

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

**АЛЕКСАНДРА  
ВАСИЛЬКОВА  
ФЕНОМЕН  
ВИРТУАЛЬНОСТИ**

О переходе между мирами –  
на материале книг, спектаклей  
и фильмов, которые читали  
и смотрели дети второй  
половины XX и начала XXI века

Москва 2016

УДК 82.09  
ББК 70(0)1  
В19

Печатается по решению Ученого совета  
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

Д.Р. САБИТОВА, кандидат филологических наук  
Е.В. САЛЬНИКОВА, доктор культурологии

### **Василькова Александра Николаевна**

**Феномен виртуальности:** О переходе между мирами – на материале книг, спектаклей и фильмов, которые читали и смотрели дети второй половины XX и начала XXI века / Василькова А.Н. – М.: ГИИ – 200 с.

ISBN 978-5-98287-097-1

Монография посвящена детским книгам, фильмам и спектаклям о путешествиях за пределы реальности. Представление о другом мире, о границах и переходах между мирами восходит к мифам; представление о существовании виртуальных миров заложено в нас изначально, оно постоянно присутствует в общей памяти человечества, в коллективном бессознательном. Традиционный, классический мифологический мотив получает свое – иногда неожиданное – воплощение в современных текстах, и сквозь ткань актуальности проступают черты древнего мифа.

В оформлении обложки использованы рисунки Евгения Клюева.

ISBN 978-5-98287-097-1

© А.Н. Василькова, текст, 2016  
© Государственный институт  
искусствознания, 2016  
© И.Б. Трофимов, оформление, 2016

## СОДЕРЖАНИЕ

4	Предисловие
9	Верхний, средний и нижний миры
9	Путешествия между мирами в мифах и народных сказках
23	Старая сказка
23	«Черная курица, или Подземные жители» Антония Погорельского
35	«Щелкунчик» – Гофман, Дюма, Чайковский и другие
47	За синей птицей
60	Сквозь зеркало следом за Алисой
82	Кто живет в Зачарованном лесу
92	В Изумрудный город с Элли или Дороти
123	Чудесная страна – советская страна
123	«Золотой ключик» А. Толстого
135	«Кондуит и Швамбрания» и другие повести Л. Кассиля
144	Место подвигу – в иных мирах
144	«Хроники Нарнии» К. С. Льюиса
160	«Братья Львиное Сердце» А. Линдгрена
168	«Коралина в стране кошмаров»
177	В Чаше Всего
	«Между двух стульев» Е. Клюева
190	«Гимназия № 13»
197	Послесловие

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Виртуальное пространство, параллельный мир, другое место – различные определения реальности, отличной от той, что нас окружает. Конечно, мы и вообще всякий раз, открыв книгу, оказываемся в виртуальной реальности; зеркало сцены можно воспринимать как окно, через которое мы видим другой мир; на киноэкран проецируется то, что происходит в ином пространстве; наконец, экран, на котором идет спектакль теневого театра, – это зримая, материальная граница между «нашим» и «тем» миром, между пространством зрителей и пространством представления. А с недавних пор у нас появилась еще одна возможность уйти в виртуальный мир – компьютерные игры. Иных миров бесконечно много, каждый из авторов волен создавать свои, описывая их словами или рисуя, выстраивая на сцене или экране. В любом случае, даже если действие происходит в реально существующем городе, мы – читатели или зрители – имеем дело лишь с его двойником, его отражением в душе и уме автора, но в этой книге речь пойдет не о них, а о тех мирах, которые лежат за пределами нашей реальности.

Потусторонняя реальность художественных произведений, в отличие от той, в которой мы пребываем, не едина. Книг, в которых местом действия становится параллельный мир (или несколько параллельных миров), великое множество, нередко они складываются в большие циклы – как, например, у Толкина или у Макса Фрая, у Александра Волкова или Туве Янссон. Это произведения для взрослых и для детей, сказочные и фантастические.

Параллельные миры в них могут быть отделены от нашей реальности физическим расстоянием или временем, вторая реальность может прорасти внутри нашей, изменяя ее, другой мир может существовать

независимо от нашей реальности и напрямую с ней не соприкоснуться – или граничить с ней. Муми-Дол в книгах Туве Янссон самодостаточен и самостоятелен, он существует – и с нас этого довольно. Больше того – описанный в книгах Муми-Дол настолько реален, что стало возможным создать его изображение в нашем мире, – ведь нельзя усомниться в том, что реальность Муми-Дола именно там – в словах, в воображении автора и читателя; нельзя усомниться в том, что реальные, подлинные мумитролли живут в волшебной стране, ограниченной с одной стороны морем, с другой – Одинокими горами; здесь же, в нашем мире, у нас есть хотя и трехмерные и осязаемые, но всего лишь изображения персонажей (однако разнообразие всего вторичного по отношению к тексту, от фильмов до сувенирных фигурок, как раз и утверждает в нас ощущение их реальности).

Одним словом, Муми-Дол в нашем представлении существует – но существует «где-то там», мы не знаем дороги, из нашего мира в него попасть невозможно, а, к примеру, путь к придуманным Василием Аксеновым островам Большие Эмпиреи («Мой дедушка – памятник» и «Сундук», в котором что-то стучит») расписан довольно подробно и лежит через вполне реальные Находку и Токио – именно в эти порты заходил научно-исследовательский дизель-электроход «Алеша Попович» (правда, упоминается в книге и гриновский Зурбаган, но герои книги в него не попадают, он остается где-то в стороне).

Поскольку параллельных миров очень много, заглянуть в каждый из них, сравнить между собой все эти миры в рамках одной-единственной книги невозможно, и я решила выбрать из них только те, которые имеют точку или плоскость соприкосновения с нашей реальностью, говорить только о тех произведениях, в которых обозначена граница между «этим» миром и «тем», где герои перемещаются между мирами, где существует мотив перехода.

Еще одно ограничение: речь пойдет лишь о детских книгах – не только о тех, которые были написаны специально для детей, но и о тех, которые традиционно считаются детским чтением, о книгах, постепенно перебравшихся из взрослой библиотеки в детскую, а кроме того – о спектаклях, на которые традиционно водят все новые и новые поколения детей, и о фильмах, которые смотрят дети. И не только сегодняшние дети, но и уже выросшие, поколения детей второй половины прошлого века и начала нынешнего (отчасти этот выбор определялся тем, что это – мое время и мой круг чтения, хотя, разумеется, только моим и тем более моим детским кругом чтения список книг не ограничивается; то же самое относится к спектаклям и фильмам). Многие из этих книг были экранизированы,

и экранизации иногда заслоняли собой литературный первоисточник – как произошло, например, с «Королевством кривых зеркал»<sup>1</sup>. Фильм совершенно самодостаточен и – во всяком случае, у меня – не вызывает желания обратиться к книге, узнать, как все было «на самом деле», то есть – у автора. В других случаях фильм остается лишь красивой картинкой, упрощенным пересказом книги – на мой взгляд, именно это произошло с экранизациями «Хроник Нарнии» К.С. Льюиса. А иногда книга – лишь повод, отправная точка для режиссера, так что даже о произведении «по мотивам» можно говорить не всегда: например, «Алиса в стране чудес» Тима Бертона (фильм 2010 года) скорее продолжение истории кэрролловской Алисы (в фильме ей уже 19 лет), и к книге все, что происходит в фильме, почти не имеет отношения, хотя многие мотивы сохранены и использованы.

Как уже сказано выше, я буду говорить не только о книгах, фильмах и спектаклях, созданных в выбранные мною же годы, но и о тех произведениях, которые были созданы намного раньше, и это естественно: мы продолжаем читать книги, написанные задолго до нас, продолжаем смотреть старые фильмы, и все это складывается для нас в единую картину. К тому же экранизации нередко отстают по времени от книги, послужившей основой для фильма, на несколько десятилетий, как «Хроники Нарнии» или «Синяя птица», а то и на полтора столетия, как было с фильмом «Черная курица». И, разумеется, я не ограничиваюсь книгами, написанными на русском языке, – и наши родители, и сами мы, и наши дети читали и продолжают читать переводную литературу, и порой (как произошло с повестями Астрид Линдгрен о Карлсоне) у нас книгу любят больше и знают лучше, чем на родине автора.

Стало быть, я намерена говорить о книгах, которые были написаны на русском языке или переведены на русский язык и входили в детский круг чтения в последние полвека; о книгах, в которых присутствует мотив перехода между мирами, где персонажи из нашего, реального мира тем или иным способом попадают в виртуальные миры, и об инсценировках и экранизациях этих книг.

Конечно, в круг детского чтения входят и народные сказки, и – хотя и в меньшей степени – обработки мифов, но здесь речь пойдет только об авторской сказке. Не миф в чистом виде, но его след в авторской сказке, намеренное или бессознательное использование автором мифологических мотивов.

<sup>1</sup> Советский художественный фильм-сказка, поставленный на Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького в 1963 году Александром Роу по одноименной повести Виталия Губарева.

Я не беру здесь творчество какого-либо писателя «в целом», тем более, что некоторые из них и известны как авторы одного произведения; в других случаях мною же самой установленные ограничения позволяют выбрать из множества сочинений всего одну или несколько книг. Например, если говорить о произведениях Астрид Линдгрен, то ее сказочные повести о Карлсоне, где действие происходит в реальном Стокгольме, остаются вне поля моего зрения, в отличие от повести «Братья Львиное Сердце», где персонажи отправляются в иной мир, в страну Нангиялу где-то по другую сторону звезд, а оттуда – еще дальше, в неведомую страну Нангилиму.

Нарния и Изумрудный город, Зазеркалье и королевство кривых зеркал – вот лишь несколько непохожих один на другой виртуальных миров, в которых удалось побывать героям книг и поставленных по ним спектаклей и фильмов. Именно побывать – ведь чаще всего они отправляются туда лишь погостить, как Алиса у Кэрролла, Элли у Волкова, Оля у Губарева и многие другие. Правда, в Нангиялу братья Львиное Сердце уходят безвозвратно, но ведь в книге рассказывается о посмертной участи мальчиков; навсегда уйдут в Нарнию и герои книг Льюиса, но они останутся не в той сказочной Нарнии, в которой гостили, а в вечной, «небесной», истинной Нарнии. Дороти из саги Баума о стране Оз тоже в конце концов останется в волшебной стране – и навсегда останется маленькой девочкой, а это мало чем отличается от посмертного существования. Девочка Джейн в «Мери Поппинс» оказывается пленницей фарфорового блюда (или, вернее, рисунка на фарфоровом блюде) и одновременно – далекого прошлого: в глубине картинки и в глубине времен она встречает давно умершего прадедушку. Персонажи милновского «Винни-Пуха» живут в Зачарованном Лесу. В нескольких повестях Льва Кассиля описывается та или другая сказочная страна (Швамбрения, Синегория), куда герои на время сбегают из плохо устроенного реального мира. От старинной «Черной курицы» до сравнительно недавно вышедшей «Гимназии № 13» – везде и всюду, год за годом персонажи детских книг по собственной воле или невольно выбираются за пределы реальности.

Представление о существовании параллельного мира (или параллельных миров) заложено в нас изначально, оно постоянно присутствует в общей памяти человечества, в коллективном бессознательном, оно восходит и у писателя, и у читателя к одним источникам, однако используется мотив перехода между мирами разными авторами по-разному и с разными целями. Собственно говоря, микромиры «Городка в табакерке» Одоевского

или «Приключений Карика и Вали» Яна Ларри – те же параллельные миры, куда автор отправляет персонажей с целями в первую очередь познавательными. А девочка Оля отправляется в королевство кривых зеркал после того, как бабушка посоветовала ей «взглянуть на себя со стороны» – и что, если не инициацию, представляют собой приключения девочки и ее зеркального двойника? Второй мотив этой повести – сравнение несправедливого зазеркального мира с прекрасной советской действительностью. В «Золотом ключике» (я имею в виду пьесу и фильм) волшебной страной оказывается Советский Союз, а все необыкновенные события происходят и все удивительные герои, ожившие куклы и говорящие животные существуют «по эту сторону», в предполагаемой реальности.

В параллельный мир попадают различными способами. Путь в него может лежать через лес или через пустыню; иногда персонажам приходится спускаться под землю или уходить под воду; на ту сторону ведут лестницы и мосты, туда входят и через двери, и через окна, и через зеркала, и через картины. Путешествие может совершаться в действительности, то есть не объясняться никакими естественными причинами – четверка детей Певенси на самом деле, и не раз, побывала в Нарнии, а братья Львиное Сердце навсегда ушли в Нангиялу, потом в Нангилиму, – а может оказаться сновидением, как в обеих книгах Кэрролла про Алису (хотя отсюда возможен и следующий шаг, когда сновидение оказывается другой реальностью).

Одни герои уходят в виртуальное пространство без посторонней помощи, другим требуется проводник или волшебный предмет; иногда для того, чтобы попасть в параллельный мир, сам персонаж подвергается превращению. Из мифов и сказок все эти способы и приемы переходят на страницы книг, на сцену и на экран.

Если попытаться кратко определить смысл и цель моего исследования, можно сказать, что я задаю себе несколько вопросов: какие именно мифологические мотивы использовал тот или другой автор; для чего потребовалось их использовать в каждом отдельном случае; что происходит с героями, попадающими в параллельный мир; как выглядит этот параллельный мир в сравнении с исходным реальным, что между ними общего и чем они различаются; наконец, какая картина мира складывается в результате всего этого, меняется ли эта картина со временем, и если да, то каким образом, насколько эти изменения зависят от окружающей действительности и господствующего мировоззрения.



## ВЕРХНИЙ, СРЕДНИЙ И НИЖНИЙ МИРЫ

### ПУТЕШЕСТВИЯ МЕЖДУ МИРАМИ В МИФАХ И НАРОДНЫХ СКАЗКАХ

В мифах и сказках разных народов, живущих в разных странах, на разных континентах, в разных условиях, мы встречаем упоминания о других, запредельных, неведомых мирах. Традиционно наиболее популярными и широко известными были мифы Древней Греции, их персонажи часто упоминались в классической литературе, боги Олимпа и древнегреческие герои хорошо знакомы более или менее образованному читателю; однако в последние десятилетия все больше распространяются мотивы скандинавских мифов, хотя не только трудный для восприятия первоисточник, но и пересказ мифов для детей все же не могут сравниться в популярности с многочисленными произведениями, авторы которых используют мотивы германо-скандинавской мифологии.

«Скандинавские сказания» в пересказе Ю. Светланова<sup>1</sup> были одной из любимых книг моего детства, и даже прочитанные позже «Старшая Эдда», «Младшая Эдда» и прочие эддические песни ее не вытеснили. В скандинавских мифах мотив перехода между мирами встречается намного чаще, чем в греческих, и говорится об этом подробнее. Со славянской мифологией мы были знакомы мало, да и сейчас представления о ней остались расплывчатыми, хотя славянский языческий мир постепенно нам открывается. Впрочем, правильнее было бы сказать, что мы знакомы по сказкам с отдельными мифологическими персонажами нижних уровней, боги же оказались почти совсем забытыми. По всем этим причинам я буду чаще всего обращаться к германо-скандинавской картине мира.

<sup>1</sup> Скандинавские сказания / Пересказал для детей Ю. Светланов. М.: Детская литература, 1970.

Однако в первую очередь мне хотелось бы обратиться к общим для всего человечества представлениям и мотивам, вкратце о них напомнить. Прежде чем говорить о переходе между мирами, необходимо разобраться в устройстве этих миров, в том, как они соотносятся между собой. Одно из главных и часто встречающихся мифологических противопоставлений – это противопоставление верхнего и нижнего миров. В мифологических картинах обычно описываются три расположенных по вертикали мира, противопоставленных один другому как «верх» и «низ». Земной мир является нижним по отношению к небу (или нескольким небесам), но становится верхним по отношению к подземному (или водному) миру. Мифологические существа, обитающие в том или другом мире, могут перемещаться между ними, временно покидать свой привычный мир и возвращаться в него. Обитатели верхнего или нижнего мира спускаются или поднимаются в наш обычный земной, а люди поднимаются на небеса и опускаются под землю или под воду. Часто эти перемещения совершаются по мировому древу, соединяющему все три мира.

Мировое древо – *arbor mundi* – под тем или иным названием встречается едва ли не во всех мифологиях. Его могут называть древом жизни или древом центра, небесным древом или древом подземного мира, а иногда, в прямой связи с его предназначением, древом восхождения или древом нисхождения, другими словами – осью, по которой и происходит вертикальное перемещение между мирами. Три части мирового древа – корни, ствол и ветви – соответствуют нижнему, среднему и верхнему мирам, и с каждой из этих частей связываются определенные существа, чаще всего – животные, но иногда и божества того или другого уровня. Иногда встречаются изображения или описания перевернутого дерева, причем перевернутым оно может оказаться как в действительности (то есть растущим ветвями вниз), так и в представлении наблюдателя, который спускается от вершины к корням.

Горизонтальную структуру мирового древа образуют его ствол и окружающие его объёкты. Древо, помещенное в центр мироздания, оказывается на пересечении горизонтальных осей, на равном удалении от четырех сторон света. Плоскость, над которой оно возвышается, может представлять собой круг или квадрат, деление может быть не четырехчастным, а восьмичастным, неизменной остается лишь центральная позиция древа.

Мировое древо «отделяет мир космического от мира хаотического, вводя в первый из них меру, организацию и делая его доступным для выражения в знаковых системах текстов»<sup>1</sup>; оно расположено в той

<sup>1</sup> Мифы народов мира. Т. I. М.: Советская энциклопедия, 1980. С. 404

сакральной точке пространства, где совершилось сотворение мира, и связано с точкой начала во времени.

Мифическое («начальное», «раннее», «первое») время, «правремя» предшествует историческому; это время сотворения мира, земли и небесных светил, растений, животных и людей, «первопредметов, перводействий и первотворения»<sup>1</sup>, время, когда были установлены образцы социального поведения, и первоисточник «магических духовных сил, которые... продолжают поддерживать установленный порядок в природе и обществе»<sup>2</sup>. Мифическое время может описываться как «золотой век» или, напротив, как время хаоса, подлежащего упорядочению силами космоса. События мифического времени воспроизводятся в образах, и постепенно мифическая модель времени дополняется другой, циклической, а затем и перерастает в нее. Если существует начало времен, логично предположить и то, что когда-нибудь наступит и конец, и «в развитых мифологиях, представляющих вселенную как арену непрекращающейся борьбы хаоса и космоса... возникает образ... гибели мира, подлежащего или не подлежащего затем циклическому обновлению»<sup>3</sup>.

Время может двигаться по кругу, и тогда ход истории уподобляется в представлении людей смене времен года, происходит постоянная регенерация времени: «...освоение новой земли повторяет сотворение космоса из хаоса, каждая война – архетипическую битву предков или богов, страдание невинного – страсти бога вегетации, всякая смерть – смерть первого человека, а брак – брак первой супружеской пары»<sup>4</sup> (в соответствии с теорией М. Элиаде); но движение времени может уподобляться и качанию маятника между двумя полюсами (образ, предложенный английским мифологом Э. Личем).

Эсхатологические мотивы присутствуют во многих мифологиях и, как мы увидим позже, эти мотивы явственно различимы и в детской литературе того рода, о котором пойдет речь в этой книге. В архаичных мифологиях мы часто встречаемся с упоминаниями о некоем глобальном бедствии, обозначившем конец мифического времени и начало настоящего – гибель всего прежнего мира в огне или воде, гибель племени исполинов, населявшего землю прежде людей. Представления о гибели мира «подготавливаются в архаичных мифологиях календарными

<sup>1</sup> Мифы народов мира. Т. I. С. 252.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 253.

<sup>4</sup> Мифы народов мира. Т. II. М.: Советская энциклопедия, 1982. С. 621.

мифами о смерти и воскресении природы, о силах хаоса, злых духах и чудовищах, угрожающих существованию космоса... а также мифами о смерти и загробном мире»<sup>1</sup>.

Вот о загробном мире я и хотела бы сейчас поговорить подробнее, поскольку едва ли не всякое перемещение между мирами предполагает путешествие в мир мертвых, во всяком случае – временное исчезновение героя из мира живых. Какими бы ни представлялись иные миры автору, отправляющему персонажей в зазеркалье или в невидимые стороннему зрителю глубины холста, заставляющему их проходить сквозь нарисованную дверь или падать в кроличью нору, в мифологии «потусторонний мир» или «тот свет» – это обитель мертвых, место пребывания душ.

Конечно, общей для всех картины загробного мира не существует, нет единого представления о его устройстве, местонахождении, о том, чем заняты его обитатели; неизменно лишь его противопоставление миру живых. Это далекий мир, расположенный чаще всего ниже земного, реже – на небе, на звездах; иногда его местоположение определено и в горизонтальном пространстве – на севере или на западе. Попасть туда можно по мировому древу (в этом случае перемещение совершается и вверх, и вниз), а можно по разнообразным мостам (Млечный путь, радуга – или конский волос, как, например, в алтайских мифах; сорвавшихся с моста ждала вторичная и окончательная смерть). Путь в загробный мир обычно представлялся долгим и опасным, на этом пути надо было перебираться через горы и пропасти, переплывать кипящие реки или огненные озера; вход охраняли стражи или чудовища. В загробный мир можно было и не попасть, если не выполнить определенных условий, и, лишившись посмертного пристанища, оказаться обреченным на вечные скитания.

Иногда потусторонний мир представляется во всем похожим на наш, только лучше – словно переводная картинка, с которой снят верхний слой, и краски сияют во всей красе; иногда картина «окрашена в тусклые тона: там слабо светит солнце, нет ни нужды, ни радости»<sup>2</sup>, и бесчувственные тени влачат призрачное существование. Нередко «тот свет» во всем противопоставляется «этому»: когда у живых день, у мертвых – ночь, здесь – лето, там – зима; живой человек, попав в загробный мир, оказывается невидимым, как остаются для нас невидимыми пришедшие на землю души умерших.

