



С. КОЗЛОВА

Гносеология отрезанной головы и утопия истины в «Приглашении на казнь», «Ultima Thule» и «Bend Sinister» В. В. Набокова

Три эти произведения наиболее отчетливо обозначили стремление Набокова «пробиться в свою вечность». Их сближает общий путь поиска «от Платона», а сходство фабул, мотивов, героев, имен является уже следствием. Выбор Платона понятен: в его философии скрещиваются восточные и западные, древние и новейшие метафизические учения.

Платоническая «сквозистость» этих произведений, проявляющаяся в насыщенной цитатности «диалогов», призвана, с одной стороны, проветрить лаборатории позитивистской антропологии, не только не давшей, как это следует из бесчисленных заметок по этому поводу писателя, ответа ни на один из «вечных» вопросов бытия, но и заведшей их в гносеологический тупик, возвращающий человека вспять — к «кабану», «крысе», «обезьяне»¹.

С другой стороны, платонизм Набокова, взятый в качестве первоисточника (и «первообраза») современной метафизики, служит ее очищению от «романтических бредней». Один из ведущих повествовательных пластов «Приглашения на казнь» пародирует штампы романтической литературы: средневековая готика, бегство от действительности, гений и толпа, злодеи и жертвы, зачатие героя от неизвестного бродяги, разбойника или плотника, явление потерянной матери и пр. — «Или это старые романтические бредни, Цинциннат?» (IV, 79).

¹ «Борьба за существование — какой вздор! Проклятие труда и битвы ведет человека обратно к кабану». Набоков В. Другие берега // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 295. См. о том же: С. 205. Далее ссылки на это издание — в тексте, с указанием тома и страницы.

С третьей стороны, неоплатонизм Набокова служил ему старовой площадкой («сорваться со страницы...») для полета в «свою вечность», языком описания своего «спасительного видения», началом возвращения в «родную» Атлантиду.

Самым платоническим из названных произведений является «Приглашение на казнь», по сути представляющее собой поэтическую пародию платонова «Тимея»: анализ соответствий позволяет ощутить ученую конструктивность фантастики Набокова, отличающую ее от абсурдных миров Кафки, и в то же время ту стилистическую и эстетическую пластичность, которой она выделяется на фоне антиутопий Хаксли или Оруэлла.

Представление Набокова о бессущественной реальности и ирреальном бытии прямо соответствует «двум вещам» Платона: «есть вечное, не имеющее возникновения бытие, и есть вечно возникающее, но никогда не сущее» (Тим.: 27 d).

Происхождение главного героя «Приглашения на казнь» платоническое, то есть по прямой линии от тех перволюдей, души которых были сотворены Демиургом из божественной «неделимой и непроницаемой» звездной сущности, какой является «неделимая, твердая светящаяся точка» внутри Цинцинната. Телесные самоощущения героя («А я ведь сработан так тщательно <... . Моя голова так удобна» (IV, 12)) и «упражнения» его души, время от времени освобождающейся от телесных приспособлений для земного обитания, почти дословно воспроизводят платонов миф о сотворении человека (Тим.: 44 de — 45). Каламбур, восходящий к рассказу Тимея о заключении блуждающей бессмертной души в крепость смертного тела, то есть с объявлением смертного приговора, собственно задает фабульную тему. Картина ощущений души, заключаемой в смертное тело, описывается в «Тимее» как «круговороты души», по причине которых она, «вступив в смертное тело, поначалу лишается ума <... . Когда же круговороты, дождавшись затишья, возвращаются на свои стези <... , носитель их окончательно становится разумным существом» (Тим.: 43 de — 44 b). У Набокова это превращается в блестящее эстетизированный образ обморочного «вальса» Цинцинната с Родионом. Тот же образ «круговороты» Набоков развивает и в картине «раскупоривания» тела: «еще врачающийся палач» в видении, которое открывается уже отрубленной голове Цинцинната.

Виртуозное описание внутреннего обустройства телесной крепости как фантастического мира, доступного нездешней душе Цинцинната и методично им обследуемого, соответствует геометрическим моделям платонова микрокосмоса.

Квадрат камеры — грудная клетка, наполненная страстиами: любовь, ревность, страх, «гордость, гнев, глум» (IV, 22). Покатый «туннель окошка» — горловина, через которую едва брезжит свет и сквозь которую «ничего не видать» (IV, 15), кроме неба — нёба. «Желтые, липкие стены» — дерма кожи. «Скользкие лестницы» ребер одновременно выражают «решетчатую сущность темницы» души. «Многоугольник коридоров внутренней вселенной — платонов «восьмиугольник». Затем «подземные переходы» утробы, ведущие по пищеводу либо к «шее» — камера палача, либо «вниз» — в узкую дверь желудка — «столовой», и здесь же «крокодиловый с массивной темно-серебряной монограммой» (IV, 97) альбом — «фотогороскоп», соответствующий пророчествующей печени у Платона. И наконец, «башенная терраса» головы, к которой долго-долго, выбиваясь из сил, по черным лабиринтам лестниц карабкается цинциннатова душа, подобно узнику платоновой «пещеры», с которого «сняли оковы, заставили вдруг встать, повернуть шею <... и тащиться по крутизне вверх, в гору <... на солнечный свет» (Государство: 515 e — 516), чтобы воспринимать подлинные вещи и обнаружить при этом гностическую безнадежность органов чувств. Открывающаяся перед «глазами» Цинцинната панorama мира утверждает мысль Платона об «ускользающих сущностях»: искаженные пропорции видимой перспективы («крохотные точки» дальних предметов), порождающие обманчивые ощущения «громады» собственного тела, тени, мерцания, дымчатые складки, заросшие очертания, туман, создают незнакомый, «таинственный» мир, каким «никогда его не видел» Цинциннат «Глазами привычного представления» (IV, 73). В желании «определенности», «отчетливости» впечатлений «его» глаза совершили «беззаконнейшие прогулки» из внешнего мира внутрь себя — в мир «привычных представлений», таким образом добровольно или невольно, что одно и то же для узников платоновой «пещеры», Цинциннат замыкал себя в «крепость»: «Будет с вас. <... Айда по домам» (IV, 24). Антитеза этой панорамы — муляж Тамариных садов в муляжном окне крепости, поражающий героя именно отчетливостью и узнаваемостью образов, утверждает бессущественную реальность здешнего мира. Притом, если Цинциннату — обладателю «драгоценности» — «плотской неполноты» все-таки при известном усилии удается установить «таинственную связь» «между глазом и предметом» в путанице теней («Другие берега» — IV, 295), что соотносится с древней теорией божественного происхождения зрения, открывающего окно в «природу вселенной» (Тим.: 47 b), то

прочим смертным «куклам» остается лишь игра в «нетки» — игра «кривых зеркал», сухой первообраз которых так же находим в «Тимее» (46 bc). Разоблачен и орган слуха, с помощью которого «потворствуя ряжению чувств» Цинциннат «ясно <... видел потайной ход <... и ощущал, как расшатываются камни» (IV, 84).

По Платону «ощущения, обрушиваясь на душу и мощно сотрясая ее», получают свою определенность в представлениях и суждениях — именах. Набоков показывает, как номинация замещает и компенсирует неясность и ложность ощущений, замыкая сознание в мире «ложной логики»: «К сожалению, все было названо» и, следовательно, опредмечено в *этом* мире, тогда как подлинное — «бытие безымянное, существенность беспредметная...» (IV, 14). К платоническому «имманентному слову» первоначально бестелесной души восходит неизреченность истины, о которой догадывается Цинциннат: «Я кое-что знаю. Но оно так трудно выразимо! Нет, не могу...» (IV, 51).

Таким образом, Набоков разворачивает идеальную парадигму антропоса, заставляя Платона свидетельствовать против Платона. Платонова утопия внутреннего устройства человеческого тела у Набокова становится антиутопией. Мир тела-тюрьмы прямо противоположен и враждебен миру истины. И если назначение человеческого разума, сосудом которого является голова, — в познании истины, то тело «ошибкой» стало при надлежностью человека: Цинциннат «ошибкой попал <... сюда» в «плотный на ощупь мир» — «порядочный образец кустарного искусства» (IV, 51).

