

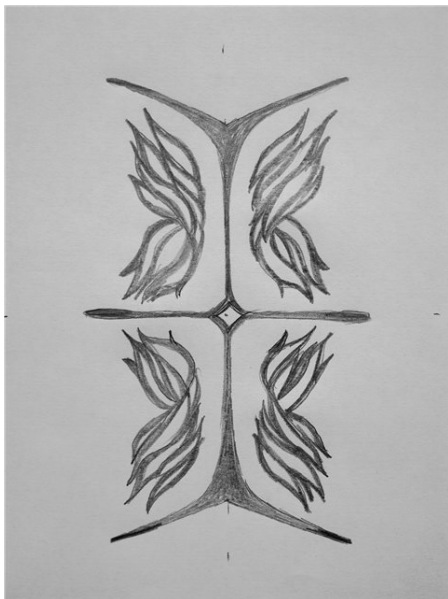
Алексей Филимонов

*«Дух встоду сущий
и единый...»*



Алексей Филимонов

«Дух всюду сущий и единый...»



Книга статей и стихотворений

**Санкт-Петербург
АПИ-2013**

УДК 821
ББК 84 (2Рос – Рус)1-6
Ф 53

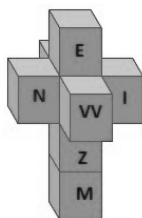
Филимонов А.О.

Ф53 «Дух всюду суший и единый...» Сборник статей. – Спб.: АПИ, 2013. – 64 с.

ISBN 978-5-94158-172-6

Книга поэта и литературоведа Алексея Филимонова посвящена поиску подлинного новаторства. Исследование художественного мира Владимира Набокова помогает автору выявить его уникальность, а также осмыслить диалог, который мы ведём с наследием прошлого, формируя идеи будущего. Это выразилось в открытии литературно-философского течения Вневизм, предложенного А. Филимоновым через сто лет после кризиса русского символизма. Историко-литературные стихи поэта говорят о развитии традиции на новом витке «одухотворённой спирали» (Набоков).

- © Филимонов А.О., тексты, 2013
- © Издательство «АПИ», 2013
- © Большакова С.В., предисловие. 2013
- © Кокалова С.Е., художник, обложка
- © Большакова С.В., крест и символ вневизма



О триединстве автора книги

Всегда интересно, когда поэт – и вообще человек пишущий – предстаёт в различных ипостасях. Алексей Филимонов представлен в книге как историк литературы – исследователь творчества Владимира Набокова, как провозвестник нового литературно-философского направления – Вневизм, проявившегося в Петербурге через сто лет после кризиса символизма, и как поэт, создающий оригинальные историко-литературные произведения.

Какая из этих ипостасей – вкуче с даром переводчика – главная? Полагаю, что все они являют уникальный образ творческой личности, которой властвует «Дух всюду сущий и единый» (Г. Державин, ода «Бог»). Подобное было всегда свойственно русской литературе, вспомним Пушкина или времена Серебряного века. Посредственность стремится к самоограничению, гениальность не знает границ.

Дао порождает Одно,

Одно порождает Два,

Два порождают Три,

Три порождают всю тьму вещей. Вся тьма вещей несёт в себе силу

Инь, содержит силу Янь, наполняясь энергией Ци, смешивается во взаимном движении и образует гармонию.

Лао-Цзы. Дао Дэ Цзин, стих 42

Это изречение в полной мере можно соотнести с творческой личностью А. Филимонова и новым литературно-философским направлением Вневизм, основателем и харизматическим лидером которого он является. Что привело к рождению нового метафизического течения, которое приподнимает завесу над миром грёз и насилия? С детства автор наряду с естественным, чувственным миром ощущал иной, потусторонний мир.

Открой ладонь – там камень или снег?

Мне нужен мир, где я не обнаружен.

Вкруг фонаря, где времени побег,

клубятся отражения жемчужин.

А. Филимонов. «Отторжения»

Затем, в юношеские годы и во время учёбы в МГУ на факультете журналистики – увлечение литературой, впоследствии ставшее жизнью автора, когда поэт всё своё время посвящал чтению. По сло-

вам основателя Вневизма, идея нового направления возникла у него давно, в конце 80-х годов, когда в советском тогда ещё обществе стали появляться публикации Н. Гумилёва, В. Ходасевича, В. Набокова, Даниила Андреева. Некоторые литераторы были потрясены такими темами, как двойничество, Вечная Женственность, инобытие, которые не были выдумками или мифами, а имели под собой определённую духовную основу, открывшуюся нам реальность. Новое литературное направление Вневизм основано на том, что инобытие не только пассивно смотрит на нас извне, но и активно стучится в наш мир.

Как полагает автор, название «Вневизм» состоит из трёх слов:

ВНЕ-отстранённости и

В-устремлённости, создающих новое

ИЗМерение

Но мне кроме этого видится в названии вне-направления взгляд как изнутри измерений, так и вне их. Две буквы «В» в названии, если вторую расположить зеркально первой, образуют у Алексея Филимонова бабочку – символ Вневизма:

Дерево – бабочка,

это извне

символ загадочный

в голубизне.

В латинском написании VneVizm двойная буква “V” – “VV” – как две капли похожа на греческую омегу или кириллическую – ОМ, что в зеркальном отражении есть русское слово ТО или ДАО («Это тайна та-та...» Набоков, «Слава»). Дао стихов драматически отображено поэтом в стихотворении «На марше». В 2012 году А.Филимонов написал: «То, что проявлено в полной мере – застывает и обречено ломке и гибели. Дао или путь вневизма подобен маятнику, пульсации, мерцанию, проявленности вне мира и в нём, в самых разнообразных субстанциях и категориях, ибо “Быстрый ветер не продолжается всё утро, сильный дождь не продержится весь день”».

Латинская “V” иконически напоминает церковнославянскую *ижицу*, которую так любил упоминать В.В. Набоков, сравнивая её с пращой, птицей или бабочкой: «окружающие понимали друг друга с полуслова, — ибо не было у них таких слов, которые бы кончались как-нибудь неожиданно, на ижицу, что ли, обращаясь в пращу или птицу, с удивительными последствиями»¹. Как отмечает вице-президент Набоковского общества Дональд Бартон Джонсон, Набоков, обладавший исключительной зоркостью, проявлял особый интерес к иконичности алфавита и таким образом зашифровывал своё авторское присутствие².

Вот так, возможно, совершенно неожиданно для Алексея Филимонова, В. Набоков и не собирался никуда уходить, продолжая свой путь – Дао, осеняя тайно своим присутствием, как всегда за кадром, в иных

¹ В. Набоков, «Приглашение на казнь»

² Johnson, Worlds in Regression, pp. 28-46; Shapiro, Delicate Markers, pp. 32-55.

мирах, литературно-философское направление Вневизм, обращаясь к «Будущему читателю»:

Ты, светлый житель будущих веков,
ты, старины любитель, в день урочный
откроешь антологию стихов,
забытых незаслуженно, но прочно.

.....
Я здесь с тобой. Укрыться ты не волен.
К тебе на грудь я прянул через мрак.
Вот холодок ты чувствуешь: сквозняк
Из прошлого... Прощай же. Я доволен.

О Набокове написано немало, в основном зарубежными учёными, поскольку в Советском Союзе Набоков был запрещён, и, казалось бы, когда наши соотечественники «открыли» для себя его произведения, многое уже было сказано. Однако, несмотря на это, умение «слышать ходы»³ позволило А.Филимонову увидеть скрытый узор бесконечных набоковских лабиринтов. Статьи Алексея отличаются особой вдумчивостью, медитативностью, глубоким знанием не только русской и зарубежной литературы. А.Филимонов – практически первооткрыватель русской поэзии Набокова как неотъемлемой части и связующей нити между его произведениями, где стихи являются живыми идеями прозы, её недостающими частицами, без которых невозможно в полной мере познать и ощутить набоковские миры. Доклад А.Филимонова «Образ Мастера у Набокова и Булгакова», зачитанный на международной конференции «Набоковские чтения – 2013» (а также представленный в Китае) вызвал оживление и неоднозначную реакцию исследователей.

«Всякое направление испытывает влюблённость к тем или иным творцам и эпохам» – писал Н.Гумилёв, развивая мысль не только о преодолении символизма, но и необходимости его развития на новом витке одухотворённой «набоковской» спирали: «Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает... На смену символизма идёт новое направление, как бы оно ни называлось, – акмеизм ли (от слова ἀκμή — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора), или адамизм (мужественно твёрдый и ясный взгляд на жизнь), – во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме. Однако, чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом».⁴ Полагаю, что Вневизм и является тем самым преемником, принявшим наследство, дарованное нам поэтами и философами Серебряного Века. В наш век материалистической доктрины

³ В. Набоков. «Защита Лужина»

⁴ Н. Гумилёв. «Наследие символизма и акмеизм»

ценностей это тем более важно для каждого думающего человека, желающего духовного возрастания, ибо наследие символизма недостаточно изучено и совсем не осознано нынешним поколением.

Алексей Филимонов бережно хранит Память об ушедших поэтах Серебряного века, они живы в его поэтических строках.

Светлана Большакова

О НАБОКОВЕ

Ангелы в поэзии Владимира Набокова

Мы — гусеницы ангелов...

В.Набоков

«С небесной бабочкой в сетке...» — так провидел свой переход в иное измерение сквозь сияющее «альпийское нечто» Набоков. При этом «небесная бабочка», или тающий ангел, впервые обретала свободу, проходя сквозь сеть энтомолога и поэта, увлекая его за собой — в баснословные миры детства... Шелест ангельских крыл — в переворачиваемых страницах набоковских стихов, это они доносят до нас «райскую... живописность и прозрачный привкус неба во влажном стихе», если говорить о Сирине теми же словами, которыми биограф Чернышевского определяет даль поэзии Лермонтова.

Он — в и д е л и х:

Наш лес, где была черника
и телесного цвета грибы,
вдруг пронзён был дивным криком
золотой, неземной трубы!

.....

Мы вернулись домой с сырыми
грибами в узелке
и с рассказом о серафиме,
встреченном в сосняке.

Не пушкинский ли серафим мелькнул тогда в чаще? Или — ангел, современный Набокову? Пыльца Серебряного века осталась на его крыльях. Ангел поэзии Набокова, в отличие от ангела Блока, не предвестник катастроф, но — открыватель счастливых миров, пусть даже оставшихся в прошлом. *Счастье* — одно из ключевых набоковских слов в лирике европейского периода. Для Блока девиз ангела, возможно, *усталость* — так названо одно из его лучших стихотворений. Восходящие потоки языка несут Сирина по восходящей спирали.

Как он любил их! В пору листопада отрывающиеся листья напоминают караваны бабочек, отправляющихся на луну: «Я на луне, и нет

возврата». В сомнамбулическом состоянии Муза готовит саркофаги для энтелехий ангелов:

...на вату лью эфир, холодный, сладко-душный;
под грудку я беру малютку мотылька, —
слабеет, гаснет он, — крылатый человечек,
и в пробковую щель меж липовых дощечек
поимки бережно я вкалываю в ряд.
Усните, крылышки, глазастые головки...

На земле время превратит их в «цветную горсточку благоуханной пыли». Но ангелу есть куда возвращаться — и порой он настойчиво взывает к телесному воплощению, торопя его. «О, как ты рвёшься в путь крылатый, / безумная душа моя...», — и тогда впору воскликнуть от реальной боли: «Эта боль, этот ад — это русские струны в старой лире болят». Тоска по небесной, ангельской лире сродни тютчевской: «Ты скажешь: ангельская лира / Грустит, в пыли, по небесах!» («Проблеск»). Вот и Пильграм уходит за бабочками не в воображаемое, но в небесное путешествие.

Жалко, что Лужин не писал стихов, он поведал бы нам о причудливых крылатых фигурах, напоминающих ему шахматные, в белом многоклеточном раю, зияющем чёрными провалами. В одну из таких пауз, ниже земной материи, погружается во сне герой стихотворения «Лилит», увлекаемый демоном... Набоковские сравнения и тропы — вертикальны, в них человеческое почти всегда уподобляется высшему (или обратному). Ангел расшифровывает блики от потусторонней свечи времени, «миражи в зеркалах», путеводительствуя по ступеням прошлого: «Жара. Полуденное время. / Еще одиннадцать веков / до звёздной ночи в Вифлееме».

И вот — «Тайная Вечеря», Крым, 1918 год:

Наклонился апостол к апостолу...
У Христа — серебристые руки.
Ясно молятся свечи, и по столу
ночные ползут мотыльки.

В этих удивительных стихах о душах апостолов, пронизанных божественным светом, — огромная мысль о смирении Бога, непротивлении человеческому злу... Жалобы Набокова на общность Бога в романе «Дар» сродни вопрошанию Анненского — в никуда: «Зачем мне рай, которым грезят все?» Эдем набоковских воспоминаний явлен в конкретных и осязаемых образах: Оредежь, Морская улица, Петербург начала XX века.

Словно ангел на носу фрегата,
бронзовым протянутым перстом
рассекая звёзды, плыл куда-то
Всадник, в изумленье неземном.

На чужбине поэта не оставляет Муза, родная сестра Аполлона, ускользавшего от него в лугах детства, и в ней порой проступают то человеческие: «Как звать тебя? Ты полу-Мнемозина, / полумерцанье в

имени твоём», — то демонические черты: «...как на колёсиках вкатывается ко мне некто — / ...с копотью в красных ноздрях» («Слава»).

Совершая головокружительный перелёт на родину снов, где теперь «Над краснощёкими рабами / лазурь как лаковая вся», и о неё можно пораниться или разбиться, ангел становится то лыжником, то «беспаспортной тенью», адресуя послание не менее бесплотному князю Качурину, то несчастным возвращенцем, которому уготован расстрел: «И воя, кружится над бездной / ангел, сошедший с ума». Примечательная деталь — у расстреливающих: «Белые лица без глаз». Такими же, незрячими, были убийцы Гумилёва, убийцы отца Набокова. Но в ином, райском измерении происходят чудесные встречи: «Не изменился ты с тех пор, как умер». Пушкин, Блок, Толстой, Шекспир, Гёте, Рембо, автор «Слова о полку Игореве» и другие бессонные гении человечества — собеседники ночных бдений набоковского вестника.

Творческий поединок с ангелом — это всегда битва за небесную речь, запечатлённую в слове. И поэт расплачивается за победу — кровью, как в стихотворении Гумилёва «Творчество»: «Моим рождённые словом, / Гиганты пили вино...», изгнанием из общества «злых и бескрылых», и — внятнм зовом потусторонности:

...страшный малютка, небесный калека,
гость, по ошибке влетевший ко мне,
дико метался, боясь человека,
а человек прижимался к стене.

Кто он — посланец немоты? Ведь «...нет журнала и нет читателя в раю». Не порождён ли он писательским воображением, «синей колбой» творческой лаборатории? Отношения между жертвой и охотником становятся столь запутанными, что порой они меняются местами, сливаясь в единое целое:

Содроганье — и вот он!
Я по ангелу бью —
и уж демон замотан
в сетку дымчатую! —

такова схватка «молодого энтомолога» с «райским сумеречником».

Человек приближается к ангельскому состоянию через мимикрию, вставляя в костюм арлекина, или канатоходца над площадью, как в стихотворении Набокова «Тень», так, что силой искусства (и Ночи!) нарастает иллюзия растворения в высшем начале:

И вдруг над башней с циферблатом,
ночью схвачен синевою,
исчез он с трепетом крылатым —
прелестный облик теневой!

Но — расплата мгновенна, и канатоходец, «потен и тяжёл», вновь оказывается среди нас, собирая дань с равнодушной толпы. Там — как и прежде — остаются «гиганты в лазури», теперь заведующие погодой и движением хрустальных сфер, или «пекаря с кудрявыми крылами», лепящие недоступные и манящие облака... «Плыви, бессонница, плыви»

ви, воспоминанье», в те края, где «двое ангелов на гибель / громадный гнали паровоз», символ крушения, или — в предпотустороннее изгнание парижской мансарды, где бывший ангел влачит существование: «Не любил он ходить к человеку, / а хорошего зверя не знал». И только лист бумаги, уже впитывающий вечность — «синеватый, как кровоподтёк», хранит узор его неразгаданных крыл...

«Трёхсложная музыка» небесных сфер — анапест — всё более заглушала ямб, размер мысли, меряющий материю: «Ах, угонят их в степь, Арлекинов моих...»,— ибо времени не оставалось, «и другое, другое, другое» измерение неотступно манило его сквозь витражи неба. Но он просил не только за себя:

И подайте крыло Никанору,
Аврааму, Владимиру, Льву:
смерду, князю, предателю, вору:
Ils furent des anges comme vous⁵.

