

**Савелий Сендерович и Елена Шварц,**

**Подводное золото**

Ницшеанские мотивы в «Даре» Набокова

(Savely Senderovich, Elena Shvarts, Podvodnoe zoloto.

Ničšeanskije motivy v "Dare" Nabokova)

aus:

Analysieren als Deuten

Wolf Schmid zum 60. Geburtstag

Herausgegeben von Lazar Fleishman, Christine Gölz und Aage A.

Hansen-Löve

S. 575-589

## Impressum für die Gesamtausgabe

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Diese Publikation ist außerdem auf der Website des Verlags Hamburg University Press *open access* verfügbar unter <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>.

Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar unter <http://deposit.ddb.de>.

ISBN 3-9808985-6-3 (Printausgabe)

© 2004 Hamburg University Press, Hamburg

<http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Rechtsträger: Universität Hamburg

# Inhalt

<b>Vom nicht abgegebenen Schuss zum nicht erzählten Ereignis</b> .....	11
Schmid'sche Äquivalenzen <i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>	
<b>Kein Elfenbeinturm für Wolf Schmid</b> .....	19
15 Jahre Alexander-Sergejewitsch-Puschkin-Preis <i>Ulrich-Christian Pallach (Alfred Toepfer Stiftung F.V.S., Hamburg)</i>	
<b>Critique of Voice</b> .....	31
The Open Score of Her Face <i>Mieke Bal (Amsterdam)</i>	
<b>Towards a Cognitive Theory of Character</b> .....	53
<i>Willem G. Weststeijn (Amsterdam)</i>	
<b>Literarische Kommunikation und (Nicht-)Intentionalität</b> .....	67
<i>Reinhard Ibler (Marburg)</i>	
<b>«Теснота стихового ряда»</b> .....	85
Семантика и синтаксис <i>Michail Gasparov (Moskau)</i>	
<b>О принципах русского стиха</b> .....	97
<i>Vjačeslav Vs. Ivanov (Moskau, Los Angeles)</i>	
<b>Эстетика тождества и «железный занавес» первого Московского царства</b> .....	111
<i>Marija Virolajnen (St. Petersburg)</i>	
<b>Семантический ореол «локуса»</b> .....	135
Выбор места действия в художественном тексте <i>Tat'jana Civ'jan (Moskau)</i>	

<b>Из истории сонета в русской поэзии XVIII века</b> .....	151
Сонетные эксперименты. Случай «двуединого» сонета <i>Vladimir Toporov (Moskau)</i>	
<b>Фантазия versus мимезис</b> .....	167
О дискурсе «ложной» образности в европейской литературной теории <i>Renate Lachmann (Konstanz)</i>	
<b>„Korinnas Reiz macht mir das Herze wund“</b> .....	187
Zum quasinarrativen Element in Franciszek Dionizy Kniaźnins „Erotica“ (1779) <i>Rolf Fieguth (Fribourg)</i>	
<b>Zur Poetik von Schota Rustaweli</b> .....	219
<i>Winfried Boeder (Oldenburg)</i>	
<b>Литература по ту сторону жанров?</b> .....	231
<i>Igor' Smirnov (Konstanz)</i>	
<b>О поэтике первых переживаний</b> .....	259
<i>Jost van Baak (Groningen)</i>	
<b>Медленное чтение «Евгения Онегина» как курс введения в литературоведение</b> .....	277
<i>Aleksandr Čudakov (Moskau)</i>	
<b>Поэзия как проза</b> .....	299
Нарратор в пушкинской «Полтаве» <i>Lazar Fleishman (Stanford, California)</i>	
<b>Poetry and Prose</b> .....	337
Pushkin's Review of Sainte-Beuve's "Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme" and the Tat'iana of Chapter Eight of "Evgenii Onegin" <i>David M. Bethea (Madison, Wisconsin)</i>	
<b>«Не бось, не бось»</b> .....	353
О народном шиболете в «Капитанской дочке» <i>Natalija Mazur (Moskau)</i>	