Идея распечатать «непочатый» сосуд (IV, 40), открыть «третий глаз, сзади на шее, между <... хрупких позвонков: безумное око, широко отверстое...» (IV, 52), дабы извлечь закупоренную в телесной крепости истину, могла быть подсказана Набокову Достоевским («Идиот») и Ф. Ницше («Человеческое, слишком человеческое»). Каждое отдельное существование у Достоевского переживает на пути «беспрерывного открывания» истины некий «вечный миг», предполагаемый у последнего предела, на границе жизни и смерти, как миг последнего «самоощущения» и «сознания», и вернейшим свидетелем этого мига могла бы быть отрубленная голова. «Об отрубленных головках», «Мечтания Умецкой о том, что думает оторванная голова»² — ранние записи Достоевского в подготовительных материалах к роману «Идиот», открывающие в самом романе длинный ряд отрубленных на плахах, гильотинированных,

² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 9. С. 183.

отсеченных и поднесенных на блюде (мотив Царя Иудейского) голов, а также портретизированных крупным планом лиц, приговоренных к смерти, в том числе распятого Христа на картине Гольбейна и умирающего Ипполита, который хотел «всех перерезать». Ряд замыкается «двумя миллионами голов», требуемых социалистами за революцию, которая приведет к свободе «через меч и кровь»³. Все эти «отрезанные головы» вместе с головой зарезанной Настасьи Филипповны и безумной головой князя Мышкина делают роман «Идиот» феноменальной попыткой вырвать наконец «последнее убеждение», истину или «нечто, что не хочет выйти из-под черепа». Венцом этих стремлений является в романе опыт моделирования «самосознания» и «самоощущения» отрезанной головы как «секунды» постижения истины в описании эпилептического припадка: «...вдруг, среди грусти, душевного мрака, давления, мгновениями как бы воспламенялся его мозг и с необыкновенным порывом *напрягались разом все жизненные силы его*. Ощущение жизни, самосознания почти *удесятерялось* в эти мгновения, продолжавшиеся как молния. Ум, сердце озарялись *необыкновенным светом* <...>. Но эти моменты, эти проблески были еще только предчувствием той окончательной секунды (никогда не более секунды), с которой начинался самый припадок. Эта секунда была, конечно, *невыносима*». Содержание «окончательной секунды», то есть истины, постигаемой уже отрезанной головой, в миг постижения не уясняется. Лишь «потом», которое существует только для эпилептика, эта «минута, припоминаемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии», представляется в «туманных» и «слабых» выражениях как «высший синтез жизни», «красота и молитва»⁴.

Ф. Ницше, потрясенный в свое время романом «Идиот», сообщил новую проблематическую динамику его идеям и опытам открытия истины: «Несомненно, что метафизический мир мог бы существовать; абсолютная возможность этого вряд ли может быть оспариваема. Мы видим все вещи сквозь человеческую голову и не можем отрезать этой головы; а между тем все же сохраняет силу вопрос: что осталось бы от мира, если отрезать голову?»⁵.

Набоков решает эту задачу, разыграв «классическую де-капитацию» (IV, 11) буквально. Цинциннат, приговоренный к

³ Там же. Т. 8. С. 451.

⁴ Там же. С. 188. Курсив наш. — С. К.

⁵ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 243.

«сверхмучительному испытанию» (IV, 29) проверки несостоительности данного мира и доказательства метафизического, приготовляется к нему тщательно, в течение «трех недель». Кроме ухода за здоровьем, покоем, самочувствием подопытного, особой заботой призванного для «тонкого эксперимента» аса-палача является чистота и гладкость цинциннатовой шеи, дабы обеспечить безболезненность и стерильность операции. В то же время сам Цинциннат, сознавая, что в момент опыта он «должен <...> владеть всеми своими способностями» (IV, 29), в отпущененный ему срок занимается стерилизацией души и сознания. И именно эта подготовительная часть эксперимента оказывается сверхмучительной и почти бесплодной, опровергающей и «смерторадостную» философию Платона, с его «Аполлогией Сократа» (пародийный намек на нее в финальном эпизоде: «опера-фарс “Сократись, Сократик”»), и платоновскую идею самосовершенствования души, закрепощенной в теле, — идею, сохранившую актуальность вплоть до Толстого и нынешних ее поклонников.

Ни одна из мнимых ценностей мнимого мира не обесценивается для Цинцинната ввиду перехода в мир подлинный, ни один из «демонов» плоти не уступает ни пяди пространства чистому разуму, так что «вместо нужной, ясной и точной работы, вместо мерного подготовления души к минуте утреннего вставания⁶, <...> невольно предаешься банальной, безумной мечте о бегстве» (IV, 29).

Идея бегства во всех ее литературно-классических версиях — от себя в мир, от мира в себя, от смерти в жизнь, от жизни в смерть — пародируется Набоковым массированной атакой «обманных ходов», будь то ходы в замысловатой языковой игре автора с читателем, или «подземные ходы» в интриге между персонажами, или «лазейки мысли» в романной гносеологии. Даже ход в смерть оказывается неистинным, мало того, наименее истинным в отношении к другим, ибо на ее пути маячит картонный спаситель м-сье Пьер — куколка смертного страха.

Платоново «умопостижение» истины принадлежит у Набокова к тем же «ускользающим сущностям», что и чувственное восприятие. В последнее утро перед казнью, когда Цинцинната казалось уже, что он «закален», что его почти не пугает смерть, когда ему казалось, что он «вышел» из круга «обма-

⁶ Реминисценция цитируемой в романе «Идиот» генералом Иволгинским «Эпитафии» Карамзина: «Покойся, милый прах, до радостного утра».

нов», «сорных истин», логических ошибок, страх обрушился лавиной на его душу, заполнил все телесное пространство от черепа «до щиколоток» и втянул его «как раз в ту ложную логику вещей», опрокидывающую логику сознания: Цинциннат «вполне понимал <...>, что весь маскарад происходит у него же в мозгу», но «тщетно пытался переспорить свой страх, хотя и знал, что, в сущности, следует только радоваться пробуждению» (IV, 123 — 124). Оторвать, отделить это «знание» от «чувствования» набоковскому герою даже при его «плотской неполноте», вопреки Платону, средневековым «опти-мистикам» и Шопенгауэру, освободившему гениев от воли к жизни, не удается.

Безуспешность очищения от «гносеологической гнусности», с одной стороны, подвергает сомнению чистоту «декапитации», с другой стороны, делает последнюю, по крайней мере, единственным способом доказательства раздельности души и тела, ума и сердца, истины и представления.

Картина жизни отрубленной головы Цинциннатаозвучна с описанием последней «невыносимой» секунды у Достоевского: «не испытанная дотоле ясность, сперва даже болезненная по внезапности своего наплыва, но потом преисполнившая веселием все его естество» (IV, 129). Однако в отличие от «туманных» и «слабых» выражений открывшейся истины у Достоевского картина того, что «осталось от мира, если отрезать голову», у Набокова представлена совершенно отчетливо в психологически точных образах. Но именно психологическая достоверность этой картины делает ее двусмысленной в отношении к метафизической истине. Цинциннатова голова удостоверяет его догадку о том, что данный мир — «вертеп» во всех смыслах этого слова (театр кукол, пещера теней, пещерная зачаточность чувств и мыслей): сокращающиеся до кукольных размеров фигуры людей, свертывающиеся в «личинки» страха и страсти, рушающиеся на авансцене и в дальних кулисах декорации. «Все расползлось. Все падало <...> тряпки, крашеные щепки» (IV, 130).

В то же время образы «все еще вращающегося палача», прозрачно расплывающихся «зрителей», «красноватой пыли» и «винтового вихря», поглощающего людей и вещи, — являются всего лишь симптомы гаснущего сознания разрушающего мозга и свидетельствовать о беспредпосылочной истине не могут. Театральный и театрализованный мир — солипсическая постройка человеческого мозга, в темных и сырых извилинах которого роятся сновидческие «прозрачные» образы, порожденные и движимые Эросом и Танатосом, — исчезает вместе с ним.

Что касается метафизического мира, как будто бы обнаруживаемого уже посмертным Цинциннатом, его существование оказывается проблематичным, как проблематичны «бесплотность», «невещественность» и, следовательно, существенность нового Цинцинната. Последний «пошел по зыбкому сору» (IV, 129), «пошел среди пыли и падших вещей <... , направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» (IV, 130). «Пошел», и «слышал», и «голоса», и «в ту сторону» — следовательно, инобытие телесно, пространственно, временно, изреченно. Либо и это всего лишь последние моторные и слуховые галлюцинации ампутированного мозга. И значит — «обманный ход», лакомая кость, брошенная чувствительному читателю в качестве компенсации за пережитый «садизм» автора⁷.