А чем он занимается теперь, если не просматривает гранки своих произведений и не слушает с раздражённым видом очередной доклад? Наверное, что-то пишет с в о и м пером, этот «божок, волшебник с птичьей головой». Ибо он это предчувствовал — «В раю»:

Буду снова земным поэтом:
на столе раскрыта тетрадь...
Если Богу расскажут об этом,
Он не станет меня укорять...

Французская тема в поэзии Набокова-Сирина

«Французскими» стихами Набокова можно условно назвать его стихотворения, посвящённые Франции, персонажам её истории, культурным аллюзиям, — начиная с раннего произведения «Прогулка с J.J. Rousseau» (1917) до «Парижской поэмы» (1943), написанной в Америке. Также сюда относятся созданное в стихотворном жанре во Франции — от раннего стихотворения «Верб» из книги «Горний путь» (1923) до стихов, написанных в отрезок его жизни в конце тридцатых годов в Париже. Французская тема присутствует во многих других стихотворениях, в отдельных образах, аллюзиях, культурных реминисценциях. Набоков перевёл на русский стихи Пьера Ронсара, Шарля Бодлера, Альфреда де Мюссе и Артюра Рембо. Также на французский язык им переведены четыре стихотворения Александра Пушкина. Это свидетельство непрестанного диалога, в котором Набоков всегда находился с французской литературой, как и другие русские писатели Золотого и Серебряного века, например, поэт-воин Николай Гумилёв, посвятивший Франции стихи, сопоставляя её с Россией:

Франция, на лик твой просветлённый
Я ещё, ещё раз обернусь,

⁵ Они были ангелами, как вы (франц.).

И, как в омут, погружусь, бездонный,
В дикую мою, родную Русь.

.....
Вот, ты кличешь: – «Где сестра Россия,
Где она, любимая всегда?»

Посмотри наверх: в созвездьи Змия
Загорелась новая звезда.

«Франция», 1918

Именно французская поэзия оказала главное влияние на становление силлабо-тонического рифмованного стиха в России, который формально не устаревает. Франкофил Пушкин подчёркивал важность французского виртуозного стихосложения: «Поэзия проснулась под небом полуденной Франции — рифма отозвалась в романском языке; сие новое украшение стиха, с первого взгляда столь мало значащее, имело важное влияние на словесность новейших народов. Ухо обрадовалось удвоенным ударениям звуков; побеждённая трудность всегда приносит нам удовольствие — любить размеренность, ответственность свойственно уму человеческому. Трубадуры играли рифмою, изобретали для неё всевозможные изменения стихов, придумывали самые затруднительные формы: явились *virelai*, баллада, рондо, сонет и проч.» (А.Пушкин. «О поэзии классической и романтической»). Летом 1923 года Набоков работал на ферме в Провансе сборщиком фруктов, безусловно, вспоминая и разыскивая кастальские ключи пушкинского вдохновения, создав стихи не только о современном ему Провансе, но о пространстве, помнящем древнейшие времена и рождение поэзии:

ПРОВАНС

1

Как жадно, затая дыханье,
склоня колена и плеча,
напьюсь я хладного сверканья
из придорожного ключа.

.....
И пеньем дум моих влекома,
в лазури лиловой дня,
в знакомом платье незнакома,
пройдёшь ты, не узнав меня.

2. Солнце

Слоняюсь переулками без цели,
прислушиваюсь к древним временам:
при Цезаре цикады те же пели,
и то же солнце стлалось по стенам.

Поёт платан, и ствол в пятнистом блеске;
поёт лавчонка; можно отстранить
легко звенящий бисер занавески:

поёт портной, вытягивая нить.

И женщина у круглого фонтана
поёт, полощет синее белье,
и пятнами ложится тень платана
на камни, на корзину, на неё.

Как хорошо в звенящем мире этом
скользить плечом вдоль меловых оград,
быть русским заблудившимся поэтом
среди лепета латинского цикада!

Сольес-Пон 1923

Но что значило – «быть русским заблудившимся поэтом», среди отголосков иных времён и культур в современном Набокову Провансе у сестры-Франции, где камни и воздух могли напоминать о рыцарских турнирах в честь Прекрасной Дамы? В стихах о Провансе слились и мечта молодого писателя о будущей «всемирной отзывчивости» (Достоевский) на его произведения, и томление по личному счастью, мерцающему в едином образе «Незнакомки» А. Блока и поющей женщины, и возможно, недавно встреченной им на жизненном пути Вере Слоаним. Строки являются отражением стихотворения Николая Гумилёва «Памяти Иннокентия Анненского», где поэт-акмеист говорит о том, что одинокая царскосельская Муза призывает нового поэта:

Там вечером и страшно и красиво,
В тумане светит мрамор плит,
И женщина, как серна боязлива,
Во тьме к прохожему спешит.

Она глядит, она поёт и плачет,
И снова плачет и поёт,
Не понимая, что всё это значит,
Но только чувствуя — не тот.

Лирический герой Сирина пребывает в изгнании – и от этого ему не просто найти язык с «русскую» музой, которая кровная сестра его «французской». «Поэзия проснулась под небом полуденной Франции» в стихах Сирина, вернее воскресла через несколько веков и получила новый импульс к развитию. «Есть в одиночестве свобода», – свидетельствовал Набоков в раннем стихе о подобных уголках уединения и вдохновения, предвосхитив положение будущего эссе «Пушкин, Правда и правдоподобие»: «Сегодня больше, чем когда-либо, поэт должен быть так же свободен, нелюдим и одинок, как хотел Пушкин сто лет назад» (*пер. с фр. Т. Земцовой*).

Любопытно найти закономерность, отчего Набоков некоторым своим русским стихотворениям даёт французские названия ("La morte de Arthur", "Decadence", "La belle dame sans merci" и др.), что он этим хотел подчеркнуть? Тень ключа к разгадке, мы находим в романе «Лолита»,

когда Гумберт говорит о Долли, что она «Пользовалась французским языком только, когда бывала очень послушной девчоночкой». Конечно же, общее во всех этих стихотворениях – женский образ француженки, которая, без сомнения, явилась одним из прототипов «Лолиты», например: « Маркиза маленькая знает, / как хороша его любовь» (1920).

Ранние французские стихи Сирина связаны с темой почти незамутнённого счастья, например стихотворение «Joie de vivre» («Радость жить»), где проступает всё тот же хрупкий юный женственный образ, напоминающий юную француженку Колеетт из «Других берегов», с которой Набоков познакомился на пляже в Биаррице:

И в утро свежее любви
на берег женственно-отлогий
мы выбегали, и твои
босые вспыхивали ноги.

Возможно, основой набоковской теме счастья, столь важной для понимания его творчества, положило стихотворение Н. Гумилёва «Рыцарь счастья». Гумилёв словно завещал Владимиру Набокову мирозерцание, основанное на созидании, преодолении скорби и трудных жизненных обстоятельств:

Как в этом мире дышится легко!
Скажите мне, кто жизнью недоволен,
Скажите, кто вздыхает глубоко,
Я каждого счастливым сделать волен.

.....
Пусть он придёт! Я должен рассказать,
Я должен рассказать опять и снова,
Как сладко жить, как сладко побеждать
Моря и девушек, врагов и слово.

А если всё-таки он не поймёт,
Мою прекрасную не примет веру
И будет жаловаться в свой черёд
На мировую скорбь, на боль — к барьеру!

Счастье осуществляется у Гумилёва через принятие вызова жизни, деяние и поступок, с чем связаны мотивы «Подвига» (название повести) и «Славы» (название поэмы) у Набокова. Здесь у самого Гумилёва уже находится ответ писателям «парижской ноты», которые сделали тему скорби ведущей в своём творчестве. Французская тема в стихах Набокова несёт черты лиризма, отходя от привычного эпического повествования, она связана с темой драматического обретения счастья, страстной потребности в «joie de vivre». Совсем иначе эта тема раскрывалась до него в русской поэзии, где всё, связанное с Францией, несло черты историзма, касалось социальных перемен, революции, нашедшей несомненный отголосок в России. Набоков говорит о личном счастье, даже тогда, когда речь идёт о хорошо известных событиях и

персонажах. Он отходит от тяжеловесности и мрачности к прозрачной лёгкости, став провозвестником нового измерения. Ключевым во французской теме Набокова является стихотворение «La bonne lorraine» («Прекрасная лотарингка»), где героический образ Жанны Д`Арк в последней строфе существенно отличается от исторического:

Жгли англичане, жгли мою подругу,
на площади в Руане жгли её.
Палач мне продал чёрную кольчугу,
клювастый шлем и мёртвое копье.

Ты здесь со мной, железная святая,
и мир с тех пор стал холоден и прост:
косая тень и лестница витая,
и в бархат ночи вбиты гвозди звёзд.

Моя свеча над ржавую резьбою
дрожит и каплет воском на ремни.
Мы, воины, летали за тобою,
в твои цвета окрашивая дни.

Но опускала ночь своё забрало,
и, молча выскользнув из лат мужских,
ты, белая и слабая, сгорала
в объятьях верных рыцарей твоих.

Брайан Бойд пишет в биографии «Русские годы»: «6 сентября (1924) он написал «La bonne lorraine» – романтическое, но не лишённое скепсиса стихотворение о Жанне Д`Арк, первое из его стихотворений, которому по праву суждена долгая жизнь». Несмотря на высокую оценку стиха, исследователь сомневается, насколько его конец соответствует историческому облику Орлеанской девы? Образ сгорающей в объятьях верных рыцарей Жанны может быть истолкован как духовный пламень, который объединял её с другими рыцарями. Безусловно, трактовка напрашивается и крайне противоположная. В «Лолите» женщина, режиссёр театра, игравшая в одной из пьес Жанну Д`Арк (чья огненная внешность подчёркивает страстность героини набоковского стихотворения), становится невольным сторонником соблазителя: «Только мы застопорили, подъехала слева и плавно остановилась другая машина, и худая чрезвычайно спортивного вида молодая женщина (где я видел её?) с ярким цветом лица и блестящими медно-красными кудрями до плеч приветствовала Лолиту звонким восклицанием, а затем, обратившись ко мне, необыкновенно жарко, “жанна-дарково” (ага, вспомнил!), крикнула: “Как вам не совестно отрывать Долли от спектакля, вы бы послушали; как автор расхваливал её на репетиции...”»

Женский образ Орлеанской девы – одно из глубинных набоковских «я», раскрывавшееся в его героинях, как правило, обречённых на тра-

гическую судьбу. Сам псевдоним Сирин – тоже своего рода защитная и символическая маска, напоминавшая о «птичьей речи» родного языка. Лирический герой выкупает у палача «клювастый шлем», который можно сравнить с «птичьим» обликом автора. А также с некоей маской страшного карнавала жизни, восходящей к циклу «Снежная маска» Блока, узника «Железная маска» в Бастилии, посмертных гипсовых масок Пушкина и Блока, «клювастой маски» мёртвой Жанны Д`Арк, гипсовой маски, навсегда сокрывшей подлинныи черты «L'Inconnue de la Seine» – «Незнакомка с Сены» – в стихотворении Набокова об утопленнице, чья история была мифологизирована и посмертная гипсовая копия её лица стала украшением квартир.

Тоска по первоначальному образу Прекрасной Дамы, искажённому обстоятельствами, преследовала Набокова с самых ранних произведений до наброска романа «Подлинная жизнь Лауры». Во французских стихах она наиболее сильна, обладает заклинательной и воскрешающей силой, как в «Незнакомке из Сены» (1934):

Торопя этой жизни развязку,
не любя на земле ничего,
всё гляжу я на белую маску
неживого лица твоего.

.....
Ты со мною хоть в звуках помешкай,
жребий твой был на счастье скуп,
так ответь же посмертной усмешкой
очарованных гипсовых губ.

.....
Кто он был, умоляю, поведай,
соблазнитель таинственный твой?
Кудреватый племянник соседа –
пёстрый галстучек, зуб золотой?

Или звёздных небес завсегда,
друг бутылки, костей и кия,
вот такой же гуляка проклятый,
прогоревший мечтатель, как я?

И теперь, сотрясаясь всем телом,
он, как я, на кровати сидит
в чёрном мире, давно опустелом,
и на белую маску глядит.

Если рассматривать стилистические особенности этого стихотворения, то они, с одной стороны, характерны для Набокова того периода, о котором он писал: «в течение десятка лет, я видел свою задачу в том, чтобы каждое стихотворение имело сюжет и изложение (это было как бы реакцией против унылой, худосочной "парижской школы" эмигрантской поэзии)». Фабула стихотворения, написанного «рыдающим»

трёхстопным ямбом, не проста – автор сопоставляет прежнюю любовную драму и ту, которую переживает лирический герой, глядя на маску на стене и сравнивая прежнюю трагедию со своей. Маска героини – сродни маске античной драмы. В этом произведении мы видим прямой диалог со знаменитым стихотворением А. Блока «На железной дороге»: «Под насыпью, во рву некошеном, / Лежит и смотрит, как живая, / В цветном платке, / На косы брошенном, / Красивая и молодая». Но блоковская тема «жестокое романса», песенного жанра, находящегося на перепутье между классическим и народным исполнением, ещё более усилена Набоковым. Имитируя расхожие штампы романсового жанра, он балансирует на его грани. Подчёркнуто точные банальные глагольные рифмы – среди прочих расхожих – встречаются в стихотворении целых два раза: «ответь – глядеть», «сидит – глядит». Только одну мужскую рифму (которая в русском стихе своей точностью – в отличие от более расплывчатой женской – цементирует четверостишие) в традиционных катренах с чередованием мужских и женских рифм на письме можно назвать формально не совсем аккуратной: «скуп – губ», хотя при произнесении оба слова заканчиваются на глухой звук «п». Но есть в этом стихотворении нечто почти неуловимо набоковское, в том числе его страсть к образу юной женщины, подтолкнувшая дописать пушкинскую «Русалку»: «В бледных толпах утопленниц юных / всех бледней и пленительней ты».

Любопытен и образ откровенного пошляка, игрока и пьяницы: «пёстрый галстучек, зуб золотой». Автор неожиданно сопоставляет его с собой: «...прогоревший мечтатель, как я». Примечательно употребление старого написания слова «счастье» вместо «счастье» у Набокова, не склонного к архаичной лексике.

Совсем иной стиль предстаёт у Набокова в «Парижской поэме», написанной спустя десятилетие, которая вся – сдвиг, вся – неровность, в шороховатости рифм и перебоях ритма по отношению к традиционной поэтике «поэтического старовера», как окрестил Г. Струве раннего Набокова. Сам Набоков связывал это с освобождением от прежней установки и открытием в конце тридцатых нового свободного «твёрдого стиля», синтезирующего традицию и новаторство.

Именно Сирин – в противовес поэтам «парижской ноты», воспевавшим скорбь и отчаяние, выступал во французских стихах наследником провансальской, старофранцузской поэзии, как её понимал Пушкин. Прованс, как физическое и духовное измерение, питал истоки лирического волнения Набокова, вспоминавшего образ, ставший основой его творческих снов «Через века»:

...мне снилось: ты – за пряжей, на балконе,
под стражей провансальских тополей.

«Распад атома» Г. Иванова и «Парижская поэма» В. Набокова

«Куда бы они не переезжали, – пишет в биографии Набокова Брайан Бойд о семье писателя, – Париж неизменно угнетал Набокова и навсегда запечатлелся в его памяти как серый мрачный город на Сене». Тем не менее, вопреки сумрачности одной из столиц мира либо благодаря ей, Набоков был вдохновлён на создание готической «Парижской поэмы», одного из своих лучших поэтических полотен. Париж вдохновлял многих русских писателей, посвящавших ему произведения. Поэты в стихах, по словам Иннокентия Анненского, служили свою «Буддийскую мессу в Париже», посвящённую искусству. О. Мандельштам писал:

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные рёбра,
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.

Сюжет «Парижской поэмы» (1943) в том, что некто, русский эмигрант (сам автор, или его литературный соратник Ходасевич, либо придуманный Василий Шишков, либо «полупавлинье существо», – так у бабочки есть несколько имён, – из русской эмиграции) на фоне картин Парижа пытается совершить акт уничтожения своего творения, рукописи, вырастающей до значения библейского свитка. Фактически, это акт самоубийства обречённого на казнь из-за дальнейшей невозможности искусства. Так Гоголь сжигал рукопись «Мёртвых душ», а сам Набоков безуспешно пытался уничтожить рукопись «Лолиты».