<b>Der frühe russische Realismus und seine Avantgarde</b> .....	365
Einige Thesen <i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>	
<b>Где и когда?</b> .....	407
Из комментариев к «Мертвым душам» <i>Jurij Mann (Moskau)</i>	
<b>Сатирический дискурс Гоголя</b> .....	417
<i>Valerij Tjupa (Moskau)</i>	
<b>Macht und Ohnmacht des (Ich-)Erzählers</b> .....	429
F. M. Dostoevskijs „Belye noči“ <i>Riccardo Nicolosi (Konstanz)</i>	
<b>“Les jeux sont faits”</b> .....	449
Money and Roulette as a Literary Communicative Device in “The Gambler” <i>Boris Christa (Queensland, Australia)</i>	
<b>Сцена из «Фауста» в романе Достоевского «Подросток»</b> .....	461
<i>Galina Potapova (St. Petersburg)</i>	
<b>От «говорили» к «как-как-фонии»</b> .....	483
Отчуждение языка в «Даме с собачкой» <i>Peter Alberg Jensen (Stockholm)</i>	
<b>Die anthropologische Bedeutung und der poetische Aufbau Čechov’scher Erzählungen am Beispiel von „Nesčast’e“</b> .....	499
<i>Matthias Freise (Salzburg, Göttingen)</i>	
<b>Narration als Inquisition</b> .....	513
Čechovs Kurzgeschichte „Novogodnjaja pytka. Očerk novejšej inkvizicii“ <i>Erika Greber (München)</i>	
<b>Рождение стиха из духа прозы</b> .....	541
«Комаровские кроки» Анны Ахматовой <i>Roman Timenčik (Jerusalem)</i>	

<b>Кубовый цвет</b> .....	563
Из комментария к словарю Набокова <i>Aleksandr Dolinin (Madison, Wisconsin)</i>	
<b>Подводное золото</b> .....	575
Ницшеанские мотивы в «Даре» Набокова <i>Savely Senderovich, Elena Shvarts (Ithaca, NY)</i>	
<b>Zur Kohärenz modernistischer Texte</b> .....	591
Schulz' „Nemrod (Sklepy cynamonowe)“ <i>Robert Hodel (Hamburg)</i>	
<b>«Доктор Живаго» Б. Пастернака и «Хождение по мукам» А. Н. Толстого</b> .....	617
К вопросу о судьбах русского романа в двадцатом столетии <i>Vladislav Skobelev (Samara)</i>	
<b>„Ja k vam pišu...“ – mediale Transformationen des Erzählens</b> .....	631
Tat'janas Liebesbrief in Puškins Versroman „Evgenij Onegin“, Petr Čajkovskijs gleichnamiger Oper und Martha Fiennes' Verfilmung <i>Rainer Grübel (Oldenburg)</i>	
<b>Пушкин как персонаж лирической поэзии «ленинградского андеграунда»</b> .....	665
<i>Vladimir Markovič (St. Petersburg)</i>	
<b>Das ABC der russischen Katastrophen</b> .....	689
Tat'jana Tolstajas Roman „Kys“ <i>Christine Gölz (Hamburg)</i>	
<b>Schriftenverzeichnis von Wolf Schmid</b> .....	719
<b>Autorinnen und Autoren</b> .....	735

## Подводное золото

### Ницшеанские мотивы в «Даре» Набокова

Савелий Сендерович и Елена Шварц

«Я — искатель словесных приключений», — говорит о себе герой набоковского *Дара* Федор Константинович Годунов-Чердынцев. Набоковские тексты принадлежат к тому типу, который Вольф Шмид предпочитает исследовать в русской литературе, — это повествовательная литература, важнейшие смысловые планы которой проходят на уровне словесной ткани, так что внимательно следовать за мельчайшими мотивами необходимо в не меньшей степени, чем за повествуемыми событиями и принимающими в них участие характерами. Иначе говоря, словесные приключения тут не менее важны, чем событийные. Настоящая статья примыкает к нашей работе о ницшеанских мотивах у Набокова, вышедшей под редакцией В. Шмида.<sup>1</sup>

