

УДК 821.161.1.09"19/20"

А. С. Власов

Независимый исследователь (г. Кострома)
asvlasov74@mail.ru

**«МАГИЧЕСКАЯ ГАММА СУДЬБЫ»
(О ПУШКИНСКОМ «КЛЮЧЕ»
К ЧЕТВЁРТОЙ ГЛАВЕ РОМАНА В. НАБОКОВА «ДАР»)**

Цель статьи – выявление переключек между романом В. В. Набокова «Дар» и повестью А. С. Пушкина «Египетские ночи». Отсылки к образам и мотивам пушкинской повести анализируются как в общем сюжетном контексте набоковского романа, так и в контексте биографической книги «Жизнь Чернышевского», включённой в роман на правах его четвёртой главы.

Ключевые слова: В. В. Набоков, А. С. Пушкин, роман «Дар», повесть «Египетские ночи», архетип, аллюзия, мотив.

Alexander S. Vlasov

Independent researcher, Kostroma
asvlasov74@mail.ru

**“THE MAGICAL GAMMA OF FATE”
(ON PUSHKIN’S “KEY” TO THE FOURTH CHAPTER
OF VLADIMIR NABOKOV’S NOVEL “THE GIFT”)**

The purpose of the article is to identify echoes between the novel “The Gift” by Vladimir Nabokov and the story “Egyptian Nights” by Alexander Pushkin. References to images and motifs of Pushkin’s story are analyzed both in the general plot context of Nabokov’s novel and in the context of the biography book “The Life of Chernyshevsky”, which is included in the novel as its fourth chapter.

Keywords: Vladimir Nabokov, Alexander Pushkin, novel “The Gift”, story “Egyptian Nights”, archetype, allusion, motif.

*Автора далеко завели раскат
и обращение пушкинской идеи в жизни
Чернышевского...*

В. Набоков [8, с. 191]

Художественная биография Н. Г. Чернышевского, созданная В. В. Набоковым в 1933–1935 годах и ставшая четвёртой главой романа «Дар» (1938), весьма необычна. Неординарность её проявляется прежде всего в отношении автора к герою. По точной формулировке А. Злочевской, оно «отличается *видимой экстравагантностью и скрытой парадоксальностью*» [6, с. 35] (здесь и далее в цитатах, кроме особо оговорённых случаев, курсив мой. – А. В.). В реальности «Дара», основное действие которого происходит в эмигрантском Берлине второй половины 1920 годов, эта биография обретает статус книги под названием «Жизнь Чернышевского», изданной набоковским героем-протагонистом – молодым поэтом Фёдором Годуновым-Чердынцевым. Как и роман в целом, «Жизнь...» изобилует упоминаниями Пушкина, цитатами из его произведений, аллюзиями к соответствующим литературным, биографическим или интерпретационным контекстам. Подчёркнутая ориентация на пушкинский дискурс помогает биографу, отказавшемуся от стереотипных идей и ангажированных версий, реализовать собственную концепцию личности Чернышевского, выявляющую подоплёку драматических коллизий в судьбе известного писателя, критика и мыслителя.

Проиллюстрируем этот тезис на примере обращений автора «Жизни...» к образам и мотивам незавершённой пушкинской повести «Египетские ночи» (1835).

1. «Вот вам тема...»

В опубликованном в 1937 г. эссе «Пушкин, или Правда и правдоподобие» Набоков, говоря о пушкинском творчестве, заметил, «что в самых его затаённых уголках звучит одна истина, и она единственная на этом свете: *истина искусства*» (см.: [10]). «Египетские ночи» относятся к числу произведений, всецело посвящённых утверждению этой истины.

Основа сюжета повести – история знакомства и динамика взаимоотношений двух героев, аристократа Чарского и бедного итальянца-импровизатора, являющих собой различные, почти противоположные типажи поэтов. Скрытный Чарский, будучи профессиональным литератором, заинтересован в успехе своих произведений, но стремится предстать в глазах общества удачливым дилетантом, который пишет нерегулярно и к собственной славе равнодушен. Темпераментный импровизатор живёт вниманием публики, практически во всём от неё зависит и несколько этого не скрывает. Его всегдашняя готовность откликаться на требования аудитории блестящими поэтическими экспромтами восхищает и в то же самое время отталкивает Чарского, видящего в ней – наряду с проявлением редкого таланта – профанацию литературного труда, поэзии как высокого искусства (это, кстати, сближает «Египетские ночи» с пьесой «Моцарт и Сальери», отсылки к которой также играют заметную роль в аллюзивном срезе поэтики «Дара»; см.: [4]). Но никому из них Пушкин не отдаёт явного предпочтения – оба модуса творчества в итоге оказываются равноправными, и в обоих случаях творческий процесс не поддаётся объективирующему анализу. «Всякой талант неизъясним», – утверждает импровизатор [11, с. 270], и эта простая мысль как нельзя лучше выражает суть пушкинской феноменологии искусства. В повести утрачивают актуальность или делаются малозначимыми все оппозиции, относящиеся к «предмету» поэзии («возвышенный» / «ничтожный»), источнику вдохновения (выбор поэта / требование «толпы») и т. д., выработанные романтической эстетикой и ставшие к середине 1830-х годов расхожими штампами.