В архитектонике «Парижской поэмы» сосуществуют много ассоциативных, проявленных и не проявленных пластов, она многомерна во времени и пространстве, связывая конкретное и потустороннее. Наряду с аллюзиями на известные строки русской поэзии – Незнакомкой, мостами, светящимися окнами, страдающими и равнодушными фонарями, отражающимися в ряби чёрной воды –

А мосты – это счастье навеки,
счастье чёрной воды. Посмотри:
как стекло несравненной аптеки
и оранжевые фонари. –

Набоков подспудно зашифровал в поэме свой псевдоним и имя любимого поэта – Пушкина⁶. «Чуть жива красноглазая мышь» – вроде бы случайно упоминает Набоков мышонка среди деталей скудного быта. Её глаза-бусинки воспалились от отравляющих газов и пороха, если мы вспомним связанное с мышиным образом стихотворение Ходасевича «Из мышинных стихов» 1914 года, лирический герой которого тихо молится за Францию и Бельгию в войне с Германией в своём «достоевском» подполье:

Франция! Среди твоей природы
Свищет меч, лозу твою губя.

⁶ См. ««Аспирин» Владимира Сирина».

Колыбель возлюбленной свободы!
Тот не мышь, кто не любил тебя!
День и ночь под звон машинной стали,
Бельгия, как мышь, трудилась ты,-
И тебя, подруга, растерзали
Швабские усатые коты...

В «Парижской поэме», своего рода итоговом произведении о русской эмиграции первой волны, Набоков не только описывает экзистенциальную катастрофу отдельной личности, он продолжает вести полемику с представителями «парижской ноты», в «Других берегах» рассказывая о том, что ему было в ней чуждо: «Даровитый, но безответственный глава одной такой группировки совмещал лирику и расчёт, интуицию и невежество, бледную немочь искусственных катакомб и роскошную античную томность. В этом мире, где царили грусть и гнильца, от поэзии требовалось, чтобы она была чем-то соборным, круговым, каким-то коллективом тлеющих лириков, общим местом с наружным видом плеяды, – и меня туда не тянуло».

Книгу прозы Георгия Иванова «Распад атома» (1938) её рецензент Ходасевич назвал поэмой. И «Распад атома» и «Парижская поэма» пронизаны зияющими ветрами книг Владислава Ходасевича «Тяжёлая лира» и «Европейская ночь».

«Парижскую поэму» Набокова можно прочесть как полемическую пародию на прозу Георгия Иванова, где по-иному набоковская развивается тема: «Цветная спираль в стеклянном шарике – вот модель моей жизни» («Другие берега»). «Спираль» Г. Иванова – это «штопор», ниспадение в бездну: «Наши отвратительные, несчастные, одинокие души соединились в одну и штопором, штопором сквозь мировое уродство, как умеют, продираются к Богу».

Прихотливое и дробящееся авторское сознание – или набоковского персонажа, от лица которого создана «Парижская поэма», в зеркальном отражении спирали времени в ретроспективе как будто спародировано Г. Ивановым: «Ох, это русское, колеблющееся, зыблющееся, музыкальное, онанирующее сознание. Вечно кружащее вокруг невозможного, как мошкара вокруг свечки. Законы жизни, сросшиеся с законами сна. Жуткая метафизическая свобода и физические преграды на каждом шагу. Неисчерпаемый источник превосходства, слаботи, гениальных неудач. Ох, странные разновидности наши, слоняющиеся по сей день неприкаянными тенями по свету: англomanы, толстовцы, снобы русские – самые гнусные снобы мира, – и разные русские мальчики, клейкие листочки, и заветный русский тип, рыцарь славного ордена интеллигенции, подлец с болезненно развитым чувством ответственности».

«Распад атома» – это распад магического кристалла языка. Возможно, в своё время Г. Иванов прочитал стихотворение Набокова «Формула» (1931) о развоплощении посредством метафизического перегонного аппарата:

Сквозняк прошёл недавно,
и душу унесло
в раскрывшееся плавно
стеклянное число.

.....
мой дух преображался:
на тысячу колец,
вращаясь, размножался
и замер наконец

в хрустальнейшем застое.
в отличнейшем Ничто,
а в комнате пустое
сутулится пальто.

Таков и герой «Распада атома»: «Он раскачивается на паутинке. Вся тяжесть мира висит на нём, но он знает – пока длится эта секунда, паутинка не оборвётся, выдержит всё». Далее – возможен выход к теме пушкинского «Пророка», пересотворения по образу и подобию Слова. Однако Г. Иванов и его герой – или антигерой – не совершают подобного поступка. Набоковский «пророк» обогащён страшным, небывалым доселе опытом, когда язык родины, «божественный глагол» (Пушкин) становится ему недоступным. И вместе с тем в стихотворениях «Поэты» и «Парижской поэме» явствен мотив возможности грядущего воскрешения, возвращения в детство, ибо узоры жизни, как водяные знаки, стереть невозможно.

В этом кроется основа различия между эстетикой Иванова и Набокова – первый подчёркивает только уродство мира, второй – жажду переживать снова его красоту среди гибели. В стихотворении Василия Шишкова «Поэты» используется ивановский образ кружения: «Вечно кружащее вокруг невозможного, как мошкара вокруг свечки», символизирующий мотив вечного возвращения к прекрасному через его отрицание:

...не видеть всей муки и прелести мира,
окна, в отдаленье поймавшего луч.
лунатиков смирных в солдатских мундирах,
высокого неба, внимательных туч;

красы, укоризны; детей малолетних,
играющих в прятки вокруг и внутри
уборной, кружащейся в сумерках летних;
красы, укоризны вечерней зари;
всего, что томит, обвивается, ранит...

«Вербa – колоколов напев узорный», так начал В. Набоков своё первое стихотворение, созданное в Париже (26 июля 1919 г.). Слово узор, по Далю, имеет ещё один забытый смысл – это озорник, шалун, шутник, иллюзионист. Набоков озорничает в стихах и прозе, его «подчёр-

кнутая внутренняя несерьёзность» (Владимир Марков) даёт шутовское право указывать его второму «я» «короля в изгнании» говорить о том, пред чем обычный язык немеет. Узорное – или мрачно-озорное – пространство «Распада атома» заканчивается у Г. Иванова распадом спирали и сознания: «Спираль была закинута глубоко в вечность. Разбитое вдребезги, расплавленное мировое уродство, сокращаясь, вибрируя, мчалось по ней. Там, на самой грани, у цели, всё опять сливалось в одно. Сквозь вращенье трепет и блеск, понемногу проясняясь, проступали черты. Смысл жизни? Бог? Нет, всё то же: дорогое, бессердечное, навсегда потерянное твоё лицо». В «Парижской поэме» авторское «я» так же размыто, не сфокусировано, оно – блуждающий огонь, дающий свет памяти и простирающее свет в грядущее, побеждая тлен.

В этой жизни, богатой узорами
(неповторной, поскольку она
по-другому, с другими актёрами,
будет в новом театре дана),
я почёл бы за лучшее счастье
так сложить её дивный ковёр,
чтоб пришелся узор настоящего
на былое, на прежний узор;
чтоб опять очутиться мне – о, не
в общем месте хотений таких,
не на карте России, не в лоне
ностальгических неразберих, –
но, с далёким найдя соответствие,
очутиться в начале пути,
наклониться – и в собственном детстве
кончик спутанной нити найти.

Так внезапное ощущение счастья преодолевает уныние и распад в «Парижской поэме». В стихах Набокова парижского периода нет темы сиюминутного счастья, экстаза, что было нередко для его берлинского периода, но есть вера в грядущее воскресение «молчащего зерна» поэзии: «но не мнима ли сама утрата, если мимолётное в мире может быть заключено в бессмертный – и потому счастливый – стих?» – вопрошал Набоков в рецензии на «Избранные стихи» Ивана Бунина.

В рассказе «Василий Шишков» фраза «Исчезнуть, раствориться» через три абзаца, в самом конце рассказа, рифмуется с заковыченной строкой «...прозрачность и прочность такой необычной гробницы», напоминая про пушкинскую «Сказку о мёртвой царевне и семи богатырях», где невеста покоилась в хрустальном гробе, дождавшись освобождения.

«Не переоценил ли он “прозрачность и прочность такой необычной гробницы?”» – завершает Набоков рассказ «Василий Шишков». Ибо страшен распад языка, «с полурусского, с полузабытого / переход на подобье арга». В поэме запечатлелись, как оттиски мучительных сом-

нений перехода на чужое наречье, «чудовищные трудности предстоящего перевоплощения, и ужас расставания с живым, ручным существом ввергли меня сначала в состояние, о котором нет надобности распространяться...» («Другие берега»). Зависание вне речи, когда «...нет извне опоры, ни предела» (Тютчев), отражённое в стихотворении Набокова «Око», может способствовать видению вещей в ином – возможно, подлинном свете:

К одному исполинскому оку
без лица, без чела и без век,
без телесного марева сбоку
наконец-то сведён человек.

Такой взгляд извне дает видение «всего, что сокрыто от прочих очей» («Поэты»), позволяет узреть наложение призрачных волокнистых узоров – так при полёте авиалайнера на большой высоте открываются во взаимном наложении несколько пластов «завтрашних облаков» («Дар»).

Человековещи Набокова

Метафизика материи в произведениях Набокова-Сирина

*Кому мне поведать, как жалко
Себя и всех этих вещей?
В. Ходасевич*

«Но вещи рвут с себя личину...» – писал Пастернак о внезапном грозном порыве, срывающем маски с вещей и обстоятельств. Набоков, переживший не один катаклизм, вглядывался в лики и личины материи, чтобы «найти в них отсвет минувшего и очертания будущего, изображая привычные вещи так, как они отразятся в ласковых зеркалах будущих времён, находить в них ту благоуханную нежность, которую почуют только наши потомки в те далёкие дни, когда всякая мелочь нашего обихода станет сама по себе прекрасной и праздничной, – в те дни, когда человек, надевший самый простенький сегодняшней пиджачок, будет уже наряжен для сегодняшнего маскарада». Таково обращение «к будущему читателю» («Путеводитель по Берлину»). Быть может, слово *счастье*, столь нередкое в словаре Набокова берлинского времени, и само это чувство, так часты оттого, что вещи он ощущает в своей почти бессмертной природе, ожидая воскресения и даруя его – пусть даже в материи снов, более долговечной, чем человеческое бытие вечного изгнанника:

Я подхожу к неведомому дому,
я только место узнаю...
Там, в тёмных комнатах, всё по-другому
и всё волнует тень мою.

Там дети спят. Над уголком подушки
я наклоняюсь, и тогда
им снятся прежние мои игрушки,
и корабли, и поезда.

«Для странствия ночного мне не надо...»

Набокову суждено было стать ребёнком нового века, урбанизации и технического прогресса, принёсшего человечеству и его семье бремя комфорта. Но что-то копилось в самой материи, то ли ей стало слишком тесно в конкурентной борьбе, то ли из неё стала уходить душа на конвейерном способе производства, торопившем новые открытия на блага цивилизации... Вещи внезапно проявляют копившееся безумие, даже суицидальность – от тесноты сгустившейся материи и от невиданного доселе ускорения приводящих к сжатию и взрыву. И вот – в метафоре проносащегося поезда с «зелёными, жёлтыми и синими», превращающимися в один «рыдающий вагон» на пути паломничества и изгнания, «обезумевшие вещи» трансформируют вещи и людей, обрекая на крушение, агонию и гибель, где и рифма «зловещий – вещи» предупреждает об адской изнанке материи:

В поля, под сумеречным сводом,
сквозь опрокинувшийся дым
прошли вагоны полным ходом
за паровозом огневым:

багажный – запертый, зловещий,
где сундуки на сундуках,
где обезумевшие вещи
проснувшись, бухают впотьмах.

Такая малость — винт некрепкий,
и вдруг под самой головой
чугун бегущий, обод цепкий
соскочит с рельсы роковой.

Такая жалость: ночь росиста,
а тут — обломки, пламя, стон...
Недаром дочке машиниста
приснилась насыпь, страшный сон...

Девичий сон во сне – сродни лермонтовскому провиденью катастроф. Подобно той, что описана Набоковым в стихотворении «Крушение». Стоявший в почти мертвенном оцепенении поезд Анненского, когда однурукий «кондуктор ожидания» наконец дал отмашку, теперь пролетает «Мрачной бездны на краю» пред апокалиптическим закатыми картинами Европы и России, и в этой метафоре крушения Империи, сквозь страшный сон проступили иные персонажи, когда предтечей рабства смерти ревностно «Проходит Полночь по вагонам... // Влачатся тяжкие гробы, / Скрипя и лязгая цепями» (И. Анненский):

...там, завывая на изгибе,
стремилось сонмище колёс,
и двое ангелов на гибель
громадный гнали паровоз.

И первый наблюдал за паром,
смеясь, переставлял рычаг,
сияя перистым пожаром,
в летучий вглядывался мрак.

Второй же, кочегар крылатый,
стальною чешуёй блистал,
и уголь чёрною лопатой
он в жар без устали метал.

Ещё немного, кажется, «И солнце ангелы потушат, / как утром лишнюю звезду» по мановению «взбесившегося автомобиля». (В. Ходасевич). Вместе с техническими достижениями, которыми так счастливо пользовалась набоковская семья, произошёл новый виток в борьбе вещей с друг другом, словно в конкурентной борьбе они вынуждены стали защищаться и отвоёвывать новые территории и рынки сбыта. И «Летун, несущий динамит» (А. Блок) явился олицетворением ангела смерти. Вещи обращаются к нам созидательной и отрицательной стороной. И это происходит совершенно неожиданно, когда «маятник-маниак» с тихом скрипом незаметно повернёт необратимое Колесо Фортуны... Так Анненский смутно предчувствовал грядущее безумие вещей, перешедшее к людям, искажённую мечту о правильном перераспределении материи, воплощённую на просторах России, сквозь знойную «царскосельскую» дремоту «тоски кануна»:

Уничтожиться, канув,
В этот омут безликий,
Прямо в одурь диванов,
В полосатые тики!..

Разбросанные по миру, как и странники, вещи находят тела людей и пытаются оживить их: «О, косная, нищая скудость / Безвыходной жизни моей! / Кому мне поведать, как жалко / Себя и всех этих вещей? // И я начинаю качаться, / Колени обнявши свои, / И вдруг начинаю стихами Собой говорить в забытьи. /.../ Я сам над собой вырастаю, / Над мёртвым встаю бытием, / Стопами в подземное пламя, / В текущие звёзды челом. // И вижу большими глазами – / Глазами, быть может, змеи – / Как пению дикому внемлют / Несчастные вещи мои. /.../ И нет штукатурного неба / И солнца в шестнадцать свечей: / На гладкие чёрные скалы / Стопы опирает – Орфей» (В. Ходасевич. «Баллада», «Сижу, освещаемый сверху...»). Так, музыкальная стихия внезапно проступает сквозь предметы, растворяя в себе человека для продолжения мифа.

О трансформации, метаморфозах вещей писал Георгий Иванов:

Мелодия становится цветком,
Он распускается и осыпается,
Он делается ветром и песком,
Летящим на огонь весенним мотыльком,
Ветвями ивы в воду опускается...

Вещи и животные, «всё безвинно-безответное», словно вбирают горечь человеческого бытия, жертвуя собой: «И не горе безумной, а ива / Пробуждает на сердце унылость, / Потому что она, терпеливо / Это горе качая... сломались», – эти строки Анненского как будто иллюстрируют то чувство, которое перешло к Набокову от его матери. Быть может, сны – это месть безответного мира, проявляющаяся не только в катастрофах? Символисты, а затем формалисты сблизили слово и материю, установив их связь, прощупав материю шинели (мундира, телогрейки) – одежды русской музыки, – ссыльной, разжалованной и... обречённой на подвиг. За «материю стиха» (Е. Эткинд) платили по «гамбургским» счетам.

Преодоление косной стихии «чужих» вещей, слоёв материи и выход к музыке, к «пульсирующему туману», нежданно диктующему слова, «продиктованным строчкам», проступающим из многоочитости зазеркалий – одна из сторон набоковского Дара:

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,
мое ль безумие бормочет,
твоя ли музыка растёт...

Не отпускает страх, что за гранью не будет игры светотени света и вещи, и отсюда полу-заклинание в последнем стихотворении: «...И лучше недоговорённость, чем этот свет и этот луч» («Влюблённость»), – пучок света, вбирающий и воплощающий материю, переносящий в рай, которого художник боится по двум причинам: «...нет журнала и нет читателей в раю». Иная, не менее фантазмагорическая и не менее явственная – Набоков не согласен на *общий* рай («Зачем мне рай, которым грезят все?». И. Анненский), в котором ему чудится страх перед «организованными экскурсиями по антропоморфным парадизам» с упорядоченными парками, похожими на Летний Сад, а быть может, отвлечительными общими полотенцами, как в Тенишевском училище. И протест будет невозможен – настолько благостен этот «Протестантский прибранный рай», о котором с ужасом и неприятием писал воин и поэт Гумилёв, противопоставляя свою смерть нестерпимой обыденности. Набоков откликнулся в последние годы на строки любимого поэта:

«...И умру я не в летней беседке
от обжорства и от жары,
а с небесной бабочкой в сетке

на вершине дикой горы».