«Совершенное решение», как всегда у Набокова, содер-жится не в «круговорращениях» фабулы, не в партиях главных фигур, а в партиях «незаметных пешек», «то ли скрытое в каком-то пассаже, то ли сплетенное с иными словами, привычные обличия которых» обманывают читателя⁸. С неизменным постоянством возникающие в словесной связи набоковских «головоломок» энтомологические, «хронометрические» и пространственные образы могут служить кодами его «застенчивой» метафизики. В «Приглашении на казнь» Набо-ков только намечает основные контуры будущей утопии, на-бррасывает отдельные штрихи, грубо соединив которые можно различить на запутанной канве повествования следующий узор. Цинциннат — представитель некоего неизвестного в здешнем мире вида *homo lepidopteros* — чешуйчатокрылого человека, о чем свидетельствует научообразный дискурс о способе мимикрии Цинцинната, подобном чешуекрылым, окраска которых обусловлена тончайшим строением чешуек, создающим сложное явление лучепроломления и дифракции так, как и у Набокова: «...он научился все-таки притворяться сквозистым, для чего прибегал к сложной системе как бы оптических обманов» (IV, 12), или: «...непроницаемый Цинциннат поворачивался туда-сюда, ловя лучи, с панической по-спешностью стараясь так стать, чтобы казаться светопровод-ным» (IV, 13). Портрет человека претерпевает у Набокова

⁷ См., например, описанную З. Шаховской реакцию слушательницы на чтение этого романа в ее книге «В поисках Набокова» (М., 1991. С. 17).

⁸ Набоков В. Подлинная жизнь Себастьяна Найта // Набоков В. Bend Sinister: Романы. СПб., 1993. С. 139.

эволюцию, в которой прочитывается метаморфоз бабочки. Сначала — «совсем новенькая и еще твердая», «скользкая», «голая» личинка; потом — «постепенное смягчение» в гусеницу, далее окукливание, орогование кокона — тюремной крепости, в которой происходит оформление «имаго». Описание имажистого Цинцинната, уже «сквозящего» через стены кокона, подготавливается специально интригующей ретардацией повествования, намекающего на инородность героя: «Речь будет сейчас о драгоценности Цинцинната; о его плотской неполноте; о том, что главная его часть находилась совсем в другом месте...» (IV, 68). Следующий затем портрет Цинцинната, весь построенный из мерцающих отблесков, тончайших деталей, порхающих движений, предваряет описание появившейся в камере Цинцинната ночной бабочки, образующее символический параллелизм, так как содержит, в свою очередь, предварение последней стадии «метаморфоза» Цинцинната, когда «ненужная уже камера явным образом разрушалась»: «бабочка ночью улетит в выбитое окно» (IV, 122), что соответствует моменту, когда Цинциннат «выбрался наконец из камеры, которой собственно уже не было больше» (IV, 123). Тогда сюжет читается как сон «куколки» о «розовом» будущем энтомофантастического существования или как дневной сон ночной бабочки о своем черном кукольном прошлом⁹. В то же время онтогенез особи Цинцинната протекает как бы на фоне пунктирно намеченного филогенеза вида. По старым журналам и «историческому роману» Цинциннат обнаруживает, что в этом «крашеном», «кукольном» безвременном мире когда-то было Время, то есть движение и развитие.

Остановка времени может означать тупик эволюции. Произойти это могло вследствие некой катастрофы, внезапного «сдвига», смещения пространственно-временной оси мира, о чем свидетельствует Цинциннат, обладающий чувством идеальных, эйдетических пропорций мира, которое постоянно раздражается видимой им и не замечаемой другими асимметрией пространства: «неправильно найденный центр потолка», «...зажегся свет, посередине потолка — нет, как раз-то и не посередине, — мучительное напоминание...» (IV, 71); «В центре

⁹ В образе «куколки» Набоков обыгрывает в энтомологических терминах идею Платона: «Человек — это какая-то выдуманная игрушка бога, и по существу, это стало наилучшим его назначением. <... Люди в большей своей части куклы и лишь немногие причастны истине» (Законы: 803 с.).

квадратной площади, — нет, именно не в самом центре, именно это и было отвратительно...» (IV, 126—127). Вследствие этого катаклизма «свет стал совсем слепой и вялый», и тени вещей и людей стали мешкать, отставать, цепляться «за шероховатость стен», дремать на стенах (IV, 29), увеличивая зазор между сущностью и бессущественностью, обретавшей собственную жизнь, в то время как ядро твердой сущности размягчалось до прозрачности.

Это потребовало, в свою очередь, мимикрии под «крашеными масками» и декорациями, все более роговевшими и окуклившими душу. Тупик филогенеза привел к делению таксона: «Мы поднимались к мастерским по двум разным лестницам, мужчины по одной, женщины по другой, — но сходились на предпоследней площадке» (IV, 35). Последняя площадка — стадия обветшалой, разваливающейся куколки, но не смерть ее через 40 лет, а как бы застывание, консервация — на снимке «фотогороскопа» лицо Эммочки «на смертном одре никак не могло сойти за лицо смерти» (IV, 98). Развитие отдельной особи остановилось на стадии куколки, бесконечно повторяя неполный круг превращений: личинка, гусеница, куколка и снова... (куколка м-сье Пьера, превратившаяся в личинку). Духовная культура также превратилась в культуру имитации — «мастерскую игрушек». Она еще пережила эпоху «всесобщей плавности», когда все «было глянцевито, переливчато, все страстно тяготело к некоему совершенству, которое определялось одним отсутствием трения» (IV, 28). Эта цивилизация, сохранившая инерцию движения в искривленном пространстве, создавшую иллюзию эволюции и прогресса («упиваясь всеми соблазнами круга»), быстро износила «материю»: «вещество постарело, устало, мало что уцелело от легендарных времен» (IV, 28). 1926-м годом — двумя журнальными фотографиями (на одной — правнучка последнего изобретателя, «на другой — двуглавый теленок, — родившийся в деревне на Дунае...» — IV, 75)¹⁰ — отмечен момент мутации вида, «декапитации» древа жизни. Его символом служит *«Quercus»* — тысячестраничный роман о тысячелетней жизни дуба. «Единственным <...> настоящим, реально несомненным» в этом романе — «вершине современного мышления» — была «неиз-

¹⁰ В романе «Bend Sinister» Набоков называет «изобретателя нового языка» — «норвежского филолога Айвара Аазена, 1813—1896», после которого «было слишком много homo civis и слишком мало sapiens». (Набоков В. Bend Sinister // Набоков В. Bend Sinister: Романы. С. 422).

бежность физической смерти автора», означавшая и смерть «*Quercus'a*», то есть конец истории, превратившейся в «черный каталог» (IV, 70). Это прозрачная аналогия кладбища, где на памятниках указано количество прожитых лет, а «красными чернилами» отмечены убиенные. Явление в этом мире Цинцинната означает либо сохранение и вытеснение здоровой ветви общего вида в некое островное (утопическое) пространство, либо параллельное существование в ином измерении вида неизвестного. Нечаянно заброшенный в здешнюю почву, он произрастает «гражданином столетия грядущего, поторопившися гостем» или праздным соглядатаем (IV, 50). Казнь Цинцинната может означать новый посев головы — семени для возрождения истинного человечества. Во всяком случае «главная, главнейшая мысль», которую несет Цинциннат в своей голове на плаху, осталась недоговоренной. Открытие истины не состоялось.

Новой попыткой фабуляции этого мотива, предпринятой с неожиданной и виртуозной силой слова, стала новелла «*Ultima Thule*».

