



Джулиан В. КОННОЛЛИ

«Terra incognita» и «Приглашение на казнь» Набокова: борьба за свободу воображения

Небольшой рассказ Владимира Набокова «Terra incognita», впервые появившийся в парижской газете «Последние новости» в 1931 году, до сих пор не привлекал пристального внимания критиков*. Тем не менее рассказ заслуживает дополнительного изучения; внимательное прочтение позволяет предположить, что в нем Набоков разрабатывает некоторые темы и ситуации, которые позднее были развиты в замечательном романе «Приглашение на казнь», написанном три года спустя после опубликования «Terra incognita». Хотя с точки зрения фона и сюжета между рассказом и романом существуют значительные различия, следует отметить тематические параллели между ними; можно предположить, что «Terra incognita» послужила Набокову чем-то вроде предварительного наброска, когда он начал обдумывать те идеи, которые позже приобрели центральное значение в «Приглашении на казнь».

«Terra incognita» начинается в стиле приключенческого романа Генри Райдера Хаггарда. Рассказчик Вальер описывает от первого лица экспедицию в «еще никем не исследованную область» глухих тропических джунглей (360)**. Вместе с Валье-

* Эндрю Филд, например, ограничивается кратким замечанием о том, что главная мысль этого рассказа «о нескольких англичанах, заблудившихся в джунглях», — «смерть как имитация реальности», причем не слишком «удачно» выраженная (Field Andrew. Nabokov: His Life in Art. Boston, 1967. P. 76).

** Автор статьи цитирует рассказ по сборнику: *Nabokov Vladimir. A Russian Beauty and Other Stories*. New York, 1973. В переводе цитаты приводятся по изданию: *Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. В. В. Ерофеева*. М.: Правда, 1990. Т. 2. Все последующие цитаты будут отмечены в тексте номером страницы в скобках. — *Пер.*

© Julian W. Conolly, 1983.

© Татьяна Стрелкова (перевод), 1997.

ром путешествуют еще двое европейцев — его друг Грегсон и подозрительный тип по имени Кук* — и восемь туземных носильщиков. Как часто случается в таких историях, туземцы неожиданно «бесшумно» исчезают вместе с Куком, и Грегсон с Вальером остаются одни (361). Оказавшись перед лицом явной опасности, они должны решить, вернуться ли им назад или продолжить путешествие «через еще неведомую местность» (361). «Неведомое перевесило», — лаконично говорит Вальер. Вскоре к ним снова присоединяется Кук, который не смог поспеть за убежавшими носильщиками; втроем они углубляются дальше во все более фантастические туманные болота, полные «прелестнейших насекомых» и «безымянных растений» (361). Эта аура фантастического и таинственного усиливается возрастающей путаницей в сознании повествователя, который признается, что он серьезно болен, предполагая, что заболел «местной горячкой». По мере того как путешественники продвигаются все дальше в глубь зловонной трясины, напряженность в отношениях между безрассудно смелым Грегсоном и трусливым Куком доходит до высшей точки, и Кук нападает на Грегсона. Оба они погибают в последующей драке, и в финале рассказа сам Вальер тоже становится жертвой своей смертельной болезни.

Если бы смысл «*Terra incognita*» сводился к описанию приключения в джунглях, рассказ действительно вряд ли стоило бы рекомендовать вниманию критиков. Однако отчет рассказчика о том, что произошло, переплетается с вереницей «странных галлюцинаций», терзающих его (362). Любопытно то, что все эти галлюцинации включают в себя предметы, которые можно увидеть в обыкновенной спальне: «полуоткрытый зеркальный шкаф с туманными отражениями» (362), «белесые штукатурные призраки, лепные дуги и розетки, какими в Европе украшают потолки» (363), «туманные складки» оконной занавески (363) и «бумажные обои в камышеобразных, вечно повторяющихся узорах» (363)**.

* Как и «*Terra incognita*», несколько приключенческих романов Генри Райдера Хаггарда написаны от первого лица и рассказывают о трех европейцах, путешествующих вместе. См., например, «Копи царя Соломона», где повествователь Квотермейн путешествует вместе с двумя героями, которых зовут Куртис и Гуд, и «Перстень царицы Савской», где рассказчика по имени Адаме сопровождают Квик и Орм.