<sup>1</sup> Мифы народов мира. Т. II. С. 671.

<sup>2</sup> Мифы народов мира. Т. I. С. 453.

Изначально представление о загробном мире не было связано с понятиями воздаяния за заслуги или наказания за проступки в земной жизни, но путешествие в иной мир (не всегда открыто называемый загробным) могло стать испытанием, после которого герой поднимался на более высокую ступень, переходил в другой статус. У обрядов инициации при всем их внешнем разнообразии сохраняется общая трехчастная структура: «...все они состоят из выделения индивида из общества (т.к. переход должен происходить за пределами устоявшегося мира), пограничного периода (длящегося от нескольких дней до нескольких лет) и возвращения, реинкорпорации в новом статусе или в новой подгруппе общества»<sup>1</sup>. Инициация понималась как смерть и новое рождение; пространство, в котором оказывался человек, считалось лежащим за пределами мира живых. Достаточно часто героя мифа или сказки проглатывает чудовище (а пасть чудовища – и есть вход в загробный мир), затем он тем или другим способом выбирается наружу, приобретая за время своего заточения магические способности. Иногда проглатывание героя чудовищем заменяется пребыванием его в логове или гнезде, иногда – в воде, если она является естественной средой обитания чудовища. И очень часто местом, куда отправляется герой мифа или сказки (как и местом совершения обряда инициации) становится лес – «одно из основных местопребываний сил, враждебных человеку»<sup>2</sup>; через лес лежит путь в мир мертвых. Селькупы (народ, живущий на севере Западной Сибири; прежде селькупов называли остяко-самоедами) верили, что в лесу находится вход в нижний мир, мир мертвых в их представлении – это окаймленная кедрами тундра. Непроходимый девственный лес окружает и вход в Аид – подземное царство мертвых в греческой мифологии.

«Вход в пещеру меж скал зиял глубоким провалом,  
Озеро путь преграждало к нему и темная роща»<sup>3</sup>, –

читаем мы в шестой книге «Энеиды» Вергилия, там, где описано нисхождение Энея в Аид.

Сходные примеры можно найти в мифах многих народов; лес, который сам обычно считается принадлежащим среднему миру, является преддверием царства мертвых, не случайно его непременно изображают

<sup>1</sup> Мифы народов мира. Т. I. С. 544.

<sup>2</sup> Мифы народов мира. Т. II. С. 49.

<sup>3</sup> Публий Вергилий Марон. Энеида / Пер. С. Ошерова. М.: Художественная литература, 1971. С. 226.

темным и таинственным. Лес не состоит из отдельных деревьев, он понимается как единое целое, некая первобытная материя, иногда – изначальный хаос.

Лес – пограничная зона между миром живых и миром мертвых – становится и пространством обряда посвящения, инициации, поскольку смысл обряда состоит в том, что прежний человек умирает и рождается новый. «Обряд посвящения производился всегда именно в лесу. Это – постоянная, непрременная черта его по всему миру. Там, где нет леса, детей уводят хотя бы в кустарник.

Связь обряда посвящения с лесом настолько прочна и постоянна, что она верна и в обратном порядке. Всякое попадание героя в лес вызывает вопрос о связи данного сюжета с циклом явления посвящения»<sup>1</sup>.

Для того чтобы попасть «на ту сторону», недостаточно пройти через лес, между миром живых и миром мертвых есть не только пограничная зона, но, разумеется, и граница, на которой и расположен собственно вход в другой мир: избушка на курьих ножках, хорошо знакомая нам по русским сказкам, хатка, хижина или шалаш у других народов. «Избушка, хатка или шалаш – такая же постоянная черта обряда, как и лес»<sup>2</sup>.

Когда герой приближается к избушке, перед ним оказывается гладкая стена – вход в избушку расположен с другой стороны («жилище смерти имеет вход со стороны смерти»<sup>3</sup>), потому и приходится с помощью заклинания ее поворачивать: обойти избушку нельзя, она стоит на границе, которую герою нельзя перешагнуть.

У избушки есть явственные зооморфные черты (те самые «курьи ножки»), в некоторых случаях и избушки никакой нет, равно как хатки и шалаша, а есть животное – уже упоминавшееся выше чудовище, охраняющее вход в загробный мир. Для того чтобы войти, необходимо совершить жертвоприношение или произнести заклинание.

Нередко в переходе между мирами героя сопровождают проводники, показывающие ему путь и помогающие уберечься от опасностей; бывает, что для перехода через границу между мирами необходим некий волшебный предмет. Пропп объединяет волшебных помощников и волшебные предметы, поскольку они действуют совершенно одинаково: и те, и другие доставляют героя в иное царство, в потусторонний мир.

<sup>1</sup> *Пропп В.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Рипол Классик, 2011. С. 40.

<sup>2</sup> Там же. С. 45.

<sup>3</sup> Там же. С. 43.

Иногда роль помощника так велика, что роль самого героя становится пассивной. Помощник доставляет его в дальние края и выполняет за него задания, сражается с врагом или спасает героя от погони. Тем не менее герой остается героем. «Помощник есть выражение его силы и способности»<sup>1</sup> (а иногда в роли помощника оказывается персонифицированная способность героя – он не получает в дар волшебное животное, а сам оборачивается животным).

Помощником героя может быть орел или другая птица, появляющаяся для того, чтобы перенести его в другое царство; позже птицу сменяет конь, нередко – крылатый.

Конечно, обычный конь не годится для путешествий между мирами; сказочный герой, отправляясь на поиски коня, на котором сможет переправиться в другой мир, получает подробные указания, и из них становится понятно, что коня он должен вывести из могилы (хотя в тексте прямо об этом не говорится, там упоминается о погребке или подвале) – отголосок погребальных обрядов, когда коня хоронили вместе с хозяином. На то, что конь принадлежит потустороннему миру, указывает и его масть – он белый («цвет существ, потерявших телесность»<sup>2</sup>) или огненный, вернее было бы сказать – воплощение огня в конском облике; в различных мифах герой отправлялся на небо при помощи огня, разложив большой костер.

Волшебные предметы в сказках выполняют совершенно ту же задачу, что и одушевленные существа-помощники. Вообще волшебным предметом может стать что угодно – одежда или обувь, оружие, утварь, музыкальные инструменты, части тела животных, плоды и многое другое, не все эти предметы помогают герою перемещаться между мирами, но некоторые из них попадают в наш мир из царства мертвых и именно поэтому и обладают волшебной силой.

Переправу – то есть перемещение между мирами – Пропп называет «осью сказки». В другой мир герои сказок переправляются различными способами: забравшись в шкуру животного; сев верхом на коня или птицу; взойдя на корабль (все это связано с различными погребальными обрядами), пройдя через пасть зверя или взобравшись по дереву (другими словами – по мировому дереву, соединяющему два или три мира, земной и небесный или подземный, земной и небесный). Иногда герой странствует не один, а с провожатым.

<sup>1</sup> Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. С. 139.

<sup>2</sup> Там же. С. 147.

И вот наконец герой оказывается в потустороннем мире, на том свете. О том, что не существует общего для всех представления об ином мире, уже говорилось; нет даже и единого представления о нем у каждого народа в отдельности. «И там свет такой же, как у нас», – говорится в сказках, то есть на «тот свет» проецируется картина окружающей действительности. Спустившись в пропасть и пройдя подземным ходом, герой выходит «на широкое и чистое поле», посреди которого стоит дворец; точно так же и подводное царство может не отличаться от того, что путешественник оставил на поверхности земли.

Правда, войти бывает не так просто – надо проскочить между расходящимися на две-три минуты горами или между створками зубастых дверей; пройдя на другую сторону, путешественник из мира живых окажется в царстве обилия, и предметы, которые он захватит с собой, возвращаясь на этот свет, принесут ему богатство и могущество.

Конечно, все это возможно только когда речь идет о путешествиях в «лучший мир», идеальный по сравнению с земным, в «рай», который совсем не обязательно находится на небесах, и частые упоминания о золоте, встречающиеся в мифах и сказках, где под золотом подразумевается солнце, в то же время указывают и на подземный мир. Из царства теней ничего волшебного принести нельзя, туда герой отправляется лишь затем, чтобы попытаться вывести оттуда кого-то, кто туда попал – Эвридику, как было в греческом мифе, или Бальдра, как в скандинавском.

Вообще мотив перехода универсален. Вся человеческая жизнь может восприниматься как череда переходов из одного состояния в другое; от предшествующего рождению небытия – к земной жизни, от детства – к юности, от юности – к зрелости, из жизни – снова в небытие или в посмертное существование. Но и переход между одной ступенью и другой также воспринимается как символическая смерть и новое рождение, и всякий раз переход требует иницилирующего ритуала.

«Существует... вид символизма, принадлежащий наиболее ранним известным священным традициям, которые... связаны с периодами перехода в жизни человека. Но эти символы не ищут связи инициации с какой-либо религиозной доктриной или групповым секулярным сознанием»<sup>1</sup>. Напротив, они нацелены на потребность человека в освобождении от любого состояния бытия, которое слишком незрело, слишком неподвижно

<sup>1</sup> Хендерсен Дж. Древние мифы и современный человек // Юнг К.Г. Человек и его символы. СПб.: БСК, 1996. С. 179.



или тупиково. Другими словами, они имеют отношение к освобождению или переходу человека от любого ограничивающего паттерна существования по мере того, как он продвигается в направлении к более высокой или более зрелой стадии в своем развитии.

Символы перехода – это символы, которые представляют стремление человека к достижению своей цели. Они обеспечивают человека «теми средствами, с помощью которых содержания его бессознательного могут проникать в сознание, но и сами по себе они также являются активными выразителями этих самых содержаний»<sup>1</sup>.

В сновидениях мы нередко встречаемся с теми же символами, что и в мифах. Освобождение – необходимое условие для перехода на следующую, более высокую ступень – видится как странствие, путешествие, «в каком-то смысле оказывающееся странствием духовным; здесь новопосвящаемый знакомится с природой смерти»<sup>2</sup>.

Как и в мифах, в сновидениях человек иногда оказывается в местах, которые можно назвать местами перехода; вход в другой мир может оказаться на дне колодца или за дверью; и с тем, и с другим мотивом мы много раз встречались. Дверь – символ начала и конца и символ препятствия, символ потустороннего и символ цикличности («образ бесконечных переходов от одной двери к другой восходит к идее цикличности перемещения между мирами. Так, китайцы представляют себе путь от жизни к жизни как движение по длинному (бесконечному?) коридору, от комнаты к комнате, от двери к двери»<sup>3</sup>).

Перечисление всех возможных способов перехода между мирами, всех символов перехода, всех помощников и всех волшебных средств, способствующих перенесению героя в иной мир или помогающих ему вернуться обратно, заставило бы меня в значительной степени свести свою работу к подробному пересказу написанного другими авторами, а потому я ограничиваюсь здесь лишь кратким упоминанием – с тем, чтобы возвращаться к этим текстам по мере необходимости в каждом отдельном случае.

Прежде чем перейти к авторским сказкам, собственно и составляющим предмет разговора, мне хотелось бы ненадолго остановиться на уже названной выше книге «Скандинавские сказания», которую можно, на мой

<sup>1</sup> Хендерсен Дж. Древние мифы и современный человек. С. 180.

<sup>2</sup> Там же. С. 181.

<sup>3</sup> Таро Ленорман // URL: <http://tarot.my1.ru/forum/6-112-9> (Дата обращения 21.01.2016).

взгляд, считать и мостиком, переброшенным между мифом в чистом виде и авторской сказкой, и моделью для сравнения.

Надо сказать, что картина мира, воссозданная по скандинавским сагам, выглядит очень убедительной, существование языческих богов представляется вполне естественным; в книге нет предисловия, в котором читателя предупредили бы о том, что все изложенное дальше – плод народной фантазии, попытки объяснения природных явлений сверхъестественными причинами, об этом говорится лишь в послесловии, написанном научным консультантом – Б. И. Пуришевым. И в том же послесловии Исландию, где церковь «в течение столетий была вынуждена мирно уживаться бок о бок с язычеством, где священнослужители не сжигали ни грешников, ни их книги, где... сохранялась... относительная свобода совести», он называет «светлым в мрачные времена Средневековья уголком»<sup>1</sup>.

Что же говорится в скандинавских сказаниях о переходе между мирами, и прежде всего – как устроен мир в соответствии с этими представлениями?

То место, где обитаем мы – люди, – наша земля называется Мидгард или Митгард – «средняя страна». Боги сделали нашу землю из тела убитого ими великана Имира (первого антропоморфного существа, порождения льда или инея и огненных искр), его же череп они превратили в небесный свод, из костей сделали горы, из волос дерева, и так далее.

«Имира плоть  
стала землей,  
кровь его – морем,  
кости – горами,  
череп стал небом,  
а волосы – лесом.

Из ресниц его Мидгард  
людям был создан  
богами благими;  
из мозга его  
созданы были  
темные тучи»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Скандинавские сказания. С. 235–236.

<sup>2</sup> Старшая Эдда / Пер. А. Корсуна. М.: Художественная литература, 1975. С. 213.

Для себя же боги (асы) построили высоко над землей страну под названием Асгард. За морем (образовавшимся из крови Имира) лежит страна великанов – Йотунхейм, во владение гномам или черным эльфам отдана подземная страна Свартальфахейм, а в воздухе между землей и Асгардом, в Льесальфахейме, обитают светлые эльфы.

В Асгард людям не попасть – «Тонкий, но прочный мост Бифрест – люди называют его радугой – соединяет Асгард с землей, но плохо придется тому, кто осмелится по нему подняться. Красная полоса, которая тянется вдоль Бифреста, – это вечное, никогда не потухающее пламя. Безвредное для богов, оно сожжет любого смертного, который осмелится к нему прикоснуться»<sup>1</sup>.

Но путь туда заказан только живым – в залах Валгаллы, дворца Одина, самого большого и красивого дворца в Асгарде, «живут храбрые воины, павшие в битве с врагом. Здесь они едят мясо огромного вепря Сэримира, которого каждый день режут и варят и который на следующее утро вновь оживает точно таким же, как и был, и пьют крепкое, как старый мед, молоко козы Гейдрун, которая пасется у вершины ясеня Игдразиля, обгладывая его ветви и листья, и дает столько молока, что его хватает на всех жителей Асгарда»<sup>2</sup>. (Впрочем, так выглядит это лишь в переложении для детей, на самом деле картина немного иная: Один и Фрейя поровну делят между собой павших воинов, и половина их отправляется в Валгаллу, половина – в Фолькванг, дворец Фрейи. Обитающие в Валгалле воины – эйнхерии – ежедневно с утра облачаются в доспехи и бьются насмерть, а потом воскресают из мертвых, у них отрастают отрубленные руки и ноги, и воины садятся пировать. А по ночам к ним являются прекрасные девы.)

«Эйнхерии все  
рубятся вечно  
в чертоге у Одина;  
в схватки вступают,  
а кончив сраженье,  
мирно пируют»<sup>3</sup>.

Те же, кто недостоин жить в Валгалле, вернее, души умерших, не заслуживших вечного пиршества, отправляются в царство великанши Хель,

<sup>1</sup> Скандинавские сказания. С. 16.

<sup>2</sup> Там же. С. 18.

<sup>3</sup> Старшая Эдда. С. 208.

лежащее глубоко под землей, ниже Свартальфахейма. Страну мертвых от страны живых отделяет река Гйоль, через которую перекинут тонкий золотой мост. Единственным, кому удалось перебраться через эту реку раньше, чем огонь или земля поглотили его тело, раньше, чем он стал тенью, был Гермод, младший сын Одина, которого боги послали к Хель с просьбой отпустить Бальдра, бога весны. И не только перебраться в царство Хель, но и вернуться обратно; он был первым, кого Хель отпустила из своего царства.

Хель – одна из дочерей бога огня Локи и великанши Ангрбоды, родная сестра мирового змея (в пересказе Светланова – змеи Йормундгад или Митгард, что, собственно и означает «Мировая змея») и волка Фенриса, который в конце времен поглотит солнце и убьет Одина, а потом падет от меча молчаливого аса Видара.

Христианские проповедники, ссылаясь на описания ежедневных сражений в чертогах Одина, пытались приравнять Валгаллу к аду, однако в «Старшей Эдде» есть описание настоящего ада, напоминающего Дантов:

«Видела дом,  
далекий от солнца,  
на Береге Мертвых,  
дверью на север;  
падали капли  
яда сквозь дымник,  
из змей живых  
сплетен этот дом.

Там она видела —  
шли чрез потоки  
поправшие клятвы,  
убийцы подлые  
и те, кто жен  
чужих соблазняет;  
Нидхёгг глодал там  
трупы умерших...»<sup>1</sup>

Кроме райских чертогов Одина и Фрейи и царства Хель в скандинавских мифах упоминается еще одна страна – волшебная страна Утгард, и вот она больше всего соответствует понятию «другого места» или

<sup>1</sup> Старшая Эдда (Прорицание Вёльвы). С. 187.

параллельного мира. Правда, отправляются в эту волшебную страну, лежащую за морем, не люди, а боги – Тор и Локи.

Путешественникам пришлось не только переплыть через море. Когда они, переправившись через море в построенной ими лодке, пристали к берегу Йотунхейма, им пришлось идти дальше пешком. Вскоре они «добрались до высокого дремучего леса. Они шли по нему целый день, но казалось, что ему не будет ни конца ни края»<sup>1</sup>. (Но ведь лес и есть традиционное место входа в другой мир.) В лесу боги встречаются с великаном Скримиром, который позже оказывается властителем волшебной страны, королем Утгарда – Утгардалоки. Чуть позже Тору и Локи приходится состязаться с огнем и мыслью, со старостью и с мировой змеей. Убедившись в том, насколько Тор силен, Утгардалоки (который никогда, по его словам, не позволил бы богу грома войти в свой замок, если бы знал, насколько Тор могуч), говорит, что от всей души желает никогда больше его не видеть. Сказав «прощай», Утгардалоки внезапно исчез. А вместе с ним «исчез и его замок, и на том месте, где он стоял, перед глазами Тора и его спутников простиралось только ровное, покрытое зеленой травой поле»<sup>2</sup>.

Ни одной из этих стран не суждено существовать вечно: когда придет время гибели богов, рухнет мировое древо, ясень Иггдрасиль (Игдразиль), чьи корни веками подтачивает дракон Нидхегг, его ствол и ветви сгорят, потому что на них упадет огненный меч повелителя Муспельхейма, и тогда обрушится небесный свод, земля погрузится в мировое море, не станет ни Асгарда, ни Митгарда, ни Йотунхейма, ни Муспельхейма, ни Свартальфахейма, ни Льесальфахейма, останется одно лишь мировое море.

Однако не все боги погибнут, и те, кто уцелеет, вместе с освободившимся из царства Хель Бальдром построят для себя новую страну, «а под ними из мирового моря опять подымается земля. Она вся зеленая, она покрыта чудесными лесами, садами, пастбищами и нивами. А вот и люди. Они уже не думают о богатстве. Блеск золота их больше не ослепляет. Они не воюют друг с другом и живут безбедно и счастливо»<sup>3</sup>.

«Заколятся  
хлеба без посева,  
зло станет благом,  
Бальдр вернется,

<sup>1</sup> Скандинавские сказания. С. 53.

<sup>2</sup> Там же. С. 59.

<sup>3</sup> Там же. С. 99.

жить будет с Хёдом  
у Хрофта в чертогах,  
в жилище богов –  
довольно ли вам этого?»<sup>1</sup>

Судя по этим строкам, после того как разрушится прежний мир и появится новый, в нем по-прежнему будут и «средняя страна» – место обитания людей, и небесные чертоги, и подземное царство. Но эсхатологические сюжеты нечасто переходят в авторскую сказку для детей (хотя с рассказом о конце описанного в книге мира мы еще встретимся), и в любом случае не они составляют предмет исследования, а потому на этом я свой беглый пересказ мифов заканчиваю и перехожу к детским книгам, фильмам и спектаклям, герои которых перемещаются между нашим миром и виртуальными мирами.

<sup>1</sup> Старшая Эдда. (Прорицание Вёльвы). С. 189.

## СТАРАЯ СКАЗКА

### «ЧЕРНАЯ КУРИЦА, или ПОДЗЕМНЫЕ ЖИТЕЛИ» АНТОНИЯ ПОГОРЕЛЬСКОГО

В сборнике «Сказки русских писателей», выпущенном издательством «Детская литература» в 1980 году, собраны классические образцы авторской сказки XIX и XX веков. Сборник открывается сказками Пушкина, а последними в нем помещены сказки Паустовского, всего авторов здесь более двух десятков. Однако лишь немногие из включенных в него сказок отвечают заданным мною условиям, лишь в немногих из них рассказывается о путешествиях героев между мирами. Без малейшей натяжки можно говорить, пожалуй, лишь о «Черной курице».

Антоний Погорельский – псевдоним Алексея Алексеевича Перовского (1787–1836) – писатель-романтик, сложившийся отчасти под влиянием Гофмана, однако свободный от подражания ему; его литературным дебютом была повесть «Лафертовская маковница» (1825), явившаяся первым в русской литературе опытом фантастического повествования романтического типа. А в 1829 году Погорельский опубликовал сказку «Черная курица, или Подземные жители», написанную им для племянника Алеши – Алексея Константиновича Толстого, будущего писателя. «Черная курица» – первая в истории русской литературы книга о детстве и первое авторское произведение для детей. Судя по тому, что и через полтора столетия сказку не только читают, но инсценируют и экранизируют – она нисколько не устарела.