Так он и умер «с небесной бабочкой в сетке», которая – «жизняночка и умиранка» (мандельштамовская ранка жизни, оказывающаяся воронкой, увлекающей в водоворот трансформирующейся праматерии), уводящая автора своей неразгаданностью в иные измерения, куда по тропинке в разреженном горном воздухе отправляется вослед счастливому писателю читательское сознание, в надежде, что «Рай – это место, где бессонный сосед читает бесконечную книгу при свете вечной свечи!» («Другие Берега»).

«Вещь, сделанная кем-то, сама по себе не существует», – делает Набоков важное замечание в статье “Человек и вещи”, вослед за Аннским развивая в образах мысль о “сцеплении” (Л. Гинзбург) человека и вещи, взаимном влиянии и пересотворении, – так как вещь в отсутствие человека возвращается тотчас в лоно природы... И, кстати, обратите внимание на то, с какой охотой и как ловко самая мелкая вещь норовит улизнуть от человека и как склонна она к самоубийству... Человек – подобие Божие, вещь – подобие человеческое... Автомат в некотором роде наиболее похож на человека. Его толкнёшь – он отвечает... Даёшь ему плату, он выдаёт тебе товар. Но и во всякой другой вещи – я чувствую известное сходство с человеком... Немудрено, что в наших сказках и на наших спиритических сеансах вещи и впрямь ожидают.

Меня занимал в детстве вопрос: куда денутся мои игрушки, когда я подрасту?.. Мы боимся, мы ни за что не хотим отпускать наши вещи обратно в природу, откуда они вышли. Мне почти физически больно расстаться со старыми штанами. Я храню письма, которые не перечту никогда. Вещь – подобие человеческое, и, чувствуя это подобие, нам нестерпимы её смерть, её уничтожение» (В. Набоков. Человек и вещи. Звезда, 1999-4, С. 19-22).

«Культура снов» (термин А. Арьева) неотторжима от духовной и материальной. Материя сна тесно связывает человека и вещи, даруя безграничную и призрачную свободу, где люди, язык и предметы трансформируются друг в друга, являя набоковские человековещи, перерастающие в *световещи* и *человекослова*. «Человековещь» Лолита увлекла своего создателя в миры разлагающейся и мстящей материи.

В анаграммах сирийского птичьего имени (сирень, сиренf, Сириус...) намёк на единое воплощение в тысячах образов и предметов. В таком случае можно допустить, что Набоков существовал – и будет жить – всегда.

«Сквозняк из прошлого», воскрешающий забытые вещи, подобно фаберовскому карандашу огромных размеров, словно забытому на земле расой «гигантов в лазури», сродни «сквозному поезду» из «Защиты Лужина», где, как и в других произведениях Набокова, раскрывается «...восприятие *сквозящее*, различающее через слой физической материи другие, иноматериальные или духовные слои» (Д. Андреев. «Роза Мира»).

Вещи вырабатывают новую *вещеречь*, которая плодит *человеци*, как автомобили – на конвейере Форда. Художественные приёмы Сирина, в духе времени, как механические муравьи, по наблюдению В.Ходасевича, одного из наиболее пронизательных набоковских критиков, «...пилят, режут, приколачивают, малюют, на глазах у зрителя ставя и разбирая те декорации, в которых разыгрывается пьеса... Цинциннат не казнён и не не-казнён, потому что на протяжении всей повести мы видим его в воображаемом мире, где никакие реальные события невозможны» («О Сирине»).

Фасеточное, многоочитое зрение Набокова видит предмет и в прямом, и в косвенном виде, как арлекин, дразнящий своего прототипа, готового к переносу в иное состояние, и уже переносимого и пере-развоплощаемого. Это зрение чем-то сродни фильмовой съемке, где одинаково волнуют и ближний, и потусторонний план: «Кинематограф. Три скамейки. Сантиментальная горячка...» Здесь и радость «осязания» вещи, и горечь её «утраты». Можно сказать, что это зрение «космической синхронизации» (термин Набокова), её зазеркалья, если понимать, что пространство замещает время, а время передаёт обыденным часам сверхтекучесть, как на полотне Дали. Зреть вещь в её статичности и развитии одновременно, как растекающиеся облака, мгновенно меняющие формы и подобию. Тут и эволюция материи, и вымысел, и улыбка Мнемозины: «Как-то зимой, переходя по льду через реку, я издали заметил расположенную поперёк неё шеренгу тёмных предметов, большие рога двадцати диких яков, застигнутых при переправе внезапно образовавшимся льдом...» Это воспоминание Фёдора Долинина, противоречит законам физики, но по-набоковски фантастически правдоподобно.

Набоков не любит, когда его узоры пристально рассматривают и сопоставляют с другими, отпугивая исследователя то мнимой сложностью сравнения, то иллюзорной простотой.

Писатель, «Кому ничто не мелко, Кто погружен в отделку Кленового листа» (Пастернак), не торопился откидывать узорный покров жизни, любуясь её тончайшим математическим расчётом и вневременным вдохновенным искусством, когда «страны менял, как фальшивые деньги». Свет небытия, манивший Гумилёва («Земля, к чему шутить со мною: / Одежды нищенские сбрось, / И стань, как ты и есть, звездой, Огнём пронизанной насквозь! «Природа»), казался ему нестерпимым. Луч Рая, несущий двойственную природу в имени и облике доктора Рэя (*луч* – англ.) – был то ли соломинкой спасения, то ли разящим уколом вечности для Владимира Владимировича из последнего романа Набокова, когда «...потусторонность / приотворилась в темноте». Гётевское «Больше света!» – не столько призыв, сколько очевидность свершающегося.

Несомненно, счастливой не-отчужденности Набокова от вещного мира сопутствовала его Муза и жена, его Вера, и влюблённость к ней пе-

реходила на многие предметы и туманности бытия: «Как я люблю тебя. Есть в этом осеннем воздухе порой лазейки для души, просветы в тончайшей ткани мировой».

Материя в художественном произведении принципиально другая, нежели в яви. Она сродни материи счастья, «недописанному слову». Набоков опровергает сложившиеся представления об идеальном и телесном мире, их качества взаимоперетекаемы. Так, огромный раненый ангел, к ужасу и удивлению автора и героя, в рассказе «Удар крыла» состоит из материи животного и человеческого мира.

В кратких сиреневых сумерках, когда «исчезла граница между вечностью и веществом», приотворяющих мерцание «других берегов», происходит таинство слияния человека, слова и вещей в неразрывный «узор, придуманный в раю», когда «Тени в пламя сбегут голубое» (И. Анненский) – в созидающий и развоплощающий огненный лотос Логоса.

Залог бессмертия вещей – в их хрупкой гармонии на пороге смерти: «И музыка, музыка, музыка / Вплетается в пенье моё» (В. Ходасевич). Земная Слава имеет конкретное подтверждение – памятник, «бронзы многопудье», «мрамор руки» и т.д. Набоков устремляется туда, где идея предмета и духа неразделимы – как у Державина: «Уже я вижу монументы, / Которых свергнуть элементы / И время не имеют сил» («На Новый Год»):

Но однажды, пласты разуменья дробя,
углубляясь в свое ключевое,
я увидел, как в зеркале, мир и себя,
и другое, другое, другое...

«Слава»

Борьба материи и идеи подобна незримому противоборству Отца и Матери на глазах ребёнка, которого словно вопрошают: кого ты больше любишь? «Может быть, мудрей меня мой Сын?» – удивляется лёгкий, узорный покров Майи в стихотворении Бунина, провожая взглядом «изгнанника». Но чем на самом деле оборачивается мудрость, подменяющая осязаемый мир, словом, шахматами, идеей красоте? Пилигрим, словно оборвавший свою жизнь, не в силах был преодолеть материи, оказавшейся для него чрезмерно плотной. Парадоксален набоковский схоласт Чернышевский, предтеча советской серости и скуки, выдаваемой на гора, любящий своё представление о материи больше её запахов, контуров, красок и неповторимого дробления. Омертвлённая сознанием Чернышевского материя отвечала ему «словами мёртвыми и злыми», которые сродни пчёлам в «опустелом улье» (Н. Гумилёв). «Шестое чувство» – чувство прекрасного, «совершенно недоступно пониманию людей склада Чернышевского» («Дар»).

Энтелехии вещей покоятся во снах, и не есть ли эти паломничества в рай детских воспоминаний попыткой воскресить материю в стремлении избежать общей и слишком доступной христианской символики. Зарытый в землю шофёром отца «Уользлей» ожидает своего возвраще-

ния, так ждут Александра Ивановича Лужина, чей след обрывается в прямом смысле.

Набоковская Оредежь – отражение Реки Времени, со вторым дном – где другое – дно бездонной Леты – каждое лето забирает купальщиков в неведомое измерение. «Время... круглая крепость» – утверждал писатель. Нелинейность, неразомкнутость набоковского времени, его спиралевидность обещает встречу с потерянными или развоплощёнными вещами. Череда перевоплощений человеческого сознания («Я царь – я раб – я червь – я Бог») и череда круговорота материи («Где был стол яств, там гроб стоит») обещают надежду на свидание с близкими людьми: «Не изменился ты с тех пор, как умер» («Вечер на пустыре»).

«Люби лишь то, что редко и мнимо, что крадётся окраинами сна...» – видимо, это «То, что Анненский жадно любил, / То, чего не терпел Гумилёв» (Г.Иванов), – окраины затемнённые снов – вот ипостась набоковских героев, а не опосредованные сны культуры. Незученные области, не ставшие штампом. «Мы на луне, и нет возврата». Нога человека, доставленного «Аполлоном», словно железной бабочкой, ступила на обетованную лунную почву – к вящей радости писателя. Кто ещё столь протестовал против общественного в литературе, массового, всё далее подменяющего индивидуальное? Кажется бы, парадокс – всё творчество Набокова построено на «приёмах», в век, когда интертекстуальный метод может, кажется, смоделировать любое художественно сознание. Но эта алхимия слова – только его.

В отличие от других людей, или призраков, которые суть множественные осколки одной идеи, находящейся *вне* них, Цинциннат несёт в себе свою неопрозраченную самость, воспринимаемую другими как «гносеологическую гнусность». «Нетки» – это его вещи, сводящие на нет искажённые нашим восприятием призраки других вещей и обнажающие искривлённость пространства и зазеркалья. Следовательно, он должен быть обезглавлен, то есть лишиться своей идеи в себе ради её мнимого и «правильного» овещствления ради многих.

Где связь меж материей и духом истончается, появляются «пузыри земли», болотные бесы, катализаторы конфликта, появляются «живые мертвецы» как пародия на воскресение вещей и слов в болоте гниения и разложения материи. Слово вправду – «...И ничему не возродиться / Ни под серпом, ни под орлом!» (Г.Иванов).

Материя состоит в сговоре с потусторонностью, раздражая людей. Метафора – сияющий фосфоресцирующий перенос «вещи» в иное измерение и трансформация её в обличье, грозящее *оттуда*: «...в глаза, как пристальное дуло, / глядит горящий циферблат» («Расстрел»). Текучее время трансформирует карманные часы на полотне Дали. Зримая «Коса Сатурна» (Г. Державин) свершает жатву, требующую «дарвинистского» оправдания её бессмысленности: «Смерть дочерью тьмы не назову я» (Е. Боратынский). «Так хорошо и вольно» умирают мыслевещи: «Хорошо умирает пехота / И поёт хорошо хор ночной», – пи-

сал Мандельштам: «Я не битва народов, я новое». Будет ли вестись эта битва человеком, или он всего лишь слепое орудие в поединке слоёв материи? Нет ответа: «Мы слизь. Речённая есть ложь» (набоковский парафраз "Silentium!" Тютчева).

Литература демонизировала вещи и деньги (особенно «иностранные деньги») как сгущенное символическое и реальное проявление материи. Набоков исследовал *идеи* вещей, хотя подчёркнуто не любил это слово. Если Фёдор (вослед Кончееву и одному из его прототипов Ходасевичу), владеет ключами от искусства, то ключи от посюстороннего мира, «от квартиры, где деньги лежат» («Двенадцать стульев») он не обретает. «Да захватил ли я с собой ключи?» – спохватывается Фёдор Годунов-Чердынцев. Звон открываемых ему ворот слышится с неба – там, где «Пушкин входил в его кровь. С голосом Пушкина сливался голос отца» («Дар»), – в раю воспоминаний. Реальность оставляет молодёжь перед запертой дверью. Материя снов ревностна.

Суть материи недосыгаема. Как и смерть прекрасной бабочки, на один день пришедшей в мир, она приходит в ином виде, доступной лишь зрению и слуху больших художников, передающих нам из своего опыта и прозрений лишь то немногое, что они способны выразить на доступном нам языке земной материи. Любить призраки вещей больше их самих – загадка русской поэзии, узора её «ложноклассической шали»: «А мне ничего не жаль! – сказала Ахматова со своей особой, свойственной ей, полуулыбкой, – я не понимаю, как это можно – любить вещи! Я и раньше ничего не любила» (цит. по: Андрей Арьев. Царская ветка. СПб., 2000, С. 27). Суть вещи, быть может – «...неповторимый водяной знак, который сам различаю только подняв её на свет искусства» («Другие берега»).

«Оттого и смешна мне пустая мечта / о читателе, теле и славе». Изнанание, как ни парадоксально, приближает к славе, водворяющей в мир материи. Набоков не захотел вновь иметь дом, слишком много сил ушло на реконструкцию прежнего: "И только ты, нездешний свет, / Чаруешь сердце с колыбели" (Ф.Сологуб. «Мечты о славе! Но зачем...»).

Набоков не декларировал поэтическую крайность, присущую Ходасевичу – «ни жить, ни петь почти не стоит». Во снах он находил потерянные предметы – «Сейчас ребёнком встану снова / и в уголку свой мяч и паровоз найду... / Мечты!..» («Детство»). Собственно, и райское воплощение имело конкретные черты: «Буду снова земным поэтом...» На *праздники* – через «рождественскую скарлатину или пасхальный дифтерит», словно приближавших к празднеству воскресению от телесного морока, – тайнодействия призраков вещей, совершаемое в сумерках, их подготовку к воплощению, когда их еще нет, «А только кубы, ромбы да углы, / Да злые, нескончаемые звоны» (Гумилёв. «Большой»).

В его отношении к материи, тщательном исследовании было что-то от отношения энтомолога к бабочкам – поиск законов развития, и ожидание чего-то ещё, сквозящего за ней. В мимикрии бабочек он искал

того же, что в занятии искусством, фантастически сложным и обманчивым, бесполезным по сути. Его теория о том, что мимикрия больше, чем защитная окраска бабочек, но некий эстетический акт внесения красоты в мир, оказалась ошибочной. Но для художника она истинна.

Он подслушивал слова вещей, «сказавших правду в скорбном мире» (Мандельштам), их непонимаемый и не вполне разделённый нами язык. "Оригинал Лауры» застыл в какой-то промежуточной полуобморочности, не в силах быть ни напечатанным, ни сожжённым.

Человековремя истекает – грядёт эпоха самосозидающихся вещей. Ведь «Уже электронная лира / От своих программистов тайком / Сочиняет стихи Кантемира, / Чтобы собственным кончить стихом» (А. Тарковский. «Мне другие мерещатся тени...»).

Не повлиял ли Набоков на материю своими произведениями, не вызвал ли находившиеся в ней под спудом новые качества? Сегодня мы стоим на пороге истощенности петербургского мифа, как в свое время был завершён миф «царскосельский». Найдут ли новые слова новое очарование в сегодняшнем Петербурге, обрастающем новыми слоями материи? Или для этого нужно потрясение, невидимое обычному глазу, «проблеск чего-то *настоящего*» («Другие Берега»)? Набоков завещал нам мечту о свободном счастье вещей и людей в стране, подобной «Стране стихов», где человек, слово и предмет равновелики в своих появлениях и существовании, воплощая некий идеал о гармонии материи и духа, оставляя непреходящую тоску по краткому и неповторимому мигу земного существования, куда в силах возвратиться лишь шёлковым лоскутком «бабочка-буря» (Пастернак), *Аврора* и *Эребия* в единый миг Вечности:

Дай руку, в путь! Найдём среди планет
пленительных такую, где не нужен
житейский труд. От хлеба до жемчужин
всё купит звон особенных монет.

И доступа злым и бескрылым нет
в блаженный край, что музой обнаружен,
где нам дадут за рифму целый ужин
и целый дом за правильный сонет.

Там будем мы свободны и богаты...
Какие дни. Как благостны закаты.
Кипят ключи Кастальские во мгле.

И, глядя в ночь на лунные оливы
в стране стихов, где боги справедливы,
как тосковать мы будем о земле!