Название «*Ultima Thule*» задает мифологический код, связанный с горгоной Медузой, которая, как известно, находилась на «краю света». В тексте этот код индексирован неоднократно: именем — «ваш отказ дать мне взглянуть на вашу медузу» (IV, 456), реминисценцией мифа о Персее — «вражеских полков истреблять через мегафон не собираюсь» (IV, 461), аллюзией «головы горгоны» — «вот раздутое голубиное горло змеи, чарующей меня» (IV, 439). Голова горгоны Медузы, отсеченная Персеем («отрезанная голова»), — метонимия истины, тайна которой надежно скрыта за ее безобразным, смертельно опасным лицом и взором. Далее название заключает в себе жанровый код новеллы: «остров» — «утопия». Наконец, титул содержит каламбур, который важен не только новым своим значением (ультиматум), но, главное, обозначением принципа поэтики новеллы — каламбурности. Посредством каламбура зашифровано в тексте имя автора: «Илья Фальтер <... повар ваш Илья на боку» (IV, 441; Falter — мотылек, на боку — Набоков).

Последнее обстоятельство указывает на каламбурность как метод «нахождения, выкладки и проверки» истины, зашифрованной в тексте, что специально отмечено повествователем: «Ангел мой, ангел мой, может быть и все наше земное ныне кажется тебе каламбуром вроде “ветчины и вечности” (помнишь?), а настоящий смысл сущего, этой пронзительной фразы,

очищенной от странных, сонных, маскарадных толкований, теперь звучит так чисто и сладко...» (IV, 441—442).

Истина дается герою ницшеанского толка, обладающему «крепостью» <... нервов, упругостью души, сгущенностью воли», сверхчеловеку, соразмерному «сущности нечеловеческого открытия» (IV, 443). Ср. у Ницше: «Для познания “правды” требуется хороший темперамент, крепкая, кроткая и в основе жизнерадостная душа <... , настроение, <... свободное от ворчащего тона и озлобленности»¹¹ — это портрет Фальтера до познания «правды».

«Метод» обретения истины Фальтером отрицает все известные, возможные и доступные человеку способы: это не «нахождение», не «откровение», не «узнавание», не умозрение («философский домысел»), не исчисление («математическая игривость»), менее всего умозаключение: «всякое логическое заключение есть заключение мысли в себе» (IV, 456), то есть «порочный круг», и условием овладения истиной является «не мыслить логически». Истина рождается не в метафорическом, а в буквальном, вернее, в мифологическом смысле слова. Рождается сразу готовая, зрелая, полная, как Афина из проломленной Гефестом головы Зевса, или как Пегас из шеи Медузы, или, наконец, как Ева из ребра, вырванного господом из грудной клетки Адама (имя Фальтера — Адам). Истина гетеротопична и гетерологична: «Вы не там и не так ищете, шер мосье» (IV, 457). Истина «сама по себе», как «простая вещь относительно мира» (IV, 455), у Набокова не ужасна, но и не прекрасна, а скорее, «забавна»: «смех это <... обезьянка истины» (IV, 442). «Чудовищной» ее делает только ее инородность земной человеческой природе (лишнее ребро Адама), отсутствие «достаточно прочного аппарата» для возможного знания всех вещей, вытекающего из знаний главной. Чудовищным выражением «инородности» истины, кошмаром ее «несовместимости» с природой человеческого организма является акт ее рождения, в изображении которого Набоков вновь использует опыт Достоевского в описании эпилептического припадка, безмерно усиливая его экспрессию. «Последней секунде» прорыва истины предшествует «катастрофическая вспышка», «сверхжизненная молния», «разорвавшаяся бомба», возникшие в результате «чудовищно-случайной» «комбинации различных мыслей». Состав мыслеобразов взрывоопасной комбинации — «Пепельное от звезд чело ночи, тихо-безумное ее выражение, роение огней в старом городе, забавная математи-

¹¹ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. С. 262.

ческая задача, <... сухой и сладкий запах, <... метафизический вкус <... вина>, «далекое мало соблазнительное государство (родина. — С. К.)» (IV, 444), смерть единоутробной сестры — вполне соответствует «высшему синтезу жизни», «обозрению всех жилищ Аллаховых»¹², эпилептиков Достоевского. У Набокова, как и у Достоевского, за «необыкновенным светом» вспышки следуют «родовые схватки»: «Страшный, невообразимый и ни на что не похожий вопль вырывается из груди; в этом вопле вдруг исчезает как бы все человеческое <... . Представляется даже, что кричит как бы кто-то другой, находящийся внутри этого человека»¹³ — это у Достоевского; у Набокова: «Ужасные звуки <... скорее всего напоминали захлебывающиеся, почти ликующие крики бесконечно тяжело рождающей женщины, но женщины с мужским голосом и с великаном во чреве» (IV, 445). Но если у Достоевского мифологизация рождающейся истины осуществляется в евангельской картине борьбы дьявола с богом в душе человека: «дикий крик духа, сотрясшего и повергшего несчастного», то у Набокова «дьявольское» («дьявольский диалог») восходит к гетеву «земному духу» и через него к архетипам Древнего Ужаса, что находит выражение в соответствующей семантике: «Трудно было разобрать, какая главенствовала нота среди этой бури, разрывавшей человеческую горталь, — боль, или страх, или труба безумия, или же, и последнее вернее всего, выражение чувства неведомого, и оно-то наделяло вой <... чем-то, что возбуждало в слушателях паническое желание немедленно это прервать» (IV, 445)» (курсив наш. — С. К.).

Дух истины — «земной», поскольку рождается он из «утробы», но он ломится вверх — в небесный купол головы. Продираясь на своем пути сквозь твердые, костяные прутья телесной «клетки», протискиваясь через чудовищно узкое жерло шеи («раздутое голубиное горло», «буря, разрывавшая человеческую горталь»), дух очищается от всего земного и «чистой» сущью своей заполняет, наконец, черепное пространство, вытеснив или, точнее, «вычилив» из него все понятия и структуры, добытые мозгом априори и апостериори, все человеческие представления и образы, так что Фальтер — «вневременной» и «внепространственный» — оказывается вне всякого человеческого знания, представляющегося «герметически закрытым учебным заведением» и «сном во сне», а «он-то вне нас, в яви» (IV, 439).

¹² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8. С. 189.

¹³ Там же. С. 195.

Последствием рождения истины становится полная трансформация облика героя, в котором ясно проступают черты архетипа Медузы в его чистой эйдете: «Странная противная перемена произошла во всей его внешности: казалось, из него вынули костяк. Потное и теперь как бы обрюзгшее лицо с отвисшей губой и розовыми глазами», «из Фальтера словно извлекли скелет», «сказал Фальтер, слегка затрясясь, как если бы смеялся» (IV, 446, 451, 456). «Зубоскальство» — «защита» его тайны, как клыки и высунутый язык горгоны. Истина, подобно Афине, превратила Фальтера в безобразную Медузу, «вынула душу» — «никаких человеческих чувств», но зато «удесятирила дух» (так же как у князя в момент эпилептического «проблеска истины» «удесятирилось» «ощущение жизни, самосознания»¹⁴. Медузообразный Фальтер без скелета и без души есть не что иное, как отрезанная голова в последний момент перед окончательной смертью. В Цинциннате истина уживалась до последнего момента с душой, потому что не была «чистой», абсолютной истиной. Чистота декапитации Фальтера обеспечена последней. Поэтому Фальтер «смертен не так», как смертные люди, имеющие тело. Фальтер — «бестелесен». Вопрос в том, смертен ли дух. В ответе на этот вопрос и заключается истина, постигнутая им. Истина не выговаривается, но «нечаянно проговаривается» в «двух-трех словах», и не всякая истина, а только ее «краешек» (IV, 461). Первая «оговорка» восходит к Платону: «Истин, теней истин <... на свете так мало, — в смысле видов <эйдосов. — С. К., а не особей», и еще: «вопрос существования стула, или тени стула» (IV, 454, 457). Другими знаками Платона являются «сократовский диалог», в жанре которого идет выяснение истины, выражение «подлунная болезнь» и образ «клетки», «подвала», то есть платоновой «пещеры», в которой «усилием воли» Фальтер пытается «держать» божественный «дух», чтобы продлить свое земное существование. Первая оговорка делает очевидной и вторую: (...вот, кстати, даю вам более изящный термин: я знаю заглавие вещей» — IV, 455). Зная о принципе «каламбура», следует расщепить проговорившееся слово «заглавие» — то, что за головой, тень головы. Фальтер знает не сущность вещей, а заглавия, тени вещей. Тогда становится понятной «одна загвоздка в самой постановке вопроса» — можно ли рассчитывать на загробную жизнь — «загвоздка, которая, кстати сказать <курсив наш. — С. К., страшнее самого страха смерти»

¹⁴ Там же. С. 188.

