творчества, персонифицировать их в образах героев, наделённых различными характерами, темпераментами, по-разному относящихся к жизни и своему таланту. Второй план более сложен; в нём Пушкин, по словам Ю. Лотмана, «подвергает анализу, казалось бы, нечто совершенно бесспорное – искусство. Может ли искусство, превращённое в абстракцию, самодовлеющий принцип, быть поставлено выше простой отдельной человеческой жизни?» [4, с. 309]. Главный герой здесь – Сальери, в его душе разворачивается драматически оформляемый «сюжет зависти», раскрывающий механизм самообмана, оправдания низменного, преступного помысла приверженностью высокой идее.

Проследим за тем, как сальерианская тема претворяется в романе, само название которого, очень ёмкое и многозначное, соотносится с ключевой формулой «Моцарта и Сальери»: «священный дар <...> бессмертный гений» [7, т. 7, с. 124; в дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием тома – римской цифрой – и страницы. Курсив в цитатах здесь и далее, кроме особо оговорённых случаев, мой. – А.В.].

В начале романа его герой, молодой поэт-эмигрант Фёдор Годунов-Чердынцев, восхищается своим более «удачливым» сверстником – Кончеевым, одновременно завидуя ему. Загадочный Кончеев появляется в 1-й главе и сразу же попадает в поле зрения Годунова-Чердынцева: «Глядя на сутулую, как будто даже горбатую фигуру этого неприятно тихого человека,

таинственно разраставшийся талант которого только *дар Изоры* мог бы пресечь, – этого всё понимающего человека <...> в присутствии которого он, страдая, волнуясь, и безнадежно скликая собственные на помощь стихи, чувствовал себя лишь его современником, – глядя на это молодое <...> старомодно-простоватое лицо <...> Фёдор Константинович сначала было приуныл...» [5, с. 59].

Тему инициирует словосочетание *дар Изоры*, заставляющее читателя вспомнить о яде, которым Сальери отравил Моцарта. Аллюзия к пушкинскому тексту наделяет эпизод архетипическим смыслом, и некоторые основания для этого имеются. Годунов-Чердынцев склонен к «сальерианской» рефлексии, анализу собственных поэтических творений, а в определенные моменты даже и к иронически-«остранённому» взгляду на них. В 3-й главе, например, герой рассказывает о своей «стихотворной болезни», начавшейся с того, что он «соорудил себе – грубую и бедную – *мастерскую слов*» [5, с. 135]. Ср.: «...Я сделался *ремесленник* <...> / Музыку я разъял, как труп. Поверил / Я алгеброй гармонию» [VII, 123]. Поэзия Кончеева, напротив, являет образец «моцартианской» спонтанности, интуитивного постижения и воплощения гармонии: «в тёмном как будто стихе» из слов «вдруг возникало, лилось и ускользало, не утолив до конца жажды, какое-то непохожее на слова, не нуждающееся в словах, своеобразное совершенство» [5, с. 84]. Однако реальность, воссоздаваемая на страницах набоковского романа, не вписывается в рамки простых схем.

Фёдор Константинович видит в Кончееве воплощение творческого идеала, если угодно, своё alter ego. Уверенно растущий поэтический талант обладает таинственной силой притяжения: попавший под её воздействие главный герой «Дара» стремится максимально приблизиться к Кончееву, стать его собеседником, чтобы понять наконец, действительно ли между ними есть сходство и в чём именно оно проявляется. Но на протяжении почти всего романного действия эти попытки оказываются неудачными. Как верно заметил Ст. Блэкуэлл: «По мере того как Фёдор предаётся чувству зависти, расстояние между ним и Кончеевым увеличивается» [1, с. 835]. Полностью освободиться от этого чувства Годунову-Чердынцеву удастся лишь в момент завершения работы над «Жизнью Чернышевского», когда он понимает, что перешёл некий рубеж и написал ни на что не похожую книгу: «...он не сел после ужина за работу, а проваландался с новым журналом, где дважды вскользь упоминался Кончеев, и эти случайные ссылки, подразумевавшие общепризнанность поэта, были драгоценнее самого благожелательного отчёта: ещё полгода тому назад это бы возбудило в нём *сальериеву муку*, а теперь он сам удивился тому, как безразлична ему чужая слава» [5, с. 185–186]. В заключительной, 5-й главе герой подводит итог определённого этапа жизни, посвящённого почти исключительно поэзии, и предчувствует новый рубеж, который вскоре получает более или менее конкретные очертания: «...напишу классический роман, с типами, с любовью, с судьбой, с разговорами», где «всё так перетасую <...> что от автобиографии останется только пыль, – но такая пыль, конечно, из которой делается самое оранжевое небо» [5, с. 314, 328]. Осуществлением этого замысла, если исходить из предлагаемых Набоковым правил игры, как раз и является текст «Дара».