Образ мастера у Булгакова и Набокова

*Великий мастер с нивелиром
Стоял средь грохота и гула
И прошептал: «Идите с миром,
Мы побеждаем Вельзевула».*
Н. Гумилёв. «Средневековье»

Бывают странные сближения.
А. Пушкин

...и вечно совершает благо.
Гёте. «Фауст», эпитафия к «Мастеру и Маргарите»

Образ мастера, творца, писателя – центральный в произведениях Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» (роман опубликован в 1966-67 гг. журналом «Москва») и Владимира Набокова «Дар» (журнальная публикация 1937-38 гг., «Современные записки», Париж, без четвёртой главы о Чернышевском, отдельное издание 1952 г., США). Судьба обоих произведений в чём-то схожа. Русский писатель Сирин в 1940 году, после отъезда в Америку, становится англоязычным Набоковым, пережив мистериальную смерть, его произведения стали широко издаваться в СССР лишь с конца восьмидесятых. Булгакову суждено было уйти из жизни в марте 1940 года. Оба центральных героя – Фёдор Годунов-Чердынцев из «Дара» и Мастер, утративший своё имя, – почти вне места и времени. В их судьбе – и духовном посвящении – много общего – одиночество, потеря культурной родины, которая исчезла, растворилась, возможно лишь продолжение её культуры и диалог с писателями прошлого. Они создатели легенды об Иешуа и Чернышевском, чьи жизнеописания претендуют на некую истину. Писатели и их персонажи ведут напряжённый диалог – с культурным наследием человечества, а также с русской классикой: Пушкиным, Лермонтовым, Толстым, Достоевским, Серебряным веком и современниками. Каждый роман можно прочесть как некие комментарии одного к другому, и в этой зеркальности отражений проступают их новые смыслы и накладывающиеся водяные знаки, образуя узор двуединства.

Рискну высказать предположение, что на последнюю редакцию романа «Мастера и Маргарита» повлияла публикация в «Современных записках» романа Набокова «Дар», который увидел свет весной и осенью 1937 года (первая глава и часть второй). В 1927 году критик Юлий Айхенвальд погиб под трамваем, возвращаясь с вечеринки у Набоковых, что также могло подсказать Булгакову сюжетный ход с трамваем, словно продолжившим своё путешествие из стихотворения Н. Гумилёва «Заблудившийся трамвай». Нельзя не вспомнить ранний рассказ Набокова «Сказка» (1936), где мотив тёмной силы (Сатаны в образе госпожи Отто), провоцирующей и в то же время оградительной, несомненно, был использован Булгаковым в романе в сцене на Патриарших.

Той же осенью 1937 года у Булгакова возникло окончательное название его произведения – «Мастер и Маргарита», и он интенсивно трудится над окончательной редакцией. Читал ли Булгаков в действительности «Дар», а может быть, слышал о нём в пересказе? Об этом мы можем лишь догадываться. Два русских писателя были словно два соседа, исподволь, ревниво косящиеся в черновики друг друга через непреодолимые границы стран. Иван Бездомный бросает писать стихи после встречи с Мастером. Фёдор переходит от стихов к прозаическому жанру. Обоих сопровождают вдохновляющие музы, готовые разделить судьбы писателей в произведениях, Маргарита и Зина Мерц. «Это всё чудно, – сказала Зина. – Это мне всё страшно нравится. Я думаю, ты будешь таким писателем, какого ещё не было, и Россия будет прямо изнывать по тебе, – когда слишком поздно спохватится...»

Герой «Мастера и Маргариты» – Мастер, пишущий историю некоего пророка, не удостоенный в конце света, и Фёдор Годунов-Чердынцев из «Дара», создавший тенденциозную биографию Чернышевского (для соратников он мессия, для недоброжелателей бес), имеют много общего в отношении к ним и к их произведениям писательского мира. Оба автора продолжают традицию классической литературы в абсурдные для литературы времена. Также у Булгакова мы можем найти немало набоковских приемов – «многоплановости мышления» или «космической синхронизации», магического вплетения «потусторонности» в повседневность, многозначности писательских ходов, женского образа, проецируемого из Вечной Женственности. Пушкин – наряду с Толстым и его проповедью переписанного, человеческого евангелия – передает писателям свои художественные заветы. Мастер страдает творческого покоя, для Фёдора Годунова-Чердынцева за граница оказывается пространством спасительной свободы. В сердцах обоих персонажей звучат пушкинские строки:

Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит —
Летят за днями дни, и каждый час уносит
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоём
Предполагаем жить... И глядь — как раз — умрём.
На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля —
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дольнюю трудов и чистых нег.

Во многих собраниях пушкинских сочинений «дольняя» написана с ошибкой, как «дальняя», что придаёт мерцающую двойственность в стремлении к земному и горнему покою. Имя Фёдор – один из псевдонимов Бога – поначалу было взято Булгаковым для... Воланда: «У Булгакова Воланда в ранних редакциях звали Теодор, что в переводе с древнегреческого означает “Божий дар”. Здесь не только пародия, но и указание на связь Воланда с Иешуа Га-Ноцри, который решает судь-

бу Мастера и Маргариты, но выполнить это решение просит Воланда», – отмечает исследователь Борис Соколов.

Булгаковский Мастер, утративший имя, также поначалу был стихотворцем. Исследователь Борис Соколов пишет: «В черновых набросках Мастер именовался Фаустом и Поэтом. Сатана спрашивал Мастера, перед тем как отпустить его: – Неужели ж вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового го-мункула?» Новых людей в это время искусно производят в ретортах России и Германии. «Я – мистический писатель», – подчёркивает Булгаков в письме к правительству.

Обе книги – о противостоянии добра и зла, поиске истины. «Мастер и Маргарита» намного больше, чем политический памфлет, отголоски которого можно найти и в «Даре». Они о том, как перебороть страх, ведущий к предательству и преступлению, – Иешуа у Булгакова «в числе человеческих пороков одним из самых главных он считает тру-сость».

Булгаков создал жанр нового карнавального романа-мениппеи, что в то время было немыслимо в официальной советской литературе. Михаил Бахтин в книге «Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» писал: «В дальнейшем развитии смеховой латинской литературы создаются пародийные дубликаты буквально на все моменты церковного культа и вероучения. Это так называемая "parodia sacra", то есть "священная пародия", одно из своеобразнейших и до сих пор недостаточно понятых явлений средневековой литературы. До нас дошли довольно многочисленные пародийные литургии ("Литургия пьяниц", "Литургия игроков" и др.), пародии на евангельские чтения, на молитвы, в том числе и на священнейшие ("Отче наш", "Ave Maria" и др.), на литании, на церковные гимны, на псалмы, дошли травестики различных евангельских изречений и т.п.

Рабле отлично понимал новизну того типа серьёзности и возвышенности, который внесли в литературу и философию платоники его эпохи. Он понимал отличие этой новой серьёзности от мрачной серьёзности готического века. Однако он и её не считал способной пройти через горнило смеха, не сгорев в нём до конца. Поэтому голос Рабле в этом знаменитом споре эпохи был, в сущности, совершенно одиноким... /.../ но этот голос звучит здесь на высшей ступени художественной формы и философской мысли».

Смех, пародирование, глумление над обществом и его «незыблемыми» ценностями видятся при поверхностном прочтении романов. Наиболее трудной для принятия современниками явилась четвёртая глава «Дара» о жизни Чернышевского, не допущенная цензурой к журнальной публикации, сегодня камнем преткновения является вставная новелла жизнеописания Иешуа. Так, современный биограф М. Булгакова в книге из серии «Жизнь замечательных людей» возмущается: «...как мог человек с неповреждённым христианским сознанием, а именно неповреждённость сознания предполагает понятие фундамен-

та, основы, как мог такой человек роман о *литературном* Христе написать...» Автор протоевангелия о Иешуа-Христе совершил дважды запретную вещь – во-первых, пропагандировал в СССР образ Спасителя, а во-вторых, сеет ересь в настоящее время... Фёдор также преступает границы дозволенного. Осмеянная им, увезённая русской интеллигенцией в изгнание «икона» Н.Г. Чернышевского, идеолога партийной печати, и сейчас висит на доске почёта факультета журналистики любого российского вуза.

Мотив пародирования христианства прослеживается в судьбе Николая Гавриловича Чернышевского: «Проследим и другую, тему "ангельской ясности" (в глазах ребёнка Николеньки – А.Ф.). Она в дальнейшем развивается так: Христос умер за человечество, ибо любил человечество, которое я тоже люблю, за которое умру тоже. "Будь вторым Спасителем", советует ему лучший друг, – и как он вспыхивает, робкий! слабый! (почти гоголевский восклицательный знак мелькает в его "студентском" дневнике). Но "Святой Дух" надобно заменить "Здравым Смыслом". Ведь бедность порождает порок; ведь Христу следовало сперва каждого обуть и увенчать цветами, а уж потом проповедовать нравственность (Так Мефистофель у Гёте, берясь на перевод Библии, подменяет первую евангельскую строку: «В начале было дело – стих гласит», пер. Б. Пастернака – А.Ф.). Христос второй прежде всего покончит с нуждой вещественной (тут поможет изобретённая нами машина). И странно сказать, но... что-то сбылось, – да, что-то как будто сбылось. Биографы размечают евангельскими вехами его тернистый путь (известно, что чем левее комментатор, тем питает большую слабость к выражениям вроде «Голгофа революции»). Страсти Чернышевского начались, когда он достиг Христова возраста. Вот, в роли Иуды, – Всеволод Костомаров; вот, в роли Петра – знаменитый поэт, уклонившийся от свидания с узником. Толстый Герцен, в Лондоне сидючи, именуется позорный столб "товарищем Креста". И в некрасовском стихотворении – опять о Распятии, о том, что Чернышевский послан был "рабам (царям) земли напомнить о Христе". Наконец, когда он совсем умер, и тело его обмывали, одному из его близких эта худоба, эта крутизна рёбер, тёмная бледность кожи и длинные пальцы ног, смутно напомнили "Снятие со Креста", Рембрандта, что ли» («Дар»).

Зло представлено в романе Булгакова в двух ипостасях, оно само борется с другим злом, но что такое мир зла в романе «Дар»? Набоков пунктирно обозначает атмосферу немецкого общества, удивительно напоминающую его родину, отмечая «жестокость во всём, самодовольную, как-же-иначе», а в русской эмигрантской среде – расцветшие идеи нигилизма, проповедуемого наследниками Чернышевского и Базарова из «Отцов и детей», отрицание русской культуры, пренебрежение к Пушкину, коррупцию и бездарности писательской среды.

Всесильная Московская писательская организация МАССОЛИТ (ма-сонская и одновременно солярная, раблезианская символика проступает в этой аббревиатуре, подчёркивая слитность её членов в погоне

за материальными благами) заседает в особняке Грибоедова, ныне здании Литературного института на Тверском бульваре, 25. Алчность, приземлённость и беспринципность писателей находят отражение в стихийной любви к площадной культуре, выраженной в плясках. Нечистая сила также любит бальные представления: «И ровно в полночь в первом из них что-то грохнуло, зазвенело, посыпалось, запрыгало. И тотчас тоненький мужской голос отчаянно закричал под музыку: «Аллилуйя!!» это ударил знаменитый Грибоедовский джаз... и вдруг, как бы сорвавшись с цепи, заплясали оба зала, а за ними заплясала и веранда. /.../ Словом, ад».

Напротив, герой «Дара» «Фёдор Константинович танцевал плохо, немецкой богемы не переносил, а кроме того, наотрез отказывался превращать фантазию в мундир, к чему в сущности сводятся бальные маскарады. Сошлись на том, что он пойдёт в полумаске и смокинге, год-два четыре тому назад сшитом и не более четырех раз надёванном. "А я пойду..." – начала она мечтательно, но осеклась». Примечательно, что Фёдор, увлечённый описанием жизни Чернышевского, в последний момент забывает о костюмированном бале, куда собирался отправиться с Зиной. Та возвращается далеко за полночь. Подробностей её пребывания на балу автор «Дара» не сообщает, также в неведении остается и Фёдор, часы его вдохновения совпали с маскарадом, который словно через метафизические трубки некоего алхимического перегонного куба питал его страницы о социалисте-революционере.

Чернышевский «не умел полькировать ловко и плохо танцевал гротесктер, но зато был охоч до дурачеств». В книге «Что делать?» «его весёлый вечерний бал, основанный на свободе и равенстве отношений (то одна, то другая чета исчезает и потом возвращается опять) очень напоминает, между прочим, заключительные танцы в "Доме Телье"», – заключает Фёдор. Впрочем, «не раз, во время летнего пути по длинной Лене... старик пускался в пляс, распевая гексаметры». Драматург Буш изображает «Танец Масков», что совершенно не к месту веселит публику, собравшуюся у однофамилицы социал-демократа А. Чернышевской, скорбящей по сыну-самоубийце. Возможно, любовный треугольник Яша Чернышевский – Оля – Рудольф намекает в романе Набокова на тройственный союз Маяковского и Бриков, в имени поэта – Володя – есть явственная перекличка с именем самого Набокова, а также Владимира Ульянова-Ленина и Воланда. Латинская «V» на шапочке Мастера – также намёк на сакральность буквы «В».

Перекликаются окончания имени Воланда и фамилии в «Даре» вымышленного французского мыслителя Делаланда: *-ланд*. Это некая земля вне, «Ultima Thule» (название одноимённого рассказа Набокова), остров спасительного уединения. Взгляд оттуда – некий метод, сумма приёмов, которая помогает если не постигнуть истину, то разглядеть невидимое за суетой, приотворить иные измерения в повседневности. Такова «многоплановость мышления» или «космическая син-

хронизация» – выраженная в стихотворении Фёдора, прорастающем из потока сознания, посвящённом полу-Мнемозине:

Люби лишь то, что редкостно и мнимо,
что крадется окраинами сна,
что злит глупцов, что смердами казнимо,
как родине, будь вымыслу верна.

.....
Как звать тебя? Ты полу-Мнемозина,
полумерцанье в имени твоём,
и странно мне по сумраку Берлина
с полувиденьем странствовать вдвоём.

.....
За пустырем, как персик, небо тает:
вода в огнях, Венеция сквозит, -
а улица кончается в Китае,
а та звезда над Волгою висит.
О, поклянись, что веришь в небылицу,
что будешь только вымыслу верна,
что не запрёшь души своей в темницу,
не скажешь, руку протянув: стена.

Подобная формула взгляда извне ради постижения истины описана в трактате Делаланда: «"Наиболее доступный для наших домоседных чувств образ будущего постижения окрестности долженствующей раскрыться нам по распаде тела, это – освобождение духа из глазниц плоти и превращение наше в одно свободное сплошное око, зараз видящее все стороны света, или, иначе говоря: сверхчувственное прозрение мира при нашем внутреннем участии"»

Маргарита тоже становится свидетелем мистериального, о веществе процесса, разглядывая живой глобус, подобный одноимённому шекспировскому театру: «Рядом с Воландом на постели, на тяжёлом постаменте, стоял странный, как будто живой и освещённый с одного бока солнцем глобус. Он умолк и стал поворачивать перед собою свой глобус, сделанный столь искусно, что синие океаны на нём шевелились, а шапка на полюсе лежала, как настоящая, ледяная и снежная.

– Кровь – великое дело, – неизвестно к чему весело сказал Воланд и прибавил: – Я вижу, что вас интересует мой глобус.

– О да, я никогда не видела такой вещицы.

– Хорошая вещица. Я, откровенно говоря, не люблю последних новостей по радио. /.../ Мой глобус гораздо удобнее, тем более что события мне нужно знать точно. Вот, например, видите этот кусок земли, бок которого моет океан? Смотрите, вот он наливается огнём. Там началась война. Если вы приблизите глаза, вы увидите и детали.

Маргарита наклонилась к глобусу и увидела, что квадратик земли расширился, многокрасочно расписался и превратился как бы в рельефную карту. А затем она увидела и ленточку реки, и какое-то селе-

ние возле неё. Домик, который был размером в горошину, разросся и стал как спичечная коробка. Внезапно и беззвучно крыша этого дома взлетела вверх вместе с клубом чёрного дыма, а стенки рухнули, так что от двухэтажной коробки ничего не осталось, кроме кучечки, от которой валил чёрный дым».

При выходе из физического тела и слиянии с космосом приходит ощущение счастья в предвкушении свидания с Зиной: «Завтра уезжают мои хозяева, и от радости я вне себя: в н е себя, – очень приятное положение, как ночью на крыше», – мыслит Фёдор. На крыше находясь наполовину во вневремя, перед отбытием, представители нечистой силы, с которыми Мастер и Маргарита пребывают в пространстве грёз. Терраса дома Пашкова, открытая небу, стартовая площадка для перехода в пакибытие: «Кони уже неслись над крышами Москвы». Именно в такие мгновения, свидетельствует Набоков в стихотворении «Слава», «Я увидел, как в зеркале, мир и себя, / и другое, другое, другое».