(IV, 460). Если все в мире — только кем-то или чем-то отброшенные тени, чьи-то заглавия, то загвоздка в том, существует ли вообще жизнь в «общепринятом» смысле слова, не говоря уже о загробной.

Платонова эйдетика у Набокова замешана на尼цшеанской «химии»: «Химия моральных, религиозных, эстетических представлений и чувств, равно как всех душевных движений... А что, если эта химия закончилась бы выводом, что и в этой области самые роскошные краски добыты из низменного, презираемого материала? Многие будут иметь охоту подчиниться таким исследованиям? Человечество любит заглушать в своем сознании вопросы о происхождении и началах; и не нужно ли почти лишиться человеческого облика, чтобы почувствовать в себе противоположное влечение»¹⁵. Фальтер «лишился» и узнал, что свет — только тень, за-главие солнца, и кошмар химических процессов в его недрах не имеет отношения к Благу света в человеческих измерениях. Возникший в тени солнца химический синтез вещества образовал «тело», в свою очередь отбросившее «тень» в пространство «земли», спровоцировав новую химическую реакцию, сгустившую и уплотнившую ее «тело» и т. д. и т. п. Причем вероятность именно этой «цепи» проекций (так же как вероятность «цепи»: Адам — тень Илии-Господа («Адам Ильич»), Ева — тень адамова ребра, тлевшего в каком-нибудь гниющем веществе и т. д.) равна вероятности, с какой можно «найти и собрать все <... части> «того соусника, той супницы», осколки которых рассыпаны «по дико туманным побережьям», и «в первое же, а не триллионное утро целиком восстановить посудину» (IV, 441). Такое «везение» по законам вероятности определило божественную судьбу¹⁶ («вышел в боги») Фальтера, которую «ничто в нем не предвещало» (IV, 439). По «чудовищной случайности» на него упала тень головы горгоны Медузы, которая была тенью Афины — «заглавия» Зевса, тени КRONA, упавшей там, «где не падала тень еще ни одного существа» (Платон). Следовательно, набоковский «психиатр», попытавшийся выяснить «пращура, сублимировавшегося» в расстроенном сознании Фальтера, своей цели достиг: «предки вывелись из суммы сами», и «бедный» психиатр стал их жертвой.

¹⁵ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. С. 239.

¹⁶ В «Других берегах» с помощью того же образа судьбы, невероятно сложившейся, подобно «кусочкам глиняной посуды» (IV, 301), описано «божественное везение» автобиографического героя.

Таким образом, Набоков переводит идею эйдосов в идею архетипов, давая последней некое физиоутопическое толкование, предполагающее и некий метафизический аспект проблемы. Приоткрыв «краешек истины», набоковский «бог» (бок) не договаривает «что-то странное, неуловимое», заставляющее его сердиться, когда он отрицает «целесообразность искания истины в области общепринятой теологии» (IV, 458, 457). Это позволяет предположить, что в области необщепринятой теологии лежит «то главное» в Фальтере, «что соответствует главному в мире», не подлежащему «телесному трепету» (IV, 456). Фальтер, открывший за-главия вещей, сохранил в тайне ту «главу», тенью которой является вселенная, или ту «главу», тенью которой явился «повар ваш Илья на боку». Фальтеру известен не **наш** повар, заваривший кашу жизни, и не **наш** мир, а «метафизический мир, абсолютная возможность которого не может быть оспориваема», так как его свидетельством оказывается от души и тела «отрезанная голова». Так что же осталось бы от мира, если отрезать голову? Осталась бы тень мира, за-главие, которое при невероятном везении в некое первое же или триллионное утро «синтезирует» новое тело мира.

«Простейшая вещь относительно мира», открытая Фальтером, отнюдь **нескрыта**, а только незаметна, подобно ничейному ялику, о котором «никто не знал, что он никому не принадлежит; мнимая же его принадлежность кому-то делала его невидимым для всех» (IV, 453). Таких «незаметных истин» — «истинок» мало (истина-истинка, как **вечность** и **человечинка**), и первая из них — рождение человека, которое представляется «кому-то принадлежащим» и потому невидимым в своей сути. Истина «рождения» — «заглавия человека» — в том, что оно является ничейным и подлежащим тем же невероятным законам вероятности, как и рождение мира, вследствие чего всякое «рождение» имеет ту же невероятную ценность. Другой «истинкой» является смерть, суть которой — не «возвращение» (Ницше), «воскресение», «круговорот вещества», а именно абсолютное уничтожение, ибо тенью смерти, ее заглавием (за-гробием) является только смерть. Жена Синеусова (тени Синей Бороды) умерла «брюхатой» на шестом месяце, не отбросив тени жизни, и ее смерть легла тенью смерти ее потомства, труп матери отбросил тень — «трупсик» (сон Синеусова). Последняя «записка» Фальтера выражает ту же «истинку»: ее «четко писанная» часть содержит сообщение о смерти Фальтера, графической тенью которого являются «старатально вымаранные строчки», отвечающие на вопрос, смертен ли дух: смерть духа оставляет после себя тень смерти духа

так же, как жизнь духа бросает тень жизни духа. И в этом заключается третья, «ничейная», незаметная истина. Тенью жизни духа человека является образ, вид, тело призрака, синтезированные в сознании, памяти другого человека. Так, заглавием духа любимой жены Синеусова стал «дорогой» ее образ в памяти Синеусова, который будет в ней похоронен с его смертью. Человеческая память, таким образом, реабилитирует «божественную» ценность «брэнного состава» человеческого тела — «единственного, быть может, залога <... идеального бытия» (IV, 462), в то время как залогом материального бытия является искусство — тень теней, призрак призраков. Синеусов, следуя неведомому «заказу», может быть, сублимировавшийся в призраке заказчика — «шведа или датчанина» — тени воли его возлюбленной, создает серию рисунков «Ultima Thule», то есть тень, отброшенную в иную материю образом жены, синтезированным в мозговом веществе художника.

В череде этих «незаметных истин» открывается последняя, разводящая Набокова с Ницше и ницшеанцами нового толка. Суть ее в том, что «динамику души», как и «динамику мира», представляет не «круг» — «порочный круг», «рековий круг», а «спираль» — «одухотворение круга. В ней, разомкнувшись и освободившись от плоскости, круг перестает быть порочным» («Другие берега» — IV, 283). Роковая спираль может оборваться в любой точке, не спроектированной в пространство, не отбросившей тени. Эта истина и определила «ультимативность» новеллы Набокова, появившейся в 1939 г., когда угроза «обрыва» культуры вырастала тенью горгоны Медузы. Идентичность персонажей — Фальтера и Синеусова, автора рисунков «Ultima Thule» с автором новеллы служит «многократной подписью» этого ультиматума, удостоверенной прямой проекцией (протекцией) самого Господа Бога: Адам-Ильич-Фальтер-Набоков — «Ultima Thule»!

Если «Ultima Thule» явилась своеобразной антитезой «Приглашения на казнь», то «Bend Sinister» стал их синтезом.

Имя главного героя «Адам» объединяет его с Фальтером — жертвой истины, а фамилия «Круг» — с Цинциннатом — редкой особью полного круга превращений. Первые четыре главы служат экспозицией сюжета. Они оформляют утопический мотив («фантастический след ноги») и психологическую драму (смерть жены), развивающие основные линии «Ultima Thule», а также политическую интригу (герой в столкновении с государственной машиной), продолжающую внешнюю сюжетную линию «Приглашения на казнь». Центральное место занимает