Время, когда происходят события сказки, автор определил достаточно точно: «лет сорок тому назад», отсчитывая от 1829 года, – это последнее десятилетие XVIII века. Мальчик Алеша, лет девяти или десяти, воспитывался в петербургском пансионе, расположенном на Васильевском острове, в доме, который к тому времени когда автор рассказывает

о происходивших в нем событиях, «давно уже уступил место другому, несколько не похожему на прежний»<sup>1</sup>. Родители Алеши жили далеко от Петербурга и сына давно не навещали. Алеша был мальчик «умный, миленький, учился хорошо, и все его любили и ласкали». Однако по воскресеньям и праздникам, когда другие дети возвращались по домам, он оставался один, и тогда «горько чувствовал свое одиночество». Единственным утешением его были книги, по преимуществу рыцарские романы и волшебные повести, которые он брал из библиотеки учителя, а любимыми развлечениями – смотреть в переулок через дырочку в заборе, отделявшем двор пансиона от улицы, и ждать появления волшебницы, которая принесла бы ему игрушку, талисман или письмо от родителей, а еще – кормить курочек, которые играли и бегали во дворе. «Между курами он особенно любил одну черную хохлатую, названную Чернушкой». И вот однажды, к ужасу Алеши, кухарка Трина решила именно Чернушку-то и зарезать к приезду гостей. Алеша упросил оставить Чернушку в живых, вернее – выкупил ее у кухарки за подаренный ему бабушкой империал, составлявший «все его имение». Вечером того же дня, перед тем как идти спать, Алеша, наигравшись с Чернушкой, «сам затворил курятник, удостоверившись наперед, что любезная его курочка уселась на шесте».

А ночью, когда Алеша давно уже лежал в постели, но все никак не мог уснуть, простыня на соседней кровати легонько зашевелилась, приподнялась, и «из-под нее вышла... черная курица!». Чернушка заговорила с Алешей человеческим голосом, позвала за собой и куда-то повела, строго наказав не шуметь и ничего не трогать в комнатах, через которые они пойдут, однако Алеша не послушался.

«Они спустились вниз по лестнице, как будто в погреб, и долго-долго шли по разным переходам и коридорам, которых прежде Алеша никогда не видывал», затем вошли в залу, где курице пришлось сразиться с охранявшими двери рыцарями, и Алеша от страха упал в обморок – на том приключение в первую ночь и закончилось.

На следующую ночь Чернушка вновь явилась за Алешей; на этот раз он вел себя более сдержанно, и им удалось дойти до цели своего похода, другой подземной залы, где Алеша встретился с населявшим подземелье маленьким народцем и его королем. Чернушка внезапно оказалась королевским министром, за спасение которого «от неизбежной и жестокой смерти» король предложил мальчику выбрать себе любую награду, и тот,

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты из сказки «Черная курица, или Подземные жители» даны по книге: Сказки русских писателей. М.: Детская литература, 1982.



не успев хорошенько подумать, попросил сделать так, чтобы, не учившись, он всегда бы знал урок.

Король подарил ему конопляное семечко и предупредил: рассказывать о том, что видел внизу, Алеша не должен ни под каким предлогом, иначе сам он навсегда лишится милостей подземного народа, а им «наделает множество хлопот и неприятностей». Алеша дал обещание хранить все в тайне, на этом аудиенция закончилась, король удалился, а придворные стали показывать мальчику «подземные редкости», повели его в зверинец (где содержались «большие крысы, кроты, хорьки и подобные им звери, живущие в земле и под полами»), затем пригласили поохотиться вместе с ними; Алеша, по примеру других сев верхом на палку с лошадиной головой, отправился на охоту – как оказалось, охотиться предстояло на крыс. (Конечно, здесь сразу же вспоминается сказка «Щелкунчик и мышинный король» любимого Погорельским Гофмана, где идет война с мышами, но у подземных жителей были свои причины истреблять крыс: если бы они крыс не истребляли, те вскоре выгнали бы их из комнат и извели бы все их съестные припасы. К тому же мышь и крысьи меха у подземных жителей были «в высокой цене по причине их легкости и мягкости. Одним знатным особам дозволено их... употреблять»).

Показали Алеше и всякие подземные чудеса, сад с дорожками, усыпанными драгоценными камнями и прочее, однако на самый волнующий вопрос ни он, ни читатель так и не получил ответа:

« – Но, сказал ему Алеша, – объясни мне, любезная Чернушка, отчего ты, будучи министром, являешься в свет в виде курицы и какую связь имеете вы со старушками-голландками?

Чернушка, желая удовлетворить его любопытству, начала было рассказывать ему подробно о многом, но при самом начале ее рассказа глаза Алешины закрылись, и он крепко заснул. Проснувшись на другое утро, он лежал в своей постеле. Долго не мог он опомниться и не знал, что ему делать...

Чернушка и министр, король и рыцари, голландки и крысы – все это смешалось у него в голове, и он насили мысленно привел в порядок все виденное им в прошлую ночь».

Подаренное семечко, однако же, ему не приснилось, Алеша нашел его у себя в кармане. Как мы помним, поначалу волшебное средство Алеше и в самом деле помогло, однако потом эта награда принесла ему неприятности, а подземным жителям из-за нескромности Алеши пришлось покинуть места, где их народ счастливо и беспечно жил в течение нескольких столетий.

Разумеется, сказка эта написана отчасти в наставление маленькому племяннику, но мы знаем множество детских книг, где автор преподает читателю урок, довольствуясь реалистическими персонажами и обстоятельствами. Или же удивительные приключения в конце концов оказываются виденными во сне (впрочем, путешествия в собственное подсознание не менее увлекательны, чем странствия по «внешним», запредельным иным мирам). Здесь же автор на самом деле отправляет героя (или душу спящего героя, или, как сказали бы в более близкие к нам времена, его астральное тело) в другой мир. Намного позже французский писатель Мишель Турнье даст одному из своих рассказов определение «сказка-инициация», как нельзя больше подходящее и для «Черной курицы».

Подземное царство в любой мифологии отождествляется с миром мертвых, охраняющим свои тайны, – потому-то Алеше и нельзя рассказывать о том, что видел под землей. (Кроме того, устами главного героя сказки Погорельский напоминает о том, что подземелье – это еще и владения гномов, там они добывают и хранят свои сокровища.) А волшебное средство, принесенное с той стороны, пусть и не утрачивает силу на этой стороне, в реальном мире, но в конечном счете приносит своему обладателю несчастье.

В уже упоминавшемся выше и цитировавшемся труде В. Проппа «Исторические корни волшебной сказки» о «тридесатом царстве» или потустороннем мире говорится как о стране обилия; принесенные оттуда в наш мир волшебные предметы дарят изобилие и здесь. Но если первоначально волшебные предметы – бесспорно источник блага, постепенно появляется мотив «запретного ларчика»: предмет, «обеспечивающий вечное нетрудовое изобилие»<sup>1</sup>, опасен, и с его использованием связаны определенные запреты, среди прочего – запрет рассказывать об источнике внезапного благополучия.

Именно это и происходит в сказке Погорельского: Алеша лишь до тех пор может пользоваться бездумно и второпях выбранной им наградой, пока о том, что у него имеется волшебное конопляное семечко, никому не известно. Но, если в сказках волшебный предмет дает обездоленному герою возможность наконец-то выбиться из бедности, то Алеша и без конопляного семечка учился хорошо. Правда, он мечтал о «талисмане», но неопределенно, скорее – под влиянием прочитанных книг; как бы он поступил, если бы и в самом деле за забором появилась волшебница и подарила ему талисман, Алеша не задумывается, его больше занимает сама возможность появления волшебницы.

<sup>1</sup> Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. С. 252.

Недоступный переулочек, куда ведут неизменно запертые ворота и калитка, переулочек, в который можно лишь глядеть через круглые дырочки от гвоздей в досках забора, – не менее загадочный потусторонний мир, чем тот, где «юное воображение его бродило по рыцарским замкам, по страшным развалинам или по темным дремучим лесам»; не случайно автор вспоминает о переулке, о котором забыл упомянуть раньше, говоря о расположении пансиона, сразу после рассказа о чтении Алеши.

Путешествие в подземный мир с черной курицей описано как событие реальное – перед тем Алешу, который долго не мог уснуть, сон наконец «преодолел, и он только что успел во сне разговориться с Чернушкой, как... пробужден был шумом разъезжающихся гостей». Он снова долго лежит без сна, слушая, как наверху убирают комнаты, и наконец из-под соседней кровати появляется черная курица.

Чернушка, скрашивающая одиночество мальчика в пансионе, становится и его проводником, без которого не попасть в подземное царство. О. Тиманова, автор статьи «Мифопоэтические контексты “волшебной повести” Антония Погорельского “Черная курица, или Подземные жители”»<sup>1</sup>, считает, что черная курица «вводится автором в контекст полного наименования русского Танатоса-Гипноса как Кощея *Бессмертного*. И в цепи отсылки к поэтике устной волшебной сказки, исторические корни которой уходят в систему обрядов инициации и культа “залежных” покойников, в облике Министра Подземного царства, Чернушка – двойник, эквивалент бога *Сна (Смерти)*. Аналогично, в ряду аллюзий на действующих в русской лубочной и авторской сказке XVIII века персонажей славянизированных версий европейского волшебного-рыцарского романа, Чернушка – “темный” бог *Чернобог*, человеку чинящий преграды»<sup>2</sup>.

Мы не знаем, о чем Алеша говорил с Чернушкой во сне, предварявшем сошествие в подземный мир, однако при первом своем появлении в спальне, еще не показав своего могущества, еще оставаясь с виду обычной курицей (но уже обретя дар человеческой речи), она спрашивает, не боится ли ее Алеша, и лишь убедившись в том, что он не испытывает страха, зовет его за собой. С этой минуты она – главная, она руководит всеми действиями Алеши, указывает ему, что он должен делать, а чего делать ни в коем случае не должен, хотя эту систему запретов, выставленных

<sup>1</sup> Тиманова О. И. Мифопоэтические контексты «волшебной повести» Антония Погорельского «Черная курица, или Подземные жители» // Вестник ЛГУ имени А. С. Пушкина № 4 (16). СПб., 2008.

<sup>2</sup> Там же. С. 20.

ради благополучного завершения перехода, я не назвала бы преградами, чинимыми человеку темным божеством.

Итак, Чернушка – проводник мальчика в подземное царство, проводник к месту инициации. Свое могущество она проявляет именно в этом качестве – не она награждает Алешу за добрый поступок, не она и карает за нарушение обещания. Зато ей под силу справиться с рыцарями, охраняющими вход в подземное царство, да и дорогу может показать только она. Но та же Чернушка и наставляет Алешу в его реальной инициации, она помогает ему взрослеть, она указывает ему на дурные его качества, напоминает о том, каким он был прежде и каким должен сделаться снова.

Автор уже процитированной выше статьи «Мифопоэтические контексты “волшебной повести” Антония Погорельского “Черная курица, или Подземные жители”» утверждает, что «испытание персонажа свершается не “понарошку”... реально, доподлинно, “взаправдашне”, истинно. “Инициация” персонажа литературной сказки корреспондирует с реальным взрослением, с действительным ростом героя: преодолевая заблуждения, Алеша высвобождается из *плена иллюзий*»<sup>1</sup>. Однако вина Алеши не только в том, что он, получив в свое распоряжение волшебное средство, утратил те качества, которые прежде привлекали к нему людей, перестал быть тем добрым, скромным и учтивым мальчиком, которого все любили, перестал трудиться, стал ленивым, тщеславным и высокомерным (ему недостаточно просто получить одобрение – он с радостью думает о том, как «опять возьмет верх над товарищами, которые не хотели с ним говорить»), и даже не только в том, что он оказался неблагодарным; вина его – и Погорельский неоднократно к этому возвращается – в том, что он, нарушив данное государю подземного царства слово, открыл тайну подземного народа. Испугавшись наказания розгами, он «забыл обещание, данное подземельному королю и его министру, и начал рассказывать о черной курице, о рыцарях, о маленьких людях...» Вот в чем главная беда – он нарушил условие, при котором надземный и подземный мир могли сосуществовать, нарушил равновесие.

Конечно, нельзя не вспомнить и о другом предназначении черной курицы: она – традиционная жертва, которую использовали во многих магических обрядах; в России черную курицу приносили в жертву баннику – злему духу, живущему за каменной или под полком в каждой бане. И именно после попытки кухарки Трины резать Чернушку и начинается волшебная, сказочная часть истории.

<sup>1</sup> Тиманова О. И. Мифопоэтические контексты «волшебной повести» Антония Погорельского «Черная курица, или Подземные жители». С. 22.

Можно было бы воспринимать все происходящее как фантазии одинокого мальчика, ищущего друга, при этом мальчика начитанного и читающего, как уже упоминалось выше, все больше рыцарские романы и волшебные повести. Однако Погорельский не пытается дать и не хочет давать всему происходящему реалистического объяснения. В реальном мире Алеша учится, ленится, играет с курами, тоскует по дому, болеет и выздоравливает, но все происходящее с ним в пансионе, так подробно и любовно описанном автором, не отменяет второй реальности. И здесь, мне кажется, уместно будет вспомнить то, что говорил Погорельский по поводу другой своей повести – «Лафертовская маковница».

«Опубликованная в журнале А. Ф. Воейкова “Новости литературы” в 1825 году, она казалась настолько необычной, что вызвала специальное разъяснение редактора – так называемую “Развязку”, в которой было дано рационалистическое объяснение фантастических мотивов и образов повести Погорельского. Ироническую полемику с Воейковым, не принимавшим новаторских черт романтической повести “Лафертовская маковница”, Погорельский ввел в свой сборник “Двойник, или Мои вечера в Малороссии” (1828), в который вошла и “Лафертовская маковница”: “...кто непременно желает знать развязку моей повести, – писал в “Двойнике” автор, – тот пускай прочитает “Литературные новости” 1825 г. Там найдет он развязку, сочиненную почтенным издателем “Инвалида”, которого я для того не пересказал вам, что не хочу присваивать чужого добра»<sup>1</sup>.

«Черная курица» неоднократно инсценировалась, и сейчас по мотивам повести продолжают ставить спектакли. Ставят их в театрах разных, часто маленьких городов, посмотреть все с тем, чтобы затем сравнить между собой и с повестью, невозможно, полагаться только на описания – тоже невозможно. Упоминаю здесь о многочисленных инсценировках в доказательство того, что интерес к повести не пропадает. Так, например, в 2010 году в Музыкальном театре Карелии состоялась премьера оперы-мюзикла «Черная курица», а в московском театре К. С. Станиславского<sup>2</sup> с 1996 года много лет шел спектакль по одноименной пьесе Галины Соколовой.

Инсценировка Соколовой «по мотивам» довольно далеко отступает от текста сказки. Прежде всего, курица здесь оказывается «волшебной

<sup>1</sup> Цит. по: Антоний Погорельский // URL: <http://fantlab.ru/autor491> (дата обращения 21.01.2016).

<sup>2</sup> С 2015 года – Электротheater «Станиславский»; «Черная курица» продержалась в репертуаре до конца сезона 2012/2013 года.

жительницей подземного царства», чем полностью снимается гендерное противоречие (у Погорельского – «Министр на то согласился», но – Чернушка, все еще в облике министра, во время пребывания в подземном мире, «начала было рассказывать»), а рядом со «злым королем» появляется добрая королева, она «царствует в ином и лучшем мире. В знак почтения и верности подданные ее готовы целовать край ее одежды... и в этом нет никакой пародийности, не содержится ни капли иронии... Может быть, Галина Соколова, автор инсценировки, переподчинив сказочный мир королеве, просто хотела отметить важную роль женского начала?.. “Мужское” же начало проявляется сложнее, с усилиями, в реальном, а не реально-вымышленном мире»<sup>1</sup>.

Конечно, при чтении, а тем более – при просмотре фильма (об экранизациях сказки Погорельского я подробно расскажу в конце этой главы), где мотив существования подземных двойников развит и усилен, невозможно не обратить внимания на несоответствие *курицы* в надземном, реальном мире *министру* в подземном. Понятно, что в реальном мире суп куда чаще варят из курицы, чем из петуха, но ведь в подземном мире автор волен был придать Чернушке любое обличье? Удивительным образом почти через два столетия этот гендерный сдвиг отозвался в другой, современной сказке, о которой я буду говорить в последней главе своей книги. Там Кощей – тот же Чернобог, о котором упоминалось выше, – выведен в облики Паляндры, белорусского мифологического персонажа, богини смерти.

У Погорельского в подземном мире женщины отсутствуют вовсе, в надземном же либо никак не проявляют себя по отношению к главному герою (жена учителя), либо несут с собой явственную (кухарка Трина) или таинственную (старушки) угрозу. Добра лишь один-единственный раз упомянутая бабушка, о которой мы не знаем, жива ли она еще в то время, о котором рассказывает автор, и введенная в повествование лишь для того, чтобы снабдить внука золотым империалом, пригодившимся для спасения Чернушки; монету вполне можно считать волшебным даром, принесенным с собой из другой жизни, из мира «по ту сторону забора», того самого мира, откуда мальчик ждал появления еще одной, совсем уже сказочной благодетельницы – волшебницы с письмецом от родителей. Наземному мужскому миру пансиона для мальчиков соответствует такой же мужской подземный мир.

<sup>1</sup> Бражников И. Метафизика скромности (29.12.2004) // <http://www.pravaya.ru/idea/169/1989> (дата обращения 21.01.2016).

Здесь есть король, придворные, рыцари, пажи... только в конце, когда подземным жителям приходится покинуть обжитое место, слышится плач женщин и детей.

Ни в одном, ни в другом мире никто не любит Алешу «просто так», а лишь «за отличные успехи и примерное поведение». Добрые поступки вознаграждаются, за дурные неизбежно наказывают – в соответствии с законами каждого из миров. За обаянием старины – ведь действие перенесено в XVIII век, в давние по сравнению с современностью рассказчика и читателя времена, за прелестью миниатюрного подземного мира не сразу разглядишь суровость этой первой русской детской книги, этого короткого «романа воспитания с элементами мистики».

Что же изменилось за полтора столетия, отделяющие повесть от двух ее экранизаций? (Интересно, что многие зрители и игровой, и анимационный фильмы называют «недетскими», а один из зрителей признается, что в детстве не мог смотреть фильм Гресья – было «слишком томно»).

Экранизаций, как я уже сказала, было две – сначала, в 1975 году, был снят двадцатиминутный анимационный кукольный фильм «Черная курица»<sup>1</sup>, игровой появился пятью годами позже, и я буду рассказывать о них именно в таком, хронологическом порядке. Для начала приведу аннотацию: «“Черная курица” – мультик про обычного 10-летнего мальчика Алешу, который вынужден жить далеко от родителей. Он увлекается книгами о путешествиях и рыцарях. Как-то раз он реально оказывается в новой, неведомой стране, в которой находятся подземные жители. Они очень хорошо его принимают, однако мальчик не сдержал своего слова, которое однажды дал королю. Получится ли у него понять, в чем он провинился?»

Простим автору некоторую неловкость слога – для меня здесь важны слова «реально оказывается в неведомой стране». Да, у зрителя здесь не остается сомнений в реальности перехода Алеша между мирами. Правда, подземное царство здесь не совсем подземное (да и из названия «подземные жители» исчезли, осталась только «черная курица») – Алеша попадает в параллельный мир, войдя в картину. Вернее, он и в фильме спускается в подземное царство, но ведущая в него лестница находится

<sup>1</sup> ТО «Экран». Режиссер Ю. Трофимов, сценарий В. Коноваловой, художники Ю. Трофимов и Е. Боголюбова, оператор Е. Туревич, композитор А. Рыбников, аниматоры В. Гришко, П. Петров, А. Дегтярев, О. Дегтярева.

уже по ту сторону холста, который и обозначает границу между мирами. Черная курица и здесь остается проводником, но мотив жертвы исчезает: нет никакой кухарки, которая собиралась бы резать Чернушку, нет и необходимости платить выкуп за ее жизнь – курица пытается утащить ястреб, и Алеша, как истинный рыцарь, подражая героям любимых книг, вступает с ним в сражение и побеждает. Ночью Чернушка приходит за Алешей, человеческим голосом окликает его по имени, а дальше попеременно то говорит, то кудахчет; удивительно, что и до превращения в министра подземного короля она говорит мужским голосом (этого персонажа озвучил З. Гердт) – видимо, это означает, что куриная оболочка – лишь иллюзия, настоящий Чернушка всегда остается собой, ничем при этом себя не выдавая.

Как и в повести, Алеша с Чернушкой спускаются по лестницам, рыцарь заступает мальчику путь, и Чернушка с ним сражается. Затем Алеша встречается с подземными жителями – и хотя в анимационном фильме можно было сделать кукол любого размера, здесь они, в отличие от персонажей Погорельского с их точно отмеренным ростом в половину аршина, размерами не отличаются от людей. Подземные жители ведут Алешу в волшебный сад, где на деревьях вместо плодов растут различные добродетели, и предлагают ему в награду за спасение Чернушки выбрать все, что только захочется. Алеша, чуть подумав, просит подарить ему возможность не учить уроки и не только всегда все знать, но и стать первым учеником, после чего мгновенно делается не просто высокомерным отличником, но и хвастливым выскочкой. И когда учитель решает наказать его за плохое поведение, розги для порки приносят одноклассники. Алеша, стараясь избежать наказания, не только, позабыв свое обещание, выбалтывает тайну, но и показывает путь в тайный мир – через картину, однако изображение на картине пропадает на глазах у зрителей, внутри рамы остается пустой темный прямоугольник.