Чрезвычайно интересно проследить за тем, как эта пушкинская феноменология искусства преломляется в сюжетных реалиях 4-й главы романа «Дар», воспроизводящей текст той самой книги о Чернышевском, которой Набоков-автор «одарил» своего протагониста Фёдора Годунова-Чердынцева. Но прежде чем непосредственно перейти к анализу «Жизни...» (ему будет посвящена вторая, основная часть этой статьи), обратимся к начальным главам «Дара», где также обнаруживается несколько маркированных пересечений с сюжетом «Египетских ночей».

Главным маркером является фамилия *Чарский*, которая принадлежит одному из эпизодических персонажей романа, случайному знакомцу Годунова-Чердынцева, профессиональному адвокату, человеку, весьма далёкому от искусства (да и внешне несколько не похожому на пушкинского героя – молодого столичного денди первой четверти XIX века). Именно эта фамилия создаёт и закрепляет в сознании читателя ассоциацию с пушкинской повестью – сначала подспудную, а затем, по мере развития сюжета, и более явную.

По своему характеру и модусу творчества типу Чарского вполне соответствует главный герой «Дара» Годунов-Чердынцев, в известной степени также играющий (особенно в самом начале повествования) роль талантливого «дилетанта», не особенно склонного к регулярному литературному труду.

В 1-й главе романа содержится очень характерное в этом отношении описание процесса работы над стихотворением «Благодарю тебя, отчизна...»: «...только начали мысли укладываться на ночь, и сердце погружаться в снег сна <...> Фёдор Константинович рискнул повторить про себя недосочинённые стихи, – просто, чтобы еще раз порадоваться им перед сонной разлукой; но он был слаб, а они дергались жадной жизнью, так что через минуту завладели им, мурашками побежали по коже, заполнили голову божественным жужжанием, и тогда он опять зажег свет, закурил и, лежа навзничь, <...> предался всем требованиям вдохновения. Это был разговор с тысячью собеседников, из которых лишь один настоящий, и этого настоя-

щего надо было ловить и не упускать из слуха. Как мне трудно, и как хорошо... И в разговоре татой ночи сама душа нетатот... безу безумие безочит, тому тамузыка татот...» Проходят «три часа опасного для жизни воодушевления» – и герой, перед тем как заснуть, шепчет про себя «хорошие, тёплые, парные стихи»: «Благодарю тебя, отчизна, / за злую даль благодарю! / Тобою полн, тобой не признан, / я сам с собою говорю. / И в разговоре каждой ночи / сама душа не разберёт, / моё ль безумие бормочет, / твоя ли музыка растёт...» [8, с. 52].

Эпизод этот интересен тем, что в нём получают развитие мотивы спонтанности поэтического вдохновения и амбивалентности творчества, намеченные в «Египетских ночах». Пушкинский Чарский, слегка рисуясь, называет вдохновение *дрянью*: «...когда находила на него такая *дрянь* (так называл он вдохновение), Чарский запирался в своём кабинете и писал с утра до поздней ночи. Он признавался искренним своим друзьям, что только тогда и знал истинное счастье» [11, с. 264] (курсив А. С. Пушкина). Завязке сюжета повести (визиту импровизатора к Чарскому) предшествует как раз один из таких моментов «истинного счастья»: «Однажды утром Чарский чувствовал то благодатное расположение духа, когда мечтания явственно рисуются перед вами и вы обретаёте живые, неожиданные слова для воплощения видений ваших, когда стихи легко ложатся под перо ваше и звучные рифмы бегут навстречу стройной мысли. Чарский погружен был душою в сладостное забвение... и свет, и мнения света, и его собственные причуды для него не существовали. Он писал стихи» [11, с. 264]. Состояние вдохновения, характеризующееся счастливой отрешённостью, сосредоточенностью на процессе вербализации поэтического замысла, Пушкин ассоциативно сопрягает со сном («мечтания», «видения», «сладостное забвение»). Для Пушкина это явно периферийная тема; Набоков делает её стержневой, концептообразующей: сон в «Даре» предстаёт метафорой поэзии, литературного творчества (подробнее см.: [3]). В описании процесса работы над стихотворением «Благодарю тебя, отчизна...» метафора отчасти буквализируется: вдохновение герой начинает испытывать в момент засыпания, на зыбкой границе, отделяющей явь от сна. Практически все элементы «формы» и «содержания» в этом описании обладают свойством бинарности или амбивалентности. В *прозаический текст* вплетаются черновые, недопроявленные *стихотворные строки*, которые затем обретают форму полностью завершённой, графически выделенной цитаты. Поэту *трудно и хорошо*; им овладевает *опасное для жизни воодушевление* (подобное воодушевление – сопровождающееся, по-видимому, большим внутренним напряжением – испытывает в «Египетских ночах» импровизатор, выступающий перед публикой; ср.: «Лицо его *страшно побледнело*, он затрепетал как в лихорадке; глаза его *засверкали чудным огнём*; он приподнял рукою чёрные свои волосы, отёр платком высокое чело, покрытое *каплями пота*... и вдруг шагнул вперёд, сложил крестом руки на грудь... музыка умолкла... Импровизация началась» [11, с. 274]). Амбивалентно и само поэтическое слово – в рефлексированном сознании Фёдора Константиновича, ведущего «разговор с тысячью собеседников, из которых лишь один настоящий», оно балансирует между черновой заумью («*безумие бормочет*») и итоговой гармонией («*музыка растёт*»), зачастую тяготея к этим двум интенциональным полюсам одновременно. Родство, противопоставленность и взаимообратимость зауми и гармонии подчеркнуты зеркальным созвучием ключевых лексем (*безумие ↔ музыка*).