5 глава — «сон», который в качестве подлинной реальности противостоит реальной мнимой, как бы протекающей в дурном сне героя или на театральных подмостках, составляющей содержание всех последующих глав вплоть до последней — 20-й, где герой «пробуждается» от кошмара со-знания в «трансцендентальное безумие», возвращающее его к подлинному существованию и обретению истины. В 6-й главе — генеральная репетиция кукольной трагедии, смысла которой не может постичь Адам Круг вплоть до запоздалого понимания, пришедшего в день премьеры (19 глава). Три главы — 7, 12 и 14-я — обзоры современных эстетических, исторических и философских методов познания — служат чистке нового героя от «гносеологической гнусности» перед посвящением в тайное знание, инсценированное «робкими режиссерами» в сне Адама Круга, и «никак не причастны <...> к любой из сторон его физического существования¹⁷. То есть фабула «Bend Sinister» гомологична строю двух других повестей и несет концепцию некоей метафизической истины, которая может показаться «ужасной» с нормальной человеческой точки зрения и «блаженной» — с точки зрения трансцендентальной. Удар истины, как и прежде «внезапный, ослепляющий» (463), подобно разрешению «застывшего под окном взрыва» или «ослепленной лани, ворвавшейся в сияние наших фар» (473), и «опешломляющий» — метафора, натурализуемая в образах «шлема, скатывающегося по ступенькам крыльца» — эшафота (348), «снятой головы» Ольги в видениях Адама. Однако «классическая декапитация», осуществленная буквально в «Приглашении на казнь» и косвенно-метафорически (голова Медузы Горгоны) в «Uitima Thule», представляется здесь как басня «барона Мюнхаузена о декапитации кобылы» (423) и заменена реальной ситуацией. Психологические мотивировки «удара истины», пережитого Адамом Кругом, возвращают к «Идиоту» Ф. М. Достоевского. К описанию эпилептического припадка, открывающего истинную «красоту» и «молитву» и сопровождаемого «чудовищной катастрофой всего организма», ставящей под сомнение ценность истины: «Впрочем, за диалектическую часть своего вывода он не стоял: отупление, душевный мрак, идиотизм стояли перед ним ярким последствием тех “высочайших минут”»¹⁸. К безумию князя, поражающему его у трупа зарезанной Настасьи Филипповны, так же как чудовищное

¹⁷ Набоков В. Bend Sinister. С. 350. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

¹⁸ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8. С. 188.

убийство сына, произошедшее после безвременной смерти жены, поражает мощный мозг Адама Круга. Наконец, к понятию истины, постигаемой в «окончательную секунду»: «В этот момент мне как-то становится понятно необычайное слово о том, что времени больше не будет»¹⁹.

Только понятие времени у Набокова иное. Его «время», как у Платона, — «образ вечности», то есть вечного движения, и потому оно есть качество подлинного существования. Тогда как безвременье, остановка времени, исчезновение его — симптомы неподвижности, остановки развития и, следовательно, конца (манипуляции д-ра Александера с «беззащитным лицом циферблата»). Именно эта истина должна открыться Адаму Кругу, как и истина о том, что существа, полагающие себя людьми, — давно уже не люди. Мысль не новая не только для Набокова. И задача, по-видимому, состояла в том, чтобы в который уже раз обнажить ее буквальный смысл, освободить от стилистической тривиальности, заставить, содрогнувшись от ужаса, уверовать в нее и героя, и читателя. Для этого писатель, с одной стороны, увеличивает безмерную силу удара истины, сообщая ему всю пластическую полноту реальности, а с другой стороны, прибегает к чрезвычайной изощренности стиля, разоблачая истинный смысл «холодного трюизма» в необычайных преломлениях слова. Этому служит и своеобразная научная фантастика Набокова, зашифрованная в словесной вязи романа. Фантастический подтекст и объясняет факт «сбившейся с пути жизни», прибегая к тайному и явному научному дискурсу, весьма насыщенному в этом романе, и предлагает некий проект «селекции», возможно, путем «мутагенеза» нового класса homo в отличие от homo sapies и homo civis (422). Так что «утопия» здесь приобретает классическую жанровую форму²⁰.

Одним из приемов «тайнописи» в «Bend Sinister» является жонглирование микро-, макро- и мегаобразами, создающими интеллигибельность пространственно-временной перспективы повествования. Так, снующий членоком по мосту Адам уподобляется песчинке внутри песочных часов, «которые кто-то

¹⁹ Там же. С. 189. Курсив Достоевского.

²⁰ Классический силуэт жанра утопии отчетливо проявляется в названии новеллы «Ultima Thule», в ссылках (прямых и косвенных) в тексте «Bend Sinister» на «Законы» Платона, его и Бэкона «Атлантиду», в решительном отмежевании от фантастики Жюля Верна («жулик Верн») и от политических антиутопий («штамповок») Оруэлла и Хаксли в «Предисловии к третьему американскому изданию романа».

все вертит и вертит», или муравью на стебле травы, «который срываешь <... и переворачиваешь», или слову, читаемому слева и справа: Круг-Гурк, и тут же — космическому телу, «снувшему во вселенской ночи» (314, 315); потом снова в сузившейся «витринке» сна — Ольга, «снувшая, как пuma, по сцене туда и сюда» (366), сменяемая мегаобразом жизни, «снувшейся» между бездной прошлого несуществования и бездной будущего небытия и его микрокопирование в сравнении с «проживанием в чулке, претерпевающим процесс выворачивания наизнанку» (447), и уже совсем микроскопический образ моста в «крохотном хрусталике на конце вставочки» (441). По той же логике насыщается семантика образов «выступа» на поверхности парапета, «мяча», «туннеля», «лужи» и т. д.²¹.

В этих точках пересечения малого и великого происходит, как писал об этом Набоков, «переход одного в другое воображения и знания, смутных снов и ученой точности памяти» — эти переходы могут быть отправными в расшифровке «тайного сообщения». По принципу гомологии, соответственно которому «зев туннеля и школьная дверь <... становились воротами, так же, примерно, как обыкновеннейший орган животного вида резко преобразуется в другом новым для него назначением» (351), образы «сна» детства Адама Круга легко трансформируются в образы знания о том, чем были человек и человечество до своего рождения²². Три мяча в трех витринах музейной памяти — возрастные ипостаси отдельной особи, тогда как «настоящий футбол» — образ целого вида. Переходя в область биологии, можно представить «новенький, чистый, почти что белый — белый, как брюхо акулы» (351) мяч яйцеклеткой, прокладывающей путь в «длинных промозглыхочных туннелях» эволюции: «кораллы, раковины, шампанские пузырьки», пока она не «застряла перед одной из витрин, где сидела она» — «чистой росы», «избавленный от всех земных драгоценностей» эйдос женщины. В его сиянии «слеплен» «генотип» по материнской линии, составленный из «туфли-лодочки» (инфузория-туфелька и знак «жены»), «красного ведерка

²¹ В «Других берегах» Набоков писал об этом приеме следующее: «Мне думается, что в гамме мировых мер есть такая точка, где переходит одно в другое воображение и знание, точка, которая достигается уменьшением крупных вещей и увеличением малых: точка искусства» (IV, 233).

²² Один из ключей истолкования «сна» дает Набоков в «Других берегах»: «Не умея пробиться в свою вечность, я обратился к изучению ее пограничной полосы — моего младенчества» (IV, 136).

с картинкой — лодка под парусом» (знак «нимфетки»²³ и «ластика» (гуммиластик — гумус — земля — родная почва). «Отец был биолог», то есть тот неведомый «повар, заваривший кашу жизни», бог, «игравший людьми, как мячиками» (Плавт)²⁴. Адам Круг, «игравший в футбол», — его прямой потомок, тогда как Падук — «в футбол не играл (nekht)», его отец был «мелкий изобретатель, вегетарианец».

Вегетарианство отца Падука — знак задержки («дверь») развития вида на «растительной стадии», что привело к образованию слабой ветви вида. В то время как генотип «Адама и Евы» упорно «трудился» («Труден был дриблинг в зарослях рахитичных лесов», особи новой ветви «млели» в изобильном «заболотье», откуда «дряблая лимфатическая мать Падука» и ее потомство «слабаков» (*Zaftripfen*) спокойно всходили «по лестнице, липкой лапкой лаская перила» (352). Образ «*Zaftripfen*» — задает одновременно театральный и энтомологический коды, а имя «Падук» — мифологический: если отец Адама — «биолог», Бог, творец «Круга» (круговорращений вселенной, космоса, жизни), то, следовательно, Падук — павший, отпадший ангел — Сатана.

Потомство «матери из заболотья, умершей в родах» по всем признакам (ср. портрет сына Падука) должно было последовать за ней, если бы не дьявольское изобретение старшего Падука, обозначившее «зловещий поворот» в процессе естественной эволюции вида. Изобретение механизма имитации, мимикрии (Падограф), сохранило нежизнеспособную ветвь, ослабив тем самым здоровый ствол («Вид включил разновидности»²⁵), следствием чего стало возникновение и разрастание злокачественных форм, потребовавших перераспределения жизненных ресурсов, отпускаемых природой на развитие целого вида (Скотома и его теория эквилицизма). В естественный процесс эволюции вмешался «искусственный подбор» («Другие берега» — IV, 277), выбраковывавший, вопреки природе, сильных и здоровых особей, поглощавших слишком много жизненной энергии (360). Мимикрия под сильных, то есть теперь «ненужных

²³ «...ведерко: вижу яркий рисунок на нем — парус, закат и маяк» принадлежало Колетт — первой «страсти» десятилетнего писателя — (IV, 221).