Таким образом, зависть Годунова-Чердынцева – отнюдь не *сальерианская* зависть в строгом значении этого слова. Она не «приземляет» героя, не порождает в его душе «бескрылое желанье» и бессильную злобу, а напротив, способствует осознанию индивидуальности и реализации творческого потенциала (вспомним известный афоризм Пушкина о «сестре соревнования» – зависти «из хорошего роду» – [XII, 179]). Казалось бы, это указывает на некоторую избыточность контекста, создаваемого *даром Изоры* и *сальериевой мукой* в 1-й и 3-й главах. В соотношении с реальной историей взаимоотношений Годунова-Чердынцева и Кончеева эти аллюзии начинают восприниматься как преувеличение, своеобразная ироническая гипербола. Но этот якобы избыточный контекст в действительности точно выверен

и совершенно необходим, поскольку под его воздействие неизбежно, в силу учитываемых Набоковым особенностей читательского ассоциативного мышления, попадают и другие реалии художественного мира романа, обретая дополнительное смысловое измерение.

Ещё одной инвариацией сальерианской темы предстаёт в «Даре» образ литературного критика Христофора Мортуса. Характерно, что Мортус впервые упоминается в романе как автор статьи «Голос Мэри в современных стихах» [см.: 5, с. 59]. Столь явная отсылка к контексту пушкинского «Пира во время чумы», разумеется, не случайна: неясно, какие именно стихи имеются в виду, однако по названию статьи можно судить о предпочтениях критика, его отношении к этим стихам и русской эмигрантской литературе в целом.

Подспудная ассоциация с образом Сальери возникает в 3-й главе, когда Фёдор Константинович читает статью Мортуса о книге Кончеева «Сообщение»: «Это был *ядовито-пренебрежительный* “разнос”, без единого замечания по существу, без единого примера, – и не столько слова, сколько вся манера критика претворяла в жалкий и сомнительный призрак книгу, которую на самом деле Мортус *не мог не прочесть с наслаждением* <...> “Эти стихи, – кончал Мортус, – возбуждают у читателя какое-то неопределённое и непреодолимое отталкивание. Другим талантам Кончеева они, вероятно, покажутся прелестными. <...> Но в наше трудное, по-новому ответственное время <...> отвлечённо-певучие пьески о полусонных видениях не могут никого обольстить. И право же от них переходишь с каким-то отрадным облегчением к любому человеческому документу, к тому, что “вычитываешь” у иного советского писателя, пускай и не даровитого, к бесхитростной и горестной исповеди, к частному письму, продиктованному отчаянием и волнением”» [5, с. 150–151]. Контекст порождается авторской ремаркой об отношении Мортуса к кончеевской книге («не мог не прочесть с наслаждением»), противоречащем откровенно враждебной тональности критического опуса. Вспомним завершающий 1-ю сцену пушкинской пьесы монолог, из которого явствует, что Моцарт – одновременно и музыкальный гений, которого Сальери почти боготворит («...новый Гайдн / Меня восторгом дивно упоил!»), и «злейший враг», подлежащий уничтожению [см.: VII, 128–129]. Эпитет *ядовито-пренебрежительный* корреспондирует с упоминаемым в 1-й главе *даром Изоры*. Эта своеобразная ассоциативная «рифма», создающая важный символический лейтмотив, подкрепляется тем особым смыслом, который в данном контексте обретает псевдоним критика (в переводе с латинского *mortuus [est]* означает «мёртвый»). В первую очередь «псевдоним намекает на *смерть и умирание* как центральную тему эссеистики и поэзии» Г. Адамовича, бывшего основным прототипом Мортуса, «и его более молодых последователей, поэтов так называемой “парижской ноты”, группировавшихся вокруг журнала “Числа”» [3, с. 131]. Однако здесь Мортус «мёртв» не столько потому, что пишет о смерти, сколько в силу своей необъективности, политической ангажированности, которая (Набоков не упускает случая это подчеркнуть) всегда оказывает иссушающее, мертвящее действие на творческое сознание.