Последний русский роман Владимира Набокова *Дар*, написанный в Берлине, начинается в эпическом стиле русского романа XIX века, скажем, гоголевского:

Облачным, но светлым днем, в исходе четвертого часа, первого апреля 192... года (иностранный критик заметил как-то, что хотя многие романы, все немецкие например, начинаются

---

<sup>1</sup> Сендерович С., Шварц Е. Набоковский парадокс о евреях // Парадоксы русской литературы / Под ред. В. Шмида, В. Марковича. Санкт-Петербург, 2001. С. 299—317 (Петербургский сборник. Т. 3).

с даты, только русские авторы — в силу оригинальной честности нашей литературы — не договаривают единиц) [...].<sup>2</sup>

Разумеется, торжественность скобочной фразы имеет иронический характер. Честность русской литературы — здесь речь идет о романе XIX века — заключалась в том, что она интересовалась не индивидуальным, единичным — «не договаривала единиц», — а типическим. Типическое — было гордостью эстетики реализма. За создание типических образов хвалила писателей русская критика от Н. А. Добролюбова до советских времен. Набокова же типическое не интересует, ибо оно — общедоступно. Его интересует единичное, единственное, неповторимое, индивидуальное, свое — в том смысле, в каком оно не может быть редуцировано ни к чему другому, а тем более к общему. *Дар* не включается в традицию романа XIX века, в том числе русского. Его честность — другого порядка. При том, что дата не дописана до конца, указаны месяц, число и час, погода и условия освещения. Пропустив единицу в дате, и тем самым как бы присоединившись к традиции, Набоков на самом деле делает нечто противоположное — устанавливает ироническую дистанцию между собой и традицией. Здесь с первой же фразы — ложный след, подвох, клоунада.

То, что Набоков в первой фразе *Дара* сказал свое важное и серьезное в форме шутки, иронического сдвига, в виде пестрого сочетания подлинного и мнимого, прошлого и настоящего, своей точки зрения и чужой, — выявляет пародийный, трюковой, арлекинский характер его повествовательности, столь важный по отношению к сердцевине его творчества — лирическому началу, которое у него нуждается в арлекиnade и получает выражение именно при ее посредстве. В этой манере выражения его предшественником и вдохновителем был Фридрих Ницше. Набоков принял совет немецкого философа «становиться исключительно в такие положения, когда нельзя иметь кажущихся до-

---

<sup>2</sup> *Набоков В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. Санкт-Петербург, 1999—2000. Т. 4. С. 191. Все дальнейшие выписки из русских текстов Набокова даны по этому изданию.

бродетелей, когда, напротив, как канатный плясун на своем канате, либо падаешь, либо стоишь [...]».<sup>3</sup>

Метафора *мысль* — *воздушный акробат* появляется у Набокова раньше, в *Подвиге*:

Человеческая мысль, летающая на трапециях звездной Вселенной, с протянутой под ней математикой, похожа была на акробата, работающего с сеткой, но вдруг замечающего, что сетки, в сущности, нет (3.142) —

и позднее, в *Bend Sinister*, мысль философа Адама Круга переносится к созвездиям Кассиопеи и Большой Медведицы, «where mythology stretches strong circus nets, lest thought, in its ill-fitting tights, should break its old neck instead of rebounding with a hep and a hop [...]» (BS<sup>4</sup>: 61). В *Даре* Федор Годунов-Чердынцев, думая о своих только что вышедших книжкой стихах, вспоминает любимую игрушку своего детства — клоуна-гимнаста в атласных шароварах и думает: «Не так ли и мои стихи [...]» (4.199). Перейдя от поэзии к прозе, он оставляет игрушечную акробатику позади и переходит к настоящей воздушной акробатике мысли.