В анимационном фильме нет противопоставления замкнутого мира пансиона манящему внешнему миру, не менее волшебному, чем подземное царство; внешний мир доступен, он рядом, за высокими окнами, до моря с кораблями – рукой подать, и вообще, поскольку мальчики изучают устройство судов, можно предположить, что учатся они в мореходном или кораблестроительном училище. Картина, расположенная на границе двух миров, не выход, а лишь вход из обычного мира в волшебный, который и теснее, и, пожалуй, скучнее реального; судя по тому, как в финале Алеша стоит у моря и смотрит на парусники, мечты его вскоре обретут другое направление.



Тема флота сохраняется и в игровом фильме «Черная курица, или Подземные жители»<sup>1</sup>, снятом в 1980 году, но больше почти никакого сходства между ними и не найти. В отличие от анимационного фильма, здесь, если верить аннотации, никакого подземного мира на самом деле не существует: «В петербургском пансионе для Алеши началась новая, без привычного родительского внимания, жизнь. Тоскуя по дому, мальчик создал в своем воображении сказочный мир подземных жителей – с тайной, королем и подданными, очень похожими на окруживших его людей. Не сумев сохранить в реальной жизни тайну подземных жителей, Алеша потерял их навсегда...» Да, действительно, людей, окружающих Алешу в реальной жизни, и подземных жителей играют одни и те же актеры. Однако если допустить, что все происходит лишь в воображении Алеши, невозможно объяснить, откуда взялся его волшебный дар, отчего вдруг пробудились в нем такие необыкновенные способности – ведь его успехи в учебе были реальны. Страх перед сверхъестественным, желание объяснить происходящее естественными причинами?

В фильме, в отличие от повести и от мультфильма, Алеша даже не просит в награду возможности, не уча уроков, всегда все знать – конопляное семечко ему попросту навязывают, а потом мальчик постепенно привыкает к всеобщему восхищению, непрерывным похвалам, к своему особому положению среди воспитанников пансиона.

Есть и другие отличия. В повести никак не объясняется, отчего это родители надолго покинули ребенка в чужом городе, оплатив пансион на несколько лет вперед; в фильме отец сначала говорит о том, что мальчику пора узнать реальную жизнь, а потом Алеша получает письмо, написанное отцом на борту плывущего в дальние страны фрегата. Появление судов в фильме, действие которого происходит в Петербурге восемнадцатого века, настолько естественно, что, думаю, можно не искать оправданий этому.

В повести упоминается о том, что действие происходит во время зимних каникул, да и потом о времени года автор напоминает, описывая одежду, в которой Алеша выходит во двор: мальчик «поспешно надел

<sup>1</sup> Киностудия им. А. Довженко. Режиссер Виктор Гресь, сценарий Тимура Зульф리카рова, операторы Андрей Владимиров и Павел Степанов, художник Алексей Левченко, композитор Олег Каравайчук. В ролях: Виталий Сидлецкий, Лариса Кадочникова, Аристарх Ливанов, Альберт Филозов, Владимир Кашпур, Валентин Гафт, Евгений Евстигнеев, Людмила Сосюра, Алексей Черствов, Виолетта Жухимович, Николай Сектименко, Антон Артеменко.

свою красную бекешу на беличьем меху и зеленую бархатную шапочку с собольим околышком». Так что, хотя в тексте нет упоминаний о собственно праздниках, можно считать «Черную курицу» святочной историей (не случайно спектакль стал частью театрального новогоднего представления). В анимационном фильме время года не обозначено, а то, что в первой части фильма Алеша все время один, никак не объясняется (в повести все остальные мальчики разъехались по домам); в игровом фильме стоит зима, на экране сменяются почти брейгелевские пейзажи, упоминается маскарад, но зима сохранена здесь не только ради красивой картинки – время года используется и для разграничения реального и потусторонних миров.

Миров здесь не два, «этот» и «тот», а куда больше. Как и в повести, есть замкнутый мир пансиона – замкнутый стенами и двором, но вовсе не ограниченный учебным пространством, здесь же и квартира учителя Ивана Карловича, где Алешу привечают, расспрашивают, жена учителя ласкова с ним; есть внешний мир, куда Алеша и его друг выглядывают через щели в заборе и куда друг постоянно стремится убежать, и вместе с тем всякий раз, вместе с мальчиками выглянув в этот мир, мы только и видим, что марширующих солдат; есть мир воспоминаний, где Алеша оказывается рядом с папенькой и маменькой; есть мир рыцарских сказок, открывающийся все за тем же забором, отгораживающим двор от города, – но, в отличие от реального, мир этот – летний, там, как и в мире воспоминаний о семье, вечное лето; и, наконец, подземное царство, оно же – владения сна: Чернушка, отправляя (но не сопровождая, в фильме она утрачивает роль проводника) туда Алешу, предупреждает мальчика о том, что он должен быть осторожен, чтобы не разрушить этого призрачного мира грубым прикосновением. Потусторонний мир здесь – мир снов, или безобидной и светлой детской фантазии, как утверждает Иван Карлович, стараясь спасти Алешу от наказания розгами; и надо заметить, что, в противоположность анимационному фильму, где одноклассники над Алешей смеются, здесь мальчики ему верят и открыто об этом говорят. Это несуществующий мир – и все же фильм заканчивается стихотворением:

Я знаю, никогда мы верить не должны  
Тому, что создают причудливые сны.  
Бессвязные мечты, ночных паров скопление  
Уничтожаются в минуту пробужденья.  
И все-таки я верю в них – и это без сомненья.

## «ЩЕЛКУНЧИК» – ГОФМАН, ДЮМА, ЧАЙКОВСКИЙ И ДРУГИЕ

«Двадцать четвертого декабря детям советника медицины Штальбаума весь день не разрешалось входить в проходную комнату, а уж в смежную с ней гостиную их совсем не пускали»<sup>1</sup>. «Мой друг, граф де М., устраивал в своем доме большой детский праздник, и я, со своей стороны, способствовал увеличению шумного и веселого собрания, приведя туда свою дочь»<sup>2</sup>. «Вы все, конечно, знаете тот особенный праздничный запах, когда кажется, что к нам в гости пришел душистый лес вместе с самым сладким уголком кондитерской»<sup>3</sup>. Это первые фразы трех «Щелкунчиков» – собственно сказки Гофмана в самом, как считается, известном переводе Татарниковой; пересказа Дюма-отца и чешской книги из серии «Балеты» (а ведь у «Щелкунчика» читателей, должно быть, меньше, чем зрителей). И заканчивается сказка тоже по-разному – если у Гофмана и Дюма Мари «как говорят, еще и поныне королева в стране, где, если только у тебя есть глаза, ты всюду увидишь сверкающие цукатные роши, прозрачные марципановые замки – словом, всякие чудеса и диковинки», то у чешской «балетной» книги финал открытый: «...берег стал быстро удаляться за волнами, розовыми, как сахарная вата. А на том берегу долго еще было видно принца Щелкунчика,

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты из сказки «Щелкунчик и мышинный король» даны по кн.: Гофман Э. Т. А. Житейские воззрения кота Мурра. Повести и рассказы / Пер. И. Татарниковой. М.: Художественная литература, 1967.

<sup>2</sup> Здесь и далее цитаты из сказки Дюма даны в моем переводе по кн.: Dumas A. Histoire d'un casse-noisette. Paris: Flammarion, 1978.

<sup>3</sup> Щелкунчик / Сказка Э. Т. А. Гофмана и А. Дюма в обработке Ф. Петришка. Пер. Л. Рюриковой. Прага: Артия, 1971.

который все махал и махал Кларе. То ли он прощался с ней, то ли ждал ее возвращения...

А вы как думаете, вернется Клара в сказочную страну, или нет?

Я думаю, что вернется. И если не завтра, то обязательно в Сочельник...»

Не совсем совпадают и разные краткие пересказы и либретто балета «Щелкунчик» – в одних все заканчивается апофеозом, в других в эпилоге появляется оживший Щелкунчик, он же – племянник Дроссельмейера, в третьих все волшебные события оказываются сном, и в финале Мари сидит дома у рождественской елки с деревянной куклой на коленях. Впрочем, с основой для либретто тоже не все ясно – в одних местах пишут, что либретто создано по сказке (или повести) Гофмана, в других упоминается, что использована была не сказка Гофмана, а пересказ Дюма, а в театральной энциклопедии и вовсе перепутали отца и сына Дюма и приписали авторство младшему: «“Щелкунчик” – балет П. И. Чайковского, либр. М. И. Петипа (по сказке Э.Т.А. Гофмана; в перелке А. Дюма-сына)».

История создания балета, сама по себе весьма увлекательная, лежит в стороне от моей темы, и все же совсем не говорить о ней невозможно, поскольку текст повести и либретто балета (да и сами по себе тексты Гофмана и Дюма) различаются там, где речь заходит о соотношении, соприкосновении миров, о переходе между мирами.

Повесть-сказка «Щелкунчик и мышинный король» впервые была напечатана в сборнике «Детские сказки И. В. Контессы, Фридриха барона де ла Мотт-Фуке и Э.Т.А. Гофмана» (Берлин, 1816); почти три десятилетия спустя ее пересказал по-своему Александр Дюма-отец. В предисловии он объясняет, каким образом получилось, что ему пришлось взяться за пересказ: во время детского праздника в доме друга он задремал в кресле и был буквально взят в плен детьми, которые соглашались вернуть ему свободу только в обмен на увлекательную историю. Дюма предлагает рассказать им сказку Гофмана, а не собственного сочинения, дети отвечают, что им безразлично, кто сочинил историю – была бы только хороша. За этим следует собственно сказка о Щелкунчике.

От сюжета Дюма почти нигде не отступает, чаще он только уточняет и объясняет то, о чем у Гофмана лишь упоминается. Например, Дроссельмейер у Дюма, как и у Гофмана, носит парик, искусно сработанный из стекла, и черную повязку на правом глазу (вернее, вместо правого глаза), но Дюма, в отличие от Гофмана, объясняет, что и шевелюру, и глаз Дроссельмейер утратил, когда странствовал вместе с другом-звездочетом в поисках волшебного ореха Кракатук. Персонажи, у Гофмана напоминающие рисунок пером, у Дюма превращаются в яркие и объемные

изображения, становятся теплыми и живыми. Заметно отличается и стиль изложения – у Гофмана страшные и жестокие, как в народных сказках, подробности соединяются (никак не срастаясь в единое целое) с обилием приторных, но ничего не говорящих определений («несколько прехорошеньких стульчиков, очаровательный столик, нарядная кровать») и прямых обращений к предполагаемому маленькому читателю; у Дюма приторность исчезает, а описания становятся более точными и выразительными. Впрочем, не знаю, повлияло ли это на выбор Петипа, возможно, ему просто удобнее было работать с французским текстом.

Как бы там ни было, но, думаю, мало кто помнит сказку Гофмана во всех подробностях – за сто двадцать лет, прошедших с первой постановки, балет вытеснил ее из общей памяти.

Многие ли помнят о том, с чего началась ссора между королем и королевой, родителями принцессы Пирлипат, и мышью королевой? О том, что во время битвы между игрушками и мышами Мари сильно поранила руку – так, что ее жизнь была в опасности? Я не собираюсь приводить здесь все забытые подробности, а лишь хочу подчеркнуть, что мы помним не книгу, а балет; да и знакомимся мы с ним раньше, чем с книгой. Страшная и таинственная история превратилась в милую новогоднюю (теперь – снова рождественскую) сказку, прочно связанную в нашем представлении с зимними праздниками, каникулами, подарками; от всей истории осталась лишь ее «елочная» сторона, остальное растворилось в сиянии свечек и блеске мишуры.

Так что же происходит в такой знакомой, казалось бы, сказке?

Как мы помним, все начинается в рождественский сочельник. Брат и сестра, Фриц и Мари, ждут, когда их пустят в гостиную к елке, ждут подарков от родителей и от крестного Дроссельмейера, стараются угадать, какую диковинку принесет Дроссельмейер, мастер на все руки, в этом году (правда, его подарки родители всякий раз убирают на верхнюю полку шкафа, играть с ними не разрешается). Крестный принес замечательный замок, внутри которого прохаживались и танцевали крохотные куколки. Но они раз за разом повторяли одни и те же движения, и детям вскоре это наскучило. Фриц спрашивает, нельзя ли сделать так, чтобы фигурки сменили занятие, но крестный отвечает: «Механизм сделан раз навсегда, его не переделаешь», и разочарованный Фриц убегает играть со своими гусарами: они «куда лучше» – ведь они «маршируют вперед, назад, как мне вздумается, и не заперты в доме». И тут Мари замечает у самой елки странного маленького человечка, который оказывается щелкунчиком, «его дело – аккуратно разгрызать твердые орехи».

Фриц засовывает Щелкунчику в рот слишком большой и твердый орех и ломает игрушку, Мари начинает лечить раненого. Ночью она задерживается одна в гостиной и становится свидетельницей, а потом и участницей битвы мышей и игрушек. Нечаянно выбив локтем стекло, Мари сильно поранилась и лишилась чувств, а потом ей пришлось еще неделю пролежать в постели. Крестный Дроссельмейер навещал ее и три вечера подряд рассказывал сказку «о принцессе Пирлипат, ведьме Мышильде и искусном часовщике».

Здесь мне хотелось бы ненадолго остановиться, потому что уже теперь можно различить в сказке несколько миров. Есть обычный мир, в котором происходит основное действие «Щелкунчика»: дом господина Штальбаума, в первую очередь – гостиная, где стоит рождественская елка и где разложены подарки. В этом же мире существуют игрушки, для Фрица и Мари такие же живые, как они сами и их родители – те игрушки, которые размещаются на двух нижних полках большого шкафа: на одной расквартированы войска Фрица, на другой обустроена квартирка для кукол Мари. Нет ничего удивительного в том, что эти живые, одушевленные игрушки вступают в сражение с мышами. И есть другой мир – мир механизмов, созданных Дроссельмейером, в этом мире он – демиург, и в то же время там обитает его двойник («внизу, в дверях замка, появлялся и снова уходил крестный Дроссельмейер, только ростом он был с папин мизинец, не больше»); а вот Фрицу, когда тот просится в замок, крестный решительно отказывает: переход между этим миром и реальным невозможен.

Хотя в сказке и говорится, что Дроссельмейер возвращает жизнь умершим часам, на самом деле оживить, вдохнуть душу в рукотворное создание он не может, ему подвластны лишь механизмы, способные бесконечно повторять одни и те же действия, и ничего больше. (В пересказе Дюма он, кроме затейливых игрушек, по просьбе Мари, которой «больно было смотреть на то, как пес в кухне крутит вертел – занятие весьма утомительное для несчастного животного», сделал автоматическую собаку.)

Так вот, Дроссельмейер рассказывает Мари сказку. Не сразу мы понимаем, что королевство, о котором идет речь (у Гофмана оно никак не обозначено, здесь Дроссельмейер начинает прямо с того, что «мать Пирлипат была супругой короля, а значит королевой», Дюма же уточняет, что это «маленькое королевство в окрестностях Нюрнберга, но не Пруссия, не Польша, не Бавария и не Пфальц»), – кукольное королевство. Но где же еще Дроссельмейер смог бы проделать все то, что он проделал: «...очень ловко разобрал принцессу Пирлипат на части, вывинтил ручки и ножки и осмотрел внутреннее устройство», а потом «опять старательно собрал принцессу», и кому, кроме куклы, он смог бы «сплести... солидную

деревянную косу, которая была бы соединена с нижней челюстью таким образом, чтобы ее можно было сильно оттянуть косою»?

Еще один мир – подземный, тот, из которого и в реальности (или сневидении Мари), и в сказке о твердом орехе появляются простые мыши и мышинный король.

Вообще линия мышиноного (крысиного) короля сама по себе очень интересна. Крысиный король – мифическое существо, состоящее из нескольких (а то и нескольких десятков) сросшихся хвостами крыс. Причины появления крысиных королей неизвестны, живых крысиных королей не находили ни разу, но в нескольких музеях хранятся мумифицированные останки. Впрочем, биологическое объяснение меня сейчас не занимает, куда важнее другое: на мой взгляд, крысиный король здесь – аналог змея или дракона; дань, которую мышинный король требует у Мари после первого сражения (сначала – драже и марципан, затем – сахарных куколок, книжки, новое платьице) – та же, что поборы змея, о которых мы можем прочитать у Проппа и не раз читали в сказках. Не напрасно Мари опасается, что, когда у нее не останется ничего, он захочет загрызть ее – если только она не отдаст ему Щелкунчика. И последнее сражение, то, в котором Щелкунчик победил мышиноного короля, ничем не отличается от многочисленных сражений рыцарей с драконами; возможно, потому оно и происходит «за кадром» – ни Мари, ни читатель при нем не присутствуют.

«На пороге стоял Щелкунчик с окровавленной саблей в правой руке, с зажженной восковой свечкой – в левой. Увидев Мари, он тотчас же опустился на одно колено и заговорил так:

– О прекрасная дама! Вы одна вдохнули в меня рыцарскую отвагу и придали мощь моей руке, дабы я поразил дерзновенного, который посмел оскорбить вас. Коварный мышинный король повержен и купается в собственной крови! Соболаговолите милостиво принять трофеи из рук преданного вам до гробовой доски рыцаря».

После этого Мари с Щелкунчиком и отправляются в кукольно-конфетное царство. Что мы можем о нем сказать? Во-первых, это мир одушевленных игрушек, то есть – вечно живых созданий; во-вторых – это царство обилия, пусть в нем реки не молочные, а леденцовые. А самое удивительное – это «кратчайшая, хотя и не совсем удобная дорога», которой Щелкунчик ведет Мари в другой мир: они останавливаются в передней «у старого огромного платяного шкафа», и Мари видит висящую у самой дверцы отцовскую дорожную лисью шубу (не этот ли самый шкаф перешел по наследству к Льюису, и не отсюда ли начинается путь в Нарнию?). «Щелкунчик очень ловко вскарабкался по выступу шкафа и резьбе

и схватил большую кисть, болтавшуюся на толстом шнуре сзади на шубе. Он изо всей силы дернул кисть, и тотчас из рукава шубы спустилась изящная лесенка кедрового дерева.

– Не угодно ли вам подняться, драгоценнейшая мадемуазель Мари? – спросил Щелкунчик.

Мари так и сделала. И не успела она подняться через рукав, не успела выглянуть из-за воротника, как ей навстречу засиял ослепительный свет, и она очутилась на прекрасном благоуханном лугу, который весь искрился, словно блестящими драгоценными камнями.

Щелкунчик ведет Мари не только по лестнице – обычный способ попасть в потусторонний мир; он еще и заставляет ее пройти через шкуру зверя, древнейшее средство переправы<sup>1</sup>. А затем, прежде чем оказаться в столице кукольного королевства, им надо пройти через Рождественский лес.

Правда, в балете путь через рукав шубы заменяется другим, не менее традиционным – путешествием по дереву, здесь – по рождественской елке.

«Щелкунчик» был заказан Чайковскому дирекцией императорских театров в начале 1891 года, вскоре композитор получил от Петипа подробную программу, в начале 1892 года балет был готов и полностью инструментован, а 6 декабря на сцене Мариинского театра состоялась премьера.

Балет не просто состоит из двух актов, а делится на две неравноценные части, что заметно уже при чтении либретто. В первом акте происходят все события: и елка в доме родителей Мари и Фрица, и встреча Мари со Щелкунчиком, и завершившаяся победой Щелкунчика битва с мышами; второй же акт «представляет собой разросшийся до грандиозных размеров финальный праздничный дивертисмент»<sup>2</sup>. По замыслу Петипа, в столице волшебного королевства должны были бить лимонадные фонтаны и течь река из розового масла, на сцене должны были появиться всевозможные сласти – карамельки, марципаны, пряники, нуга, драже, палочки из ячменного сахара, миндаль в сахаре, корица, фисташки, миндальное печенье, а фея Драже распорядилась бы угощением, под испанский танец подавали бы шоколад, под китайский – чай. «Однако поставить эту сладкую рождественскую грезу Мариус Петипа не сумел. От тяжелой болезни

<sup>1</sup> См.: *Пропт В.* Исторические корни волшебной сказки. Гл. VI.

<sup>2</sup> См.: Балет «Щелкунчик» // URL: <http://school-collection.edu.ru/catalog/rubr/f544b3b7-f1f4-5b76-f453-552f31d9b164/25526/?interface=themcol> (дата обращения 21.01.2016).



у него на руках умерла любимая дочь, талантливая девочка, которой он прочил будущее прима-балерины, и у балетмейстера случился нервный срыв. Спектакль выпускал его помощник Лев Иванов, но отлично сделанные отдельные сцены не превратили его в шедевр»<sup>1</sup>. Остается лишь предполагать, как выглядел бы второй акт у Петипа, но мне кажется, что «райская» часть и не может быть не чем иным, как собранием отдельных номеров – действие уже закончилось, счастливая развязка наступила, и дальше остаются лишь описания. Не случайно у Гофмана последние «сладкие» главы заполнены описанием драматических событий, и у этого мира есть свой демиург, перед которым население испытывает необъяснимый страх, – кондитер; одного упоминания о нем достаточно, чтобы заставить их повиноваться. Не будь этого – и жизнь в сказочном королевстве стала бы такой же однообразной, как в замке, который Дросельмейер подарил детям на Рождество.

Балетом история «Щелкунчика» не заканчивается, а следующие произведения создавались не только и не столько «по мотивам сказки Гофмана», сколько «на музыку Чайковского». Четырнадцатиминутный эпизод диснеевской «Фантазии»<sup>2</sup>, для которого использована музыка из «Щелкунчика», не претендует на какую-либо связь с литературным первоисточником, но он немногим дальше от него, чем фильмы «по мотивам», и для каждого из входящих в него номеров нетрудно было бы найти подходящую цитату из последних глав сказки.