Характерно, впрочем, что даже этот, казалось бы, сугубо пародийный образ обогащается чертами, сообщающими ему жизненную амбивалентность: «...сам Кончеев в своих критических обзорах не раз, – свысока и в сущности столь же недобросовестно, – задевал Мортуса (который, кстати сказать, был в частной жизни женщиной средних лет, матерью семейства, в молодости печатавшей в “Аполлоне” отличные стихи, а теперь скромно жившей в двух шагах от могилы Башкирцевой и страдавшей неизлечимой болезнью глаз, что придавало каждой строке Мортуса какую-то трагическую ценность). И когда Фёдор Константинович почувствовал бесконечно лестную враждебность этой статьи, ему стало досадно, что о нём так никто не пишет» [5, с. 151].

В 4-й главе романа, которая целиком воспроизводит текст книги Ф. К. Годунова-Чердынцева «Жизнь Чернышевского», сальерианская тема концептуально углубляется.

Замысел книги о Чернышевском возникает в сознании Годунова-Чердынцева после того, как Фёдор Константинович, посетовав на скверные задачи в советском шахматном журнале, задаёт себе вопросы, поначалу кажущиеся риторическими: «...отчего это в России всё делалось таким плохоньким, корявым, серым, как она могла так оболваниться и притупиться? Или в старом стремлении “к свету” таился роковой порок, который по мере естественного продвижения к цели становился всё виднее, пока не обнаружилось, что этот “свет” горит в окне тюремного надзирателя, только и всего? Когда началась эта странная зависимость между обострением жажды и замутнением источника? В сороковых годах? В шестидесятых? И “что делать” теперь?» [5, с. 157]. На эти вопросы и отвечает полу-пародийное жизнеописание автора романа «Что делать?», созданное Набоковым в середине 1930-х годов и нарушившее практически все сложившиеся к тому времени в советской и эмигрантской литературе каноны биографического жанра. (Отсутствие пиетета к одному из властителей дум русской интеллигенции привело к тому, что первые издатели отказывались публиковать «Жизнь Чернышевского» в составе романа – полный текст «Дара» увидел свет лишь в 1952-м году.) Говоря о Н. Г. Чернышевском как о герое книги Годунова-Чердынцева, необходимо учитывать своеобразие той чисто художественной задачи, которую ставил перед собой автор жизнеописания. Важной частью этой задачи был особый, «пушкинский» ракурс повествования. Чернышевский предстаёт в книге своеобразным антиподом Пушкина: «Если Пушкина Набоков считал воплощением мечты русской литературы о духовной свободе, то в Чернышевском с его идеей превращения свободного искусства в подневольную пропаганду на службе свободы он видел полную противоположность поэту» [2, с. 33]. Повествование пронизывает ирония, но далеко не все биографические реалии окрашиваются ей (там, например, где речь заходит о политических преследованиях, выпавших на долю Чернышевского, ирония неизменно уступает место сочувствию).

Интересен тот фрагмент книги, в котором автор, начав с рассказа о том, как молодой Чернышевский разглядывает «поэтические картинки», выставленные «в витринах Юнкера и Дацирао», переходит к образно-афористическому изложению философской концепции героя, лёгшей в основу его магистерской диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности»: «...Разумеется, шейка у Надежды Егоровны ещё милее. Отсюда важный вывод: жизнь милее (а значит лучше) живописи, ибо что такое живопись, поэзия, вообще искусство в самом чистом своём виде? Это – солнце пурпурное, опускающееся в море лазурное; это – “красивые” складки платья; это – розовые тени, которые пустой писатель тратит на иллюминавку своих глянцевиных глав; это – гирлянды цветов, феи, фрины, фавны... Чем дальше, тем облачнее: сорная идея растёт. <...> Понятие “фантазии” представляется Николаю Гавриловичу в виде прозрачной, но пышногрудой Сильфиды, которая, без всякого корсета и почти нагая, играя лёгким покрывалом, прилетает к поэтически поэтизирующему поэту. Две-три колонны, два-три дерева – не то кипарисы, не то тополя – какая-то мало нам симпатичная урна, – и поклонник чистого искусства рукоплещет. Презренный! Праздный! И действительно, как же не предпочесть всему этому вздору честное описание современного быта, гражданскую горечь, задушевные стишки?» [5, с. 200–201].