Слово «истина» частый гость на страницах «Дара», весь роман «Мастер и Маргарита» – вопрошание истины. Что такое религия? – задаются вопросом оба писателя. «Ибо в религии кроется какая-то подозрительная общедоступность, уничтожающая ценность её откровений. Если в небесное царство входят нищие духом, представляю себе, как там весело. Достаточно я их перевидал на земле. Кто ещё составляет небесное население? Тьма кликуш, грязных монахов, много розовых близоруких душ протестантского, что-ли производства («...всем открытый, Протестантский прибранный рай», – Н. Гумилёв, – А.Ф.), – какая смертная скука!» – восклицает вослед за своим творцом Фёдор Годунов-Чердынцев.

В «Откровении Иоанна Богослова» Христос говорит о своём втором пришествии: «Сё, иду как тать» (15:16), что в богословии трактуется как некий таимый облик. В прямом смысле тать – это вор, разбойник, мошенник, разрушитель, именно таким с точки зрения власти или обывателя является Воланд. Амбивалентность его образа, напоминающего о Христе, явившемся очистить мир, проступает в романе, намекая на то, что Воланд может быть предтечей или ипостасью самого Спасителя.

«– Зачем же ты, бродяга, на базаре смущал народ, рассказывая про истину, о которой ты не имеешь представления? Что такое истина?» – пытается Понтий Пилат Иешуа. Что такое истина о Христе, кто обладает на неё монопольным правом, если оно возможно, то есть знает саму истину? В романе «Мастер и Маргарита» у пророка всего один ученик. «Образ Левия Матвея, – пишет исследователь Борис Соколов в книге «Тайна “Мастера и Маргариты”», – бывшего сборщика податей, и единственного ученика Иешуа Га-Ноцри, восходит к евангелисту Матфею, которому традиция приписывает авторство “логий” – древнейших заметок о жизни Иисуса Христа, которые легли в основу трёх Евангелий: Матфея, Луки и Марка, называемых синоптическими. Булгаков в рома-

не как бы реконструирует процесс создания Левию Матвеем этих «логий» – первичного искажения истории Иешуа Га-Ноцри и Понтия Пилата, умноженного затем в канонических Евангелиях (точный перевод слова евангелие – «свет Евы» – А.Ф.) Сам Иешуа подчёркивает, что Левий Матвей «неверно записывает за мной». Такова мысль Мастера о том, что жизнеописание Иешуа мессии было изначально искажено биографами и писателями, наделившими его баснословными чудесами и подробностями. По этому же пути интуитивно идёт Иван Бездомный, на что Берлиоз возмущённо говорит ему: «...выходит по твоему рассказу, что он действительно родился!..»

Что есть истина для Фёдора? Она в движении духа, связанном с гармонией, творчеством и открытостью счастью:

Увы! Что б ни сказал потомок просвещённый,
всё так же на ветру, в одежде оживлённой,
к своим же Истина склоняется перстам,
с улыбкой женскою и детскою заботой
как будто в пригоршне рассматривая что-то,
из-за плеча её невидимое нам.

«– Эти хорошие люди, – заговорил арестант и, торопливо прибавив: – игемон, – продолжал: – ничему не учились и всё перепутали, что я говорил. Я вообще начинаю опасаться, что путаница эта будет продолжаться очень долгое время. И всё из-за того, что он неверно записывает за мной» («Мастер и Маргарита»). Всё будет перепутано, высокое и низкое, память и забвение, и подмена произойдёт мгновенно: «А в общем – пускай всё пройдёт и забудется, – и опять через двести лет, самолюбивый неудачник отведёт душу на мечтающих о довольстве простаках (если только не будет моего мира, где каждый сам по себе, и нет равенства, и нет властей, – впрочем, если не хотите, не надо, мне решительно все равно)» («Дар»). У Фёдора есть пространство его воображения, всесильного дара в мире теней: «он воспользовался совершенной свободой в этом мире теней, чтобы взять её за призрачные локти; но она выскользнула из узора и быстрым толчком пальца включила свет». Свет уничтожает тень, без теней мир стал бы статичен, об этом диалог Воланда и Левия Матвея, упрекавшего Сатану:

«– Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом: что бы делало твоё добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с неё исчезли тени? Ведь тени получаются от предметов и людей. /.../ Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и всё живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом? Ты глуп.

– Я не буду с тобой спорить, старый софист, – ответил Левий Матвей».

Пушкин у Набокова – камертон художественной истины для Фёдора: «Пушкин входил в его кровь. С голосом Пушкина сливался голос отца». Пушкину у Булгакова смертельно завидуют советские литераторы: «Вот пример настоящей удачливости... – тут Рюхин встал во весь

рост на платформе грузовика и руку поднял, нападая зачем-то на никого не трогающего чугунного человека, – какой бы шаг он ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним, всё шло ему на пользу, всё обращалось к его славе! Но что он сделал? Я не понимаю... Что-нибудь особенное есть в этих словах: “Буря мглою...”? Не понимаю!.. Повезло, повезло! – вдруг ядовито заключил Рюхин...»

Зина Мерц и Маргарита читают критику на книгу о Чернышевском и отрывок из рукописи Мастера с одинаковой брезгливостью, фамилия критика-очернителя Латунского словно отзывается в «Даре»: «Икры. Латы. Откуда этот римлянин?» На биографию Чернышевского «появился отзыв Христофора Мортуса (Париж), – так возмутивший Зину, что с тех пор у неё тарасились глаза и напрягались ноздри всякий раз, как упоминалось это имя» («Дар»). Мастер вспоминает: «Остолбенева от этого слова «Пилатчина», я развернул третью газету. Здесь было две статьи: одна – Латунского, а другая – подписанная буквами «Н. Э.». Уверю вас, что произведения Аримана и Лавровича могли считаться шуткою по сравнению с написанным Латунским. Достаточно вам сказать, что называлась статья Латунского «Воинствующий старообрядец» (прозвище «поэтического старообрядца», по иронии судьбы, было адресовано молодому Набокову Глебом Струве).

Такая латунная критика в духе Христофора Мортуса и Латунского на произведения Булгакова и Набокова не редкость и в наши дни.

Забавно совпадение портрета Воланда с писателями-эмигрантами в «Даре»: «ни на какую ногу описываемый не хромал, и росту был не маленького и не громадного, а просто высокого. Что касается зубов, то с левой стороны у него были платиновые коронки, а с правой – золотые. Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо, под мышкой нёс трость с чёрным набалдашником в виде головы пуделя. По виду – лет сорока с лишним. Рот какой-то кривой. Выбрит гладко. Брюнет. Правый глаз чёрный, левый почему-то зелёный. Брови чёрные, но одна выше другой. Словом – иностранец». Подобный тип встречается на заседании Общества русских литераторов в Берлине: «Рядом с ним сидел маленький, но крепко-упругий присяжный поверенный, с выдающейся челюстью, волчьим огоньком в правом глазу (другой был от природы прищурен) и целым складом металла во рту».

При всём различии поэтического дарования Фёдора и Ивана Бездомного оба они оставляют стихотворные опыты: «...Фёдор Константинович с тяжелым отвращением думал о стихах, по сей день им написанных, о словах-щелях, об утечке поэзии, и в то же время с какой-то радостной, гордой энергией, со страстным нетерпением, уже искал создания чего-то нового, ещё неизвестного, настоящего, полностью отвечающего дару, который он как бремя чувствовал в себе».

«–...Хороши ваши стихи, скажите сами?»

– Чудовищны! – вдруг смело и откровенно произнес Иван.

– Не пишите больше! – попросил пришедший умоляюще.

– Обещаю и клянусь! – торжественно произнес Иван».

«Он не заслужил света, он заслужил покой», – эта фраза вполне относится и к Мастеру, и к Фёдору, от которого ускользают ключи от блаженства в конце «Дара».

Набоков и Булгаков могли лишь мечтать и надеяться на публикацию их главных произведений на родине. Это время настало, и мы видим, что корни русской литературы, генетика писателей, помноженная на талант и завоёванную внутреннюю свободу, являются причиной удивительных совпадений. Полемика вокруг «Мастера и Маргариты» и «Дара» продолжается, это означает, что оба писателя нетленны вместе со своими персонажами в обителях дальней и дольней. Пушкинское «покой и воля» (не отсюда ли имя Воланда – волеизъявляющего?) продолжает звучать как призыв к свету.

Тайна ухода шахматиста Лужина

– Комбинации как мелодии. Я, понимаете ли, слышуходы.

Сирин. «Защита Лужина»

Пожалуй, не совсем справедливо рассматривать последние строки романа «Защита Лужина» (1930) как акт преднамеренного самоубийства героя, а именно – его падение с высокого этажа, когда «вся бездна распадалась на бледные и тёмные квадраты». И дело не только в том, что Александр Иванович Лужин – персонаж, персона среди иных призрачных целлюлоидных фигур набоковского шахматного поля, над которым властвует молния художника, то озаряющая, то карающая от имени других участников драмы, – равнодушных родителей, шахматиста Турати (чьё имя символизирует шахматную фигуру – Туру, башню, которая сродни римским башням для осады крепостей), изобретшего коварное орудие против Защиты Лужина, выкрутасов «дуры-истории» и циничного антрепренёра Валентинова, уподобленного чёрту. И лишь одна женская душа, вопреки здравому смыслу, пыталась вернуть к «нормальной» жизни этого нелепого и преждевременно одряхлевшего человека.

Казалось, всем фактом своего существования, детством и молодостью, Лужин был подготовлен к некому побегу, и, по сути, был эскапистом. Автор, определив его в прогрессивное либеральное училище, напоминавшее его собственное Тенишевское, подчеркнул отъединённость от мира игр подростков и их грубоватых отношений, когда тот, прячась на перемене под аркой, на поленнице дров и не покидая обитель изгнания, представлял себя и окружающих объектами оптической метаморфозы. Несомненно, некая античная трагедия – в данном случае поруганной чести его матери, и его собственной, подспудно формировала его отношение к миру. Отец, успешный детский писатель-ре-

зонер, завёл роман с троюродной сестрой матери, тёткой Лужина, случайно научившей его играть в шахматы, мир которых потряс юного молчуна и поделил пространство на скучную явь и блистательную шахматную реальность.

В самой фамилии Лужин – зеркальце воды, незаконная исчезающая на асфальте лужица, и некий намёк на затаённое, «масонское» «лужа», то есть ложа, и слово лужение – покрытие сосуда тонкой серебряной или оловянной краской. И, наверное – созвучие Луге и вымышленному Лешино, родовым гнездам Набоковых. Столь же неожиданно «исчез, растворился» герой набоковского рассказа «Василий Шишков» (1939), оставив после себя лишь тетрадку гениальных стихов о России и тоску по несбывшемуся возвращению:

Пора, мы уходим – ещё молодые,
со списком ещё не приснившихся слов,
с последним, чуть зримым дыханьем России
на фосфорных рифмах последних стихов.

Конечно, Лужин мало похож на «русских мальчиков» Достоевского, которые совершали переход советской границы, как Мартын в романе Набокова «Подвиг» (1932), обречённый на гибель. Можно продолжать спор, насколько шахматист «русский» (бесконечная претензия к самому Набокову). Сам роман, который, по выражению Бунина, убил всех «стариков»-литераторов, в том числе и его, явился фактом возрождения из пепла великой русской литературы и открытием новых художественных рубежей.

Лужин – дважды изгнанник, покинувший не по своей воле Россию, и чуждый миру материи, куда он не может окончательно возвратиться после «высокой болезни» среди близких ему деревянных либо костяных фигур.

Грань между явью и безумием гения столь тонка, что в стихотворении Сирина «Шахматный конь» одряхлевший гроссмейстер сходит с ума, и в палате, чей пол поделён на чёрно-белые квадраты, «до последнего часа – / в бредовых комбинациях, ночью и днём / прыгал маэстро, старик седовласый, / белым конём».

Набоков избавил Лужина от столь унижительного сумасшествия-поражения («Не дай мне Бог сойти с ума!», – А. Пушкин), даровав «вольную» своему персонажу: «в тот миг, что Лужин разжал руки, в том миг, что хлынул в рот стремительный ледяной воздух, он увидел, какая именно вечность угодливо и неумолимо раскинулась перед ним». В какое измерение перешел Александр Иванович Лужин, либо тот, кто скрывался под этим земным именем – неведомо. Стал ли он Одиноким Королем, воссоединившись со своей сутью, как и сам Мастер, изобретший его и вложивший в детище столь странную душу, волнующую читателя и поныне?

От шахматного гения Лужина, прототипом которого могли стать не только шахматисты, но и другие заложники своей абстрактной и не востребованной до конца гениальности, до нас не дошло почти ничего,

кроме нескольких блокнотов с шахматными знаками и строк стихотворения, написанного в предчувствии близкого полёта, своего рода предсмертной записке о чаемом зигзаге в потусторонность. Теперь он – в мире музыки и вечной любви, которой было столь мало в его «реальной» жизни:

Александр Иванович Лужин

ХОД КОНЁМ

На берегу, среди фигур,
он прячется, тая угрозу –
застывший демон между тур,
и переводит сон на прозу.

Но вдруг слетает тишина
крылами белыми, тугими –
тогда является жена,
и заслоняет это имя.

Упрямый гностик – Валентин –
опять в пролёт меня толкает
меж пешек угнетённых спин,
где дьявол пустоту лакает.

Уйдём от мира – в небеса,
пусть думают, что мы повисли –
как их угрюмые глаза,
что над ладьёй моей нависли.

Я уплываю – на коне, –
не обманула б невесомость
в том многоклеточном окне,
что растворяется в бездонность!

Публикация А.О. Филимонова

«Аспирин» Владимира Сирина

В примечаниях к стихотворению «Поэты»*, написанному от имени Василия Шишкова, Владимир Набоков, автокомментируя метафору «...рыдания рекламы на том берегу...», уточняет прообраз строки: «расплывающиеся изумруды рекламы аспирина, находившейся на противоположном берегу Сены» (посмертный сборник «Стихи» с предисловием Веры Набоковой, 1979. Анн Арбор, Ардис).

Отчего он выделяет эти два, казалось бы, ничем не связанные слова: «**изумрудный**» и «**аспирин**»? В его творчестве ничего не было случайного и несвязанного. Так, в стихотворении «Слава» он вскоре применит эпитет сияющего цвета к своему птичьему псевдониму, возрождаясь в творческом раю:

Я божком себя вижу, волшебником с птичьей
головой, в **изумрудных** перчатках, в чулках
из лазурных чешуй.

Аспирин, конечно, не только возвращает нас к блоковскому фонарю, «несравненной» (эпитет Набокова) аптеке и ряби канала, на которую так и не суждено было взглянуть вечному изгнаннику.

Здесь – одна из анаграмм сиринаского имени, помимо набившей всем оскомину **сирени**, **свирели** и **сиреневых** сумерек:

Аспирин – Сирин

Но не меньшее значение имеют и остальные буквы: **А. С. П.** Они – инициалы любимого им А.С.Пушкина, свидания с творчеством и Россией которого продолжались у Набокова всю жизнь – на берегах «отчизны дальней»...

Так Пушкин и Набоков продолжают сегодня заочный диалог, отголоски которого долетают сюда, на **изумрудных** крыльях вечности...

*В комментариях к стихотворениям В.Набокова в сб. «Другие берега», СПб. Азбука, 2002. С. 405

Шестикрылый изгнанник

Штрихи к портрету Василия Шишкова

*Молчанье далёкой дороги тележной,
где в пене цветов колея не видна,
молчанье отчизны – любви безнадежной –
молчанье зарницы, молчанье зерна.*

В. Шишков. «Поэты», 1939

...Он появился так же внезапно, как пушкинский Импровизатор, – нескладный и милый, протягивая скромную тетрадку: «Вот мой настоящий паспорт» (словно пародируя Маяковского, как и Набоков в стихотворении «О правителях»).

Поэт «разрозненной плеяды» не пушкинского времени, в чужой стране, Василий Шишков оставил отпечатки крыл на страницах одноимённого рассказа вечного изгнанника – Сирина, перед тем как окончательно «исчезнуть», «раствориться»...

Кто же такой был Василий Шишков? Во-первых, несомненный родственник Набокова (см. «Набоковский Вестник», №2. «Набоков в родственном окружении». СПб., 1998, С.5-19), как уже отмечено выше.

Затем – не его ли существовавший в яви литератор-однофамилец мелькал в едкой эпиграмме Пушкина:

Угрюмых тройка есть певцов –
Шихматов, Шиховской, Шишков.