²⁴ Ср. в «Приглашении на казнь» — мотив игры в мяч Эммочки, которая в божественном неведении играет судьбой Цинцинната, его надеждами на бегство и спасение от смерти.

²⁵ О природных механизмах имитации, сыгравших свою роль в эволюции не по Дарвину, см. в «Других берегах»: IV, 204—205.

мальчиков», угрожала судьбой последних и «слабакам». Но отец-Падук, «вроде бы занимавшийся издательским делом» (353), вновь отвел поток. Другое его «изобретение» — создание серийного образца «среднего человека» для массового подражания взамен мимикрии под «гениев», которые тоже вынуждены были «усредняться», если хотели выжить. Дьявольский смысл этого изобретения заключался еще и в том, что искусственный образец — «г-н Этермон» — получил самостоятельную жизнь и плоть, отбрасывающую собственную тень. Так что истина о мире, которую предстояло открыть Адаму Кругу, вдвое чудовищнее истины Фальтера: новейший мир заполняют не только тени теней подлинных вещей, но и тени искусственных монстров, фикций и симулякров. Ничем не отличаемые от первых, они подменяют и вытесняют их, порождая бессущественность марионеточного существования: ср. реальность «школьного двора» во «сне» и фарсово-гротескный его образ в безумно-бодрствующем сознании Адама (гл. 20), в котором смешиваются и утрачивают суть и значение представления — «тени» реальных и вымышенных, прошлых и настоящих событий (смерть Офелии и жены Ольги, игра сына в поезд и гибель родителей в железнодорожной катастрофе). Чтобы не возвращаться к последнему факту — трагической гибели родителей героя, — скажем, что именно он обусловил первый «спазм» в эволюции семени — семьи «Адама» вследствие неизбежного столкновения биологической жизни с искусственной цивилизацией. Дубль-мотивом является гибель лани под машиной, которую вела Ольга, также ощущившая этот «спазм», повлекший за собой «усталость» и преждевременную смерть «сияющей женщины». Только этот «спазм и стон», прерывающий естественные желания и ток жизни, помнит и понимает ученик Адам из «Полдня фавна» Малларме, предложенного для сочинения на выпускном экзамене. «Спазм», задержавший его «выпуск», о чем ниже.

Эволюционный тупик, в который прямым ужом ходом вел человеческий род отец-Падук, определился в «габитусе» г-на Этермона: «Ничто в нем не обладало способностью преодолеть границы смертного существования, да и не заслуживало его» (362). Сын-Падук — «ороговевшая» тень Падука, в которой «карикатурно» запечатлелись «зад Адама» («тысячи отсидок» Адама Круга на голове Падука означали еще и место последнего на эволюционной лестнице позади Адама), тень Нерона (Падук, как и Нерон, матереубийца, убийца соратников и плохой актер) и «угловатость г-на Этермона» (угол падения рода). Эта тень также являла «под целлофановой оберткой» набор

старых и новейших средств отнюдь не для преодоления смерти. В набор входит «экземпляр чувствительнейшего из человеческих органов, выданный вместе с покрытой сукровицей корнями». В мире искусственного размножения, серийного тиражирования бессмертных образцов («Этермон, персонифицируя отрицание бессмертия, сам был бессмертен» — 362) этот орган уже не потребуется. Кроме того, выражение «выданный с корнями» может указывать на необратимость и безысходность тупиковой ситуации.

Надежду на спасение адамова племени дает «габитус» Адама Круга, под благородными покровами которого (портрет: 337—338) была «мертвая жена», но еще и «спящий ребенок». В стадии школьной куколки он сохраняет свободу «индивидуального атома», несмотря на все усилия «кокона» сковать его с какой-нибудь искусственной разновидностью — партией, союзом. И на выпускном экзамене в то время, как все другие — «сущие дети» — «ряжено марали бумагу, заучивали простые строки», его куколка наполняется зрелой силой пожилого мужчины — имаго, способный взорвать кокон и «выйти из игры» в инобытие, к чему призывает его символический стриптиз мертвой Ольги (359—366). Но детский, ложный (школа и Этермон сделали свое дело) стыд и страх разоблачения своей «особости» перед «всеми» остановил взрыв («застывший взрыв» сжал куколку спазмом, и круг Адама замкнулся, застрял в своем метаморфозе: «круг в Круге, один Круг в другом» (332)). Речь шла, как намекнет позднее повествователь, о выпуске чего-то, «не просто принадлежащего к неописанным видам, родам, семейству, отряду, но чего-то такого, что представляет новый с иголочки класс» (433). Выпуск не состоялся, и Адам Круг заснул в куколке Падукграда. Время, проведенное в нем, потрачено им, как и Цинциннатом, на «инвентаризацию мира»²⁶, только теперь это инвентаризация кладовых его духа.

В эстетической культуре (гл. 7) он обнаруживает ту же бесущественность, что и в биологической жизни, где она произведена изобретением падографа. Оригиналы почти погребены под многотомными пластами имитаций, к коим отнесены переведы на иностранные языки и языки других искусств, бесчисленные толкования в духе новейшей политической или научной доктрины, и самые талантливые из них, как показывают пародийные интерпретации «Гамлета», странным образом

²⁶ Ср. в «Других берегах»: «Я должен проделать молниеносный инвентарь мира, сделать все пространство и время соучастниками в моем смертном чувстве любви» (IV, 294).

минуют «зрелое» смысловое ядро подлинника (подлинный предмет искусства, по-видимому, — тайны жизни и смерти, как в «сцене на кладбище»), бесконечно комбинируя периферийные мелкие детали, подобно анаграммам Падука, полагавшего, что «все вообще люди состоят из одних и тех же двадцати пяти букв, только по-разному смешанных» (353). «С практической точки зрения, — подводит итог Адам Круг, — подобная трата времени и материала была почти преступно нелепой, ибо величайший шедевр имитации предполагает добровольное ограничение мысли, подчинение чужому гению» (396), то есть только повторение, но не развитие.

Ту же безрадостную картину представляет исторический обзор (гл. 12). «Позитивная» информация, например, об Ориньякской эпохе, где проявляются исторические прародители Падука («неандертальские полулюди...» — 419), загромождается фикциями и мистификациями, секретная комбинация которых «забыта». Фиктивность истории обозначена фантастическими проектами общественного устройства. Причем и здесь торжество принципа Падографа, т. е. бездарное копирование оригиналов («Атлантида» Платона, утилизированная Бэконом и профанированная Падуком), уводило человечество дорогой в Ад, по «следам», «теням» «войн и грабежей», сокрушавших один Рим за другим, все дальше от естественного русла жизни, которая продолжалась параллельно, уже в ином измерении: «Ах, каково это было — странствовать по Аплиевой дороге <... . И такие же репейницы обмахивались крыльями на таких же головках чертополоха» (421).

Наконец, продираясь сквозь «бумажные» дебри философии, Адам Круг и здесь находит «вибрирующую пустоту», сквозь которую проходят «космогонисты со сквозистыми» «головами» в поисках Абсолюта. Отринуты и материалистические модели мира, «с их линейками и весами», способные лишь умертвить «босоногую Материю, перегоняющую свет» (431).

Последовательно отрицая все и всяческие знания, системы, методы, Адам Круг «застыл» перед проблемой смерти, то есть проблемой «отрезанной головы» как единственного способа обретения истины: «Смерть — это либо мгновенное обретение совершенного знания (схожее, скажем, с мгновенным распадом плюща и камня, образовывавших круглый донjon, прежний узник которого поневоле довольствовался лишь двумя крохотными отверстиями, оптически сливавшимися в одно; тогда как теперь, с исчезновением всяческих стен, он может обозревать весь окружающий пейзаж), либо абсолютное ничто, *nichts*» (434). Первое «либо», по сути, является компактным парафразом

«Приглашения на казнь» и «Ultima Thule», что позволяет в некоторых пунктах развести «Weltkonzept» Адама Круга с гносеологией повествователя. Смерть, по Набокову, как утверждает финал и этого романа, не есть *nichto*, а есть продолжение жизни, запечатлеваяющей себя в «тонкой ткани пространства» — «босоногой Материи, перегоняющей Свет», синтезирующий в «следах» новую жизнь. Тут важно, какой «мы оставляем след» (484).

