

УДК 821.161.1+791.43

DOI 10.52928/2070-1608-2026-80-4-16-19

**ИСТИННОЕ И ИЛЛЮЗОРНОЕ В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ»
И ФИЛЬМЕ П. УИРА «ШОУ ТРУМАНА»****д-р филол. наук, доц. Т.В. ДАНИЛОВИЧ***(Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка, Минск)***ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2020-0857>**

В статье рассматриваются сходства и различия в художественном осмыслении В. Набоковым и П. Уиром темы истины и иллюзии. Сопоставляются типы антиутопического мира в романе «Приглашение на казнь» и фильме «Шоу Трумана», раскрывается миро- и самоощущение главных героев, особенности их взаимодействия с окружающей реальностью. Показано, что в обоих произведениях типологически сходным является искусственность среды обитания персонажей, их узничество, неукорененность и одиночество в мире фальши. Среди различий акцентируется внимание прежде всего на разнице интенций общества в отношении набокковского и уировского героев, степени очевидности для Цинцинната и Трумана фейковости внешнего мира, на несовпадении представлений главных действующих лиц романа и фильма об истинной реальности.

Ключевые слова: антиутопия, модель мира, искусственная реальность, тип героя, В. Набоков, «Приглашение на казнь», П. Уир, «Шоу Трумана».

Введение. В современном мире с его стремительным научно-техническим развитием человек все чаще сталкивается с фейковой реальностью. Исследование данного феномена, его возможных последствий и способов противостояния им обретает особую актуальность. В связи с этим интересен опыт художественного осмысления человека, оказавшегося в мире симулякров, предпринятый в романе В. Набокова «Приглашение на казнь» (1935) и фильме П. Уира «Шоу Трумана» (1998). Каждый из художников создает собственную модель антиутопической реальности: Набоков – абсурдистское общество, впитывающее тенденции социально-политической жизни Европы и СССР 1930-х гг., Уир – мир телешоу, отражающий возросшее влияние на человека конца XX в. все более коммерциализирующихся масс-медиа.

Основная часть. И «Приглашение на казнь», и «Шоу Трумана» не раз становились объектом интертекстуальных и интермедиальных исследований [напр., 1–10]. Однако друг с другом эти произведения не сопоставлялись.

Устройство реальности, тип героя и его конфликт с окружающим в романе Набокова и фильме Уира имеют как сходства, так и различия. Определим общие черты и расхождения. Цинциннат рождается в среде, не созданной специально для него. Герой убежден: «Ошибкой попал я сюда... в этот страшный, полосатый мир...» [11, с. 298]. Жители города, в котором Цинциннат живет с рождения и вплоть до момента казни, преисполнены ощущения правильности собственного образа жизни и уверены в аномальности «непрозрачных» людей, незаконности их права на существование. Мир Трумана, напротив, сконструирован персонально для него, а жители Сихейвена, являясь актерами, осознанно участвуют в создании этой искусственной среды.

В набокковском тексте подмена реальности не маскируется, абсурд происходящего предельно обнажен. Здесь никто не удивляется оставленной на стуле бутафорской бороде или «крашеному» времени [11, с. 325]. Все герои, за исключением Цинцинната, не замечают фальшивости происходящего вокруг, такая действительность воспринимается ими как нормальная. В фильме же, наоборот, создатели и участники шоу скрывают от Трумана искусственность окружающего мира, поэтому техническим сбоям придумывают логические объяснения: упавший прожектор выдают за обломок терпящего бедствие самолета, лифт без задней стенки – за следствие аварии, а комментарии слежки по радио – за случайный перехват полицейской рации. И Цинциннат, и Труман пытаются уличить общество во лжи. Первый указывает на несоответствие мокрого макинтоша и сухих башмачков пришедшей его навестить матери, второй резко меняет свой маршрут, подозревая, что возникшая на его пути автомобильная пробка неслучайна. В обоих произведениях общество страшится непредсказуемости героя. Он должен быть понятным и управляемым. За «непрозрачность» Цинцинната осуждают на смерть, а спонтанные поступки Трумана вызывают панику у создателей и участников шоу. О поведении окружающих в таких ситуациях Труман замечает: «Когда я непредсказуем, они как бы теряют нить» [12, 35:38 – 35:40].