В 1973 году Борис Степанцев снял рисованный мультфильм «Щелкунчик», как сказано в аннотации – «по мотивам сказки Гофмана и балета Чайковского»<sup>3</sup>, на самом же деле сказки Гофмана ему не хватило, да и музыка местами заимствована из других сочинений, правда, того же композитора.

«Щелкунчик» Степанцева в действительности представляет собой странное соединение одноименной сказки и «Золушки». В первых полсе титров кадрах мы видим елку, потом в зал вбегают дети, начинают

<sup>1</sup> Оказался он живой (02.01.2011) // URL: [tv7.ru/items\\_2627](http://tv7.ru/items_2627) (дата обращения 21.01.2016).

<sup>2</sup> Полнометражный анимационный фильм, снятый в 1940 году; в сюиту из балета «Щелкунчик», о которой идет речь, вошли: Танец Феи Драже; Китайский танец; Танец пастушков; Арабский танец; Русский танец и Вальс цветов.

<sup>3</sup> «Союзмультфильм». Сценаристы Б. Ларин, Б. Степанцев, художники-постановщики Н. Ерыкалов, А. Савченко.

танцевать, но главной героини среди них, как оказывается, нет: бедно одетая, обутая в грубые деревянные башмаки, она смотрит сквозь дверной витраж, как празднуют другие; рядом стоит метла. Девочка замечает Щелкунчика, которому, как и у Гофмана, дети засовывают в рот слишком большой и твердый орех, но здесь куклу не успевают сломать: как раз в это время сдергивают, словно с памятника при его открытии, салфетку, под которой прячется огромный торт в виде сказочного города (все, что осталось в фильме от волшебного королевства), и все дружно на него набрасываются.

Праздник закончился, зал опустел, и Мари (в фильме у девочки нет имени, называю ее так просто для удобства) приходит убирать. Она танцует с ожившей метлой, заменяющей здесь ожившие игрушки, и в воображении видит себя сильно уменьшенной, прыгающей с одной елочной игрушки на другую, все с той же метлой в руках. Внезапно девочка замечает брошенного на пол под елкой Щелкунчика, берет его на руки, баюкает, кукла оживает у нее в руках, видит в стекле свое отражение и ужасается своему уродству.

Следующий эпизод соответствует сказке о твердом орехе: во дворце праздник, король с королевой принимают гостей, вот только вместо принцессы Пирлипат в колыбели лежит принц. На бал незваными являются из подземелья трехголовая Мышильда со своим таким же трехголовым сыном. Мышильда в короне (стало быть, королева) и, как вскоре выясняется, колдунья; с помощью чар она истребляет рыцарей короля. Король поначалу пытается сражаться обычной шпагой, но Мышильда ее съедает, и тогда король открывает дверцу потайного хода в спинке трона и спускается в подземелье за единственным средством, которым можно извести врага. Неважно, что этим средством оказался обычный столовый набор соль-перец-горчица, главное, что за ним надо спускаться в тот же мир, откуда явился враг. И второе, еще более явственное соприкосновение миров: уже после превращения принца в куклу-щелкунчика (почему именно в щелкунчика – не объясняется никак) в зал, прорвав стену, влезает еловая лапа, щелкунчик виснет на ней – и оказывается на елке в том самом доме, где начиналось действие фильма.

Вскоре появляются мыши, начинается сражение; все военные действия происходят в реальном мире: мышиный король при помощи колдовства уменьшил Мари до размеров игрушки, но забраться на елку ей не дали, а Щелкунчик, которого она перед своим уменьшением успела туда посадить, спускается, чтобы отбить девочку у захвативших ее в плен мышей; следом за своим предводителем с елки спускаются и другие игрушки. Сама битва мышей и игрушек происходит не совсем так, как у Гофмана:

игрушки здесь не стараются во что бы то ни стало истребить мышей, главная их цель – освободить Мари, и как только Щелкунчик подхватывает ее и сажает вместе с собой на коня, игрушечное войско тут же начинает отступление к елке. Щелкунчик едет позади всех, мыши гонятся за ним, стаскивают с коня, он едва успевает посадить Мари на ветку, где она будет в безопасности, сам же оказывается в плену.

Опутанного серпантинном Щелкунчика бьет хвостом, словно бичом, мышиный король, и Мари, не выдержав, – здесь режиссер в точности следует за Гофманом – сбрасывает с ноги башмак и запускает им в мышинного короля. Правда, здесь все усложнено по сравнению с первоисточником – башмак сбивает корону с головы мышинного короля, падает на пол, корона ударяется об него и исчезает, башмак сияет и переливается, показывая тем самым, что он – предмет волшебный, после чего мышиный король испаряется у нас на глазах. Затем исчезают все остальные мыши, с Щелкунчика спадают путы, деревянный башмак превращается в балльную туфельку, скромная одежда Мари – в наряд принцессы, деревянная оболочка Щелкунчика распадается на части, и из нее, словно бабочка из куколки, выбирается прекрасный принц. И только после этого превращения пара отправляется в волшебную страну; здесь режиссер добавляет еще одну сказку – король, королева и придворные пробуждаются, как в «Спящей красавице».

Прием включения в одну сказку персонажей или эпизодов из другой, конечно, не нов, делается это часто, и нередко, как мне кажется, делается в первую очередь для того, чтобы, отправляя персонажей в уже знакомый, другим автором созданный мир, подтвердить, укрепить в сознании читателя или зрителя реальность собственной сказки. Кроме того, здесь смещены акценты по отношению к первоисточнику, и использование привычного персонажа заменяет объяснения и мораль. Мари у Гофмана и Дюма попадает в волшебную страну, потому что у нее врожденный дар видеть то, чего не видят другие, и для нее все, что ее окружает, равно живое – люди, животные, игрушки, механизмы, она жалеет и часы, когда Дроссельмейер тычет их колючими инструментами, и собаку, которой приходится крутить вертел, и солдатиков Фрица, и раненого Щелкунчика. В фильме Степанцева на Мари автоматически переносятся добродетели Золушки (замечу мимоходом – Перро писал совсем не о том, и мораль его сказки другая, но в прежних русских изданиях последние строки, в которых говорится, что «лучшие дары пребудут бесполезны, пока не вздумает за нас поворожить хоть кумушка, хоть куманек любезный»<sup>1</sup>, отсутствовали,

<sup>1</sup> Перро Ш. Сказки матушки Гусыни. М.: Астра, 1993. С. 147.

как и первая мораль, в которой превыше всего ставится изящество); стало быть, перемещение девочки в волшебную страну – награда за прежние заслуги и возмещение за прежние невзгоды.

Последние минуты фильма почти повторяют ту часть «Фантазии» Диснея, которая была создана на музыку из балета Чайковского: принц и принцесса, превратившись на этот раз в подобие эльфов, долго кружатся в непонятном пространстве среди цветов и листьев – к рождественской елке все это уже никакого отношения не имеет. А в заключительных кадрах мы снова видим реальную елку в реальной комнате; под ней стоит пара деревянных башмаков и лежат обломки деревянной куклы-щелкунчика – вернее, обломки пустой оболочки.

Следующий анимационный фильм по мотивам той же сказки<sup>1</sup> был снят три десятилетия спустя; на этот раз фильм полнометражный. Действие происходит в Петербурге, в начале XX века (по городу ходит недавно появившийся трамвай). Маша и Николка вечером собираются с родителями на бал, а пока едут домой, чтобы переодеться и подготовиться; заметив из окна удивительную лавку игрушек, они выпрашивают разрешение поглядеть на витрины. Разумеется, в витрине Маша видит Щелкунчика, и, конечно же, хозяином удивительной лавки оказывается Дроссельмейер. Он странствует по свету в карете, запряженной золотым петушком, разыскивает девочку, которая сможет расколдовать принца. На запятках его кареты едут мыши – «король» (в этом варианте истории он самозванец) и двое его «подданных». Вместо Мышильды здесь тень старой тетушки «короля» – сама она передвигаться не может, потому и посылает тень помогать племяннику.

Принц стал Щелкунчиком отчасти в наказание, отчасти по неосторожности. Он был недобрый и до того бесчувственным, что говорили, будто сердце у него деревянное. Дроссельмейер потерял всякую надежду на то, что он может исправиться сам собой; последнее средство, которое он хотел испробовать, – орех Кракатук, который вызревает раз в год в волшебной стране. Но принц, расшалившись, распорядился орехом так, что и сам он, и все придворные превратились в игрушки. Теперь принца сможет расколдовать только та, что полюбит его в нынешнем облике (а вот здесь уже мы почти возвращаемся к первоисточнику – с той разницей, что совершенно непонятно, чем такой Щелкунчик может заслужить любовь).

<sup>1</sup> «Щелкунчик» (Аргус Интернейшнл, MCOne GmbH, Германия, 2003).

Режиссеры Т. Ильина и Н. Мальгина, сценаристы М. Маурэр и Т. Ильина, художники-постановщики П. Котов и И. Олейников.

Дорогу в волшебную страну Маша должна найти сама, и дорога эта, как оказывается, проходит через игрушечный комод, через кухню в доме Машиных родителей и через зеркала. Оставаться в волшебной стране ни Маша, ни Щелкунчик не собираются, они отправляются в потусторонний мир лишь для того, чтобы добыть орех, исполняющий желания.

Почти одновременно появились еще две экранизации сказки – игровой фильм Андрея Кончаловского «Щелкунчик и крысиный король»<sup>1</sup> и 3D-мультфильм Егора Кончаловского «Наша Маша и Волшебный орех»<sup>2</sup>. Действие первого происходит в Вене в двадцатые годы прошлого века, второго – в наше время. И в том, и в другом крысы захватили власть в королевстве Щелкунчика; и в том, и в другом крысиный король (в «Нашей Маше» – император) не только омерзителен, но и глуп; и в том, и в другом население сказочного королевства только и ждет случая прогнать или истребить захватчиков и вернуть престол истинному правителю, временно пребывающему в нашем реальном мире в облике Щелкунчика в одном случае и робота-трансформера в другом.

Мэри – героиня фильма старшего Кончаловского – страдает от недостатка родительского внимания; ее не то чтобы не любят, но у взрослых постоянно, даже в Рождество, находятся важные дела; современная школьница Маша считает, что с ровесниками дружить невозможно, и единственные ее друзья – плюшевый медведь Михай, Буратино, которого она зовет Борькой, и пластмассовый робот Гоша (последние два – очень странный выбор для девочки-подростка); волшебная страна – то место, где девочка не будет чувствовать себя одинокой.

В фильме «Щелкунчик и крысиный король» Дроссельмейра заменяет чудаковатый дядя Альберт, который никогда не носит часов и объясняет детям, что все относительно – нет ни большого, ни малого, все можно определить только через сравнение; вот потому после того, как Щелкунчик привел Мэри в волшебную страну, она никак не может понять, сама ли она уменьшилась или комната разрослась до невероятных размеров. Нет никакого другого пространства: все та же комната, все та же рождественская елка, но Мэри видит все по-другому.

<sup>1</sup> «Щелкунчик и Крысиный король» (Freestyle Releasing, Cinemarket Films, 2010). Авторы сценария А. Кончаловский, К. Солимин, режиссер А. Кончаловский, оператор М. Саутон, композитор Э. Артемьев, в главных ролях Эль Фэннинг, Натан Лейн, Джон Туртурро, Фрэнсис де ла Тур.

<sup>2</sup> «Наша Маша и Волшебный орех» (Амедиа, 2009), 3D. Авторы сценария А. Бачило, Л. Каганов, И. Ткаченко, режиссер-постановщик Е. Кончаловский, композиторы М. Эрман, А. Курбатов.

А Маша и в самом деле попадает в волшебную страну, причем самым традиционным способом: вместе с друзьями-игрушками она куда-то проваливается, после долгого падения выбирается наружу через дупло и оказывается в лесу. В этой стране ее друзья стали людьми, Маша полюбила принца Гошу, и принц полюбил Машу. Но им не суждено быть вместе – Маша должна вернуться домой, а Гоша должен остаться со своим народом и править волшебной страной. В Машинем мире он снова станет игрушкой; вообще все наши игрушки – это бывшие жители сказочной страны. Вся надежда только на орех кракатук, который может исполнить любое желание.

Вообще в этом фильме, как и в «Щелкунчике» Татьяны Ильиной, орех кракатук играет куда более важную роль, чем у Гофмана. Если изначально он был всего лишь средством вернуть принцессе Пирлипат утраченную красоту, то в обеих анимационных версиях это волшебный предмет, способный исполнить любое желание того, кто им завладеет, потому-то Щелкунчик и крысиный король так отчаянно стараются им завладеть. Крысиный король – для того, чтобы захватить (или удержать) власть, Щелкунчик – чтобы из деревянной куклы снова стать (или остаться) живым человеком.

## ЗА СИНЕЙ ПТИЦЕЙ

Наверное, в нашей стране не найдется ни одного ребенка (вернее, теперь уже, скорее, ни одного выросшего ребенка), которого не водили бы в Художественный театр на «Синюю птицу». Однако изначально спектакль для детей вовсе не предназначался – правда, и был он изначально другим, многие сцены позднее выпали, и к тому времени, когда он оказался окончательно сосланным на детские утренники, из параллельных миров в нем осталась лишь страна воспоминаний – и, пожалуй, туда же можно отнести дворец Ночи.

Наверное, если очень постараться, можно было бы проследить, когда мхатовский спектакль стал считаться детским, но в любом случае всего через десять лет после первой постановки пьесы, в 1918 году, «Синяя птица» стала первым спектаклем первого в мире театра юных зрителей – Саратовского ТЮЗа.

Отступая от того порядка, какого придерживалась в других главах, эту главу я начну не с литературного первоисточника, а со спектакля – не так много людей, читающих пьесы, а тем более – читающих пьесы в детстве. Существуют, конечно, пересказы «Синей птицы» для детей Б. Дехтерева и Л. Яхнина; известен и вариант сказки, написанный женой Метерлинка, Жоржетт Леблан (кажется, на русский язык ни разу не переводившийся), но все это вторично по отношению к пьесе.

Спектакль 1908 года был первой постановкой «Синей птицы»: «Пьеса бельгийского автора впервые должна была увидеть свет ramпы – в Москве, в нашем Московском Художественном Театре»<sup>1</sup>. Метерлинк должен был приехать в Москву на первое представление «Синей птицы», но ему это не удалось.

<sup>1</sup> Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. Л.: Academia, 1928. С. 556.

Как ни странно, но Станиславский почти ничего не пишет об этой постановке, которая в нашем представлении такое большое место занимает в истории Художественного театра. Посвященная ей глава называется «В гостях у Метерлинка» – и в самом деле, рассказывается в ней большей частью о том, как Станиславский приехал к Метерлинку в Нормандию, как готовился к этой встрече («Я собрался в путь по-русски: с множеством свертков, всяких подарков, конфет и проч. В вагоне мной овладело волнение. Еще бы! Я ехал к знаменитому писателю, философу, – надо же приготовить для встречи какую-нибудь умную фразу. Что-то пришло в голову, и я записал на манжете пышно приветствие, чтобы можно было, в случае надобности, подчитать его»<sup>1</sup>) и как смешно все обернулось, потому что великий режиссер принял Метерлинка, приехавшего его встречать, за «шоффера». Недоразумение разъяснилось лишь после того, как Станиславский осведомился у «шоффера», как поживает господин Метерлинка.

Гость и хозяин вели долгие беседы, но что они говорили друг другу о пьесе, мы так и не узнаем. Жако, пес Метерлинка, оказался прототипом пса в «Синей птице», и потому Станиславскому «пришлось познакомиться с ним поближе».

В остальном – лишь несколько строк: «Чтобы закончить эти беглые воспоминания о чудесных днях, проведенных мною у Метерлинка и у его жены, скажу несколько слов о том, как писатель отнесся ко всему плану постановки его сказки. Сначала мы долго говорили о самой пьесе, о характеристике ролей, о том, что хочет сам Метерлинка. Во время этих переговоров он высказывался чрезвычайно определенно. Но когда речь переходила на режиссерскую почву, он не мог себе представить, как его указания будут выполнены на сцене. В этой области мне пришлось образно объяснять ему, играть целую пьесу, рассказывать кое-какие трюки, выполнявшиеся домашним способом. Я сыграл ему все роли, и он хватал мои намеки на лету. Метерлинка, подобно Чехову, оказался сговорчивым. Он легко увлекался тем, что казалось ему удачным, и охотно фантазировал в подсказанном направлении»<sup>2</sup>. А как хотелось бы услышать эти «определенные высказывания», и еще того больше – как Метерлинка фантазировал «в указанном направлении».

О самом же спектакле Станиславский упоминает скороговоркой: «Я не стану описывать самой постановки “Синей птицы”, которая хорошо известна не только в России, но и в Париже, куда ездил ставить ее по нашей мизансцене Л. А. Сулержицкий со своим молоденьким учеником

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. С. 556.

<sup>2</sup> Там же. С. 560.



Е. Б. Вахтанговым и художником В. Е. Егоровым, по эскизам которого сделаны декорации и костюмы. Очаровательная музыка к «Синей птице» была написана Ильей Сацем.

Нужно ли напоминать, что спектакль имел очень большой успех как у нас, так и в Париже и что пьеса не сходит с репертуара и в настоящее время, привлекая толпу детей»<sup>1</sup>.

Подробнее всего – если говорить о «Синей птице» – в книге Станиславского рассказывается об оформлении спектакля, о поисках приема – так, будто сказка Метерлинка была лишь поводом для экспериментов. Впрочем, это действительно интересно само по себе. Постановщики «Синей птицы» воспользовались приемом воспроизведения сеанса без фильма. Ее сразу же объявили «кинематографической» пьесой. «Долго мерцал светлый огонек искусства, – пишет М. Н. Ермолова, – и тот погас, и осталась только «Синяя птица», электротехническая пьеса, как они сами ее называют, или попросту: синематограф»<sup>2</sup>. А сам Станиславский пишет из Петербурга, куда театр повез спектакль на гастроли: «Конечно, хулиганы-рецензенты ничего, кроме синематографа, не видят в пьесе»<sup>3</sup>.

Для создания эффекта «синематографа» среди прочей сценической техники использовался хромотроп – прибор, состоящий из двух прозрачных дисков на одной оси, вращавшихся в противоположных направлениях. Вращение это при помощи волшебного фонаря проецировалось на сцену, и в результате по ней двигался задуманный художником узор. «Кинематографичным был не сам хромотроп, не его технология, а тот особый эффект, который достигался с помощью этого театрального приспособления»<sup>4</sup>. Сулержицкий в «Журнале спектаклей» Художественного театра за 1909 год упоминал о том, как «мелькают хромотропы» и от них бегут «дрожащие точки». Хромотроп был приобретен Станиславским за границей специально для постановки «Синей птицы», чтобы создать иллюзию мелькания и дрожания, свойственных кинопроекции того времени. Впрочем, это воссоздание технического несовершенства проекции было не единственным приемом, использовавшимся для

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. С. 561.

<sup>2</sup> Цит. по: Театральная рецепция трюкового кино // URL: <http://www.actorskino.ru/kino-rossii-1895-1930/430-teatralnaya-receptsiya-tryukovogo-kino.html> (дата обращения 21.01.2016).

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Цивьян Ю. К истории связей театра и кино в русской культуре начала XX в. («источник» и «мимикрия») // Проблемы синтеза в художественной культуре. М.: Наука, 1985. С. 110.

придания зрелищу «кинематографичности». Художник спектакля В. Егоров, сочиняя декорации, а постановщики – при разработке мизансцен обратились к «барельефности», которая должна была создать в трехмерном сценическом пространстве иллюзию двухмерности: «на поблескивающих золотистыми точками серо-коричневых плоскостях стен и колонн фигуры спутников Тильтия и Митиль, сопровождающих детей в царство сна, также теряют свою материальность, становятся плоскостными»<sup>1</sup>. Сам Егоров, вспоминая о том, как оформлял «Синюю птицу», о которой Станиславский сказал ему, что у него «есть пьеса-сказка, постановка в вашем вкусе», писал: «Тогда для меня это было новой задачей. После гравюр “Драмы жизни”, бархата “Жизни человека” я увидел краски, главный контур и свет»<sup>2</sup>. Станиславский дал художнику полную свободу: «Когда я начал работать над “Синей птицей”, он (Станиславский. – А.В.) мне сказал: “Вот место сцены, вот кружок, это – суфлерская будка, здесь артисты” – и все.

К осени вернулся театр, а у меня все готово.

Осенью Станиславский и труппа смотрели несколько готовых декораций: избу дровосека, вестибюль феи, у дедушки и бабушки, вообще понравилось...

Понравилась выдумка транспарантов: холст занавеса прорезался линиями, пунктиром архитектуры бесконечного купола. Пунктир подклеивался калькой и сзади освещался прожектором. Светящийся транспарант фона проходит по всем картинам пьесы: вестибюль, черные ступени лестницы через всю сцену, золотые колонны, за колоннами светящийся купол».

К десятилетнему юбилею Художественного театра в 1908 году был выпущен сборник статей «Синяя птица». Там говорится не только о собственно постановке, но и о положении Художественного театра в это время, и об авторе пьесы и других его сочинениях, в частности, о «чрезвычайно любопытной» статье под названием «Социальный долг», в которой Метерлинк утверждает, что коренная проблема века заключается в низвержении «скалы несправедливости» и призывает к уничтожению прошлого во имя иного лучшего будущего. В пьесе же «проводится совсем другая тенденция»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Пожарская М.* Русское театральное-декорационное искусства конца XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1970. С. 319.