Творческая эволюция героя, т. е. движение от лирической поэзии к разножанровой прозе, становящееся вектором сюжета «Дара», также может быть прослежена в контексте прямых или косвенных отсылок к образам и мотивам «Египетских ночей». Не случайно сам Набоков в предисловии к английскому переводу романа говорит о «рывке к Пушкину в литературном развитии Фёдора» [9, с. 44]. Этот рывок начинается с обретения навыков профессиональной писательской работы. Поэт-лирик по преимуществу в 1-й главе, набоковский герой на протяжении действия следующих, 2-й, 3-й и 5-й, глав осваивает новые темы и жанры: пытается на-

писать биографию отца, известного натуралиста и путешественника Константина Кирилловича Годунова-Чердынцева; создаёт биографию Чернышевского, которая, как сказано в том же предисловии, «берёт на себя главу четвёртую» [9, с. 44]; планирует «кое-что по-своему перевести из одного старинного французского умницы»; наконец, начинает вынашивать замысел классического романа, «с типами, с любовью, с судьбой, с разговорами», в котором уже угадываются очертания будущего «Дара» [8, с. 314–315, 328].

Примечательно, что «Жизнь...», первый удачный опыт выхода за пределы обжитого лирического пространства (книга об отце остаётся незавершённой), своим появлением на свет обязана настойчивости друзей героя, супругов Чернышевских. В начале романа Годунов-Чердынцев вспоминает: «...[Александр Яковлевич], гордившийся своим столетним именем и подолгу занимавший историей одного знакомых (деда его в царствование Николая Первого крестил <...> отец знаменитого Чернышевского, толстый, энергичный священник, любивший миссионерствовать среди евреев и в придачу к духовному благу дававший им свою фамилию) не раз говорил мне: “Знаете что, написали бы вы, в виде *biographieromancée*, книжечку о нашем великом шестидесятнике, – да-да, не морщитесь, я все предвижу возраженья на предложение моё, но поверьте, бывают же случаи, когда обаяние человеческого подвига совершенно искупает литературную ложь, а он был сущий подвижник, и если бы вы пожелали описать его жизнь, я б вам много мог порассказать любопытного”. Мне совсем не хотелось писать о великом шестидесятнике, а ещё того меньше о Яше (сыне четы Чернышевских, трагически погибшем молодом стихотворце. – А.В.), как со своей стороны настойчиво советовала мне Александра Яковлевна (так что в общем получался заказ на всю историю их рода) <...> меня и смешило и раздражало это их стремление указывать путь моей музе <...> К счастью, я заказа не исполнил...» [8, с. 37–38]. Слово *заказ* повторяется дважды – можно интерпретировать этот повтор как аллюзию к узловому эпизоду II главы «Египетских ночей», где импровизатор, горячо поблагодарив Чарского, предлагает ему «выслушать импровизацию»: «Чарский сел на чемодане <...>. Импровизатор взял со стола гитару – и стал перед Чарским, перебирая струны костливыми пальцами и ожидая его заказа.

– Вот вам тема, – сказал ему Чарский: – *поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением*» [11, с. 268] (курсив А. С. Пушкина).

Герой «Дара», подобно пушкинскому Чарскому, настаивает на праве писателя самому избирать «предметы для своих песен», и поначалу настойчивость Чернышевских его смешит и раздражает. Но постепенно отношение к «заказу» меняется. В 3-й главе Фёдор Константинович в шутку, отвечая на реплику Зины: «Напиши что-нибудь огромное, чтобы все ахнули», – заявляет: «Я напишу <...> биографию Чернышевского» [8, с. 174]. Замысел «Жизни...» начинает оформляться в тот момент, когда герою попадаетеся на глаза советский шахматный журнал с безграмотно составленной задачей («у чёрных было *девять* пешек») и фрагментами из юношеского дневника знаменитого шестидесятника: «Забавно-обстоятельный слог, кропотливо вкрапленные наречия, страсть к точке с запятой, застревание мысли в предложении и неловкие попытки её оттуда извлечь <...> его так поразило и развеселило допущение, что автор, с таким умственным и словесным стилем, мог как-либо повлиять на литературную судьбу России, что на другое же утро он выписал себе в государственной библиотеке полное собрание сочинений Чернышевского. По мере того, как он читал, удивление его росло, и в этом чувстве было своего рода блаженство» [8, с. 175]. В творческом сознании Фёдора Константиновича нелепая шахматная задача (ставшая поводом для невесёлых размышлений о том, «отчего это в России всё сделалось таким плохоньким, корявым, серым, как она могла так оболваниться и притупиться» [5, с. 157]) ассоциативно сопрягается со стилем Чернышевского и всем тем, что герою «Дара» было известно об авторе романа «Что делать?». Казалось бы, жизненные и творческие установки Годунова-Чердынцева и Чернышевского диа-