Оба героя подвергаются манипуляции, направленной на их подчинение искусственному миру. Родриг Иванович укоряет Цинцинната за непонимание того, что спасение героя – в отказе от своей «блажи» и раскаянии [11, с. 336]. Марфинька, обеспокоенная стремлением оградить себя от проблем, уговаривает мужа: «Скажи им, что ты невиновен, а что просто куражился, скажи им, покайся... – пускай это не спасет твоей головы, но подумай обо мне» [11, с. 364]. В противоположность попыткам сломать Цинцинната и заставить его изменить себе, «настоящести» Трумана не просто ценят – ради ее созерцания и создают шоу. В начале фильма Кристоф сообщает: «Мы все уже устали от актеров с их фальшивыми эмоциями... Мир Трумана, действительно, является подделкой по своей сути, но в самом Трумане нет ни капли фальши...» [12, 00:26 – 00:44]. И в финале создатель шоу объясняет главному герою: «Ты настоящий. Поэтому ты так всем интересен» [12, 1:32:54 – 1:32:58]. Однако, как справедливо отмечает Р. С. Галл, «фильм опровергает такую интерпретацию, поскольку мы видим, что Труман создан

по образу и подобию Кристофа, то есть им манипулируют, его ограничивают и направляют тем или иным образом» [8, с. 14]. В ситуациях угрозы проекту или отклонения героя от замысла режиссера создатели шоу активно вмешиваются в ход событий, сдерживая жадность Трумана путешествовать и вытесняя из его поля зрения Сильвию. Так же, как сказанное Кристофом, не соответствуют действительности и слова ведущих актеров о шоу. Ханна Джилл уверяет, что для нее «нет разницы между личной жизнью и публичной жизнью» [12, 01:30 – 01:33], а Луи Колтрейн убеждает зрителя: «Все правдиво, все реально. Никаких фейков...» [12, 02:06 – 02:09]. Однако на самом деле актеры не забывают, что существуют в рамках телешоу: они произносят скрытую рекламу и направляют по указанию режиссера действия Трумана.

Манипуляции, которым подвергается главный герой каждого из произведений, напрямую связаны с тем, что он оказывается в положении узника. Цинциннат – буквально, а Труман удерживается создателями шоу в Экосфере. Оба героя обречены на тотальный надзор, от которого невозможно укрыться даже в пространстве, кажущемся свободным. То, что контроль за Цинциннатом ведется и на воле, и в тюрьме, подчеркивает фраза романа, в которой описание происходящего с героем на свободе плавно переходит в суждение о нем в заточении: «С течением времени безопасных мест становилось все меньше, всюду проникало ласковое солнце публичных забот, и было так устроено окошечко в двери, что не существовало во всей камере ни одной точки, которую наблюдатель за дверью не мог бы взглядом проткнуть» [11, с. 259]. За Труманом тоже круглосуточно следят: создатели шоу – с помощью пяти тысяч камер, миллионы зрителей – по телевизору.

И Цинциннат, и Труман лишены знания о своих корнях. Цинциннат, выросший в общегитии, с матерью знакомится только в тридцатилетнем возрасте, а отец остается для него тайной. Труман, хотя и воспитывается в приемной семье и по-отечески опекается незримым для него Кристофом, на деле так же не укоренен в окружающем мире, как и Цинциннат. О родителях ребенка-отказника, усыновленного корпорацией «Омникам», ничего неизвестно, а в роли приемных отца и матери выступают актеры, действующие по сценарию. Причем Кирка убирают из жизни Трумана в детстве и возвращают только тогда, когда герой уже оказывается взрослым.

В браке теплота отношений главным персонажам обоих произведений тоже недоступна. Марфинька начинает изменять мужу уже в первый год после свадьбы «с кем попало и где попало» [11, с. 263]. Ощущая внутреннюю пустоту жены, Цинциннат мысленно пробует ее слезу на вкус и убеждается, что это бутафория: «...не соленая и не со сладкая – просто капля комнатной воды» [11, с. 363]. Фальшивая сущность героини соответствует ее кукольной внешности («кукольный румянец» [11, с. 257]), «бархатка вокруг белой холодной шеи» [11, с. 303], «ноги в белых чулках и бархатных туфельках» [11, с. 261]). При этом в памяти и воображении Цинцинната существует и идеальный образ Марфиньки – той, которая оказывается спутницей героя в Тамариных Садах и о которой он говорит, что будет любить ее всегда. Мерил тоже лишь исполняет роль любящей супруги. Труман замечает ее скрепленные пальцы на свадебной фотографии и изумляется, когда жена посреди ссоры начинает рекламировать какао. Скрытая реклама, вшитая в ткань повседневного общения, лишает речь и поведение Мерил естественности¹. Внешность героини, как и в образе Марфиньки, усиливает ощущение искусственности: безупречная прическа, нарядно-яркая одежда, воротнички с кружевами и вышивкой – все это создает впечатление нарочито декоративного, почти кукольного образа. Подобно Цинциннату, сознание Трумана в отношении женщины тоже раздвоено: под рамкой фото-портрета жены он прячет коллаж с изображением Сильвии, в поисках которой и отправляется в плавание.