** Подобные обои с повторяющимся узором снова появляются в романе «Пнин», где они играют важную роль в галлюцинациях героя во время его болезни (*Nabokov Vladimir. Pnin. New York, 1957. P. 23*).

все больше оказывается во власти беспамятства, эти галлюцинации становятся еще более отчетливыми и назойливыми, и постепенно читатель начинает сомневаться в том, что герой, находясь в джунглях, видит в горячечном бреду европейскую комнату; скорее, он в этой самой комнате видит в бреду фантастические джунгли.

Эту догадку подтверждают некоторые детали, позволяющие предположить, что герою обеспечен уход, положенный прикованному к постели пациенту. Например, рассказчик видит граненый стакан с ложечкой и принимает его за очень хорошо сделанную татуировку на предплечье Кука; на самом деле вполне вероятно, что стакан и ложечка используются для того, чтобы давать больному лекарство*. Наконец, в финале рассказа тропический пейзаж исчезает окончательно, и в последней строчке рассказчик говорит, что в поисках книги он шарит не по земле, а «по одеялу» (367). И хотя рассказчик утверждает, что «подлинное — вот оно: вот это дивное и страшное тропическое небо» (367), читатель приходит к выводу, что сцены в джунглях — всего лишь плод фантазии больного; когда он впадает в беспамятство, его яркие видения угасают, сменяясь обыденной обстановкой**.

Итак, при первом чтении рассказа можно подумать, что в «*Terra incognita*» Набоков намеревался поиграть с понятиями читателя и позабавиться над его понятливостью, подчеркивая расстановкой деталей зыбкую сущность реальности и трудность понимания того, что в сознании личности реально, а что — иллюзорно. Возможность двоякого толкования, создаваемая здесь Набоковым, — характерная черта его работ этого периода (ср. «Посещение музея» и «Соглядатай»), и в этом смысле прямо перекликается с произведениями русских сим-

* Однажды, когда Кук отворачивается, рассказчик видит, как «стеклянистая татуировка соскользнула с его кожи в сторону» и затем «поплыла» (364). Возможно, сиделка или прислуга убрала стакан от изголовья больного.

** Совершенно другое прочтение финала рассказа было предложено писателем-эмигрантом Владиславом Ходасевичем, писавшим в своем очерке «О Сирине», что герой рассказа «*Terra incognita*» «умирает в тот миг, когда наконец всецело погружается в мир воображения» (*Khodasevich Vladislav. On Sirin // Triquarterly. 17 [Winter 1970]. P. 98*). Очевидно, Ходасевич полностью принимает на веру предлагаемые рассказчиком оценку и толкование событий.

волистов *, особенно Валерия Брюсова **, который исследовал неопределенность границы между сном и явью в своих произведениях «В башне» и «Огненный ангел» ***.

И все-таки смысл рассказа не исчерпывается пониманием того факта, что Набоков в нем стер границу между иллюзией и реальностью. Сравнив этот рассказ с более поздним романом Набокова «Приглашение на казнь», можно обнаружить, что самое важное в «Terra incognita» — это отношение рассказчика к сферам иллюзии и реальности и его стремление выбрать из них что-то одно. В «Приглашении на казнь» Набоков снова анализирует страдания героя, который размышляет о существовании двух возможных реальностей и принужден выбирать между ними. В начале романа герой — Цинциннат Ц. — заключен в тюрьму и приговорен к смерти за «гносеологическую гнусность», но настоящее его преступление состоит в том, что он представляет собой уникальную личность среди поддельных, несамостоятельных существ ****. Цинциннат знает, что он не

* Связь Набокова с русскими символистами пока не исследована глубоко, хотя некоторые попытки в этом направлении и предпринимались. См., например, статью Д. Бартона Джонсона «Белый и Набоков: сравнительный обзор» (*D. Barton Johnson. Belyj and Nabokov: A Comparative Overview // Russian Literature. 9. 1981. P. 379—402.*

** Имя рассказчика в «Terra incognita» — Вальер — может быть отзвуком имени Брюсова — Валерий, хотя более очевидным образом оно связано с одной деталью в самом рассказе: рассказчик замечает «соцветья Vallieria mirifica», свисающие над тропинкой (361).