Близость Набокова к Ницше велика, повсеместна и несомненна. Нередко она определима с текстуальной точностью, а порой трудно сказать, видится она или мнится. Это то, чего Набоков хочет. Скрытие — одна из важнейших набоковских стратегий. Вот, в начале *Дара* Федор Константинович обозревает улицу Берлина в новом для него районе, куда он только что переехал:

Опытным взглядом он искал в ней того, что грозило бы стать ежедневной зацепкой, ежедневной пыткой для чувств [...]. Нет, ничего такого не было (еще не было) [...]. (4.192)

Откуда это непременно неприятное ожидание? Не дает ли ему объяснение Ницше?

<sup>3</sup> *Ницше Ф.* Сумерки идолов // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Москва, 1990. Т. 2. С. 560. Дальнейшие ссылки на Ницше по этому изданию.

<sup>4</sup> BS: *Nabokov V.* Bend Sinister. New York, 1990.

Предположим, я выхожу из своего дома и нахожу перед собою вместо спокойного аристократического Турина немецкий городишко: мой инстинкт должен был бы насторожиться, чтобы отстранить все, что хлынуло бы на него из этого плоского и трусливого мира. Или мне предстал бы немецкий большой город, этот застроенный порок, где ничего не произрастает, где все, хорошее и дурное, втаскивается извне. Разве не пришлось бы мне обратиться в *ежа*?— Но именно иглы есть мотовство, даже двойная роскошь, когда дана свобода иметь не иглы, а *открытые руки* [...]. (*Ессе homo*; 2.717—718)

Заметим, что и Годунов-Чердынцев не позволяет себе оказаться во власти отталкивающих впечатлений. А вскоре появится мотив его *рассеянной*, то есть *открытой руки*.

В *Даре*, на первых же страницах появляются мало приметные отражения весьма конкретных Ницшевых мотивов. Тут возникает замечательная контрапунктная переключка с последними страницами *По ту сторону добра и зла*, где речь идет о «гении сердца», который свойствен богу-философу, «тому великому таинственному, тому богу-искусителю и прирожденному крысолову совестей»,

который полирует шероховатые души, давая им отведать нового желанья — быть *неподвижными, как зеркало, чтобы в них отражалось глубокое небо*, — гений сердца, который научает слишком *неловкую и торопкую руку* брать медленнее и нежнее; который угадывает скрытое и забытое сокровище, каплю благодати и сладостной гениальности *под темным толстым льдом* и является волшебным жезлом для каждой *крупницы золота*, издавна погребенной в своей темнице под илом и песком; гений сердца, после соприкосновения с которым каждый уходит от него богаче [...], богаче самим собою [...]. (2.402—3)<sup>5</sup>

И вот на первых страницах *Дара* выгружают «параллелепипед белого ослепительного неба [...] с человеческим колебанием, обусловленным природой тех, кто нес это небо» (4.194), и вслед за тем, на той же странице, Федор, войдя в галантерейную лавку, ловит себя на том, что

<sup>5</sup> Это место настолько важно для Ницше, что он цитирует его в *Ессе homo*: 2.727—8.

сдачу, полученную только что в табачной, первым делом теперь высыпал на резиновый островок посреди стеклянного прилавка, сквозь который *снизу просвечивало подводное золото* плоских флаконов, между тем как снисходительный к его причуде взгляд приказчицы с любопытством направлялся на эту *рассеянную руку*, платившую за предмет, еще даже не названный. (4.194; курсив наш)

Во все эти переключки с Ницше внесены характерные набоковские иронические сдвиги: вместо неподвижного зеркала — качающееся, вместо торопкой руки — рассеянная, вместо крупиц золота подо льдом — подводное золото. Между тем весь этот букет реминисценций одной страницы Ницше на одной странице Набокова чрезвычайно важен. Ницшеанский контекст романа тщательно упрятан — под балаганной поверхностью сквозит дух трагедии: напряженные размышления Федора о гибели отца и переплетенные с ними постоянные мысли о гибели Пушкина разрешаются в фарсовой книге о Н. Г. Чернышевском.