Василий Шишков, материализовавшийся только в одноимённом рассказе Владимира Набокова, перешагнул «прозрачность и прочность... гробницы», словно повинувшись пушкинскому «Заклинанию» о воскресении дорогой тени, проступая на свет Божий... Конечно, не только затем, чтобы показать «шиш» литературной мистификации первому критику эмиграции Георгию Адамовичу, Набоков публикует в самом конце тридцатых, перед отъездом из Парижа в Америку, стихотворения «Поэты» и «Отвяжись, я тебя умоляю!..» («К России») под псевдонимом Василий Шишков. Эти произведения – не просто «человеческие документы» отчаяния и безысходности эмигрантской жизни и искусства. Набоков обращался к таявшему читателю не только от себя. Двойник был необходим, чтобы сказать от лица *всей* русской поэзии, – от Пушкина до... Василия Шишкова, стихи которого, как не раз отмечено критикой, разнятся с набоковскими.

Горька судьба поэтов всех племён;
Тяжелее всех судьба казнит Россию, –

признавался В. Кюхельбекер в стихотворении «Участь русских поэтов». Стихи В. Шишкова создавались и от лица Владислава Ходасевича, «Крупнейшего поэта нашего времени, литературного потомка Пушкина по тютчевской линии», – отозвался Сирин на так взволновавшую его смерть соратника и поэта. И от лица О. Мандельштама, – словно тот прошептал в последние минуты «обескровленным ртом» эхо набоковских строк «К России»: «...не ищи в этой угольной яме, / не нащупывай жизни моей!». И от имени поэтов круга Н. Заболоцкого, которым несколько лет спустя тот посвятил удивительное «Прощание с друзьями». И от имени многих и многих других...

Да и сам подчас суровый к Сирину Г. Адамович, после того, как попался на крючок несуществующего автора, не раз признавался впоследствии в любви к «фосфорным рифмам последних стихов» Реквиема по русской поэзии.

«Под небом Африки моей, Вздыхать о сумрачной России», – пожелал однажды Пушкин, подразумевая, быть может, духовную эмиграцию, столь знакомую русским поэтам в любой части света. «Что, если б Пушкин был меж нами – / простой изгнанник, как и мы?», – радостно откликается Набоков на «весёлое имя» Пушкина, не оставлявшего его никогда.

«Арапские святые губы», шепча «о небывалой стороне», предвосхитили «Берег очарованный / И очарованную даль» А. Блока. И паломничество Н. Гумилёва в дальние страны, и ледяную Россию, встретившую его свинцом. И – кто знает – *послесмертную* судьбу Василия Шишкова, так же, как потаённый поэт Лужин или состоявшийся романист Фёдор Годунов-Чердынцев, пребывающий сейчас в творческом измерении,

потому что слова «*рас*-твориться, исчезнуть», так удивленно повторённые автором рассказа вослед за лунным поэтом, возможно, имели грядущую антитезу – «воскреснуть, *пре*-твориться» в другое, духовное обличие. Как в пушкинском «Пророке» – в трудный и трубный миг преобразования:

Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.

Душа, осиянная новым, невиданным светом, на миг становится ослеплённой, не в силах вынести прощальной «красы, укоризны» мира, «лунатиков смиренных в солдатских мундирах, / окна, в отдаленье поймавшего луч», – и только теперь ей открывается суть, заключённая в трагическом и ёмком образе: «солдатские мундиры» – одежда разжалованных в низший чин.

И своим косыми подошвами
Луч стоит на сетчатке моей...
Доброй ночи! Всего им хорошего
В холодеющем Южном Кресте! –

прозревал О.Мандельштам в «Стихах о неизвестном солдате» души «миллионов убитых задёшево». Здесь пути Шишкова и Сирина разошлись. Набокову, утратившему птичий псевдоним и перешедшему на чужое наречье, суждено было воочию увидеть созвездья *иного* неба, преодолев обречённость на краю рва:

Но теперь я спустился в долину,
и теперь приближаться не смей, –

обращается он к Родине на дантовских порогах нисхождения, где уже нет имен, голосов, оттенков, где едва брезжит Слово вечному изгнаннику, и наплывают «сквозь слёзы» смутные призраки отступающей Родины, отзывающиеся почти невыразимой болью:

Навсегда я готов затаиться
и без имени жить. Я готов
чтоб с тобою во снах не сходиться,
отказаться от всяческих снов;

обескровить себя, искалечить,
не касаться любимейших книг,
променять на любое наречье
всё, что есть у меня – мой язык.

«К России»

«И душа никому не простит», – Страдания и Пошлости, с которыми воевал Сирин и Василий Шишков, подобно герою Сервантеса, и «траву двух несмежных могил» (могила отца Набокова – в Берлине, матери – под Прагой), и манящие в невозможное весенние просветы между стволами русских берез с порхающими «нежнейшими пяденицами в мире», и – неопалимую купину сновидений, так бережно оберегавших его от приотворённости «страшного мира»: «Вдруг Пушкин встал со мною рядом / и ясно улыбнулся мне...»

Этот свет пушкинских строк, генетически заложенный в памяти Набокова, всегда оставлял за ним *право* человеческого и творческого выбора:

Потому...

что жизнь мою и честь я взвесил
на пушкинских весах, и честь
осмеливаюсь предпочесть.

«Неоконченный черновик» В.Шишкова горек и беспощаден: «Сердцу хочется "автора, автора!" / В зале автора нет, господ», – писал Набоков о подобном полу-ангеле, полу-отверженном, за которым явственно просвечивает прощальный облик В.Ходасевича в «Парижской поэме», о чудном даре которого оставлено овеществлённое доказательство: «И, пошарив по тёмной панели, /он нашёл свой измятый листок»:

Сейчас переходим с порога мирского
в ту область... как хочешь её назови:
пустыня ли, смерть, отрешенье от слова,
иль, может быть, проще: молчанье любви.

Молчанье далёкой дороги тележной,
где в пене цветов колея не видна,
молчанье отчизны – любви безнадёжной –
молчанье зарницы, молчанье зерна.

Далёкая тележная дорога, помнящая скрип пушкинской кибитки, с удивлением смотрит на проросшие зерна «молчания», озаряемая неизвестными ещё зарницами русской литературы. «Затем, что мудрость нам единая дана / Всему живущему идти путём зерна», – предугадал Владислав Ходасевич в роковой год двух русских революций.

И в этом прозреньи, и в этом забвеньи
Легко мне жить и дышать мне не больно. –
выдохнул Афанасий Фет.

Потому что правда изгнания сменяется истиной ВОЗВРАЩЕНИЯ.

ВНЕВИЗМ

О Вневизме

Фрагменты литературно-философского течения

1. Вневизм предполагает единый, целостный, комплексный подход к Слову и словам, который сейчас отсутствует в практической словесности и филологии, занимающейся частным, детальным, раздробленным, более того, «взгляд извне» совершенно органичен и вбирает в себя

любое учение, течение и направление, так или иначе связанное с искусством.

2. Вневизм вне разлагающейся материи, то есть не наполняется её пафосом, принимая

Роенье правды изнутри,
Течение истины извне.

Но что он по сути – течение? Миротворение? Мышление? Неосознанное? Дао? В этом извечном вопрошании его приотворённость и созерцательность из иного измерения...

3. Значит ли это, что «вневизм» приходит уже готовый, сам по себе? Было напрасным стараться обнаружить его в очевидности. Однако, качества, необходимые для торжественного или пересотворяющего должны уже присутствовать в «очевидных» формах, творимые как изнутри, так и отвне. Поэтому степень погружения или нисхождения находится в пропорциональности с неосозанным, но кристаллизуемым.

4. Это не отражение мира, но присутствие в нём. Познаёт ли наш мир – сущее? Возникает вопрос о «легальности» такого вне-течения, якобы вопрошающий присваивает или невольно перенимает черты «глядящего» снаружи. Гордыни всего человечества не хватит, видимо, чтобы присовокупить себе подобный жест.

5. Вневизм в традиции отречённости и вовлечения в неосвязаемость «нового», в двух смыслах вне-речения: нового сейчас и вечно обновляющегося.

6. Вневизм не может быть полностью проявлен и очерчен, но он всегда приотворён – оттуда, и иногда – из этого мира. Человеческая самость или якость препятствует пути к нему. Это «вечный двигатель», извне, которого тщетно ищут материалисты изнутри.

7. Заронённость вневизма в материю есть парадокс. Который разрешается в борьбе слов с вне-словами и утратой первыми их оболочек и проявленности в языке – вторых.

8. Надиктовывание в согласии и вымарывание ошибок переписчика вневизма вечная тема, даже если бумага с пером и компьютер перестанут существовать.

9. Мой коллега по вневизму Викентий Зимнев обмолвился, что вневизм – поступок немоты, когда она не может быть ни здесь, ни там. И так, мы созерцаем недосказанность в чистом виде как экзистенцию и экстазис.

10. Нам не запрещено творить параллельный мир, если мы не оскверняем его своим присутствием.

11. Почему вневизм предопределён электронным веком? Иные плоскость словестности (вестничества слова), расстояние до слов и одновременно иллюзия мирового единства в сети и её ненапрасность творят другие отношения с миром проявленных слов и их идеями. Идеальное дышит на нас через монитор.

12. Заклинательная сила вневизма есть область мистического. Вовлечение и отторжение одновременно – вне- и в- и -изм отнюдь не толь-

ко синтез, но новое вне-во-влечение и отторжение для крайствования или «синевейности».

13. Человек не может повторить взгляд извне, из вне вещества. Поэтому, возможно, вневизма почти не существует.

14. Вневизм вне жанров и канонов, он предвосхищает идеи Аристотеля в памяти пространства. Возможно, это сверх-метод иной цивилизации и неведомых измерений слов.

15. Вневизм конкретен. Он безошибочно определяет своих проводников через букву и дух. Данте один из них. В пульсации от вне- к в- непреходящий закон произрастания мерцающих идей духа.

Вневизм и Дао

В действии оно неисчерпаемо.

Лао-Цзы. Дао Дэ Цзин (пер. Ян Хин-шуна)

Часто возникает вопрос: отчего Вневизм не существует в определённых формах, не заключён в доктрину, подобную математической и объективно ясную? «Дао туманно и неопределённо. Однако в его туманности и неопределённости содержатся образы. Оно туманно и неопределённо. Однако в его туманности и неопределённости скрыты вещи. Оно глубоко и темно. Однако в его глубине и темноте скрыты тончайшие частицы. Эти тончайшие частицы обладают высшей действительностью и достоверностью», – сказано в трактате Лао-Цзы.

То, что проявлено в полной мере – застывает и обречено ломке и гибели. Дао или путь вневизма подобен маятнику, пульсации, мерцанию, проявленности вне мира и в нём, в самых разнообразных субстанциях и категориях, ибо «Быстрый ветер не продолжается всё утро, сильный дождь не продержится весь день».

Мифологизм дао, субъективного недеяния, состоит в следовании природе вещей, которую невозможно познать, сливаясь с материей телесной оболочки. «Вот вещь, в хаосе возникающая, прежде неба и земли родившаяся! О беззвучная! О лишённая формы! Одиноко стоит она и не изменяется. Повсюду действует и не имеет преград. Её можно считать матерью Поднебесной. Я не знаю её имени. Обозначая иероглифом, назову её дао; произвольно давая ей имя, назову её великое. Великое — оно в бесконечном движении. Находящееся в бесконечном движении не достигает предела. Не достигая предела, оно возвращается [к своему истоку]». Дао – *то, там, иное*, великое противостояние плену желаний и тяготений. Преодоление тёмного блеска теней беззвучного скольжения по пустырям мира. Обочь, опричь хаоса и мнимой гармонии.

Всё на земле умрет – и мать, и младость,

Жена изменит, и покинет друг.

Но ты учись вкушать иную сладость,

Глядясь в холодный и полярный круг.

И к вздрагиваньям медленного хлада
Усталую ты душу приучи,
Чтоб было здесь ей ничего не надо,
Когда оттуда ринутся лучи.

Так писал Александр Блок за столетия до возникновения вневизма, сам термин которого – полупроявлен и с трудом произносится, это узлы, завязанные там, но проступившие здесь. Они могут показаться грубыми и очевидными, ибо за ними – подлинное, призрачность. Для критика-позитивиста (Г. Адамович) подобное стихотворение – пример несуразицы, ибо «полярный круг», «чёлн» и лучи «оттуда» символы объективно не соотнесённые с линейным временем и «страшным миром».

«Человек высшей учёности, узнав о дао, стремится к его осуществлению. Человек средней учёности, узнав о дао, то соблюдает его, то его нарушает. Человек низшей учёности, узнав о дао, подвергает его насмешке. Если оно не подвергалось бы насмешке, не являлось бы дао». Дао вневизма провоцирует профанацию, но это качество переходит к осмеиваемому. Глумление над дао позорит глумящегося, так же, как созерцающий дао и не стремящийся иметь от него пользу наполняется тонкими качествами. Ни в коей мере не склоняю кого-либо сделать сторонником вневизма. Как мы уже подчеркнули, это пребывание в гармонии, которая приходит извне, когда человек пересотворённый к ней готов. Утрата осязаемого пространства здесь приближает Космос.

«Если знать и государи не являются примером благородства, они будут свергнуты.

Незнатные являются основой для знатных, а низкое — основанием для высокого. Поэтому знать и государи сами называют себя “одинокими”, “сырыми”, “несчастливыми”. Это происходит оттого, что они не рассматривают незнатных как свою основу. Это ложный путь. Если разобрать колесницу, от неё ничего не останется. Нельзя считать себя “драгоценным”, как яшма, а нужно быть простым, как камень». Дао диалектично: «Превращение в противоположное есть действие дао, слабость есть свойство дао».

В основе Поэзии лежит мировоззрение «дао»: «Дао скрыто [от нас] и не имеет имени. Но только оно способно помочь [всем существам] и привести их к совершенству». Дао, укоренённое там и нигде – «ТА» область «0» пустоты, тёмной материи, которая вдыхает энергию в мир через «лазейки для души, просветы в тончайшей ткани мировой» (В. Набоков). Как примирить аскетизм дао Поэзии и врождённую тягу человека к похоти очес? Многообразие и бурнообразие написанного ведёт к конечности, к падению глиняных кумиров. Простота – мнима. Она средоточие многих путей, где един путь вовне.

Границы, через которые проникает дао – каким мы впускаем его – очевидны и нет. Приотворённость слуха – вот путь, ставящий прони-

каемое в определённый порядок и не пропускающий лишнего, не пропускающий чрезмерного отсюда – к приходящему стиху.

Я отрекаюсь наперёд
От похвалы, от злой отравы,
Не потому, что смерть взойдёт
Предтечею ненужной славы,
А потому, что в мире нет
Моим мечтам достойной цели,
И только ты, нездешний свет,
Чаруешь сердце с колыбели, –

писал Фёдор Сологуб, развивая тему пушкинского «Памятника». «Единственная вещь, которой я боюсь, — это узкие тропинки. Большая дорога совершенно ровна, но народ любит тропинки». Потому что человек тщеславен и пытается унести в личные закрома загробный мир уже при жизни (а по сути смерти), словно можно будет забрать скарб, заработанный тщеславием, с собой в инобытие.

«Тот, кто знает, не говорит. Тот, кто говорит, не знает. То, что оставляет свои желания, отказывается от страстей, притупляет свою проницательность, освобождает себя от хаотичности, умеряет свой блеск, уподобляет себя пылинке, представляет собой глубочайшее. Его нельзя приблизить для того, чтобы с ним сродниться; его нельзя приблизить для того, чтобы им пренебрегать; его нельзя приблизить для того, чтобы им воспользоваться; его нельзя приблизить для того, чтобы его возвысить; его нельзя приблизить для того, чтобы его унижить. Вот почему оно уважаемо в Поднебесной».

Следует ли вневизм законам дао в полной мере? Да, ибо вневизм не проявлен в полной мере. Нет, поскольку он зависит от своих творцов, тех, кто борется за гармонию тут. Говоря, но, не называя, указывая, но, не определяя, заковывая в структуру мнимую, мы вступаем с дао в диалог. С тем, что нельзя оценить, взвесить, постигнуть, назвать. Это и позволяет нам хотя бы отчасти назвать кристалл Поэзии причастным истине истин.

«Поднебесную получают во владение посредством надеяния».

Пока клубится нечто,
где облака разъяты,
вне жизни бесконечной,
вне смерти небогатой.

А. Филимонов

Форум Вневизма в интернете: <http://vnevizm.liveforums.ru/>

СТИХОТВОРЕНИЯ

* * *

Спросонок вижу манускрипт,
страницам выцветшим внимаю.
Проснусь – и ветхий том погиб,
засну – и книгу потеряю.

На зыби дрёмы в полусне
вожу по строкам пальцам сонным,
И литеры уже во мне
возводят храм мечтам бездонным.

Готичен шрифт и всадник ал,
он победил единорога,
откуда сон его воззвал –
пойму, прочтя ещё немного.