*** В начале рассказа «В башне» герой утверждает, что во сне пережил ряд приключений: в средние века его заточил в подземелье своего замка жестокий рыцарь Гуго фон-Ризен. В конце рассказа, однако, описывая свою уютную, привычную современную жизнь, герой с тревогой вопрошает: «...что, если я сплю и грежу *теперь* и вдруг проснусь... в подземельи замка Гуго фон-Ризен?» (*Brjusov Valerij. The Republic of the Southern Cross and Other Stories, Westport, Connecticut. 1977. P. 162*). (Цит. по: *Брюсов В. Огненный ангел. СПб.: Северо-Запад, 1993. С. 182. — Ред.*).

**** Тоталитарное общество, заключившее Цинцинната в тюрьму в «Приглашении на казнь», не имеет соответствия в «Terra incognita», и именно широкий охват политических и нравственных проблем отличает роман от более раннего рассказа. Тем не менее большинство исследователей творчества Набокова считают, что рассматривать «Приглашение на казнь» только как политическую аллегорию — значит уменьшать его глубину и богатство иносказаний, и несколькими критиками уже отмечалась взаимосвязь между темами политической тирании и художественного творчества в

такой, как другие. Он называет своих тюремщиков «призраками, оборотнями, пародиями» * (22) и заявляет: «Я тот, который жив среди вас» (29). Более того, он считает, что весь мир; вокруг него — фальшивый и поддельный. Он пишет: «Ошибкой попал я сюда — не именно в темницу, — а вообще в этот страшный, полосатый мир: порядочный образец кустарного искусства, но в сущности — беда, ужас, безумие, ошибка» (51).

В противоположность этому бутафорскому миру, заключившему его в тюрьму, Цинциннат мечтает о другом мире, мире снов, который для него является более правдивой и подлинной действительностью. Он пишет: «Я давно свыкся с мыслью, что называемое снами есть полудействительность, обещание действительности... они содержат в себе, в очень смутном, разбавленном состоянии, — больше истинной действительности, наша хваленая явь» (52).

Цинциннат чувствует, что окружающий мир — иллюзия, хочет убежать из него, и тем не менее он не может так просто освободиться от пут, которыми связал его этот мир. Его сдерживает страх перед неизведанным, он боится боли, которая, вероятно, будет сопутствовать окончательному отделению от знакомого мира; он колеблется между убеждением в необходимости отряхнуть «прах этой нарисованной жизни» (52) и пассивным приятием бутафорской действительности. Только в самом конце романа, в момент казни, он все же собирает всю свою решимость и стряхивает наваждение. Отказываясь играть роль неодушевленной жертвы, он поднимается с плахи и уходит, таким образом разбивая вдребезги нарисованный мир, лишивший его свободы. Набоков пишет:

«Все расплзлось. Все падало. Винтовой вихрь забирал и крутил пыль, тряпки, крашеные щепки, мелкие обломки позлащенного гипса, картонные кирпичи, афиши; летела сухая мгла; и Цинциннат пошел среди пыли и падших вещей, и тре-

романе. См. очерк Роберта Олтера, статью Дейла И. Питерсона и книгу Эллен Пайфер (*Alter Robert. Invitation to a Beheading: Nabokov and the Art of Politics // TriQuarterly. 17 (Winter 1970). P. 41—59; Peterson Dale E. Nabokov's Invitation: Literature as Execution // PMLA. 96. 5 (October 1981). P. 824—836; Pifer Ellen. Nabokov and the Novel. Cambridge, 1980. P. 49—67).*

* Автор цитирует «Приглашение на казнь» по изданию: *Nabokov V. Invitation to a Beheading. New York, 1965.* В переводе цитаты даны по Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. В. В. Ерофеева. М., 1990. Т. 4.

летавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» *.

Стремление Цинцинната освободиться от оков иллюзорной реальности оказалось успешным.