На первых страницах романа, где появляется *подводное золото*, Федор отмечает про себя, что его память тайно подбирает и сохраняет мелкие детали того, что попадает ему на пути, для будущей работы. Это должно быть отнесено и к чтению Ницше Набоковым. Вскоре мы убедимся, насколько глубоко роман пропитан реминисценциями из текстов немецкого философа.

\* \* \*

В период жизни в Крыму 19-летний Набоков включил Ницше в список своего чтения.<sup>6</sup> И понятно, почему: немецкий философ был одним из главных вдохновителей мысли русского Серебряного века, эпохи, сформировавшей Набокова. «За или против него, мы должны быть с ним, близ него», — говорится в некрологе Ницше, помещенном в *Мире искусства* (1900, № 17—18). В отличие от главных ницшеанцев, Дмитрия Мережковского и Вячеслава Иванова, черпавших вдохнове-

---

<sup>6</sup> Boyd B. Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, 1990. P. 150.

ние в раннем *Происхождении трагедии из духа музыки*, Набокову оказался ближе зрелый Ницше. *Дар* — особенно ницшеанская книга.

Прежде всего Ницше входит в *Дар* как будто с неожиданной стороны — с комплексом набоковских мыслей о Пушкине, который занимает центральное место в романе. На самом деле это вполне естественно: со споров о Пушкине, разгоревшихся по случаю столетия со дня его рождения, началась жизнь журнала *Мир искусства* и собственно Серебряный век. Набоков присоединился к этой дискуссии спустя срок, равный пушкинской жизни, — в пору столетия со дня его смерти. Именно ивановская идея превосходства духа соборности над духом индивидуальным в суждении о Пушкине заставляет Набокова присоединиться к аристократической морали зрелого Ницше. Федору Константиновичу близко пушкинское противопоставление поэта и черни. У Ницше Набоков находит своеобразную антропологию, ориентированную на поэта как высший тип человека. Речь идет о типе, который Набоков назвал *homo poeticus* (SM:<sup>7</sup> 298), о том, кто наделен способностью именовать неназванное. Источник этих мыслей — *По ту сторону добра и зла* и *К генеалогии морали*:

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, чеканить 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; 2.416—17)

Здесь можно найти формулировку особого смысла аристократизма литературной позиции Федора Константиновича Годунова-Чердынцева и научных занятий его отца, дававшего имена растениям и животным.

---

<sup>7</sup> SM: *Nabokov V. Speak, memory*. New York, 1966.

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, отца Федора Константиновича, «исходя из каких-то гуманитарно-либеральных предпосылок, обличая его в научном аристократизме, в надменном презрении к Человеку, в невнимании к читателю» (4.297). Наоборот, Чернышевский «не видел беды в незнании подробностей разбираемого предмета: подробности были для него лишь аристократическим элементом в государстве наших обоих понятий» (4.425). Чернышевский осуждал «все эти ученые специальности от изучения крылышек бабочек до изучения наречий кафрского языка» (4.418—9). 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» (4.419). 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» (4.271). Федор, наоборот, чувствовал «природную склонность к ямбу» (4.333), излюбленному метру Пушкина. Словом, пушкинская концепция поэта и черни наполнена у Набокова ницшеанским содержанием.