Но чей-то окрик кожу рвёт
разбуженного фолианта,
и пеплом прожитых высот
летят слова, где жизнь распята.

* * *

Есенина представить в Петербурге
я не берусь – сознание моё
внезапно затворяется в испуге.
Над «Англетером» бредит вороньё.

И тень поэта близ былого зданья,
в руке его – простите – васильки, –
он улыбается – заложник мирозданья,
и в бездну устремляются шаги.

А нам – бродить по площади Дворцовой.
Ни звать, ни плакать, ни жалеть нельзя.
Да, я забыл – на нём была обнова:
рубаха, как притихшая гроза.

* * *

Хорей и дактиль в гласах птичьих пений
и звонкий амфибрахий соловья –
подстрочники земных стихотворений,
где чище звук, пронзительнее "я".

Того, кто соснам дал смолу и корни
и право опрозрачивать стихи.
Лесной театр анапестом наполнен,
чьи слушатели юны и тихи.

И белка просквозит на той опушке,
где колоннады снов зеркальный сон
уже разбужен ямбами кукушки,
вобравшими гекзаметр времён.

* * *

Поговори со мною о вневизме,
мне столь приятен тонкий холодок
полусознания, полукаприза,
того, о чём не ведаёт сам Бог.

Туда не проникают эгрегоры,
и пауза забвения свежа,
слоны идут на паводок, чрез годы,
в холодный край иного миража.

И узнают отчизну в бесконечном,
трубя в веках во снах и немоте.
Мелькнуло слово искрою беспечной –
слеза или светило в темноте?

Шепчи слова, где наше дорожденье,
и задыхаясь, прянут миражи,
освобождая истину прозренья.
Глагол заветный в сумерках скажи.

АРЛЕКИНУ

Памяти Андрея Белого

Арлекин-пересмешник,
заклинатель седой.
закрывающий вежды
над своею бедой.

Миражи упоенья,
изразцы забытья,

тенью развоплощенья
жизнь мелькнула – ничья.

Синий пепел возмездья,
бездна прахом полна.
Домино провозвестья,
маска зыбкого сна.

Петербургские плиты
устилают покой.
Символ многоочитый –
балаган над рекой.

Луг зелёный в безбрежье
утоляет лазурь.
Лира вечной надежды
выкликает из бурь.

От вселенского танца
кристаллический ток,
и печалью паяца
тонко рдеет Восток.

СИМВОЛ ВНЕВИЗМА

Дерево – бабочка,
это извне
символ загадочный
в голубизне.

Здесь дактилической
рифмою сна,
солью аттической
стала она.
Дерево-башня,
зияние, меч,
синее брашно
и чайные встреч

с вечностью вешней,
и бабочкой той,
что бесконечна,
сверкнув запятой...

НАБОКОВ СЖИГАЕТ «ЛОЛИТУ»

Огонь разгорелся в печурке
и тени судьбы на стене:
Набоков сжигает дочурку –
"Лолиту" в загадочном сне.

Как Гоголь, как Мастер, как гений,
шедевр человеческих сил.
И пламень в надмирном биенье
нимфетку почти охватил.

Но Вера не дремлет, и с верой
в грядущую славу над ним,
отводит рукой сокровенной
от мужа пророческий дым.

И Гоголь молчит, и Булгаков,
в бессмертье свое углубясь.
В раю прошептали: – Однако,
Набоков средь нас, не таясь!

РЕКВИЕМ

В нем жили Моцарт и Сальери,
касались руки облаков,
и струны невские гудели
под молоточками веков.

Укрыться от бессмертья вьюгой,
у Чёрной речки взаперти,
пытались вместе оба друга-
врага, но замело пути.

Когда душа ещё клубилась
и вспоминала оны дни,
то к ней в бездонности явились
двуликим Янусом – они.

ТЕНИШЕВЕЦ

Под аркой сложены дрова,
и Лужин-младший, позабытый,*

старается *не быть*, едва
определённостью прикрытый.

Вверху – зияет новый свод, -
под аркою приотворённой
игра средь огненных высот,
в Ночи, ещё не покорённой.

И прорастает бездной двор,
и зайчик солнечный, моргая,
перешатнулся на забор,
между теней изнемогая...

*В.Набоков, "Ut pictura poesis" – Поэзия как живопись (лат.).

I O*

Проф. Дональду Бартону Джонсону

Ио – спутница души –
бархатная, с переливом,
по-латыни напиши
имя – в небе прихотливом.

Вон – лиловые глаза,
утоляющие в бездне.
Обступает бирюза,
шепчет спящему: – Воскресни!

На сиреневый цветок,
успокоившись, садится.
Пробежал небесный ток
над крылатою страницей.

* *Павлиний глаз* – *Inachis io* – набоковская бабочка семейства
Нимфалид.

* * *

В обоях притаившиеся сны
уже плетут узоры зазеркалья,
и тьма, по потолку небес стекая,
заполнит комнату, где снами будем мы.

Фонарь-паук пронзает полусуть,
в углу двойник тоскует этажерки,
где книги – безучастья водомерки,

пока их не раскроет кто-нибудь.

Спать иль не спать? Ответит тишина,
за шторою – алмазные созвездья
трёхмерным стеклорезом милосердья
кроят кристалл невиданного сна.

НАБОКОВ – ЛАСТОЧКА?

Запомнишь вон ласточку ту?
Ф. Годунов-Чердынцев. «Дар»
Над вечереющим прудом...
А. Фет. «Ласточки»

Он вспомнил Фета над прудом –
в крылах мелькнувших различая
мерцавшей клинописи дом –
Египта слово – иль Китая?

И в клюве веточка – венок –
в гнездо крылатому поэту.
Запомни ласточку, как Бог
тебе помог запомнить эту...

* * *

Проф. Брайану Бойду

Души вещей забытых
ищут во тьме меня.
Словно гудят сердито
у изголовья дня.

Скоро их увижу!
Ночью в окно ко мне
клонятся ветви вишни
с яблоками во сне.

Сад не забыт, не брошен –
ждёт окончанья лет.
Вещи стоят в прихожей,
ждут негасимый свет.

ОПЫТ

Остаётся пепел – прах –
под невольными руками.
Не ищи в его очах
сочинённое веками.

И под линзой не лови.
потаённого узора.
Но в мгновения любви
устремись из кругозора.

Тонка нежная пыльца,
невесомо натяжение.
Мотылёк окрест лица
не избегнет притяженья...

РОЖДЕСТВЕНО

Дом с колоннами. Оредежь.
В. Набоков

Сосновый дух и стружки на полу.
Здесь был Христос – оставил рукавицы.
Икона незакатная в углу.
И Слово, что готово воплотиться.

Рубанок горд сражением былым.
Оса звенит, преодолая жалость
к тем небесам за рамами – иным.
До возвращенья – полчаса осталось.

ТОТ БЕРЕГ

Памяти поэтов
Владимира Коробова и Людмилы Абаевой

Проступает в вечность слово,
если в коконе душа
обрела себе обнову –
выпорхнула не спеша.

Что предательство и боли?
Что забвение в былом, –

мир на выпрenneй ладони,
бытiе всегда вдвоем.

Хорошо безбрежье летом –
только осенью кольнёт,
в синеве, ещё прогретой,
вас Таврида позовёт.

Горним эхом – то ли ямба,
то ли ямы на краю –
ускользнувшей полуславы,
над отчизною, в раю.

БАБОЧКА СУДЬБЫ:
The Red Admirable

Мой Адмиралъ бесценный!

В. Набоков. «Бледное пламя».

Пугливый Красный Адмирал,
просящийся в стихотворенье.
Тот, пред которым обмирал
исполненный иного зренья.

Когда двоякие крыла
скликают мёртвых и живущих,
то в сини проступает мгла,
и кровь сочится в божьих куцах.

Набоковской близка судьбе,
пересекая континенты.
Кровавый отсвет на гербе,
багровый год на вспышках ленты.

Пред исполином пустоты,
тебя зовущим на ловитву, –
то с императором, увы,
то с башнями вступаешь в битву.

Чешуекрылый лоскуток
в предвечности неопалимой,
небесный простирает ток
неотвратимости змеиной*.

О, восхитительница душ,

предвестница развоплощений!
Молитву теней не нарушь,
садись – на тихие ступени.

И в сумеречной новизне,
крылом судьбы многоязыкой
не задевай в мятежном сне,
не мучай болью огнеликой.

В узлах чернильной бахромы
знак бесконечности двоимый,
где единицы – это мы,
зеркальным пламенем палимы.

* 1881 – год Змеи, как и 2001 (1905, 1917, 1929, 1941...). См. также прим. Набокова к поэме "Бледное пламя" к строкам 270 и 992-995.

ТРИНАДЦАТОЕ ДЕКАБРЯ

Анненского голос чуткий,
красота развоплощений.
И кондуктор песнопений
в неземные промежутки

не о тех и ниоткуда,
но, двойник сереброкрылый,
тень объемлет на перилах —
и уже предвидит чудо.

Откровений и предместий
вдруг откроется шлагбаум,
и знамение усталым
озарит презренья вестник.
Где из вечности токката
гул перрона нелюдимый
обретается в едином
венчике строфы распятой.

БАБОЧКИ КОЛИБРИ*

Сонет-акrostих

Небес июньских выплеснулись краски,
Атлас сирени не кровоточил

Близ молодой луны. И гул неясный
Окрест голов в ночи расправил пыл.
Как лицемер я подпевал гуденью.
Олив и роз слуга в беседке плыл,
Вибрирующий нимбом, он с волнением
Волною хоботка бутон открыл.
Осенней ночью холод, подступая,
Крушил цветы последние в садах.
Оставить патоку густую стае
Бродячих сфинксов на дубов стволах.
Алкая свет, они кормили б всласть,
Но голод их мою питает страсть.

*Перевод стихотворения Matthew Roth
По мотивам книги Набокова «Другие берега».

ИЗГНАННИК

Поэт из Франции: небритость, легкий тик,
со стопкой книг худой его двойник,
 вы встретите в рассеянье его
среди кампуса, увитого плющом,
и ум безумца – ветром возмущён,
 (ища прибежища в строке Гюго),
что в блеске между листьев тополей
роняет синева бездонный клей,
 иначе разбежались бы предметы,
что шествуют насквозь – велосипед,
красавицы, их ножки, тени, свет,
 и книги, суетою не задеты.

Верлен учитель в Англии. Бодлер
слагал в аду бельгийском, для химер,
 был одиночеству судьей и братом.
Глаза плюща устремлены на блеф.
Листва бормочет о стране на «эф» –
 как, например, Фортуна или Фатум.
Он соглядатай собственных теней,
и разум медитирует ясней
 в распадах плоти, на немом экране.
Итог: Булонский лес, где стулья меж кустов,
один торчит во рву, в тенетах слов,
 а прочие – внимают на поляне.

Перевод с английского стихотворения В. Набокова "Exile".

КОМНАТА БОРИСА КОРНИЛОВА

В той комнате опустошённой –
съезжали прежние жильцы –
следы от памяти бессонной,
и в коридорах – миражи.

Пред натиском евроремонтов,
постой душа, взгляни в окно –
он словно окликал кого-то,
с кем повидаться не дано.

Как Гумилёв, он принял вызов...
И паутина в том углу,
где образ в рукотворных ризах
вдруг проступил в прощанья мглу.

КУБОВЫЙ СВЕТ

Зреют кубы, в поднебесье отверстия,
словно кресты бытия.
Кто пробудил в сентябре неизвестные
в синем эфире поля?

Шахматной тенью они раскрываются,
сон затворяет ладья.
В символы, знаки, стихи преломляется
осени чаша, сквоззя.

Кто разумеет звенящие литеры
слова-прозренья вневизм,
тот возродится на острове Питере
светом неоновых линз.

Там для него собирает в кубический
древний алмаз, невесом,
иней всеведенья, снег литургический
ангел осенним крылом.

ТРЕНОЖНИК

Памяти В.Ф. Ходасевича

*Не любил он ходить к человеку,
а хорошего зверя не знал.*

В. Набоков. «Парижская поэма»

Муравьиный спирт неплотный –
испарения болот.
Проступает, полустёрт,
абрис жизни мимолётной.

Штукатурка бытия
отлетела, а над нею
близких ангелов стезя
обезболивает шею.

Нелюдимая свеча –
лампочка на дне безбрежья,
оплывает, горяча,
музыкою безнадежья.

ПРЕДВЕРИЕ

Памяти В. Набокова

Перед тем, как бабочкою стать,
я лежу, и кокон душно-сладкий
обвивается вокруг тетрадки –
не пошевелиться мне, не встать.

Золотистого луча дождусь,
чтоб уже не слухом и не зреньем,
но глухонемым стихотвореньем
в белизне спящей растворюсь.
Здесь черта. И чутким хоботком
я во сне нащупаю удары
з д е с ь, где в сердце брызжет сок янтарный –
и проснусь, неведеньем влеком.

НА МАРШЕ

Саднит запёкшаяся ранка –
кровоточащая гортань
стихов алкает спозаранку,
чтоб размочить внахлёт букварь.

И буквы выстроить пред стужей,
как заключённых на парад,
мой стих надтреснут и контужен,
глаголов ощетинив ряд.

Нам брать Бастилию на марше,
небытиё, Берлин, звезду –
глотаем горний дух бесстрашно,
в постели каясь во бреду.

И на рассвете строить роту –
кто уцелел, кого уж нет,
стихи похожи на пехоту
на тёмном марше снов и лет.

СОДЕРЖАНИЕ

О триединстве автора книги. Предисловие С. Большаковой...	3
О НАБОКОВЕ	
Ангелы в поэзии Владимира Набокова.....	6
Французская тема в поэзии Набокова-Сирина.....	9
«Распад атома» Г.Иванова и «Парижская поэма» В.Набокова.....	16
Человековещи Набокова. Метафизика материи в произведениях Набокова-Сирина.....	20
Образ Мастера у Булгакова и Набокова.....	30
Тайна ухода шахматиста Лужина.....	39
«Аспирин» Владимира Сирина.....	42
Шестикрылый изгнанник. Штрихи к портрету Василия Шишкова.....	42
ВНЕВИЗМ	
О Вневизме. Фрагменты литературно-философского течения..	46
Вневизм и дао.....	47
СТИХОТВОРЕНИЯ	
«Спросонок вижу манускрипт...».....	50
«Есенина представить в Петербурге...».....	50
«Хорей и дактиль в гласах птичьих пеней...».....	51
«Поговори со мною о вневизме...».....	51
АРЛЕКИНУ.....	52
СИМВОЛ ВНЕВИЗМА.....	52
НАБОКОВ СЖИГАЕТ «ЛОЛИТУ».....	53
РЕКВИЕМ.....	53

ТЕНИШЕВЕЦ.....	54
«Ио – спутница души...».....	54
«В обоях притаившиеся сны...».....	55
НАБОКОВ – ЛАСТОЧКА?.....	55
«Души вещей забытых...».....	55
ОПЫТ.....	56
РОЖДЕСТВЕНО.....	56
ТОТ БЕРЕГ.....	57
БАБОЧКА СУДЬБЫ.....	57
ТРИНАДЦАТОЕ ДЕКАБРЯ.....	58
БАБОЧКИ КОЛИБРИ.....	59
ИЗГНАННИК.....	59
КОМНАТА БОРИСА КОРНИЛОВА.....	60
КУБОВЫЙ СВЕТ.....	60
ТРЕНОЖНИК.....	61
ПРЕДВЕРИЕ.....	61
НА МАРШЕ.....	62

**Филимонов
Алексей Олегович
«Дух всюду сущий и единый...»**

Книга статей и стихотворений

В авторской редакции

Издание выпущено при поддержке Комитета по социальной политике
Правительства Санкт-Петербурга. Председатель – А.Н. Ржаненков.

Издательская программа членов
Союза писателей России – «АПИ».
Лицензия на издательскую деятельность:
ИД-№02293 от 11.07.2000 г.
190103, Санкт-Петербург, а/я 134.
Подписано в печать 15.10. 2013. Формат 60X84/16.
Бумага офсетная "Светокопи". Печать офсетная.
Гарнитура "Verdana". Печ. л. 4,0 Тираж 500 экз. Заказ

Отпечатано в типографии ООО «Контраст»
Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны д.38
Телефон/факс: (812) 677-31-19



Алексей Олегович Филимонов — поэт, литературовед, переводчик. Родился в 1965 г. в г. Электросталь Московской области. Окончил факультет журналистики МГУ и Высшие литературные курсы при Литературном институте им. А.М. Горького. Автор двух поэтических книг и книги переводов, а также статей о художественном мире Владимира Набокова и современной литературе. Публиковался в российских и зарубежных изданиях. Основатель литературно-философского направления Вневизм. Лауреат российских и зарубежных литературных премий. Член Союза писателей России. Живет в Санкт-Петербурге.