Параллель между главным героем романа и фильма прослеживается и в трактовке темы потомства. Оба не имеют продолжения себя в бутафорском мире. Цинциннат не является отцом детей Марфиньки, а Труман сопротивляется просьбам жены завести ребенка. Не менее иллюзорна возможность дружеских отношений в мире подделок. Мсье Пьер лишь надевает на себя маску друга, внушая Цинциннату: «...наша дружба расцвела в тепличной атмосфере темницы...» [11, с. 341]. Марлон убеждает Трумана в своей безграничной дружбе, в том, что никогда не солжет ему, но произносит эти слова с «ухом», повторяя их за Кристофом. В обоих случаях проявление искренних эмоций оказывается лишь игрой, направленной на управление собеседником.

У каждого из рассматриваемых главных героев свой способ существования в псевдореальности. Цинциннат еще в детстве осознает собственную инаковость и ведет «тайную жизнь» [11, с. 288], осваивая при этом искусство «притворяться сквозистым» [11, с. 258]. Только будучи разоблаченным, герой прямо высказывает то, что думает об этом мире. В обращении к тюремщикам Цинциннат открыто называет их «призраками, оборотнями, пародиями» [11, с. 268]. В противоположность набоковскому персонажу Труман вплоть до тридцатилетнего возраста пребывает в блаженном неведении относительно происходящего вокруг. Если Цинциннат к этому времени познал сущность действительности и все понимает о себе, то герой Уира только стоит на пороге постижения того, кто он и что есть реальность. Не случайно в отношении первого используются аллюзии с Христом, а второй, наряду с отсылками к образу Иисуса, осмысливается в фильме и через призму образа первочеловека.

В процессе обнажения истины герой Уира эволюционирует. Разителен контраст между Труманом, про-никновенно кивающим Мерил, когда она рекламирует чудо-нож в начале фильма, и Труманом, который в момент ссоры иронично спрашивает жену, схватившую этот нож: «И что ты сделаешь? Нарезешь меня, почистишь или натрешь? Ведь так много вариантов» [12, 54:32 – 54:37].

¹ Сценарист «Шоу Трумана» Э. Николл по поводу замысла фильма замечает: «Кто из нас не испытывал чувства, что наши друзья, знакомые или даже некоторые члены семьи играют? По моему опыту, многие переигрывают» [13, р. IX].

Недоступное героям в реальности компенсируется воображением. При помощи фантазии Цинциннат создает совершенное пространство для жизни: «В снах моих мир был облагорожен, одухотворен; люди, которых я наяву так боялся, появлялись там в трепетном преломлении... их голоса, поступь, выражение глаз и даже выражение одежды – приобретали волнующую значительность; ...в моих снах мир оживал, становясь таким пленительно важным, вольным и воздушным, что потом мне уже бывало тесно дышать прахом нарисованной жизни» [11, с. 299]. Идеальным Цинциннату видится и далекое прошлое на старых фотографиях: «То были годы всеобщей плавности. ...Все было глянцево, переливчато, все страстно тяготело к некоему совершенству...» [11, с. 274]. Труман же, мечтающий побывать за пределами Сихейвена, проигрывает в своем воображении сцену подъема на горную вершину.