В *Веселой науке* (1882) Ницше с удивительной прозорливостью описывает тот самый феномен, который Федор Константинович раскрывает в своем Чернышевском:

Даже та запальчивость, с которой наши смысленнейшие 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 жаждет, 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; курсив наш)

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 вождельний 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 том эпизоде, где проказливый молодой человек мистифицирует долго отсутствовавшего путешественника, не знающего о гибели Пушкина, указывает ему на неизвестного старика в театральном зале и выдает его 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*» (4.284). Отчего на первом месте назван *Анчар*? Яд и идеология — у Набокова, как и у Ницше, сращенные мотивы: «Идеологический яд, проповедь, — если употребить термин, изобретенный шарлатанами-реформаторами, — начал оказывать влияние на русский роман в середине прошлого века» (LRL:<sup>8</sup> 137). А вот как 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)

---

<sup>8</sup> LRL: *Nabokov V. Lectures on Russian Literature*. New York, 1981.

Ядовитость, отравительство, таким образом, — не просто одна из черт набоковского Чернышевского, а существенное его свойство, проявление его сущности в качестве черни / черноты, ничто, нежити.

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 одновременно 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 набоковского 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“» (4.354), 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? (4.474)

В этом же контексте можно понять суть важнейшего события *Дара* — переход Федора Годунова-Чердынцева 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 разраставшийся талант которого только дар Изоры мог бы пресечь, [...] он, страдая, волнуясь, и безнадежно скликаая собственные на помощь стихи, чувствовал себя лишь его современником [...]. (4.250)

Дар Изоры, отравы в перстне — выдает в Федоре пушкинского Сальери, завистника Моцарта; тут и Ницшев *ressentiment*, отравительство. Читая «ядовито-пренебрежительный „разнос“» книги стихов Кончеева Христофором Мортусом, Федор с неудовольствием ловит себя на мысли, что он как бы заключил «с критиком завистливый союз» (4.349). Таким образом, он, поэт и аристократ, оказывается в стане завистливой черни. Выход из этого состояния — одна из главных линий романа. Еще 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» (4.386). Во втором воображаемом разговоре с Кончеевым Федор говорит: «я прежде завидовал вашей славе» (4.516). Дело в том, что Федор, осознав, что его стихи ему не по росту, «на номер меньше» (4.374), переходит к «прозрачной прозе» (4.197), и здесь он уже Моцарт, здесь ему нет соперников. Высшей наградой для него оказывается разгромная рецензия того же Христофора Мортуса на его, Федора, 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 *ressentiment*. 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, что 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 об-

щество», «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 3. 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.<sup>9</sup>

Собственно говоря, Ницшево *Да* было подхвачено Вяч. Ивановым (как обычно у него, в соединении с христианством — знаменитый «Кроткий свет таинственного Да»), и в набоковском подчеркивании приапического нужно видеть не только желание эпатировать Шаховскую, но и намерение расподобиться с Ивановым и подчеркнуть свою близость к источнику Иванова — Ницше, но только Ницше *Антихриста*.

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, переключаясь с названием оперного цикла Вагнера. Набоков обыгрывает Ницшевы мотивы. В *Даре*, в эпизоде встречи матери, чей приезд в Берлин совпал с рождением у Федора замысла книги об отце, вслед за упоминанием — как бы между прочим — «сумерек настоящего», в

---

<sup>9</sup> Долинин А. Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар» // В. В. Набоков: Pro et contra / Сост. Б. Аверин. Санкт-Петербург, 1997. С. 703—704.

рамках того же предложения появляется — опять-таки как бы между прочим — «обоими замеченный гротеск: невозмутимый мотоциклист провез в прицепной каретке бюст Вагнера» (4.270). Гротеск тут в том, что везут бюст, то есть поверженного идола. Это важные ницшеанские мотивы. *Дар*, как партитура, читается в контрапункте с ними.

Книга Ницше о Вагнере имеет подзаголовок *Как философствуют молотом*, отражающий черновое название *Молот идолов*. Праздность психолога. И мысли Федора, пройдя сложный путь, ведут его к разоблачительной книге об идоле русской интеллигенции, Чернышевском, которую можно было бы назвать *Молотом идола Чернышевского*.