С точки зрения утилитариста, право на существование имеет лишь «гражданская» поэзия. К «чистой» поэзии надлежит относиться с пренебрежением: это нечто призрачное, почти бесплотное и бессмысленное, т.е. лишённое практического смысла. Предаваться ей – значит поступать бесцельно и чуть ли не аморально. Наряду с «общепозэтическими» аксессуарами сомнительного свойства («две-три колонны, два-три дерева», «какая-то мало нам симпатичная урна») об этом свидетельствуют «почти нагая» *Сильфида* и нарочито тавтологическое словосочетание «поэтически поэтизирующий поэт», где определяющее причастие *поэтизирующий*, усиленное однокоренным наречием *поэтически*, обретает безобъектное значение:

на что направлены действия определяемого этим причастием субъекта поэтизации, остаётся неизвестным. Обращают на себя внимание также пунктуационно и интонационно акцентированные эпитеты, характеризующие «поклонника чистого искусства»: «*Презренный! Праздный!*» По контрасту с «*честным описанием современного быта*», «*гражданской горечью*» и прочими атрибутами подлинной литературы, за которую ратовал главный герой 4-й главы «Дара», эти однословные восклицательные предложения создают явную отсылку к образу Сальери. Чтобы убедиться в этом, достаточно привести фрагмент начального монолога пушкинского героя: «...Где ж правота, когда священный дар, / Когда бессмертный гений – не в награду / Любви горящей, самоотверженья, / Трудов, усердия, молений послан – / А озаряет голову безумца, / Гуляки *праздного?*..» – а также реплику, обращённую к Моцарту, из той же, 1-й, сцены «маленькой трагедии»: «...Мне не смешно, когда фигляр *презренный* / Пародией бесчестит Алигьери» [VII, 124–125, 126]. Аллюзию подкрепляет ямбический ритм этих предложений и предшествующей им фразы («...поклонник чистого искусства рукоплетет»).

Так эксплицируется ассоциативная связь, сопрягающая образы Сальери и Чернышевского. Столь «странное сближенье» обусловливается тем, что оба героя, по мысли Набокова, являются жрецами и заложниками абстрактных, выхолощенных идей и превыше всего ставят ту самую (опять-таки абстрактно воспринимаемую) «пользу», которой пренебрегают их антагонисты – Моцарт и Пушкин.

Сальери, обожествивший искусство, выносит приговор Моцарту: «Что *пользы*, если Моцарт будет жив / И новой высоты ещё достигнет? / Подымет ли он тем искусство? Нет; / Оно падёт опять, как он исчезнет...» [VII, 128]. Утилитарист Чернышевский крайне страстно судит о Пушкине: для него это «был прежде всего сочинитель остренных стишков о ножках», забывший о том, что искусство само по себе, вне служения свободе и прогрессу, предмет совершенно никчёмный. «Особенно возмутительным казалось ему (как и Белинскому), что Пушкин стал так “бесстрастен” к концу жизни». В зависти философа-свободолюбца вроде бы уличить было невозможно, тем не менее автор «Жизни Чернышевского» обнаруживает эту тайную подоплёку в мыслях своего героя: «Николая Гавриловича немало должно быть раздражала, как лукавый намёк, как посягательство на гражданские лавры, которых производитель “пошлой болтовни” (его отзыв о “Стамбул гяуры нынче славят”) был недостоин, авторская ремарка в предпоследней сцене “Бориса Годунова”: “Пушкин идёт, окружённый народом”» [5, с. 230]. Функцию отсылки к «Моцарту и Сальери» выполняет здесь краткое прилагательное *недостойн*, относящееся к экспрессивно окрашенному словосочетанию «производитель “пошлой болтовни”», ставшему контекстуальным перифразом фамилии поэта (ср.: «[Сальери:] Ты с этим шёл ко мне / И мог остановиться у трактира / И слушать скрипача слепого! – Боже! / Ты, Моцарт, *недостойн* сам себя» – [VII, 127]).