метриально противоположны, но именно из этой противоположности возникает притяжение, исследовательский интерес, в свою очередь порождающий ту «неизъяснимую», по словам пушкинского импровизатора, «связь между собственным вдохновением и чуждой внешнею волею», которая заставляет набоковского героя вспомнить о давнем предложении А. Я. Чернышевского: «“Помните, – сказал Фёдор Константинович, – как-то, года три тому назад, вы мне дали благой совет описать жизнь вашего знаменитого однофамильца?”»

“Абсолютно не помню”, – сказал Александр Яковлевич.

“Жаль, – потому что я теперь подумываю приняться за это”.

“Да ну? Вы это серьёзно?”

“Совершенно серьёзно”, – сказал Фёдор Константинович» [8, с. 177].

Решив выполнить этот давний «заказ», Чердынцев-«Чарский» словно бы примеряет на себя роль «импровизатора».

В целом, с поправкой на художественную корректировку реальных событий и обстоятельств, герой «Дара», создавая «Жизнь...», проходит тот же самый путь, что и автор. Набоков с возрастающим по мере погружения в материал интересом писал биографию Чернышевского два года, отдав этой работе, по словам Б. Бойда, «больше сил, чем любому другому своему литературному исследованию», за исключением комментария к «Евгению Онегину» [2, с. 33]. В 3-й главе романа об этом сказано так: «С самого начала образ задуманной книги представлялся ему необыкновенно отчётливым по тону и очертанию, было такое чувство, что для каждой отыскиваемой мелочи уже уготовано место, и что самая работа по вылавливанию материалов уже окрашена в цвет будущей книги <...>. “Понимаешь, – объяснял он Зине, – я хочу это всё держать как бы на самом краю пародии. Знаешь эти идиотские “биографии романсэ”, где Байрону преспокойно подсовывается сон, извлечённый из его же поэмы? А чтобы с другого края была пропасть серьёзного, и вот пробираться по узкому хребту между своей правдой и карикатурой на неё. И главное, чтобы всё было одним безостановочным ходом мысли. Очистить моё яблоко одной полосой, не отнимая ножа”» [8, с. 180]. При всей своей внешней импрессионистичности эта формулировка выражает суть замысла с почти аналитической точностью. Концептуальное содержание «Жизни...» многоаспектно и не поддаётся однозначному истолкованию: книга может быть прочитана и как иронический памфлет, изображающий Чернышевского косвенным предтечей идеологов большевистской цензуры, ответственных за оскудение философской и литературно-критической мысли в послереволюционной России (именно так, большей частью в памфлетном ключе, восприняли 4-ю главу «Дара» первые читатели, а впоследствии – некоторые исследователи¹), и как остроумная пародия на романизированные биографии, и как вполне серьёзный биографический роман с элементами эссе, произведение, в котором «чужие мемуарные свидетельства становятся живым личным воспоминанием Годунова-Чердынцева» (Б. В. Аверин) [1, с. 30]. Все эти прочтения в той или иной степени верны, но ни одно из них не исчерпывает смысла книги в целом.

Как бы там ни было, художественная, романная природа «Жизни...» несомненна; она проявляется даже в напряжении между фабулой, жёстко обусловленной биографическими фактами, и сюжетом, который очерчивается свободным «безостановочным ходом мысли» автора. Главный источник событий здесь – не столько реалии фабульного мира, сколько внешняя по отношению к этому миру экзистенция повествования, его динамика и ритм. (С этой точки зрения, кстати, «Жизнь...» оказывается неким *подобием импровизации*.)

2. «Раскат и обращение»

В самой «Жизни...» семантика аллюзивного контекста, создаваемого образами «Египетских ночей», ещё более углубляется. Вспомнив шуточный совет Пушкина перепечатывать «самые бранчливые критики <...> без всякого замечания», автор высказывает догадку:

«Да ведь именно это и сделал Чернышевский со статьей Юркевича: карикатурное повторение?»². За риторическим вопросом следует весьма значимое во всех отношениях отступление от основной темы, приоткрывающее концептуальный смысл книги о Чернышевском:

«И вот, “кружащаяся пылинка попала в пушкинский луч, проникающий между штор русской критической мысли”, по образному и злому выражению биографа (имеется в виду вымышленный биограф Чернышевского – Страннолюбский, которого Годунов-Чердынцев часто «цитирует», приписывая ему наиболее заветные или спорные свои мысли. – А. В.). Мы имеем в виду следующую магическую гамму судьбы: в саратовском дневнике Чернышевский применил к своему жениховству цитату из “Египетских ночей”, с характерным для него, бесслоговым, искажением и невозможным заключительным слогом! “Я принял вызов наслаждения, как вызов битвы принял бы”. За это “бы” судьба, союзница муз (сама знающая толк в этой частице), ему и отомстила, – да с какой изощрённой незаметностью в нарастании кары! Казалось, какое имеет отношение к этой злосчастной цитате замечание Чернышевского (в 62 году), что: “Если бы человек мог все свои мысли, касающиеся общественных дел, заявлять в... собраниях, ему бы незачем делать из них журнальных статей”? Однако Немезида здесь уже просыпается. “Вместо того, чтобы писать, он бы говорил, – продолжает Чернышевский, – а если мысли эти должны быть известны всем, не принимавшим участия в собрании, их бы записал стенограф”. И развивается возмездие: в Сибири, где одни лиственницы да якуты слушали его, 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 <...> профессией своей – а потом (в годы ссылки. – А. В.) несбыточным идеалом – избрал рассуждения на заданную тему; на самом закате жизни он сочиняет произведение, в котором мечту воплощает: из Астрахани, незадолго до смерти, он отправляет Лаврову свои “Вечера у княгини Старобельской” для “Русской Мысли” <...> а затем посылает “Вставку” – прямо в типографию: “К тому месту, где говорится, что общество перешло из столового салона в салон, приготовленный для слушания сказки Вязовского, и описывается устройство этой аудитории... распределение стенографов и стенографисток на два отдела по двум столам или не обозначено там или обозначено неудовлетворительно. В моей черновой рукописи это место читается так: ‘По сторонам эстрады стояли два стола для стенографов... Вязовский подошёл к стенографам, пожал им руки, и разговаривал с ними, пока общество выбирало места’. Те строки белой рукописи, которые по смыслу соответствуют цитируемому мною месту черновой, должны быть заменены следующими строками: ‘Мужчины стеснённой рамою стали у подмостков, вдоль стен за последними стульями; музыканты с своими пюпитрами занимали обе стороны подмостков... Импровизатор, встреченный оглушительным плеском, поднявшимся со всех сторон...’» [8, с. 230–231].

Здесь Годунов-Чердынцев, оборвав цитату, как бы спохватывается: «Виноват, виноват, мы тут всё спутали, – подвернулась выписка из “Египетских ночей”. Восстановим: “Между эстрадой и передним полукругом аудитории <...> несколько правее и левее эстрады, стояли два стола; за тем, который был налево перед эстрадой, если смотреть из середины полукругов к эстраде...” и т. д. и т. д. – ещё много слов в таком же роде, всё равно не выражающих ничего» [8, с. 231–232].

Для чего понадобился этот риторический ход, понятно: излишней скрупулёзности и многословию повествователя «Вечеров у княгини Старобельской» ироничный биограф противопоставляет живой и естественный лаконизм Пушкина. Однако важен и сам источник выписки, якобы случайно «подвернувшейся» под руку Фёдору Константиновичу вместо соответствующего фрагмента текста Чернышевского. Это подтверждается тем, что за «восстановленной» фразой из добавления к «Вечерам...» и оценочной ремаркой биографа («много слов <...> не выражающих ничего») следует ещё одна, последняя, выделенная в отдельный двухстроч-

ный абзац выписка из «Египетских ночей», содержащая уже цитированную нами реплику Чарского, обращённую к импровизатору: «– Вот вам тема <...> поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением» [8, с. 232]. По мысли Годунова-Чердынцева, она придаёт логическое завершение весьма значимому для Чернышевского «образу “эстрады” и “залы”». Далее автор «Жизни...» вновь спохватывается, замечая, что его «далеко завели раскат и обращение *пушкинской идеи* в жизни Чернышевского» [8, с. 232], – и возобновляет повествование. Формально под «пушкинской идеей» подразумевается та самая шутка поэта насчёт «бранчливых критик», которая и служит поводом для столь длинного отступления, но по сути это, конечно же, идея, воплощённая в сюжете повести «Египетские ночи». Важность прямой отсылки к проблематике «Египетских ночей» подчёркивается даже композиционно: предшествующий фразе о «раскате» и «обращении» полутрастраничный пассаж, в который вплетены цитаты из повести, делит текст «Жизни...» на две части, почти равные по объёму. Смысловое поле, активируемое этим пассажем, оказывается настолько сильным, что начинает воздействовать на читательское восприятие всех значимых реалий биографического сюжета – независимо от того, с какими временными точками фавулы, «предыдущими» или «последующими», они соотносятся.

Обращаясь к «Египетским ночам», автор «Жизни...» контекстно переосмысливает образы импровизатора и Флавия, героя стихотворного отрывка «Чертог сиял. Гремели хором...», традиционно публикуемого в качестве текста второй импровизации. В каждом случае из множества свойств и смысловых измерений, присущих исходному образу, он выбирает одно – то, которое представляется ему наиболее важным в архетипическом отношении.