<sup>2</sup> Здесь и далее отрывки из воспоминаний В. Егорова цитируются по: *Егоров В. Е.* Театральное и кинодекорационное искусство. Каталог-сборник. М.: Советский художник, 1971.

<sup>3</sup> Здесь и далее цитаты из статьи: *Фриче В.* Метерлинк на рубеже двух миров // «Синяя птица»: Сборник статей. М.: Проблемы искусства, 1908 (см. также: <http://teatr-lib.ru/Library/Bird/bird/>).

Сын дровосека Тильтиль, живущий в тесном и бедном доме своих родителей, считает социальное неравенство со всеми вытекающими из него последствиями совершенно в порядке вещей, и «картины привольной жизни богачей», которые «проносятся в сказочной дымке» перед его умственным взором, не вызывают в нем ни зависти, ни негодования. Фея внушает ему, что и вообще никакой разницы между богатством и нищетой не существует – надо только увидеть «скрытое в предметах». Стоило ли тогда ходить за тридевять земель искать Синюю птицу? – спрашивает автор статьи. «Ведь это та самая птица, которую мы искали, – говорит Тильтиль, глядя на простого голубя в клетке, – мы так далеко ходили, а она тут». А если так, то стоило ли писать пьесу? «Если Метерлинк только что приведенными словами Тильтиля уничтожает *raison d'être*<sup>1</sup> всей сказки, то последними событиями пятого действия он уничтожает самую ценность этих слов». Метерлинк, по мнению В. Фриче, сталкивается с неразрешимым противоречием, сам себя заводит в тупик: ведь умение видеть прекрасное в любой самой неприглядной реальности отменяет всякую необходимость что-то менять и всякое желание стремиться к иной, прекрасной и разумной жизни.

С другой стороны, феерия Метерлинка – «быть может, последняя попытка современной драматургии вступить в конкуренцию с кинематографом, доказать возможность существования театра рядом с кинематографом». В «Синей птице» нет действия, «внимание зрителя обращено здесь не на основную идею пьесы, не на психологию действующих лиц, а на скульптурный, декоративный и феерический элемент, на постоянное превращение неодушевленных предметов в одушевленные лица, леса в хижину, ночи в зарю и т.д.». Таким образом, с точки зрения автора статьи, вся пьеса, собственно, и сводится к изображению на сцене потустороннего мира, а еще вернее – к показу скрытой красоты того мира, который нас окружает.

Автор другой статьи, В. Чарский, судит постановку с других позиций, вовсе не касаясь социологических мотивов, но мнение его о спектакле отчасти совпадает с приведенным выше. В «Синей птице» нет действия, Художественный театр взялся за эту постановку, потому что главное для него, не «что» ставить, а «как», и задача режиссера «естественно и неминуемо сводилась к тому, чтобы дать ряд картин, интересное зрелище для глаз»<sup>2</sup>. И с этой задачей театр справился: «Лучше всего декорации: дворец

<sup>1</sup> Смысл существования (*франц.*).

<sup>2</sup> Здесь и далее цитаты из статьи: Чарский В. «Синяя птица» на сцене Художественного театра // «Синяя птица»: Сборник статей.

Ночи и Лазурное царство производят сильное, цельное впечатление, но превращение сада в страну воспоминаний и обратно составляют красу и шедевр спектакля».

Вообще же спектакль большого успеха у публики не имел, зрители даже уходили из театра, не дождавшись окончания, и тогда-то «Синюю птицу» стали показывать на детских утренниках. «У Художественного театра оставался еще один козырь: показать “Синюю птицу” детям. Утренние спектакли должны были окончательно уничтожить и это утешение. Самое количество детей в зрительном зале не особенно велико». В той же статье говорится и о том, как смотрели спектакль (в то время еще не сокращенный) дети. «Как же все-таки чувствовала и вела себя детвора на “Синей птице”? – Совсем, совсем не так, как в Большом театре на “Спящей Красавице”. Сколько там торопливого говору, немолчного смеха, и как здесь все пристойно, почти церемонно. Последняя картина, благодаря реальным тонам, в которых она поставлена, имела больший успех, чем все остальные: она понятна, проста и близка детской душе. Имела успех и первая картина – самая интересная по постановке благодаря превращениям. Во время остальных картин с их длиннотами в зале царил напряженность и равнодушие».

Я прочитала и отзывы критиков – они почти не расходятся в своих оценках. Декорации были очень красивы, на сцене было чудо техники «и временами даже пиротехники», это был «калейдоскоп красок, фейерверк самых ярких зрительных впечатлений, было волшебство в смысле сценической техники, но не волшебство сказки в художественной, внутренней сути ее».

Но что же было в самой пьесе, почему она сумела удержаться в репертуаре Художественного театра больше столетия, почему ее столько раз ставили и продолжают ставить в разных театрах (например, в 2013 году – премьера кукольного спектакля в Театре Образцова, а совсем недавно, в 2015-м – в Электротеатре «Станиславский»).

Для меня самым притягательным в спектакле было как раз то, что непосредственно связано с нынешней моей темой, первое лежащее за пределами реального мира место, куда отправляются Тильгиль и Митиль со своими спутниками, покинув дворец Феи, – страна воспоминаний, в которой живут умершие. «Раз они живут в вашей памяти, значит, не умерли, – говорит Фея. – Люди не знают этой тайны, они вообще мало что знают. Но ты благодаря алмазу сейчас увидишь, что мертвые, о которых вспоминают, живут счастливо, так, как будто они и не умирали...»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты из пьесы даны по: *Метерлинк М. Синяя птица /* Пер. Н. Любимова. М.: Художественная литература, 1972.

Попасть туда легко, дорогу указывает стрелка на могучем дубе – и заметим, что, пусть на этот раз дорога на ту сторону ведет не через лес, но дерево на границе миров стоит, и не просто дерево, а дуб, который во многих индоевропейских традициях считался священным деревом, жилищем богов, небесными воротами, через которые божество может появиться перед людьми. Дуб символизирует собой мировую ось, соединяющую верхний и нижний миры, живых – с умершими предками. Согласно древнему поверью, среди листвы дуба живут души умерших. Словом, вход в символическую страну воспоминаний находится именно там, где находился вход в страну мертвых.

Поначалу мы – как и герои пьесы – ничего не видим: страна воспоминаний окутана плотным туманом. Но вот туман «редет, светлеет, рассеивается, тает». Свет, поначалу «молочно-белый, мутный, непроницаемый», постепенно делается все более и более прозрачным, «и немного погода можно уже различить под сводом зелени веселый крестьянский домик, увитый плющем. Окна и дверь раскрыты. Под навесом ульи, на подоконниках горшки с цветами, клетка, в которой спит дрозд, и т. д. У двери скамья, на ней сидят старый крестьянин и его жена. Оба погружены в глубокий сон. Это Дедушка и Бабушка Тильтиля».

Дедушка и бабушка (как и прочие обитатели страны воспоминаний, братья и сестры Тильтиля и Митиль) не знают о том, что умерли, и даже не понимают смысла этого слова. Они мирно спят – и пробуждаются, когда о них кто-то вспоминает. Так было всегда, и для них Тильтиль и Митиль не в первый раз навещают их в этой райской обители, где яблоки никогда не переводятся (и как только подворачивается случай, бабушка тотчас печет пирог из этих символических плодов). Вот только сами дети, пока Тильтиль не получил шапочку с волшебным алмазом, об этом не догадывались. Вернее, не видели ушедших перед собой с такой ясностью, как теперь, не могли их коснуться, хотя для тех были и видны, и осязаемы, и дедушка, когда внуки его вспоминают, делает зарубки на двери и смотрит, насколько дети выросли.

В стране воспоминаний не происходит ничего волшебного, ничего такого, чего не было бы в нашей повседневной жизни. Но все лучшее, что в ней было, повторяется снова и снова.

Я сама много раз в детстве смотрела «Синюю птицу» и очень хорошо помню, что именно эта картина была самой любимой. Таял театральный туман – и постепенно вырисовывались очертания декораций (к тому времени совершенно уже обветшавших, но, может быть, здесь это придавало им очарование; вообще же я когда-то прочитала в журнале спектакля, что уже в 1918 году – через десять лет после премьеры – спектакль был

пыльным и ветхим). Страна воспоминаний кажется уютной и надежной, в этом загробном царстве нет ничего страшного, ничего собственно потустороннего, да и переход туда едва заметен. На сказочном, мифологическом дубе – обычный дорожный указатель. И никто детей не сопровождал – Душа Света отдельно об этом упоминает:

*«Тильтиль: А Душа Света пойдет с нами?..»*

*Душа Света: Нет. Побудьте в своем домашнем кругу... Я боюсь показаться навязчивой, я буду ждать вас поблизости... Ведь они меня не звали...»*

Впрочем, это ведь и не отдельное путешествие, переход совершается, когда Тильтиль поворачивает алмаз, и все, что происходит начиная с этой минуты и до возвращения домой – единое путешествие-инициация со множеством эпизодов.

Следующая картина – дворец Ночи, и лишь затем дети попадают в традиционный для историй о переходах между мирами лес. Но лес этот враждебен человеку, да еще и Кошка настраивает деревья против людей, напоминая им о нанесенных теми обидах.

*«Кошка (кланяясь всем Деревьям подряд): Здравствуйте, Деревья!..»*

*Шелест листьев: Здравствуй!..»*

*Кошка: Сегодня великий день!.. Наш недруг идет сюда, он хочет освободить скрытые в вас силы и ввериться вам... Это Тильтиль, сын дровосека, который наделал вам столько зла... Тильтиль ищет Синюю Птицу, ту, что вы искони прячете от Человека, ту единственную Птицу, которая знает нашу Тайну...»*

Что вы сказали?.. Да, у Тильтиля алмаз, обладающий свойством освобождать на время наши души. Тильтиль может отнять у нас Синюю Птицу, и тогда мы уже всецело в руках Человека.

*<...> Да, колебаниям тут не должно быть места, надо воспользоваться случаем и уничтожить его...»*

*Что?.. Да, и сестренку тоже, она тоже должна умереть...»*

Духи деревьев не похожи друг на друга: «Тильтиль поворачивает алмаз – ветви и листья отвечают на это долгим трепетом. Стволы самых старых и наиболее величественных Деревьев раскрываются и выпускают тающиеся в них Души. Наружность каждого Духа соответствует наружности и нраву того Дерева, которое он олицетворяет. Так, Дух Вяза представляет собой нечто вроде сердитого, пузатого, страдающего одышкой гнома; Дух Липы миролюбив, простодушен, жизнерадостен; Дух Бука изящен и ловок; Дух Березы бел, скрытен, неспокоен...» – перечисление деревьев длинное, и дальнейшее я опускаю, из приведенной части цитаты мы уже видим, что лес здесь – не единое целое, это собрание отдельных,

не похожих друг на друга и не во всем согласных между собой личностей. «Одни выходят из своих стволов медленно, разминаясь, потягиваясь, как после долгого плена или же векового сна, другие, проворные, расторопные, выскакивают одним прыжком, и все тотчас же обступают детей, причем каждый из них старается держаться как можно ближе к родному Дереву». Некоторые из них – например Дух Тополя – никакой враждебности к людям не испытывают, другие – в особенности появившийся позже всех остальных Дух Дуба – жаждут мести. Дух Дуба не только боится, что люди узнают Тайну и окончательно поработят природу, но и за тайл ненависть к отцу Тильтилю и Митиль, дровосеку, истребившему его «шестьсот <...> сыновей, четыреста семьдесят пять дядей и теток, тысячу двести двоюродных братьев и сестер, триста восемьдесят невесток и двенадцать тысяч правнуков!..» Дуб на границе страны воспоминаний обозначал место перехода и оставался частью пространства, духи деревьев в этой картине – персонажи, отсылающие нас к совсем другим мифам.

Затем Тильтиль и Митиль оказываются на залитом лунным светом деревенском кладбище. Дети ждут, что в полночь могилы раскроются, и из них встанут покойники – именно в это время они «выходят подышать воздухом». В полночь – как велела ему Душа Света – Тильтиль поворачивает алмаз, но «из всех разверстых могил медленно поднимаются снопы цветов <...> и, заполонив в конце концов все кладбище, превращают его в некий волшебный <...> сад, а в это время над садом встает заря». Потрясенные дети бродят по саду и не находят даже и следов могил. «Где же мертвые?..» – спрашивает Митиль. «Мертвых нет...» – отвечает ей брат.

После этого дети попадают в Сады Блаженств, а оттуда – в Лазоревый Дворец, в Царство Будущего. В моем детстве этой картины на сцене Художественного театра не было, а вот в детстве моего сына – в рождественском спектакле, который ставил с детьми Игорь Ясулович в доме Ермоловой в середине девяностых годов прошлого века, – была в числе немногих эпизодов пьесы, выбранных для короткого представления домашнего театра; и у моего сына первая роль в этом спектакле была – роль нерожденной души.

Лазоревые дети – души, которым еще предстоит родиться на Земле, – пока не подошел срок, торопятся спуститься и начать земную жизнь, но, когда настает их черед, пугаются и стараются как можно дольше задержаться в царстве будущего. Небытие, которое Набоков в «Других берегах» назвал «преджизненной бездной», такой же черной, как и та, что ждет за гробом, у Метерлинка – светлое и радостное. Мертвых нет, и всякий, придя из царства будущего и прожив свою земную жизнь, уйдет в чудесную страну воспоминаний.

Посещением Лазоревого Дворца поход за синей птицей, собственно, и завершается. Первая его часть была «темной» – заглянув ненадолго в страну воспоминаний, затем дети оказались во дворце Ночи, наполненном страшными тайнами, войнами, ужасами и болезнями; пройдя через лес, они проводят ночь на мирном кладбище, и за этим следуют «светлые» картины – сады блаженств и царство будущего. Таким образом, путешествие делится на три части: прошлое, настоящее и будущее; можно сказать и по-другому: первая часть (дворец Ночи) соответствует аду, вторая (лес и кладбище) – чистилищу, а третья – различным представлениям о рае.

Путешествие завершилось, хотя цель его, казалось бы, не достигнута – ведь синяя птица улетела, однако соседская девочка, ради которой дети и отправились искать синюю птицу, выздоровела, она ходит, и не только ходит – «бегает, танцует, летает»; а главное – то, что открылось брату и сестре во время странствий, осталось с ними и теперь:

*«Тильтиль (долгим взглядом окидывает хижину): Папа, мама, что вы сделали с нашей комнатой?.. Все на своем месте, но все теперь гораздо красивее...»*

*Отец Тиль:* Как это – красивее?..

*Тильтиль:* Ну да, все выкрашено, все отделано заново, все сверкает, блестит... <...> А вон лес!.. Какой же он большой, какой же он красивый!.. И тоже как будто совсем новый!.. До чего же здесь хорошо!.. <...> Как я счастлив, как я счастлив, как я счастлив!.. <...> Господи, как у нас тут красиво! И как же я рад!..»

Конечно же, изменилось не все вокруг – изменился сам Тильтиль. Он выдержал все испытания, он побывал в потустороннем мире и вернулся другим, поднялся на новую ступень.

В театре «Синюю птицу» ставили и продолжают ставить, а вот экранизаций немного; известны экранизации 1910, 1918 и 1940 годов, но эти фильмы мало кто видел, зато у многих, наверное, на памяти советско-американский фильм 1976 года – добросовестное, зрелищное, но, как мне кажется, скучноватое воспроизведение пьесы на экране<sup>1</sup>. Пожалуй, самым интересным (если не считать обилия звезд) оказалось в нем – для

<sup>1</sup> «Ленфильм» – «20<sup>th</sup> Century Fox», 1976. Авторы сценария А. Каплер, Х. Уайтмор, А. Хейс, режиссер Д. Кьюкор, главные операторы Ф. Янг, Й. Грицюс, эскизы декораций и рисунки Б. Уайлдсмита, художник В. Юркевич, художники по костюмам М. Азизян, Э. Хед, песни и балетная музыка А. Петрова, композитор И. Костел, в главных ролях Элизабет Тейлор, Джейн Фонда, Сисели Тайсон, Ава Гарднер, Маргарита Терехова, Георгий Вицин, Олег Попов, Надежда Павлова.



тех, кто не знает пьесы, – то, что в фильме есть эпизоды, которые со временем утратил спектакль.

Кроме того, по мотивам «Синей птицы» в 1970 году был снят и анимационный фильм; жанр его определен как «сатирическая сказка»<sup>1</sup>. Автор сценария и режиссер фильма – Василий Ливанов, художник-постановщик – Макс Жеребчевский, хорошо известный зрителям по фильму «Бременские музыканты», музыку (тоже как и к «Бременским музыкантам») написал Геннадий Гладков.

Фильм частично рисованный, частично выполнен в технике фотоколлажа.

Начинается все в большом современном городе, среди небоскребов (как раз здесь – и в финале фильма – и использован фотоколлаж). Мальчик спасает бездомного пса от продавца, у которого тот с голоду украл булочку, – выкупает его за найденную монетку. Неизвестная старушка, которая вскоре окажется Феей, награждает мальчика за этот добрый поступок – дает ему синюю птицу, которую нельзя ни продать, ни купить, а можно только подарить. Мальчик прячет клетку с синей птицей на чердаке своего дома среди старых вещей.

Ночью он ведет сестренку на чердак, чтобы показать ей синюю птицу. Душу Света в этом фильме заменяет обычная настольная лампа, которая после того, как ее выключили, снова зажигается сама собой, а затем продолжает гореть и выключенная из розетки. Зато телефон, непонятным образом оказавшийся на лестничной клетке, явно враждебен мальчику – сначала неизвестный голос в трубке интересуется синей птицей, а потом телефон, брошенный мальчиком вниз, превращается в кога.

На чердаке мальчик встречается с давно умершими бабушкой и дедушкой, он разговаривает с ними, но его сестра их не видит – ведь умершие живут только в воспоминаниях, а она была слишком мала, когда умерли дедушка и бабушка, а потому помнить их не может. Этот эпизод – в отличие от начальных, реалистических, – рисованный, и непривычно – призрачные фигуры бабушки и дедушки здесь темные, белеют лишь бабушкин чепец и кружева и дедушкина рубашка. Непривычно и то, что на встречу с умершими, по сути – в царство мертвых, дети поднимаются, хотя мотив лестницы, часто встречающийся в историях о переходе, как мы видим, сохраняется и здесь. (Впрочем, лестниц в фильме будет много,

<sup>1</sup> «Союзмультфильм», 1970. Автор сценария и режиссер В. Ливанов, художники-постановщики Б. Садовников, М. Жеребчевский, композитор Г. Гладков.

и далеко не всегда подъемы и спуски можно объяснить – как реалистически, с точки зрения сюжета, так и символически.)

Дедушка говорит мальчику, что синюю птицу нельзя держать в клетке, потому что в ней – счастье для всех, значит, она должна быть на свободе. Но пока он все это ему втолковывает, кот крадет клетку с птицей, уходит по крышам, а потом спускается на зонтике вместе с клеткой. Как и в пьесе, кот здесь – враг человека, и даже еще более открытый враг, чем там, а пес – лучший друг и защитник.

Вот пес и отправляется вместе с детьми искать синюю птицу.

Неизвестно откуда появляется совершенно inferнальное существо (как выясняется впоследствии – богач, тот самый, что в начале фильма выронил монетку, которую потом нашел мальчик). Он преследует детей, которые сначала улетают от него, затем спускаются вниз по лестнице в некое замкнутое пространство. Богач требует вернуть ему монетку, после чего совершенно преображается и зовет детей с собой. Они отказываются, ссылаясь на то, что им надо искать синюю птицу, он сообщает, что тоже ее ищет, но зачем – пока не открывает. Подъезжает лимузин, дети садятся в него, машина трогается с места.

Богач привозит детей куда-то буквально на край земли и показывает им некую планету, на которой он «выращивает войну». Две у него «уже сдохли», а эту ему посоветовали накормить синей птицей, чтобы она стала большая и очень сильная. Затем он приглашает детей за роскошный стол, но Фея вовремя предупреждает их о том, что с этого стола ничего брать нельзя – иначе им никогда не найти синей птицы.

Стол уходит куда-то вверх, фея приподнимает край скатерти, и дети вместе с псом уходят за эту завесу, похоже, обозначающую границу между мирами. Да и лестница тут же появляется – и снова дети спускаются вниз. Но в этом подземном мире встречают вполне реальных шахтеров, которые говорят им, что никакой синей птицы здесь нет, и угощают проголодавшихся детей обычным хлебом, который кажется им необычайно вкусным.

Дети выходят из пролома на равнину, где льет дождь, бушует гроза. От молнии загорается одинокое дерево. Появляется фея, которая объясняет брату и сестре, что им непременно до рассвета надо отыскать синюю птицу, которую кот, оказывается, похитил у них по заданию своей хозяйки – Ночи, а та намерена продать ее «толстому Богачу». Он накормит свою войну, и всей земле придется плохо. Фея отправляет с детьми вечных спутников человека – Огонь, Воду и Хлеб. (Огонь, к слову сказать, выглядит шестикрылым серафимом, вода – столпом, хлеб больше всего напоминает глиняного Голема). Хлеб говорит мальчику, что все они

пойдут за ним, потому что он несет свет (все ту же волшебным образом не гаснущую лампу). Дети идут мимо каких-то клеток, но синей птицы ни в одной нет. Птицы, кстати, мы так и не видели – просто вся клетка была заполнена голубым сиянием; эти же клетки пусты и темны. Потом дети прячутся и из укрытия наблюдают за продажей птицы, после чего гонятся за участниками сделки и пытаются птицу отнять. Огонь побеждает ночь, вода – кот, а хлеб, похожий на Голема, и в самом деле делает простую работу, требующую большой физической силы: вышибает двери в башне, куда зачем-то вбежал богач с клеткой, несет на руках уставшую девочку.