Вследствие этого «чистым кругизмом» является представление о времени как о «свирепом напоре, с которым настоящее взрывается в пустоту» (335), и о непредсказуемости будущего, которое есть «полное несуществование». Будущее у Набокова предсказуемо не в смысле «повторяемости», а в смысле развития, на пути которого возможны любые превращения архетипа, не отменяющие тем не менее его логики. И г-н Этермон «видел бабочек размером с раскрытый веер», — «усредненные сосуды вовсе не так просты» — и все-таки это «усредненные сосуды». Падук предсказуем, поскольку он развивался в тени Нерона и Этермона, и было «романтическим бредом» со стороны Круга ожидать от него чего-то иного. Предвидение — результат «совершенного знания», которое, по Набокову, есть «попытка точки в пространстве и времени отождествлять себя с каждой из прочих точек» (434). Для этого нужна раскованность апперцепции. «Постановщик» истории Круга был крайне щедр на предсказания и предупреждения в виде предваряющих спектаклей (гл. 6), раздвигающих занавес будущего, разнообразных сигналов (мост, бражник, девятка пик, шляпа под столом и пр.), трюизмов друзей или д-ра Азуреуса, в которых истины было больше, чем в глубокомыслии Круга, в вещих снах, в глаголе ребенка. Но Круг — «бедный перципient» — не связал и нескольких точек, не учел, что в шахматной игре победу обеспечивают не круглые фигуры, а чаще — «едва заметные пешки»²⁷, и оказался, подобно Цинциннату, в кругу ложной логики, ища спасения у тех, от кого должен был бежать (Мариэтта, Петер Квист).

И в оценке эстетической культуры блеск набоковских экзерсисов на тему «Гамлета», самое их «смешливое сумасшествие» опровергают «здравый смысл» Круга, закопавший это смешливое сумасшествие в «яму» (432). И лишь кошмарный удар истины вернул Адама в блаженное и безумное состояние

²⁷ Ср. там же: «...передовое “решение”, которое очень тщательно, со множеством интересных вариантов, автор подложил разгадчику, совершенно уничтожалось скромным до нелепости ходом едва заметной пешки черных» (IV, 291).

«потрясенности и радости» от «обыкновенных звуков», знаков, снов (473).

Два образа сопровождают и завершают круг «полного превращения» Адама. «Фантастический след ноги», сначала полный, ясный, отчетливый как «продолговатая лужа, вставленная в грубый асфальт» (303), (зеркало в раме — отражение, отпечаток, след), потом все более тускнеющий, растушевывающийся в «черных кляксах» и «белых молочных лужицах» Падука и д-ра Александера и уже едва мерцающий «тусклым отблеском, похожим на след ноги какого-то фосфорисцирующего островитянина» (478). Источником этого образа мог быть известный в эзотерической литературе эпизод из «Тысячи и одной ночи», где упоминается отпечаток ноги, оставленной Адамом на вершине цейлонской горы²⁸. Некоторые эзотерические уподобления андрогинного Адама пифагорейской «монаде», которая затем разделилась, как делится клетка, и стала «дуадой», могли получить у Набокова «биологическое» наполнение: «инфузория-туфелька» есть «след» неведомого «фосфорисцирующего островитянина» («утопия»), в ней зародилась жизнь, в синтезе света с гумусом породившая генотип земного телесного разумного Адама. «Тусклый отблеск следа» в конце его «эволюции» знаменует полное истощение генофонда: как если бы был «нарушен какой-то обет, какой-то замысел погиб, какая-то возможность упущена — или использована в такой грубой полноте, что от нее осталось лишь послесвечение греха и позора» (478).

Последний «световой узор» является перед уже «надломленным» Адамом как «роковой знак, предупреждающий о взрыве» (478), следствием которого могло быть полное исчезновение вида либо «мутация» его в совершенно новый вид, что и произошло в утопии Набокова.

Образ *homo lepidopteros* («человек чешуекрылый») восходит к Платону и отвечает энтомологическим пристрастиям Набокова. По Платону, «окрыляется только разум философа», «при начале роста крыльев душа его вскипает и при этом испытывает раздражение и зуд, рождая крылья» (Федр: 249 с, 251 с).

²⁸ Появление в «Bend Sinister» двойника Адама Круга — еврея-однодомильца позволяет связать некоторые значения набоковской мифологемы антропоса с иудаистской мистической концепцией Адама Кадмона. В частности, согласно этой традиции буквы АДМ являются инициалами имен Адам, Давид, Мессия, что соответствует у Набокова триединству Адам Круг — сын Давид — Адам Бражник. С эзотерической символикой той же традиции связаны некоторые другие мотивы сюжетной разработки образа Адама.

Философ Адам Круг также испытывает «инфузорчатую дрожь», знаменующую «рост крыльев». Только, в отличие от Платона, — это не крылья пернатых, несущих след птеродактилей, а нового молодого класса.

Выбор «бражника», по-видимому, связан с биологическим совершенством этого «загадочного» семейства бабочек — *Sphingidae* и, в большей мере, с видом бражника *maduca Atropos* — «мертвая голова». Бабочка, на спине которой имеется отчетливый рисунок линий в виде черепа. Череп — знак ветхого и нового Адама («Голгофа»). Несколько иначе тот же смысл интерпретируется через ассоциации со сценой на кладбище из «Гамлета», ссылкой на которую начинается сон Адама Круга (5 гл.). В этой сцене могильщик говорит об Адаме как о первом «садовнике, землекопе и могильщике». Ср. описание «лужи», которая напоминает и «след ноги» и «оставленную лопатой лунку» — и могилу, и лоно. Таким образом, «череп» объединяет оба символа, каждый из которых обозначает и смерть, и новое рождение и превращение («землекоп, который может обернуться и могильщиком, и садовником»).

Кроме того, «мертвая голова» на спинке бражника, возможно, является еще одним новейшим воплощением древней мифологемы «отрезанной головы» как метонимии истины, и следовательно, «бражник» мог служить Набокову оптимальной моделью класса *homo lepidopteros*.

Выход («вылет») нового Адама за плоскость здешнего мира в иное измерение абсолютен, то есть это выход за границы пространства «писателя», и его «письма», и его «воли». Писатель — внутри «сетки», «среди хаоса исписанных и переписанных страниц», а «бражник» — за сеткой, «со стороны ночи», и как бы ни лукавил повествователь по поводу его «бессмертия», он уже «отмахнул в теплую, влажную темень», как выпущенное из уст слово. Метафорический мотив «слова-бабочки» был ранее связан с Шекспиром, которому довольно было лишь выдохнуть частичку своего колossalного словаря, как она ожидала, росла, выбрасывала дрожащие усики и превращалась в сложный образ с пульсирующим мозгом и соотнесенными членами» (395). Теперь этот мотив соотнесен с создателем Адама-бражника — превращенного слова.

«Скользкий софизм», стилистический трюизм об искусстве как бессмертной ипостаси, метафизическом бытии человека получает и здесь утопическое преломление в *Weltkonzept* у Набокова.

Мысль о том, что здешнее бытие Писателя — «антропоморфного божества» тоже не более чем «вопрос ритма» для иного

Творца — «безымянного таинственного гения», — разрешается особым способом завершения повествования. Повторение в финале картины зачина (лужа на асфальте в виде фантастического следа) не замыкает круга повествования, а разворачивает его в спираль. «Бражник» вырвался за «сеть» искусственного мира Адама Круга в пространство повествователя, которое не только окружает первый, но и проникает его несобственно-прямой речью и «режиссурой» демиурга — «некоего пролазы», «кто в курсе всех дел» (350). Пространство повествователя (№ 2) прорывается в окружающее и проникающее его пространство (№ 3) автора «Других берегов» и «Предисловия», которое новым витком спирали прорывается в автобиографическое пространство (№ 4), запечатлевшее узор в сети пространства трансцендентального. Обратная перспектива «отпечатков» создает образ пульсирующей вселенной — «пульсирующего Мозга».