Борьба Цинцинната, формирующая центральную динамику «Приглашения на казнь», дает ключ и к более глубокому пониманию «*Terra incognita*». В этом рассказе Набоков не просто играет с читательскими представлениями о реальности. Скорее, его занимает необходимость выбора, стоящая перед героем, который запутался в двух «реальностях». «*Terra incognita*» ловно предвосхищает «Приглашение на казнь» темой стремления личности переступить границы сковывающей, приземленной реальности с помощью чарующего царства воображения. Как и Цинциннат в «Приглашении, на казнь», протагонист Набокова на протяжении всего рассказа стремится противостоять вторжению банальной и видимо фальшивой действительности и удержать видения экзотического, свободного мира.

Показательно, что в обоих произведениях Набоков описывает обыденный мир, который угрожает главному герою заточением, с помощью схожих образов, подчеркивающих искусственность или театральность этого мира. В «*Terra incognita*» рассказчик говорит: «Я понял, что назойливая комната — фальсификация... наспех склеенное подобие жизни, меблированные комнаты небытия» (366—367). Здесь можно вспомнить мысль Цинцинната о том, что его окружает «наскоро сколоченный и гюкрашенный мир» (28). Вальеру кажется, что перед ним из воздуха материализуются предметы обстановки европейской комнаты, и точно так же они появляются в камере Цинцинната в самые неожиданные моменты. Например, когда жена Цинцинната в первый раз посетила его в тюрьме, «продолжали прибывать мебель, утварь, даже отдельные части стен» (56). Появился даже «зеркальный шкаф, явившийся со своим лич-

* Значение развязки романа вызывает много споров среди исследователей творчества Набокова. Ходасевич считает, что конец романа означает «возвращение художника из творчества в действительность» («О Сирине»), а Филд утверждает, что Цинциннат возвращается «не к жизни, а, скорее, к области чистого искусства», вырываясь таким образом из тюрьмы «омертвевшего, шаблонного искусства» (Nabokov: *His Life in Art*. P. 195). В одной из последних работ о романе Дейл Питерсон высказывает мнение, что участь Цинцинната в финале — это побег в «ярко представленную загробную жизнь, которая начинается за последним словом текста» (Nabokov's *Invitation*. P. 833).

ным отражением» (56). Последний предмет напоминает «полуоткрытый зеркальный шкаф с туманными отражениями», который мерещится Вальеру в «*Terra incognita*».

В обоих произведениях герои чувствуют, что они сами придают вещественность и правдоподобие искусственному, земному миру и понимают необходимость противостояния этому процессу. Рассказчик в «*Terra incognita*» мельком видит оконную занавеску и восклицает: «Не надо, не надо...» (363)*, и позднее он: отмечает, что ему удалось собрать «всю свою волю» и «согнать эту опасную ерунду» (365)**. В «Приглашении на казнь» мы узнаем, что, «вызывая» людей в мире вокруг него, «Цинциннат-давал им право на жизнь, содержал их, питал их собой» (90). До самого конца ему приходится прикладывать усилия, чтобы сохранить самообладание, или, как сказано в романе, он «занимался лишь тем, что старался совладать со своим захлебывающимся, рвущим, ничего знать не желающим страхом»; страх этот «втягивает его в ту ложную логику вещей, которая постепенно выработалась вокруг него...» (123)***. Оба героя сражаются со зловещими призраками, объединившимися вокруг них, но только Цинциннат выходит из этой борьбы победителем. Хотя Вальер страстно желает отвергнуть безжизненный повседневный мир, в конечном итоге ему не хватает на это сил.

Итак, «*Terra incognita*» и «Приглашение на казнь» как бы взаимно дополняют друг друга. В начале романа Цинциннат оказывается в сковывающем мире непривлекательных и неоригинальных форм, а затем ему удается вырваться на свободу в область ничем не стесненного воображения. Вальер же, напротив, в начале рассказа находится в мире освобожденной фантазии, а потом постепенно возвращается в мир сковывающих

* В английском варианте — «I must... I must not...», т. е. «Я должен... я не должен...».

** Предпочтение, отдаваемое Вальером миру грез, и его отвращение к реальности при ее натиске напоминает борьбу Смурова, героя «Соглядатая», который говорит: «Страшно, когда явь вдруг оказывается сном, но гораздо страшнее, когда то, что принимал за сон, легкий и безответственный, начинает вдруг остывать явью» (*Набобков В. Собр. соч. Т. 2. С. 342*).