Эстетика Чернышевского, по недвусмысленному суждению Годунова-Чердынцева, основывалась на неверном представлении об искусстве как таковом: «...борясь с чистым искусством, шестидесятники <...> боролись, по неведению своему, с собственным ложным понятием о нём, ибо точно так же <...> как аскету снится пир, от которого бы чревоугодника стошнило, – так и Чернышевский, будучи лишён малейшего понятия об истинной сущности искусства, видел его венец в искусстве условном, прилизанном (т. е. в антиискусстве), с которым и воевал, – поражая пустоту» [5, с. 213]. Ошибки адептов утилитаризма, закрепившиеся в качестве стереотипов восприятия действительности, имели поистине роковые последствия, поскольку создавали предпосылки для жёсткой идеологической цензуры, в течение нескольких десятилетий сковывающей развитие литературной жизни в постреволюционной России. Трудно не согласиться с тезисом Б. Сарнова о том, что в 4-й главе «Дара», отвечая на вопрос, отчего всё «сделалось таким плохоньким, корявым, серым», Набоков прослеживает «эстетический генезис большевизма» [8, с. 153]. В этом контексте имя Пушкина неизбежно

становилось символом «вольного искусства», противостоящего политической конъюнктуре. Не случайно риторический пассаж о том, как далеко завели автора «раскат и обращение пушкинской идеи в жизни Чернышевского» [5, с. 232], предваряется цитатой из «Египетских ночей» – незавершённой повести Пушкина, тематически в чём-то перекликающейся с «Моцартом и Сальери»: «...поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением» ([VIII, 268]; курсив А.С. Пушкина).

Итак, сальерианская тема проходит практически через весь текст набоковского романа. Она представлена целым рядом отсылок к тексту «Моцарта и Сальери», которые, эксплицируя межтекстовую связь и создавая соответствующий архетипический фон, существенно углубляют читательское восприятие маркируемых ими реалий художественного мира.

По мере развития сюжета тема варьируется. В начале романа Набоков фокусирует внимание на семантике зависти, творческой ревности (расхождения/сближения Годунова-Чердынцева и Кончеева), которая частично нейтрализуется в 3-й главе, где, в свою очередь, заходит речь о других проявлениях сальерианского комплекса: пристрастности, ангажированности и т.д. (образ Христофора Мортуса). В 4-й главе акцентируется воздействие умозрительных идей на реальную жизнь. Автор развенчивает утилитаристские представления о «чистом искусстве», не соответствующие феноменологической сущности словесного творчества. (Художественное, образное раскрытие этой сущности – основная задача «Дара» как метаромана, т.е. романа, который на сюжетном и стилистически-языковом уровнях репрезентирует процесс своего создания.) Высвечивая «сальерианский» подтекст эстетики Чернышевского и показывая, к каким последствиям могут привести ошибки философов и теоретиков искусства, Набоков не только максимально расширяет границы темы, порождаемой символикой «Моцарта и Сальери», но и выявляет потенциальные смыслы, заложенные в пушкинской пьесе.

#### Литература

1. Блэкуэлл Ст. Границы искусства: чтение как «лазейка для души» в «Даре» Набокова // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 2. СПб., 2001. С. 824–851.
2. Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография. СПб., 2010.
3. Долинин А. А. Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар». М., 2019.
4. Лотман Ю. М. Из наблюдений над творческой эволюцией Пушкина (1830 год) // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 300–316.
5. Набоков В. В. Собр. соч. в 4 т. Т. 3. М., 1990.
6. Набоков В. В. Строгие суждения. М., 2018. URL: <https://www.litres.ru/vladimir-nabokov/strogie-suzhdeniya/>, платный (дата обращения: 25.08.2018).
7. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 17 т. М., 1994–1997. [Репринт.: М.; Л., 1937–1959].
8. Сарнов Б. Ларец с секретом (О загадках и аллюзиях в русских романах В. Набокова) // Вопросы литературы. 1999. № 3. С. 136–182.