\* \* \*

Одна из примечательных черт *Дара* — антинемецкая окраска. Она как будто мотивирована взглядом эмигранта на чуждую ему культуру и чуждый его неустойчивому положению в жизни устойчивый быт. Такой плоский натурализм чужд Набокову. Антинемецкая окраска *Дара* может быть понята в контексте Ницше. Например:

Слыть человеком, презирающим немцев *par excellence*, принадлежит даже к моей гордости. Свое недоверие к немецкому характеру я выразил уже двадцати шести лет (*Третье несвоевременное*, стр. 335) — немцы для меня невозможны. Когда я измышляю себе род человека, противоречащего всем моим инстинктам, из этого всегда выходит немец. Первое, в чем я «испытываю утробу» человека, — вопрос: есть ли у него в теле чувство дистанции, видит ли он всюду ранг, степень, порядок между человеком и человеком, умеет ли он различать: этим отличается *gentilhomme*; во всяком ином случае он безнадежно принадлежит к великодушному, ах! добродушному понятию *canaille*. Но немцы и есть *canaille* — ах! они так добродушны [...]. Я не выношу этой расы, среди которой находишься всегда в дурном обществе [...]. (*Ecce homo*; 2.761)

В *Даре* Федорова «грешная ненависть (к жалкой, бедной, вымирающей нации)» (4.264) совпадает с тональностью последних книг Ницше.

В *Сумерках идолов* есть раздел *Чего недостает немцам*, в котором, упрекая немцев в наступившем духовном упадке, Ницше предлагает

им научиться смотреть, мыслить, говорить и писать, поскольку целью всех этих действий является аристократическая культура.

Научиться *смотреть* — приучить глаз к спокойствию, к терпению [...]; откладывать суждение [...]. Такова первая подготовка к духовному развитию: *не* реагировать тотчас же на раздражение, а приобрести тормозящие, запирающие инстинкты. (2.592—3)

Спокойное созерцание, не реагирование на раздражения немедленно, способность к отсрочке исполнения страстных желаний — одно из главных качеств характера Федора Годунова-Чердынцева, и в этом именно отношении Зина оказывается достойной его подругой. Сюжетный хребет романа составляет последовательная серия отсрочек встречи обоих героев в обстоятельствах, в которых они должны были бы встретиться, реагируй Федор на вызовы судьбы, а затем отсрочек со стороны Зины, когда судьба свела их наконец. И заканчивается роман отсрочкой: влюбленные намерены провести ночь вместе по отъезде родителей Зины из Берлина, но оба оказались без ключей — сама судьба подыгрывает их стилю. В контексте Ницше может быть понято Зинино объяснение причины, по которой жилец ее родителей не может ее поцеловать: «„Почему же?“ — спросил он, когда они сели. — „По пяти причинам, — сказала она. — *Во-первых, я не немка* [...].“» (4.364; курсив наш). Сама поэтесса отсрочек, как можно было бы назвать манеру, в которой написан *Дар*, находит опору в контексте Ницшевых представлений о том, *чего недостает немцам*.

Федор Константинович Годунов-Чердынцев сам способен с иронией взглянуть на свои антинемецкие настроения. Националистический и эмигрантский мотивы осмеяны в эпизоде, в котором он едет по Берлину в набитом людьми трамвае, и думает о «туземных пассажирах»:

Он рассудком знал, что среди них могут быть и настоящие, вполне человеческие особи, с бескорыстными страстями, чистыми печальями, даже с воспоминаниями, просвечивающими сквозь жизнь, — но почему-то ему сдавалось, что все эти скользкие, холодные зрачки, посматривающие на него так, словно он провозил незаконное сокровище (как, в сущности, и было), принадлежат лишь гнусным кумушкам и гнилым торгашам. Русское убеждение, что в малом количестве немец пошл, а в большом — пошл нестерпимо, было, он знал это, убеждением, недостойным художника [...]. На второй оста-