*** Страх играет определенную роль и в «*Terra incognita*». Рассказчик упоминает, как «пугает» его настойчивое появление слева большого кресла (363). Грегсон пытается уверить Вальера, что это просто какая-то странная амфибия.

форм*. В сущности, последняя сцена «*Terra incognita*» почти вплотную подводит нас к начальным сценам «Приглашения». Рассказчик пишет: «Все линияло кругом, обнажая декорации смерти, — правдоподобную мебель и четыре стены» (367). Эти четыре стены вызывают ассоциацию с той самой тюремной камерой, из которой в конце концов удастся вырваться Цинциннату. Таким образом, читая «*Terra incognita*» и «Приглашение на казнь», мы делаем вывод, что Набокова в начале 30-х годов интересовала следующая тема: стремление личности, одаренной богатым воображением, выйти за пределы окружения, воспринимаемого как стесняющее и обыденное. В «*Terra incognita*» Набоков показывает неудачную попытку такой личности оторваться от повседневной действительности, а в «Приглашении на казнь» он раскрывает сложный процесс, в результате которого творческий человек может освободиться от оков своего окружения, обрести свободу и стать самим собой.

Помимо общей симметрии в построении сюжета и положении героев эти два произведения связывают и некоторые второстепенные темы и мотивы. Характерна для Набокова тема раздвоения личности. Эта тема играет значительную роль в обоих произведениях. В «Приглашении на казнь» читатель замечает, что Цинциннат разрывается между стремлением отстоять права своего смелого, независимого духа и сильнейшим страхом перед неизвестностью. Называя свое настоящее окружение «швалью кошмаров», Цинциннат говорит: «В теории — хотелось бы проснуться. Но проснуться я не могу без посторонней помощи, а этой помощи безумно боюсь, да и душа моя обленилась, привыкла к своим тесным пеленам» (19). Это раздвоение внутренних побуждений доведено в Цинциннате до того, что повествователь говорит о существовании связанного с ним «двойника», объясняя, что двойник этот — «призрак, сопровождающий каждого из нас... делающий то, что в данное мгновение хотелось бы сделать, а нельзя...» (13). Позже этот более смелый двойник наступает на лицо тюремщика, в то время как более робкая половина Цинцинната придерживается менее дерзкой, более сдержанной линии поведения (16).

Похожее раздвоение внутренних побуждений можно заметить и в «*Terra incognita*»; оно проявляется не столько в том,

* Это типично набоковская ситуация. Многие из его героев, особенно произведений того же периода, что и «*Terra incognita*», безуспешно борются с вторжением реального мира в область их фантазий. Ср. Герман Карлович в «Отчаянии» и Смуров в «Соглядатае».

что рассказчик сам говорит о себе, сколько в его описании Грегсона и Кука. Грегсон, «вполне понимающий опасность нашего положения», отважно устремляется в неисследованные дебри, ловя бабочек и мух «с прежней жадностью» (361—362), в то время как Кук истерически умоляет остальных повернуть назад. Когда Кук «рыдающим голосом» выкрикивает «Клянусь Богом, мы должны вернуться!.. Клянусь Богом, мы пропадем в этих топях, у меня дома семь дочерей и собака. Вернемся...» (362), вспоминаются некоторые испуганные восклицания Цинцинната, например: «Как мне, однако, не хочется умирать! Душа зарылась в подушку. Ох, не хочется! Холодно будет вылезать из теплого тела. Не хочется...» (14). Как и у Кука, у Цинцинната тоже есть семья, к которой он все время мысленно возвращается (ср. 10, 41—42)*.