Мальчик догоняет богача, начинает отнимать у него клетку, пес ему помогает – но в конце концов мальчик, не удержавшись на узкой площадке, падает вниз. И просыпается в своей постели. После чего поднимается на чердак и выпускает птицу на волю. Остается не вполне понятным, спас ли он таким образом мир во всем мире или принес счастье всему человечеству, но, как бы там ни было, и в этой до неузнаваемости изменившейся «Синей птице» сохранились и следы перехода, и мотив путешествия-инициации – ведь мальчик вернулся из своего путешествия во сне с другими мыслями и представлениями. И помогли этому превращению совершиться духи предков, с которыми он встретился в потустороннем мире.

## СКВОЗЬ ЗЕРКАЛО СЛЕДОМ ЗА АЛИСОЙ

Из предисловия переводчика (Н. М. Демуровой):

«Вот уже столетие, как Льюиса Кэрролла с одинаковым увлечением читают и дети, и взрослые. Ученые находят в его сказках предвидение многих замечательных открытий нашего времени. Для того, чтобы хоть сколько-нибудь полно раскрыть все богатство этого писателя, потребовались бы усилия ученых самых различных специальностей. Мне хочется надеяться, что такое комментированное издание Кэрролла увидит свет»<sup>1</sup>. Обе повести не раз переводились, по ним до сих пор ставятся спектакли и снимаются фильмы, существует огромное количество иллюстраций самых разных по стилю художников, по мотивам «Алисы» созданы несколько компьютерных игр и интерактивный курс английского языка, а в нашей стране была записана пластинка, мгновенно ставшая, как теперь говорится, культовой. Об «Алисе» написано огромное количество исследований, в которых аллегии Кэрролла «получали <...> самое различное толкование: политическое, психологическое, психоаналитическое, богословское, логическое, математическое, физическое, филологическое. Вероятно, на это есть свои основания»<sup>2</sup>. У меня, казалось бы, много выдающихся предшественников, об Алисе писали Г. К. Честертон, Уолтер де ла Мар, Бертран Расселл, Норберт Винер. Что можно еще прибавить?

Однако я не собираюсь давать толкование тексту, равно как и отыскивать (тем более, что это давно и тщательно проделано другими) параллели

<sup>1</sup> *Кэрролл Л.* Алиса в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса / Пер. Н. Демуровой; стихи в пер. С. Маршака и Д. Орловской. София: Издательство литературы на иностранных языках, 1967. С. 6.

<sup>2</sup> Там же. С. 24.

между текстом и биографией автора, текстом и реалиями современной ему Англии; для меня сейчас имеет значение лишь мотив перехода между мирами и то, как описан другой мир. И конечно, важно понять, зачем автор отправляет туда Алису.

«Зачем» не означает, что у него была сознательно выбранная, заданная цель. Честертон в связи с «Алисой» пишет о «каникулах разума», и еще – что воображение Кэрролла само собой двигалось в сторону интеллектуальной инверсии. Он сумел увидеть перевернутым логический мир, но «любой другой мир он не сумел увидеть даже в обычном состоянии». Параллельно своей реальной «и, пожалуй, слишком реалистической» жизни он вел своего рода жизнь во сне. «Мистер Доджсон <...> ампутировал свой здравый смысл. Он отделил свою голову <...> и выпустил ее, словно мыльный пузырь, в мир сугубо абстрактной анархии»<sup>1</sup>.

Кэрролл, по собственному его признанию, не обдумывал заранее, куда повернет сюжет: заставив Алису в начале сказки провалиться в кроличью нору, он не имел ни малейшего представления о том, что случится с ней дальше. «Я ясно помню, как в отчаянной попытке придумать что-то новое я для начала отправил свою героиню вниз по кроличьей норе, не имея ни малейшего понятия о том, что же случится с нею позже»<sup>2</sup>. Тем интереснее проследить за поворотами сказки, которая сказывалась словно бы сама собой, за тем, что само собой выплывало из подсознания и памяти автора.

В статье «Алиса в Стране чудес и в Зазеркалье»<sup>3</sup> Н. М. Демурова, опираясь на «Морфологию волшебной сказки» В. Я. Проппа, анализирует произведения Кэрролла, отыскивая там элементы волшебной сказки и отмечая изменения, которые они в его сочинениях претерпевают. Алиса, как и персонажи многих народных сказок, спускается под землю – отправляется вниз по кроличьей норе. Но это путешествие никак не подготовлено предшествующими событиями, оно не связано ни с «недостачей», ни с «вредительством», ни с «бедой», ни с какими-либо другими ходами сказочного канона. О «недостаче» можно говорить лишь начиная с того места в книге, где Алиса оказывается у маленькой запертой дверцы и через замочную скважину видит за дверцей прекрасный сад, попасть в который у нее нет ни малейшей возможности. За этим последует еще

<sup>1</sup> Честертон Г. К. Льюис Кэрролл // *Кэрролл Л. Алиса в Стране чудес. Алиса в Зазеркалье*. М.: Наука, 1991. С. 236.

<sup>2</sup> *Кэрролл Л. Алиса на сцене // Кэрролл Л. Алиса в Стране чудес. Алиса в Зазеркалье*. С. 338.

<sup>3</sup> *Демурова Н. М. Алиса в Стране чудес и в Зазеркалье // Там же*.

цепь отдельных «недостач» – Алисе будет то недоставать роста, чтобы дотянуться до стола, на котором лежит ключик, то, наоборот, она вырастет так сильно, что даже и заглянуть в сад ей удастся с трудом; а когда она в конце концов сможет добыть ключик, открыть дверцу и войти в сад, окажется, что до развязки еще далеко, и долго еще будет делаться «все страньше и страньше». Развязка наступит неожиданно – не тогда, когда сюжет себя исчерпает и все придет к разрешению, а когда Алиса внезапно проснется. Или – в соответствии со стихотворением, которым начинается книга – тогда, когда закончится прогулка, во время которой автор сказку рассказывает:

И тянется неспешно нить  
Моей волшебной сказки,  
К закату дело, наконец,  
Доходит до развязки.

В обеих книгах, и в том, и в другом потустороннем мире, где окажется Алиса, – и в Стране чудес, и в Зазеркалье – она будет, подобно героям волшебных сказок, проходить через испытания (например, ей придется разгадывать загадки или – во второй книге – бежать вместе с Белой Королевой); встречаться с волшебными помощниками, причем чаще всего они сами и знать не будут о том, что выступают в этой роли (Белый Кролик, Гусеница); получать волшебные предметы (гриб, пузырек, пирожки, веер), но привычные связи здесь распадаются, с испытаниями Алисе, как правило, справиться не удастся, и тем не менее ей подсказывают следующий шаг и дают волшебное средство, которого она по логике сказки не заслужила. Автор так же освобождает ее от обязанности следовать каким бы то ни было канонам, как и себя – да ведь таким и было условие, поставленное средней из трех сестер, то есть – самой Алисой:

Вторая просит: «Поглупей  
Пусть будут приключенья».

И в той, и в другой повести все события происходят во сне, причем и в первой, и во второй книге сон этот – дневной, лишенный всякой таинственности. И если поначалу еще можно предположить, будто в первой книге Алиса, по замыслу автора, и впрямь через кроличью нору попадает в волшебный мир, а во второй – проходит сквозь зеркало, то в конце всякий раз становится совершенно ясно, что все, о чем говорится в книге, ей приснилось. Более того – за странными существами (особенно в первой

повести) стоят вполне реальные люди. Другой мир, в котором оказывается Алиса, – скорее, мир слов, мир, где слова обретают свободу, расстаются с привычными значениями.

«Значит, так: триста шестьдесят четыре дня в году ты можешь получать подарки на день не рождения...

– Совершенно верно, – сказала Алиса.

– И только *один* раз на день рождения! Вот тебе и *слава*!

– Я не понимаю, при чем здесь “слава”? – спросила Алиса.

Шалтай-Болтай презрительно улыбнулся.

– И не поймешь, пока я тебе не объясню, – ответил он. – Я хотел сказать: “Разъяснил, как по полкам разложил!”

– Но “слава” совсем не значит: “разъяснил, как по полкам разложил!” – возразила Алиса.

– Когда я беру слово, оно означает то, что я хочу, не больше и не меньше, – сказал Шалтай-Болтай презрительно.

– Вопрос в том, подчинится ли оно вам, – сказала Алиса.

– Вопрос в том, кто из нас здесь Хозяин, – сказал Шалтай-Болтай. – Вот в чем вопрос!

Алиса вконец растерялась и не знала, что и сказать; помолчав с минуту, Шалтай-Болтай заговорил снова.

– Некоторые слова очень вредные. Ни за что не поддаются! Особенно глаголы! Гонору в них слишком много! Прилагательные попроще – с ними делай, что хочешь. Но глаголы себе на уме! Впрочем, я с ними со всеми справляюсь. Световодозвуконепроницаемость! Вот что я говорю!

– Скажите, пожалуйста, что это такое? – спросила Алиса.

– Вот теперь ты говоришь дело, дитя, – ответил Шалтай, так и сияя от радости. – Я хотел сказать: “Хватит об этом! Скажи-ка мне лучше, что ты будешь делать дальше! Ты ведь не собираешься всю жизнь здесь сидеть!”»<sup>1</sup>

Первое английское издание «Алисы» появилось в июле 1865 года. Первые критические отзывы стали появляться несколько месяцев спустя, начиная с декабря того же года. Первый рецензент книги, давший ей определение «сказки-сна», задался вопросом, можно ли полноценно описать сновидение, и пришел к следующему выводу: прочитав эту «нестественную и перегруженную всякими странностями» сказку, ребенок, скорее всего, придет в недоумение. Другие рецензенты также, за редкими исключениями, не видели в книге никакого смысла, приключения Алисы

<sup>1</sup> Кэрролл Л. Алиса в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса. С. 178.

в стране чудес казались им чрезмерно экстравагантными и абсурдными, и лишь десятилетие спустя крупнейший литературный критик Ф. Дж. Харви Дартон назвал сказку новаторским произведением, совершившим подлинный переворот в английской детской литературе.

Первый русский (анонимный) перевод «Алисы в Стране Чудес» появился уже в 1879 году; книга называлась «Соня в царстве дива» и восторга у рецензентов, как раньше в Англии, также не вызвала.

В анонимном отзыве, помещенном в журнале «Народная и детская библиотека», говорится: «В маленькой книжке, переполненной орфографическими ошибками и стоящей непомерно дорого, помещен какой-то утомительно скучнейший, путанейший болезненный бред злосчастной девочки Сони; описание бреда лишено и тени художественности; остроумия и какого-нибудь веселья нет и признаков».

Другой отзыв – из журнала «Воспитание и обучение»: «Публика, которая ищет содержания в детских книгах, не найдет его в “Соне в царстве дива”. Царство дива это несладкий сон девочки, который переносит ее в мир мышей, кошек, белок, насекомых. Может быть, покупатель, перелистывая книгу, подумает, что найдет в ней кое-какое подражание “Бабушкиным сказкам” Жорж Санд, и, разумеется, не рассчитывая найти ни крупного таланта, ни поэзии, будет все-таки ожидать найти мысль – и ошибется».

Еще один, из журнала «Женское образование»: «Есть книги, о которых и десяти слов сказать не хочется, до того они ниже всякой критики. Лежащее перед нами издание принадлежит именно к их числу. Бессодержательнее и нелепее этой сказки или, вернее, просто небывальщины (так как в создании сказки предполагается участие фантазии) трудно себе что-нибудь представить. Советуем всем матерям пройти мимо этого никуда не годного измышления, не приостанавливаясь ни на минуту».

Возможно, упреки следует адресовать – если вообще кому-то их адресовать следует – не автору, а переводчику, но разбор переводов и сравнение их с оригиналом не входит в мою задачу, и потому ограничусь здесь упоминанием о том, что на сегодняшний день существуют четырнадцать русских переводов и пересказов «Алисы». В 1923 году, под названием «Аня в стране чудес» и подписанный псевдонимом «В. Сирин», был опубликован перевод, выполненный В. В. Набоковым.

Ненадолго отвлекусь в сторону – в сторону произведения совсем не детского. В последнее время проводится достаточно много параллелей между «Алисой», которую Набоков переводил, и его собственными произведениями, в частности – созданной десятилетие спустя антиутопией «Приглашение на казнь» (1934). Отталкиваясь от высказывания самого



Набокова, заметившего как-то, что, если прочитать «Алису в стране чудес» очень внимательно, то можно обнаружить, что она «своими смешными коллизиями намекает на существование вполне надежного и довольно сентиментального мира по ту сторону смежного с ним сна»<sup>1</sup>, литературоведы пишут, к примеру: «У Сирина элементы фантастики и реальности намеренно смешиваются; более того – как раз о “невозможном” повествуется мимоходом, как о таких житейских мелочах, на которых не задерживается внимание <...> Но если прочесть любую вещь Сирина, – в особенности “Приглашение на казнь”, до конца, все сразу, так сказать, выворачивается наизнанку. “Реальность” начинает восприниматься как “бред”, а “бред” как действительность. Прием “каламбура” выполняет, таким образом, функцию восстановления какой-то действительности, прикрываемой привычной “реальностью»<sup>2</sup>.

Но вернемся к «Алисе». Переводов и пересказов, как я уже говорила, много, но я буду и впредь, как в начале этой главы, пользоваться классическим переводом Н. Демуровой<sup>3</sup>, который критиками признан наиболее удачным и соответствующим оригиналу.

Наверное, все помнят, с чего начинается сказка Кэрролла: скучающая Алиса замечает Белого Кролика и пускается вдогонку. Следом за ним она влезает в нору, которая сначала идет прямо, а потом внезапно обрывается, девочка бесконечно долго летит вниз и в конце концов падает на кучу сухих листьев. Перед ней открывается другой коридор, и там снова мелькает Белый Кролик, который невольно – ведь она сама без всякой необходимости и необдуманно побежала следом за ним – становится ее проводником в потустороннем мире.

Коридор приводит Алису в длинный зал с множеством дверей, и все они оказываются запертыми. «Алиса попробовала открыть их – сначала с одной стороны, потом с другой, но, убедившись, что ни одна не поддастся, она прошла по залу, с грустью соображая, как ей отсюда выбраться». В самом начале книги я уже приводила цитату, в которой говорилось, что образ подобных переходов от одной двери к другой восходит к идее цикличности перемещения между мирами. Мы так и не узнаем, что было за другими дверями, да и Алису это не занимало, она искала выход, а не

<sup>1</sup> Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. Биография. М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2001. С. 483.

<sup>2</sup> Бицилли П. Приглашение на казнь [Рец.] // Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М.: НЛЮ, 2000. С. 142-143.

<sup>3</sup> Первое издание обеих сказок в ее переводе вышло в Софии в 1967.

продолжения едва начавшихся приключений. Странно, но, кажется, никто и никогда не обращал внимания на то, что сад начинается не прямо за дверцей – я и сама об этом не помнила. Когда Алисе удалось наконец открыть дверцу, она «увидела за ней нору, совсем узкую, не шире крысиной. Алисы встала на колени и заглянула в нее – в глубине виднелся сад удивительной красоты».

Зал вскоре после эпизода с морем слез необъяснимым образом исчезает вместе с дверцей, словно его и не бывало, Алиса оказывается у домика Белого Кролика, который словно бы материализуется, как и бывает в сновидениях, только тогда, когда о нем заходит речь. Белый Кролик велит Алисе, которую принял за служанку по имени Мэри-Энн, скорее сбегать домой за перчатками и веером. Зал исчез, но что появилось вместо него, мы не знаем: «Все вокруг изменилось», – пишет Кэрролл, и никаких описаний за этим не следует. Что было вокруг дома – мы можем лишь гадать вместе с Алисой; но, как бы там ни было, выбежав из дома, она вскоре оказалась в дремучем лесу. Здесь же, в лесу, она встречается с Синей Гусеницей и в разговоре с ней пытается, объясняя это той, понять сама, кто она такая.

« – Ты... кто... такая? – спросила Синяя Гусеница. <...>

– Сейчас, право, не знаю, сударыня, – отвечала Алиса робко. – Я знаю, кем я *была* сегодня утром, когда проснулась, но с тех пор я уже несколько раз менялась. <...> Боюсь, что не сумею вам все это объяснить. <...> Я и сама ничего не понимаю. Столько превращений в один день хоть кого собьет с толку».

Повторяется схема обряда инициации, но с противоположным результатом: Алиса уходит в дремучий лес, и там, встретившись с Синей Гусеницей, говорит ей, что изменилась, но что ей от этого грустно; позже, после очередной серии превращений, Алиса «не очень уверенно» говорит Горлице, что она – маленькая девочка.

После встречи с Герцогиней и Безумного чаепития Алиса, внезапно заметив в дереве дверцу, решает, что раз уж сегодня все так странно, надо в эту дверцу войти – и оказывается в том самом зале, у стеклянного столика, на котором лежит ключик от двери, ведущей в сад. Взяв ключик и отперев дверцу, а затем уменьшившись в росте до фута, она проходит узким коридорчиком и наконец-то попадает в сад с яркими цветами и прохладными фонтанами. Правда, сад вблизи оказывается совсем не райским, а впереди Алису ждут еще королевский крокет, морская кадриль и, наконец, суд, где ей едва не отрубят голову, но она – как позже в другой книге Цинциннат Ц. – освободится, вслух сказав, что ее противники – всего-навсего колода карт. И проснется. А в самом конце

книги ее сестре в полудреме привидится то, что снилось Алисе, но она не сможет по-настоящему войти в этот сон: «Она прислушалась: все вокруг ожило, и странные существа, которые снились Алисе, казалось, окружили ее. <...> Так она и сидела, закрыв глаза, воображая, что и она попала в Страну Чудес, хотя знала, что стоит ей открыть их, как все вокруг снова станет привычным и обыденным». Мотив «сна во сне» повторится потом и во второй сказке.

Судя по всему (по частоте цитирования и упоминаний о том или ином персонаже, по количеству экранизаций и по многим другим признакам), первая из двух сказок считается «главной». Я же согласна с переводчицей, писавшей в предисловии к «Алисе»: «Многие считают, что написанные спустя несколько лет продолжения неизменно уступают первой книге. “Сквозь Зеркало” не только естественнее и живее “Страны Чудес”. Эта книга по-настоящему лирична и тепла. Впервые за все время своих скитаний Алиса встречает здесь существо, проявившее к ней доброту. Это Белый Рыцарь с такими же, как у Кэрролла, добрыми голубыми глазами, с такой же взлохмаченной шевелюрой, с такой же страстью к изобретениям. Белый Рыцарь – это грустная пародия на самого себя.

Льюис Кэрролл начал с рассказа, понятного узкому кругу близких людей. Постепенно расширяя его, он создал книгу, которая вот уже столетие волнует человечество»<sup>1</sup>.

В отличие от «Алисы в Стране Чудес», выстроенной прихотливо и лишённой всякой видимой логики (да ведь Алиса Лидделл и просила, чтобы в сказке было «побольше всяких глупостей»), «Сквозь Зеркало» – сочинение, в котором заранее задаются и впоследствии выполняются условия игры. Игры – и в самом прямом смысле, «Сквозь Зеркало» – это шахматная партия, в которой Белая Пешка (Алиса) начинает и выигрывает в одиннадцать ходов. Книгу предваряет список действующих лиц в расстановке перед началом игры: белые фигуры (Труляля, Единорог, Овца, Белая Королева, Белый Король, Старичок, Белый Рыцарь, Траляля) и пешки (Маргаритка, Зай Атс, Устрица, Крошка Лили – ее-то место и займет Алиса, Лань, Устрица, Болванс Чик, Маргаритка), черные пешки (Маргаритка, Гонец, Устрица, Тигровая Лилия, Роза, Устрица, Лягушонок, Маргаритка) и фигуры (Шалтай-Болтай, Плотник, Морж, Черная Королева, Черный Король, Ворон, Черный Рыцарь, Лев). Автор в предисловии заверяет читателя, что шахматная задача, приведенная

<sup>1</sup> Кэрролл Л. Алиса в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса. С. 24.

в начале книги, составлена в соответствии с правилами ходов, и хотя очередность ходов черных и белых не всегда строго соблюдается, «всякий, кто возьмет на себя труд расставить фигуры и проделать указанные ходы, убедится, что “шах” Белому Королю на 6-м ходу, потеря черными Коня на 7-м и финальный “мат” Черному Королю не противоречат законам игры».

В первой книге Алиса попадает в волшебный мир почти случайно, последовав за белым кроликом с карманными часами, и приключения сами ее находят. Во второй она сама стремится попасть в Зазеркалье. И сама то и дело предлагает игру: «...давай играть, будто мы...

Я даже сказать тебе не могу, как часто Алиса повторяла эту фразу!»

Вот и перед тем как пройти сквозь зеркало она предлагала сестре поиграть, будто они – короли и королевы, а когда сестра, во всем любившая точность, сказала, что это невозможно, потому что их всего две, Алиса заявила, что тогда сестра будет одной королевой, а она – всеми остальными королями и королевами сразу.