новке перед Федором Константиновичем сел сухошавый, в полупальто с лисьим воротником, в зеленой шляпе и потрепанных гетрах, мужчина, — севши, толкнул его коленом да углом толстого, с кожаной хваткой, портфеля — и тем самым обратил его раздражение в какое-то ясное бешенство, так что, взглянув пристально на сидящего, читая его черты, он мгновенно сосредоточил на нем всю свою грешную ненависть (к жалкой, бедной, вымирающей нации) и отлично знал, за что ненавидит его: за этот низкий лоб, за эти бледные глаза; за фольмилх и экстраштарк — подразумевающие законное существование разбавленного и поддельного; за полишинелевый строй движений, — угрозу пальцем детям — не как у нас стойком стоящее напоминание о Небесном Суде, а символ колеблющейся палки, — палец, а не перст [...] так он нанизывал пункты пристрастного обвинения, глядя на сидящего против него — покуда тот не вынул из кармана номер васильевской *Газеты*, равнодушно кашлянув с русской интонацией.

«Вот это славно», — подумал Федор Константинович, едва не улыбнувшись от восхищения. Как умна, изящно лукава и, в сущности, добра жизнь! Теперь в чертах читавшего газету он различал такую отечественную мягкость — морщины у глаз, большие ноздри, по-русски подстриженные усы, — что сразу стало и смешно, и непонятно, как это можно было обмануться. (4.264—5)

Остается добавить, что Набоков в своих мемуарах охотно упоминает своего предка, барона Фердинанда фон Корфф, и другого предка, композитора Карла Генриха Грауна. В английской версии воспоминаний он говорит о себе:

In tenacious old families certain facial characteristics keep recurring as indicants and maker's marks. The Nabokov nose (e. g., my grandfather's) is of the Russian type with a soft round upturned tip and a gentle inslope in profile; the Korff nose (e. g., mine) is a handsome Germanic organ with a boldly boned bridge and a slightly tilted, distinctly groomed, fleshy end. (SM: 53)

Найти в себе германский *maker's mark*, «знак создателя» — это ли не лучшее признание важности немецкого наследия?

\* \* \*

Почти два десятилетия спустя Набоков написал роман *Пнин*, о русском эмигранте в Америке. Главный антагонист милого, в высшей степени симпатичного Пнина — это В. В., русский писатель и повествователь истории Пнина, по сути вытеснивший Пнина из университета в Вейндейле. Другой его антагонист — Бодо фон Фальтернфельс, которого подсадили в кабинет Пнина, и который его оттуда вытеснил. В связи с ним Набоков единственный раз прямо упоминает имя Ницше. Фальтернфельс получил грант для завершения «a bibliographie concerned with such published and manuscript material as has been demoted in recent years to a critical appraisal of the influence of Nietzsche's disciples on Modern Thought» (P:<sup>10</sup> 138). Этот пассаж можно прочесть как насмешливую притчу о ницшеанском элементе в собственном творчестве Набокова. Учениками Ницше были ницшеанцы русского Серебряного века, повлиявшие на современную мысль самого Набокова. И постоянно присутствующий у Набокова элемент, ницшеанство, служит ему противоядием как по отношению к господствующим идеологиям, так и по отношению к собственной сентиментальности, элемент, поддерживающий его позицию над схваткой и одновременно вызывающий постоянное стремление к насмешке, которое сам Набоков признавал как жестокое (недаром в *Аде* появляется *Dr. V. V. Sector* [A:<sup>11</sup> 391]).

Ницшеанский элемент в творчестве Набокова — это *подводное золото*, драгоценный и скрытый пласт мотивов, необходимый для понимания смысла набоковских текстов.

---

<sup>10</sup> P: *Nabokov V. Pnin*. New York, 1989.

<sup>11</sup> A: *Nabokov V. Ada*. New York, 1969.