Ключевым моментом в авторской характеристике Чернышевского становится уподобление его импровизатору («...он, как пушкинский импровизатор <...> профессией своей <...> избрал *рассуждения на заданную тему*»). Остановимся чуть подробнее на той трансформации, которую претерпевает в «Жизни...» исходный пушкинский образ. Импровизатор «Египетских ночей» прежде всего – поэт, и наиболее ярким подтверждением этому являются его импровизации. Сюжеты их, формально всегда ограниченные руслом заданной темы, в какой-то момент начинают развиваться спонтанно, непредсказуемо, подчиняясь лишь законам художественного мира, на глазах у публики воплощающегося в стихии ритма, мелодике звучащей речи. Первая импровизация, «Поэт идёт: открыты вежды...», развивает тему, предложенную Чарским: «*поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением*», – которая заключает в себе иронический подтекст, сводящийся к очень простой и довольно обидной для импровизатора сентенции: талантливый стихотворец, угрожающий желаниям публики, не может считаться истинным поэтом. Улавливая иронию, гордый итальянец так блестяще справляется с «заказом», что вызывает искреннее восхищение Чарского. Победа импровизатора бесспорна; вторая импровизация, «Чертог сиял. Гремели хором...», только упрочивает её.

В «Жизни...» фигура импровизатора словно бы переносится из пушкинского, условно говоря, трёхмерного измерения – в измерение двухмерное. Затушёвываются черты, обуславливающие «неизъяснимость» импровизаторского дара; акцент делается по сути лишь на профессиональной готовности пространно и убедительно рассуждать «на заданную тему», выполняя так называемый «общественный заказ». Этим качеством герой «Жизни...», выбравший по врождённой склонности стезю литератора-просветителя, обладал в полной мере: «Просветительная забота <...> определилась у него на всю жизнь. Его журнальная деятельность с 53 года до 62 г. проникнута насквозь стремлением питать тощего русского читателя здоровым домашним столом разнообразнейших сведений – порции были огромные, хлеба отпускалось сколько угодно, по воскресеньям давались орехи; ибо подчеркивая значение мясных блюд политики и философии, Николай Гаврилович никогда не забывал

и сладкого» [8, с. 209]. Как можно заметить, авторская ирония не ставит под сомнение ни *необходимость* такой «заботы» (*«тощий читатель»*) постниколаевского периода, начавшегося в 1855 году, явно в ней нуждался), ни удивительную работоспособность и продуктивность Чернышевского. Развёрнутое метафорическое сравнение, лёгшее в основу пассажа о «просветительной заботе», шутливо конкретизирует смысл идиомы *духовная пища*, которая, в свою очередь, восходит к цитате из Второзакония: «не хлебом единым жив человек, а всем исходящим из Уст Божьих живёт человек» (Вт. 8: 3).

«Импровизаторская» ипостась образа Чернышевского не обрела бы концептуальной полноты и завершённости, если бы автор не показал, как складывались взаимоотношения героя с той разночинной читательской аудиторией, которой в данном ассоциативно-архетипическом контексте отведена субъектная роль *публики*, дающей импровизатору темы, поддерживающей его своим вниманием, одобрением и т. д.

Импровизатор «Египетских ночей», как уже было сказано, во многом зависит от публики. Характерно, однако, что он не слишком обольщается её реакцией: «Пустое, пустое! – говорит он Чарскому, – где найти мне лучшую публику? Вы поэт, вы поймёте меня лучше их, и ваше тихое ободрение дороже мне целой бури рукоплесканий...» [11, с. 268]. Одна из оборотных сторон такого отношения к публике проявляется в меркантилизме импровизатора, придающем его образу черты контрастной двойственности (они акцентируются державинским эпиграфом ко II главе повести: «Я Царь, я раб, я червь, я Бог»). Двойственность (и даже, как будет ясно из дальнейшего, интенциональная многомерность) присуща и образу Чернышевского. И хотя это двойственность иного рода, она также может быть раскрыта в контексте субъектности публики. По мнению Набокова, главный изъян Чернышевского-«импровизатора», частично обесмысливший всю многостороннюю деятельность Николая Гавриловича, заключался в том, что, занимаясь просветительством, обладая широчайшими знаниями и поистине фантастической работоспособностью, он был лишён не только ярко выраженного литературного таланта, но и «малейшего понятия об истинной сущности искусства»: «...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 <...> видел его (чистого искусства. – А. В.) в искусстве условном, прилизанном (т. е. в антиискусстве), с которым и воевал, – поражая пустоту» [8, с. 213]. Искажённый эстетический слух нередко приводил к излишнему пафосу, многословию, небрежению стилем, особенно при создании беллетристических опусов. Своё отношение к стилистике большинства произведений Чернышевского, Добролюбова и других демократов-шестидесятников автор «Жизни...» обобщает подчёркнуто бегло – одной фразой, заключённой в скобки: «вся эта плеяда радикальных литераторов писала в сущности ногами» [8, с. 232–233]. Но применительно к Чернышевскому этот изъян компенсировала читающая публика, благоволившая к плодовитому «импровизатору». Наиболее отчётливо это высветила история появления романа «Что делать?»: «Цензура разрешила печатание его в “Современнике”, рассчитывая на то, что вещь, представляющая собой “нечто в высшей степени антихудожественное”, наверное уронит авторитет Чернышевского, что его просто высмеют за неё. <...> Но никто не смеялся. <...> Вместо ожидаемых насмешек вокруг “Что делать” сразу создалась атмосфера всеобщего благочестивого поклонения. *Его читали, как читают богослужебные книги, – и ни одна вещь Тургенева или Толстого не произвела такого могучего впечатления. Гениальный русский читатель понял то доброе, что тщетно хотел выразить бездарный беллетрист*» [8, с. 247–248]. Роман, написанный в одиночной камере Алексеевского равелина Петропавловской крепости и «неизъяснимо» точно предугадавший чаяния «гениального русского читателя» начала 60-х годов XIX века, стал кульминационным творением Чернышевского-«импровизатора»: «...книга оттянула и собрала