Если герой романа грезит о совершенном мире, то герой фильма, по замыслу Кристофа, изначально оказывается в таковом. Как и Цинциннат, создатель шоу находит идеал мироустройства в прошлом, пытаясь реализовать это в модели реальности, сконструированной в телепроекте. П. Уир так характеризует Кристофа: «Он с отчаянием взирал на уродство современной городской жизни и увидел шанс вдохновить мир на возвращение к маленьким, сплоченным сообществам Америки XIX века: городская площадь, окруженная аккуратными дощатыми домами с крыльцом, выходящим на улицу, белыми штaketниковыми заборами, небольшим количеством машин. Все это вместе создавало уютный квартал, где все знали друг друга, а жизнь была размеренной и простой» [13, с. XV–XVI]. Как замечает Я. Ягодзински, в телешоу ностальгическое пространство 1950-х в духе Н. Роквелла романтизировано и вставлено в «мифическое, вечное и вневременное настоящее» [14, р. 65], Сихейвен отсылает к «фантастическому пространству Голливуда и Диснейленда», где «мечты становятся “реальностью”» [14, р. 65]. Однако Труман, в отличие от Цинцинната, мечтающего об облагороженной действительности, искусственный рай не признает, стремясь попасть в реальный мир, несмотря на предупреждения Кристофа о том, что жизнь там полна лицемерия и лжи. У Цинцинната и Трумана оказывается противоположная траектория устремления. Первый жаждет прикосновения к идеальному, а второй – постижения реального. Цинциннат отталкивается от действительности, Труман направляется навстречу ей. Само понятие искусственности в романе и фильме разнится. Для Цинцинната она кроется в несовершенстве окружающего мира, для Трумана – в стерильно-сконструированном, огражденном от проблем, пространстве его жизни. Цинциннат создает свою идеальную реальность сам: внутренняя свобода – ее первостепенная составляющая, позволяющая проникать на волю сквозь стены тюрьмы. Кристоф же долгие годы обрекает своего подопечного жить в смоделированной для шоу действительности, не предоставляя герою права выбора.

И Цинциннат, и Труман задумывают побег. Герой Набокова жаждет сочувствия к себе и сначала надеется на помощь, воспринимая рисунок Эмочки как план действия, слушая с надеждой звуки подкопа в свою камеру. Персонаж Уира проходит путь от доверия к близким до осознания их участия в заговоре против него. Если первые подозрения Труман поверяет Марлону, то в плавание отправляется, не только не поставив никого в известность, но и тщательно продумав, как скрыть собственное исчезновение.

В финале герои обоих произведений осуществляют переход в желаемый мир. Н. Букс отмечает, что затмение, сопровождающее казнь Цинцинната, является отсылкой к тьме, наступившей в момент распятия Иисуса [3, с. 127], а последовавшее землетрясение оказывается аллюзией на смерть Христа, сопровождавшуюся этим природным явлением. Сам момент, когда Цинциннат покидает эшафот, напоминает воскресение. Сходные ассоциации возникают и в фильме. Р. С. Галл сравнивает сцену, где Труман «поднимается в “небеса” к выходу из Экосферы», с вознесением Иисуса [8, с. 11]. Одновременно с этим герой Уира, вопрошающий Кристофа: «Кто тогда я?» [12, 1:32:36], напоминает Адама, задумывающегося о своей сущности в момент изгнания из рая.

К судьбе обоих героев общество оказывается безучастным. Сograждане Цинцинната подчеркнута бесчеловечны. Г. Барабтарло отмечает, что они избегают слов «человек» и «люди», используя «публика» и «граждане» [1, с. 31]. Единственное исключение составляет библиотекарь, на котором «вместе с пылью книг», по мысли Цинцинната, «осел налет чего-то отдаленно человеческого» [11, с. 351]. Не случайно именно с ним герой стремится пообщаться, в то время как от остальных работников тюрьмы отмахивается. Когда Цинциннат, находясь на эшафоте, осматривается, то видит: «Скрюченный на ступеньке, блевал бледный библиотекарь» [11, с. 378]. Это та самая реакция, о которой герой писал жене: «...мне так нужно – сейчас, сегодня, – чтобы ты, как дитя, испугалась, что вот со мной хотят делать страшное, мерзкое, от чего тошнит...» [11, с. 328].

Отношение окружающих к Труману, на первый взгляд, иное, чем у набоковских горожан к Цинциннату. Жители Сихейвена с героем доброжелательны, его любят миллионы телезрителей по всему миру. Однако первые действуют так по сценарию, а вторые, за исключением немногих протестующих, годами наблюдая за Труманом, не видят антигуманности такого эксперимента с жизнью человека. Когда герой решает шагнуть в реальность, зрители ликуют, но после завершения шоу сразу же переключаются на новую «тележвачку». По верному замечанию А. Завгороднего, Труман «освободился сам, но не освободил людей, которые следили за ним круглосуточно» [15].