Уникальная, свободомыслящая часть личности Цинцинната проявляет себя в способности застыть в воздухе (55) или разобрать себя на части в камере («Снял, как парик, голову, снял ключицы, как ремни, снял грудную клетку, как кольчугу») (18), и такую же особенность проявляет отважный Грегсон. Один раз Вальер замечает: «...я его зараз видел в разных позах, он снимал себя с себя...» (365—366). Очевидно, раздвоение «Грегсон — Кук» в общих чертах соответствует внутреннему раздвоению, приводящему в отчаяние Цинцинната, и это соответствие становится еще более заметным, если предположить, что и сами Грегсон и Кук — всего лишь порождение фантазии рассказчика, как и те невероятные джунгли, которые они исследуют. В таком случае, эти два героя представляют собой внешнюю проекцию внутреннего конфликта рассказчика. Как Цинциннат разрывается между желанием убежать от сковывающей его повседневной действительности и страхом перед неизвестностью, так и Вальер разрывается между желанием исследовать неизвестное (отраженном в Грегсоне) и элементарным страхом перед тем, что лежит за надежной тюрьмой известного (отраженном в Куке).

Более того, Цинциннат понимает, что для окончательного ухода в царство его грез потребуется вначале нечто вроде «смерти» (по крайней мере, смерти слабой, робкой стороны его личности), и в «*Terra incognita*» есть намек, что Вальер это тоже осознает. Показательно его замечание, вызванное трусливыми

* Кук в некоторой степени похож и на м-сье Пьера, палача в «Приглашении на казнь». Они оба изображаются как шуты, у обоих есть странные татуировки.

действиями Кука: «Его надо было убить» (362). Однако ни ему, ни Грегсону недостает силы воли, чтобы уничтожить Кука в нужный момент, он продолжает жить — и убивает Грегсона в смертельной для них обоих схватке. Оказывается, их одновременная смерть означает конец и для рассказчика. Возможно, внезапная смерть этих двух фигур, представляющих основные побуждения сознания рассказчика, — знак полной остановки самого этого сознания.

Последняя деталь, которая может указать на принципиальное сходство «*Terra incognita*» и «Приглашения на казнь», — это тема писательства. Решение Цинцинната записывать свои мысли (28) — ключевой момент в медленном процессе сосредоточения его умственных сил и направления их в творческое русло. По мере записывания и размышления первоначальная бессвязность речи Цинцинната, проявившаяся в его первом высказывании — «Любезность. Вы. Очень» (7), — сменяется все более разумными и вразумительными монологами (ср. 50—51), и, наконец, в день казни ему больше не нужен его дневник, так как он «вдруг понял, что, в сущности, все уже дописано» (121). Он достиг предельно ясного понимания своего положения и теперь готов вступить в новое для него царство творчества и свободы.

В отличие от Цинцинната рассказчик в «*Terra incognita*» терпит неудачу в своих попытках хотя бы начать такой дневник. После того как Грегсон и Кук убивают друг друга, он говорит: «...я вынул из грудного карманчика моей рубашки толстую записную книжку, — но тут меня охватила слабость...» (367). Пытаясь бороться до конца, он делает последнее усилие: «Последним моим движением было раскрыть сырую от пота книжку, — надо было кое-что записать непременно, — увы, она выскользнула у меня из рук, я пошарил по одеялу — но ее уже не было» (367). Так заканчивается повествование Вальера. В отличие от Цинцинната, который смог собрать свою силу, найти подлинную возможность для развития своего творческого духа и избавиться от оков обыденной реальности, рассказчик «*Terra incognita*» все время слабеет, не может дать своим мыслям творческого выхода, записав их, и в конце концов выскальзывает из мира своих экзотических грез о приключениях в унылый мир «правдоподобной мебели и четырех стен».

Итак, можно сделать вывод, что «*Terra incognita*» — нечто большее, чем случайный приключенческий рассказ в наследии Набокова. Будучи прочитан в контексте более позднего романа «Приглашение на казнь», он представляет собой важный шаг в

эволюции творческого видения Набокова. Изобразив несколькими смелыми штрихами отчаянное, хотя в конечном счете и безнадежное стремление личности, одаренной богатым воображением, освободиться от пут повседневного существования, Набоков продолжил анализировать это стремление более подробно и в «Приглашении на казнь» показал блистательную победу творческого воображения над путами удушающей условности. Неудавшаяся вылазка в неизвестное рассказчика «Terra incognita» превратилась позднее в уверенный путь Цинцинната в царство освобожденного духа.

Перевод с английского
Татьяны Стрелковой