в себе весь жар его личности, – жар, которого нет в беспомощно-рассудочных её построениях, но который таился как бы промеж слов (как бывает горяч только хлеб) и неизбежно обречён был рассеяться со временем (как лишь хлеб умеет становиться чёрствым)» [8, с. 252]. Интересно, что уподобление книги *горячему хлебу* восходит всё к той же библейской идиоме *духовная пища*, но общий метафорический контекст здесь уже не шуточный, как это было в случае с «хлебом» и «орехами», которыми Чернышевский питал читателей «Современника», а сугубо серьёзный – отдалённо он соотносится с известной цитатой из «Откровения» ап. Иоанна Богослова (см.: Откр. 3: 15, 16).

Как мы помним, в авторском отступлении о «магической гамме судьбы» сюжетный контекст «Египетских ночей» актуализируется так, что личность и жизненный путь Чернышевского получают как бы двойную архетипическую подсветку: Чернышевский-«импровизатор» одновременно наделяется чертами воина Флавия из второй стихотворной части повести («Чертог сиял. Гремели хором...»).

Чтобы лучше понять смысл этого, на первый взгляд, весьма «странного сближенья», вспомним о той символической многозначности, которую под пером Пушкина обретает сюжет «Cleopatrae is uoia manti», основанный на «показании» Аврелия Виктора: «...будто бы Клеопатра назначила смерть ценою своей любви и что нашлись обожатели, которых таковое условие не испугало и не отвратило» [11, с. 273–274]. По словам Ю. М. Лотмана, Клеопатра – «царица любви, но она и просто *царица*, и это в рассказе о ней многократно подчёркивается» [7, с. 290]. Когда Флавий («воин смелый, в дружинах римских поседель») принимает вызов, не стерпев «высокомерного презренья» со стороны царицы, – семантику отрывка «Чертог сиял. Гремели хором...» углубляет трагический обертон, акцентирующий внимание на противостоянии внутренне свободного человека и деспотической власти.

В «Жизни...» с пушкинским Флавием оказывается косвенно сопряжена лейтмотивная тема судьбы, роковой предопределённости, кульминирующая в отступлении о «магической гамме судьбы». Сам он в повествовании ни разу не упоминается (в отличие от импровизатора, упомянутого дважды), однако понятно, что именно к его образу отсылает искажённая цитата из «Египетских ночей» в саратовском дневнике Чернышевского: «Я принял вызов наслаждения, как *вызов битвы принял бы*» (ср.: «Он принял вызов наслажденья, / Как принимал во дни войны / Он вызов ярого сраженья» [11, с. 275]).

Полушутливая аллегорическая фигура судьбы-Немезиды, мстящей «бесслухому» Чернышевскому «за это “бы”» с «изошрённой незаметностью в нарастании кары», имплицитно вполне серьёзные размышления автора о метафизических причинах неудач, преследующих героя. «Флавием» Чернышевский становится вынужденно, совершенно того не желая, но невольно предугаданный им самим «вызов битвы» принимает без особых колебаний. Все испытания: арест по навету, заключение в крепость, пристрастное следствие, неправый суд, унижительную гражданскую казнь и, наконец, многолетнюю сибирскую ссылку, фактически лишившую его возможности вести полноценную научную и литературную работу, – он выносит стоически, одерживая в этой «битве» полную моральную победу: «...никогда власти не дождались от него тех смиренно-просительных посланий, которые, например, унтер-офицер Достоевский обращал из Семипалатинска к сильным мира сего» [8, с. 260]. Эта, без сомнения героическая, сторона биографии Чернышевского, констатирует А. Злочевская, вызывает у автора «Жизни...» в основном «эмоции положительные – едва ли не на грани восхищения» [6, с. 24]. В реальном ходе повествования, впрочем, «флавиева» ипостась почти никогда не обособляется: чаще всего она органически, сущностно нераздельна с «импровизаторской» ипостасью. Один из наиболее характерных примеров такой нераздельности – рассказ о публичном выступлении Чернышевского, состоявшемся на заседании литературно-политического кружка в доме Руадзе 2 марта 1862 г., за четыре месяца до ареста,