Заключение. Индивидуальные различия созданных Набоковым и Уиром моделей искусственного мира отражают многообразие акцентов в осмыслении темы истинного и иллюзорного, демонстрируют творческую индивидуальность каждого из художников. В то же время возникающие идейно-художественные параллели у представителей разных национальных культур, исторических эпох и видов искусства указывают на существование устойчивых традиций в подходах к трактовке раскрываемой проблематики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барабтарло Г. Сочинение Набокова. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 464 с.
2. Дмитриенко О.А. Набоков – Гойя: интермедийные корреляции в романе «Приглашение на казнь» (1938) // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2013. – № 1. – С. 32–36.
3. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 208 с.
4. Давыдов С. «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова: метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» // В. В. Набоков: pro et contra. В 2 т. – СПб.: РХГИ, 1999. – Т. 1. – С. 476–490.
5. Ершова Ю.А. Кафка и Набоков: отражения миров (сопоставительный анализ романов «Процесс» Ф. Кафки и «Приглашение на казнь» В.В. Набокова) // Вестник Московского государственного университета печати. – 2011. – № 6. – С. 295–305.
6. Савельева Г. Кукольные мотивы в творчестве Набокова // В. В. Набоков. Pro et contra. В 2 т. – СПб.: РХГИ, 2001. – Т. 2. – С. 345–354.
7. Тимошенко Е.К. «Приглашение на казнь» и «Процесс». Набоков и Кафка // Вопросы литературы. – 2014. – № 3. – С. 224–239.
8. Gall R. S. Of God, Humanity, and the World: Reflections on «The Truman Show» // Journal of Religion & Film. – 2019. – Vol. 23, № 1. – P. 1–28. DOI: <https://doi.org/10.32873/uno.dc.jrf.23.01.48>.
9. Jackson T. E. Televisual Realism: «The Truman Show» // Mosaic. – 2010. – Vol. 43, № 3. – P. 135–150.
10. Knoppers L. L. Looks of Sympathy and Love: Seeking Miltonic Companionship in Frankenstein and The Truman Show // Milton Studies. – 2025. – Vol. 67, № 2. – P. 235–265. DOI: <https://doi.org/10.5325/miltonstudies.67.2.0235>.
11. Набоков В.В. Истребление тиранов: Избр. проза. – Минск: Маст. літ., 1989. – 640 с.
12. Шоу Трумана [видеозапись] / реж. П. Уир; авт. сценария Э. Никкол; в ролях: Д. Керри, Л. Линни, Н. Эммерих [и др.]. – Scott Rudin Productions, 1998. – 1 DVD (103 мин).
13. Niccol A., Weir P. The Truman Show: The Shooting Script. – New York: Newmarket Press, 1998. – XVIII, 115 p.
14. Jagodzinski J. The Truman Show: A Symptom of our Times? Or, a Cure for an Escape Attempt! // Psychoanalysis, Culture & Society. – 2005. – Vol. 10. – P. 61–78. DOI: <https://doi.org/10.1057/palgrave.pcs.2100030>
15. Завгородний А. «Шоу Трумана»: Обман длиною в жизнь // Союзкино. – 2023. – 21 авг. – URL: <https://www.soyuz.ru/articles/3249> (дата обращения: 06.04.2026).

Поступила 01.06.2026

**THE AUTHENTIC AND THE ILLUSORY IN V. NABOKOV'S NOVEL
«INVITATION TO A BEHEADING» AND P. WEIR'S FILM «THE TRUMAN SHOW»**

T. DANILOVICH

(Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University, Minsk)

This article examines the similarities and differences in the artistic interpretations of truth and illusion by V. Nabokov and P. Weir. It compares the dystopian worlds in the novel "Invitation to a Beheading" and the film "The Truman Show," revealing the protagonists' worldviews and self-perceptions, as well as the nuances of their interactions with reality. It demonstrates that typological similarities in both works include the artificiality of the characters' environments, their imprisonment, rootlessness, and loneliness in a false world. Among the differences, attention is focused primarily on the differing societal intentions toward Nabokov's and Weir's characters, the degree to which Cincinnatus and Truman perceive the fakeness of the surrounding world, and the discrepancies between the novel's and film's protagonists' perceptions of true reality.

Keywords: *dystopia, model of the world, artificial reality, hero type, Vladimir Nabokov, «Invitation to a Beheading», Peter Weir, «The Truman Show».*