последовавшего 7 июля того же года: «Его тон, “неглиже с отвагой”, как говорили в семинарии, и полное отсутствие революционных намёков публику покорили; он не имел никакого успеха, между тем как Павлова чуть ли не качали. Николадзе замечает, что тотчас по высылке Павлова друзья поняли и оценили осторожность Чернышевского; сам-то он – впоследствии, в своей сибирской пустыне, где только в бреду ему иногда являлась живая и жадная аудитория, – пронзительно жалел о вялости, о фиаско, пеняя на себя, что не ухватился за тот единственный случай (раз всё равно был обречён на гибель!) и с кафедры в зале Руадзе не сказал железной и жгучей речи, той самой речи, которую герой его романа собирался, верно, сказать, когда, по возвращении на волю, сел в пролётку и крикнул: “В Пассаж!”» [8, с. 239]. Архетипическая подоплёка эпизода очевидна: «публика» ждёт от «импровизатора» вдохновенной обличительной речи, но он проявляет осторожность и впоследствии, став «Флавием», жалеет об этом. «Импровизаторскую» суть Чернышевского здесь эксплицируют слова о «живой и жадной аудитории», явно перекликающиеся с аналогичной по смыслу фразой (о том, что в Сибири «ему не давал покоя образ “эстрады” и “залы”») из отступления о «магической гамме судьбы», где актуализируется и архетип Флавия, с которым соотносится вся трагико-героическая линия сюжета «Жизни...».

* * *

Итак, если в начальных главах «Дара», с 1-й по 3-ю, аллюзии к сюжетному контексту повести «Египетские ночи» дают соответствующую подсветку образу поэта Фёдора Годунова-Чердынцева (чем-то похожего на пушкинского Чарского) и фабульной предыстории книги «Жизнь Чернышевского», то в 4-й главе романа, воспроизводящей текст «Жизни...», архетипы «Египетских ночей» начинают выполнять уже иную, более сложную функцию.

Смысловым и композиционным центром 4-й главы становится авторское отступление о «магической гамме судьбы». Личность Н. Г. Чернышевского в нём раскрывается как бы в двух образных ипостасях, эмблемизируемых контекстно переосмысленными типажам пушкинских персонажей – импровизатора и Флавия. Этим ипостасям соответствуют два повествовательных модуса «Жизни...»: в первом основной тон задаёт ирония, во втором – сочувствие и даже восхищение. Но разграничение это, конечно же, схематично; в реальности данные модусы чаще всего оказываются практически неразличимыми. Условно нейтральные, комические и героические интенции, пронизывая в разных взаимосочетаниях каждый эпизод «Жизни...», каждый поворот мысли автора, создают ту неповторимую, постоянно варьирующуюся тональность биографического повествования, воздействующую на читательское восприятие повествуемых событий, которая придаёт образу Чернышевского в 4-й главе «Дара» жизненную многомерность и загадочность.

Примечания

¹ См., напр.: [2, с. 530–533; 12, с. 149–155; 13].

² Речь о фельетоне «Пolemические красоты. Коллекция первая», опубликованном в 1861 году в «Современнике» (Т. VIII. № 6), где Чернышевский воспроизвёл большой фрагмент направленной против него статьи философа и богослова П. Д. Юркевича «Из науки о человеческом духе», предварив цитату лаконичным пояснением: «Я не имею права перепечатывать больше, как треть статьи. Я вполне должен воспользоваться этим правом» (цит. по: [5, с. 366]).

Литература

1. Аверин Б. В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003.
2. Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография. СПб., 2010.
3. Власов А. С. «За чертой страницы» (О стихотворном эпилоге романа В. Набокова «Дар») // Духовно-нравственные основы русской литературы: сб. науч. статей. Кострома, 2022. С. 62–70.

4. *Власов А. С.* «...Поклонник чистого искусства рукоплещет» (Сальерианская тема в романе В. Набокова «Дар») // Неутомимые странники: сб. науч. статей к 80-летию юбилею д.ф.н., проф. КГУ Ю. В. Лебедева и В. В. Тихомирова. Кострома, 2020. С. 87–92.
5. *Долинин А. А.* Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар». М., 2019.
6. *Злочевская А. В.* И вновь о загадке образа Чернышевского в набоковском «Даре» // Stephanos: Сетевое издание. Мультиязычный научный журнал. Электронный проект филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова. 2013. № 1 (1). С. 19–35. URL: https://www.stephanos.ru/izd/2013/2013_1_3.pdf (дата обращения: 09.04.2025).
7. *Лотман Ю. М.* Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 281–292.
8. *Набоков В. В.* Дар: Роман // Набоков В. В. Собр. соч. в 4 т. Т. 3. М., 1990.
9. *Набоков В. В.* Предисловие к английскому переводу романа «Дар» («The Gift») // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 43–45.
10. *Набоков В. В.* Пушкин, или Правда и правдоподобие / пер. с франц. Т. Земцовой // Владимир Набоков. Роман, рассказы, эссе. СПб., 1993. С. 227–237.
11. *Пушкин А. С.* Египетские ночи // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 17 т. Т. 8, кн. 1. Романы и повести. Путешествия. М., 1995. [Репринт.: М.; Л., 1948]. С. 261–276.
12. *Сарнов Б.* Ларец с секретом (О загадках и аллюзиях в русских романах В. Набокова) // Вопросы литературы. 1999. № 3. С. 136–182.
13. *Сердюченко В.* Чернышевский в романе В. Набокова «Дар» (К предыстории вопроса) // Вопросы литературы. 1998. № 2. С. 333–343.