Алисе не внезапно захотелось попасть на ту сторону, ее давно туда тянуло: «Я тебе расскажу все, что знаю про дом в Зеркале, – говорит она черному котенку Китти. – Во-первых, там есть вот эта комната, которая начинается прямо за стеклом. Она совсем такая же, как наша гостиная, Китти, только все там наоборот! Когда я залезаю на стул и смотрю в Зеркало, она видна мне вся, кроме камина. Ах, как бы мне хотелось его увидеть! Мне так интересно узнать, топят они зимой камин или нет. Но в это Зеркало как ни гляди, камина не увидишь, разве что наш камин задымит – тогда и там появится дымок... А дальше идет коридор. Если распахнуть дверь в нашей гостиной пошире, можно увидеть часть коридора в том доме, он совсем такой же, как у нас. Но, кто знает, вдруг там, где его не видно, он совсем другой? Ах, Китти, как бы мне хотелось попасть в Зеркалье! Там, должно быть, столько всяких чудес! Давай играть, будто мы туда можем пройти! Вдруг стекло станет тонким, как паутинка, и мы шагнем сквозь него! Посмотри-ка, оно, и правда, тает, как туман. Пройти сквозь него теперь совсем не трудно... Тут Алиса оказалась на каминной полке, хоть и сама не заметила, как она туда попала. А зеркало, и точно, стало таять, словно серебристый туман поутру.

– ...три! – сказала Алиса и спрыгнула в Зеркалье».

Зеркальный мир Алису не разочаровал, больше того, комната оказалась совсем не такой обыкновенной и скучной, какой виделась из-за Зеркала. Портреты на стене – живые и о чем-то перешептываются, а каминные часы с усами вместо стрелок – улыбаются.

И первыми же, с кем Алиса встречается в Зеркалье, становятся ожившие шахматные фигуры – короли с королевами и прочие. И пешки здесь вовсе не солдатики на передовой, а дети фигур (вот как раз благодаря тому, что Крошечка Лили была для игры слишком мала, Алисе и удалось уже во второй главе сделаться Белой Королевской Пешкой).

Здесь я должна признаться, что в моем собственном детстве с его изобилием игрушек, я всем своим многочисленным куклам с их богатым приданым, одеждой и мебелью, посудой и бытовыми приборами, предпочитала шахматные фигурки. (Второй страстью были пуговицы и, может быть, я и о них еще напишу, но пуговицы в книгах – чаще предмет страшный, вспомнить хотя бы «Коралину» Нила Геймана, о которой пойдет речь в одной из следующих глав, и я не помню, чтобы они оживали, другое дело – в анимации.) Теперь уже трудно вспомнить, что было раньше – чтение («Алиса» в переводе Демуровой появилась у меня вскоре после того как была издана) или игра.

С ожившими шахматами мы не раз встречаемся в книгах, и речь идет вовсе не о «сказочных» учебниках шахматной игры. Сами ли очертания фигур, пробуждающие воображение, напоминающие самые разнообразные предметы и различных существ (а набоковскому Лужину, погруженному в игру, наоборот, все окружающее напоминало шахматные фигуры), заложенная ли в них энергия движения, или что-то еще – не знаю, но они так и просят их оживить, легко превращаются в актеров.

Вот и у Кэрролла они сразу же оживают и начинают действовать.

Алиса ненадолго задержалась в зазеркальной комнате – ведь она не знала, долго ли сможет пробыть по ту сторону Зеркала, и торопилась осмотреть все, что там есть. Для начала – сад. (Надо ли напоминать о том, насколько притягателен был для нее сад в первой повести?)

В зазеркальном мире все логично: Алиса не сбегает по ступенькам, а плывет над ними – откуда в зеркальном мире взяться силе тяжести? (Правда, способность летать у нее проявляется только в этом эпизоде.)

Цветы в саду разговаривают – это и понятно, ведь никто здесь не рыхлит землю, а в других садах она мягкая, как пуховая перина, и цветам ничего другого не остается, как спать весь день напролет.

Для того чтобы приблизиться к чему-то или кому-то, надо двигаться не к нему, а от него – ведь в Зеркалье перемещается сама Алиса, а не ее отражение, а приближается она к отражениям предметов (если смотреть, разумеется, с нашей стороны, со стороны реального мира).

Наконец Алисе удается подняться на вершину холма.

«Несколько минут Алиса стояла, не говоря ни слова, – только глядела на раскинувшуюся у ее ног страну. Это была удивительная страна. Поперек бежали прямые ручейки, а аккуратные живые изгороди делили пространство между ручейками на равные квадраты.

– По-моему, Зеркалье страшно похоже на шахматную доску, – сказала наконец Алиса. – Только фигур почему-то не видно... А, впрочем, вот и они! – радостно закричала она, и сердце громко забилося у нее в груди».

Шахматная доска зеркальна и сама по себе, короли и ферзи расположены по отношению друг к другу как отражения, так что соединение Зеркалья с шахматной доской вполне органично.

«Весь мир – театр, в нем женщины, мужчины – все актеры», – восклицает персонаж шекспировской комедии.

«Здесь играют в шахматы! Весь этот мир – шахматы (если только, конечно, это можно назвать миром)! Это одна большая-пребольшая партия. Ой, как интересно! И как бы мне хотелось, чтобы меня приняли в эту игру!» – восклицает Алиса.

Она согласна быть в этой игре пешкой, но, конечно, больше всего ей (как в недавнем разговоре с сестрой) хотелось бы стать королевой. В шахматах, как нам (и Алисе, умеющей играть) известно, для этого пешке достаточно добраться до восьмой линии. А пока Алиса, как и полагается белой пешке, стоит на второй.

Третью клетку (через которую может перепрыгнуть на первом ходу любая пешка) она «проскочит на всех парах», на четвертой встречается с Труляля и Траляля, пятая залита водой, в шестой расположился Шалтай-Болтай, а седьмая заросла лесом, и там Алису будет ждать Рыцарь на Коне.

И вот на этом хотелось бы остановиться. Нет надобности пересказывать всю книгу, перебирать все встречи, какие случались у Алисы, цитировать все словесные игры – мы можем сразу отправиться на седьмую линию, потому что там происходит нечто, имеющее непосредственное отношение к переходу – уже внутри этого другого мира – и к инициации.

Как мы помним, незадолго перед тем как встретиться в лесу с Рыцарем на Коне, Алиса побывала у Труляля и Траляля и на той же клетке, где были они, лежал и спал Черный Король. Как объяснили ей близнецы, Королю в это самое время снилась Алиса. А стало быть – она ненастоящая. И здесь можно провести параллель между живым человеком, оказавшимся в царстве мертвых – и живым человеком, оказавшимся в призрачном зазеркальном мире.

Вскоре Алиса и совсем уже перестает понимать, не приснились ли ей все, с кем она разговаривала, и даже увидев рядом с собой вполне реальное блюдо, на котором она в предполагаемом сне пыталась разрезать

пирог, она все еще сомневается – может, это приснилось кому-нибудь другому? Например, Черному Королю?

Но жить в чужом сне ей совершенно не хочется, и Алиса решает пойти разбудить Черного Короля и посмотреть, что будет тогда.

Она не успевает этого сделать – как раз в эту минуту и появляются Черный и Белый Рыцари, начинается поединок, который заканчивается победой Белого Рыцаря (по его словам, во всяком случае). Теперь Белый Рыцарь может проводить Алису до опушки, а там ей останется только ручеек перейти, чтобы стать королевой.

Не странно ли? В сказке, где все происходит на шахматной доске, откуда-то берется лес, непременно место совершения обряда инициации и место перехода между мирами. И для того чтобы сделаться Королевой, Алисе необходимо пройти через лес. А Белому Рыцарю, в чьем облике вывел себя сам автор, поручена роль проводника. И это – главное, во всяком случае, самое запоминающееся из всех событий, какие происходили с ней в Зеркалье.

«С этими словами он остановил Коня, отпустил поводья и, медленно отбивая такт рукой, запел с выражением блаженства на своем добром и глупом лице.

Из всех чудес, которые видела Алиса в своих странствиях по Зеркальной стране, яснее всего она запомнила это. Многие годы спустя сцена эта так и стояла перед ней, словно все это случилось только вчера: кроткие голубые глаза и мягкая улыбка Рыцаря, заходящее солнце, запутавшееся у него в волосах, ослепительный блеск доспехов, Конь, мирно щиплющий траву у ее ног, свесившиеся на шею Коня поводья и черная тень леса позади – она запомнила все, все до мельчайших подробностей, как запоминают поразившую воображение картину. Она прислонилась к дереву, глядя из-под руки на эту странную пару и слушая, словно в полусне, грустный напев».

Вскоре Алиса попадает на пир – и почти сразу наступает пробуждение, то есть – переход между мирами, совершенный в обратном направлении. Ни у нее самой, ни у автора, ни у читателя не остается ни малейших сомнений в том, что все это происходило во сне – но Алиса так и не знает, чей же это был сон.

«Алису», как я уже говорила, не раз ставили на сцене, не раз (и даже не один десяток раз) экранизировали – впервые это произошло в 1903 году, а самая новая и, пожалуй, самая известная экранизация – это фильм Тима Бертона 2010 года. Но мне кажется, что ни один фильм и ни один спектакль не был особенно любим детьми, и уж точно ни одна театральная

постановка и ни один фильм как игровой, так и анимационный, не может сравниться, если говорить об отношении к нему зрителей (хотя в данном случае следовало бы говорить о слушателях), с выпущенным в 1976 году альбомом из двух пластинок-гигантов по мотивам «Алисы в Стране Чудес» (все в том же переводе Демуровой)<sup>1</sup> – кстати, уже по мотивам этого аудиоспектакля в 2010 году в театре Стаса Намина был поставлен мюзикл.

Если верить воспоминаниям ответственного редактора фирмы «Мелодия» Евгении Лозинской, Олег Герасимов, актер, режиссер и театральный педагог, в свободное время писавший сценарии и ставивший как режиссер сказки, которые выпускала фирма «Мелодия», тогда, в семидесятые, и прочел «Алису» (но ведь и классический демуровский перевод появился незадолго до того). И немедленно захотел записать пластинку.

Работа над пластинкой продолжалась два года, а до того Высоцкий в течение приблизительно полутора лет писал песни для аудиоспектакля (или, как его называют, «дискоспектакля»).

На худсовете Наталья Сац обвинила Всесоюзную студию грамзаписи в том, что она развращает детей чудовищными песнями Высоцкого (чудовищным и крамольным, впрочем, казалось уже само его имя – но именно песни, в первую очередь, и привлекали слушателей). Однако пластинку удалось отстоять, первый тираж был распродан мгновенно («его буквально смели»), допечаток было очень много, текст разошелся на цитаты, пластинку знали все.

И сейчас, совсем недавно, когда в одном из блогов проводился опрос – хозяин журнала спрашивал, кому какой из переводов «Алисы» нравится больше и почему, несколько человек подряд вспомнили пластинку.

Да и я сама слушала ее столько раз, что потом, когда вертушки уже пропали из обихода и еще не появились снова, и не было еще записи в MP3, легко могла бы на память воспроизвести едва ли не весь текст и все песни.

Конечно, частью своего успеха аудиоспектакль обязан щедро рассыпанным по нему всевозможным намекам, аллюзиям, игре слов – на этот раз своей собственной, рассчитанной именно на современников и соотечественников; многие песни воспринимались как «политические» («Королевское шествие», «Песня о планах», «Марш антиподов»). И все же, как мне кажется, главная притягательность была в других песнях, именно они создавали общее настроение.

<sup>1</sup> «Алиса в Стране чудес» (альбом: Мелодия, 1976). Перевод Н. Демуровой, тексты и мелодии песен В. Высоцкого, режиссер О. Герасимов, музыка и аранжировка Е. Геворгян; обложка альбома – художник Игорь Лемешев.



В семидесятые годы, когда был создан аудиоспектакль, обычному человеку трудно было вырваться за пределы страны, и сильны были иллюзии, что где-то там, далеко, есть лучшая жизнь. Это сейчас в одной из песен, написанных для РАМТовского спектакля «Алые паруса», поется о том, что переплывешь море, выйдешь на далекий берег – а там тебя ждет в точности такой же кабак, как здесь. А тогда вечное наше *dahin! dahin!* было полно надежды.

Но обратимся собственно к песням.

### Песня Алисы

Я страшно скучаю, я просто без сил.  
И мысли приходят – маня, беспокоя, –  
Чтоб кто-то куда-то меня пригласил  
И там я увидела что-то такое!..

Но что именно – право, не знаю.  
Все советуют наперебой:  
«Почитай», – я сажусь и читаю,  
«Поиграй», – ну, я с кошкой играю, –  
Все равно я ужасно скучаю!  
Сэр! Возьмите Алису с собой!

Мне так бы хотелось, хотелось бы мне  
Когда-нибудь, как-нибудь выйти из дому –  
И вдруг оказаться вверху, в глубине,  
Внутри и снаружи, – где все по-другому!..

Но что именно – право, не знаю.  
Все советуют наперебой:  
«Почитай», – я сажусь и читаю,  
«Поиграй», – ну, я с кошкой играю, –  
Все равно я ужасно скучаю!  
Сэр! Возьмите Алису с собой!

Пусть дома поднимется переполох,  
И пусть наказание грозит – я согласна, –  
Глаза закрываю, считаю до трех...  
Что будет, что будет! Волнуюсь ужасно!

Но что именно – право, не знаю.  
Все смешалось в полуденный зной:  
Почитать? – Я сажусь и играю,  
Поиграть? – Ну, я с кошкой читаю, –  
Все равно я скучать ужасаю!  
Сэр! Возьмите Алису с собой!

Вот уж чего в литературном первоисточнике не было: в книге Алисой движет любопытство, стремление увидеть, что там – в кроличьей норе, за дверцей, от которой так трудно заполучить ключик, за зеркалом... Зеркальная комната кажется ей более привлекательной, чем комната в ее привычном доме по эту сторону, но желания бежать у нее не было. Здесь Алиса стремится не только «куда», но и «откуда». И в полном соответствии с канонами волшебной сказки она ищет проводника, который вывел бы ее «отсюда» – «туда», из реального мира – в потусторонний.

#### ПЕСНЯ КЭРРОЛЛА

Много неясного в странной стране,  
Можно запутаться и заблудиться,  
Даже мурашки бегут по спине,  
Если представить, что может случиться.  
Вдруг будет пропасть и нужен прыжок,  
Струсишь ли сразу? Прыгнешь ли смело?  
А? Э... Так-то, дружок,  
В этом-то все и дело.

Добро и зло в стране чудес – как и везде, встречаются,  
Но только здесь они живут на разных берегах.  
Здесь по дорогам разным истории скитаются,  
И бегают фантазии на тоненьких ногах.

Этот рассказ мы с загадки начнем,  
Даже Алиса ответит едва ли,  
Что остается от сказки потом,  
После того, как ее рассказали?  
Где, например, волшебный рожок?  
Добрая фея куда улетела?  
А? Э... Так-то, дружок,  
В этом-то все и дело.

Они не испаряются, они не растворяются,  
Рассказанные в сказке, промелькнувшие во сне.  
В Страну Чудес волшебную они переселяются,  
Мы их, конечно, встретим в этой сказочной стране...

Ну и последнее: хочется мне,  
Чтобы всегда меня вы узнавали, –  
Буду я птицей в волшебной стране –  
«Птица Додо» меня дети прозвали.  
Даже Алисе моей невдомек,  
Как упакуюсь я в птичье тело.  
А? Э... Так-то, дружок,  
В этом-то все и дело.

И не такие странности в Стране Чудес случаются,  
В ней нет границ, не нужно плыть, бежать или лететь –  
Попасть туда не сложно, никому не запрещается, –  
В ней можно оказаться – стоит только захотеть.

...Не обрывается сказка концом.  
Помнишь, тебя мы спросили вначале:  
Что остается от сказки потом –  
После того, как ее рассказали?  
Может, не все, даже съев пирожок,  
Наша Алиса во сне разглядела.  
А? Э... Так-то, дружок,  
В этом-то все и дело.

И если кто-то снова вдруг проникнуть попытается  
В Страну Чудес волшебную в красивом добром сне, –  
Тот даже то, что кажется, что только представляется,  
Найдет в своей загадочной и сказочной стране.

«Сэр», к которому Алиса обращается с просьбой взять ее с собой, это, конечно же, автор сказки, Льюис Кэрролл, это доктор Доджсон, которого дочери ректора Лидделла просили придумать для них сказку. За сто лет до того, как была записана пластинка, он отправил в путешествие по волшебной стране свою маленькую подружку, ведь сказку он сочинял сначала для нее, а потом уже для многочисленных читателей; мы следим за ее приключениями, но не участвуем в них. Кэрролл-Додо с пластинки

зовет каждого отправиться в волшебную страну, и здесь куда более отчетливо заданы нравственные ориентиры, что нисколько не делает сказку «воспитательной». Впрочем, ведь и в книге Алису постоянно поучает то один, то другой персонаж.

И, наконец, «Песня об обиженном времени», самая запоминающаяся из всех песен на пластинке и, как может показаться на первый взгляд, самая далекая от первоисточника. Что для нее можно было извлечь из кэрролловской сказки? Обмен репликами между Алисой и Белым Королем в седьмой главе второй повести («Единорог и Лев»):

« – Будьте так добры... – проговорила, задыхаясь, Алиса. – Давайте сядем на минутку... чтоб отдышаться немного.

– *Сядем на Минутку?* – повторил Король. – И это ты называешь *добротой*? А если бы на тебя сели? Тебе бы это понравилось?»

Эпизод из самого начала первой главы, когда Белый Кролик боится куда-то опоздать, куда – Алисе пока неизвестно.

И, конечно, разговор во время Безумного чаепития:

« – Только я кончил первый куплет, как кто-то сказал: “Конечно, лучше б он помолчал, но надо же как-то убить время!” Королева как закричит: “Убить Время! Он хочет убить Время! Рубите ему голову!”

– Какая жестокость! – воскликнула Алиса.

– С тех пор, – продолжал грустно Болванщик, – Время для меня палец о палец не ударит! И на часах все шесть...»

#### ПЕСНЯ ОБ ОБИЖЕННОМ ВРЕМЕНИ

Приподнимем занавес за краешек –  
Такая старая, тяжелая кулиса:  
Вот какое время было раньше,  
Такое ровное – взгляни, Алиса!

Но... плохо за часами наблюдали  
Счастливые,  
И нарочно Время замедляли  
Трусливые,  
Торопили Время, понукали  
Крикливые,  
Без причины Время убивали  
Ленивые.

И колеса Времени  
Стачивались в трении, –  
Все на свете портится от трения...  
И тогда обиделось Время –  
И застыли маятники Времени.

И двенадцать в полночь не пробило,  
Все ждали полдня, но опять не дождались, –  
Вот какое время наступило –  
Такое нервное, – взгляни, Алиса!

И... на часы испуганно взглянули  
Счастливые,  
Жалобные песни затянули  
Трусливые,  
Рты свои огромные заткнули  
Болтливые,  
Хором зазевали и заснули  
Ленивые...

Смажь колеса Времени –  
Не для первой премии, –  
Ему ведь очень больно от трения!  
Обижать не следует Время, –  
Плохо и тоскливо жить без Времени.

У Кэрролла, если собрать воедино разрозненные реплики, Время – живой организм, состоящий из множества других живых организмов, некий персонаж, в действии непосредственного участия не принимающий. Здесь – живой механизм, управляющий нашей жизнью.

Я уже упоминала о том, что «Алису» много раз экранизировали, существуют и игровые, и анимационные фильмы. И даже то и другое вместе – как в американском фильме Нормана Маклеода «Алиса в Стране чудес»<sup>1</sup> (1933). Авторы этого черно-белого фильма почти ни в чем не отступают от сюжета, если не считать того, что в сценарии соединились обе повести про Алису. Фильм полностью игровой, за исключением истории о Морже и Плотнике, которая представляет собой фильм в фильме, вставной рисованный эпизод.

<sup>1</sup> «Alice in Wonderland» (Paramount Pictures, 1933). Авторы сценария Д. Манкевич, У. Мензес, оператор Б. Гленнан, композитор Д. Темкин, в главных ролях Шарлотта Генри, Ричард Арлен, Гэри Купер.

В фильме Алиса (Шарлотта Генри) с самого начала оказывается в волшебной стране не случайно – зимним днем она, скучая, бродит по комнате, глядит в окно, за которым пробегает кролик, подходит к зеркалу и пытается пройти сквозь него на другую сторону. В реальности это ей не удастся, но, когда она засыпает у камина, сон ее начинается с того места, на котором она остановилась – Алиса снова подходит к зеркалу, и на этот раз оно ее пропускает. Алиса оказывается в зазеркальной комнате, где все почти как у нее дома, с той разницей, что люди на картинке и шахматные фигуры здесь живые. Она спускается по лестнице, выходит в сад, встречает там Кролика – и дальше все идет, как в книгах, только шахматная партия, которая написана у Кэрролла и которую вполне можно было бы разыграть, почти совсем исчезает, остается только мотив пешки, которая, пройдя через всю доску, превращается в королеву.

Все актеры, кроме Шарлотты Генри, исполняющей роль Алисы, так надежно скрыты под гримом и громоздкими костюмами (художник фильма явно использовал при создании эскизов иллюстрации Джона Тенниела), что больше напоминают ростовых кукол. (Кстати, то, что звезды, приглашенные на многие роли, были неузнаваемы, стало одной из причин провала фильма в прокате.) Странные существа иногда отдаленно напоминают людей, как Королева или Герцогиня, Труляля и Траляля, Белый Рыцарь, иногда совсем на людей не похожи, как Гусеница, Мышь, Додо и множество других, но единый изобразительный стиль, единая мера условности, человеческая пластика и речь делают всех их, антропоморфных и неантропоморфных, равно живыми и убедительными. Вещество, из которого создана эта волшебная страна по ту сторону зеркала, за гранью сновидения, пластично: младенец на глазах превращается в поросенка, Королева – в Овцу, Алиса растет и уменьшается, появляется и исчезает Чеширский кот. Самоценная материя сновидения, не требующего толкований, – Алисе все это просто приснилось, в реальность она возвращается в точности такой же, как была до того, и той же самой девочкой, какой была в сновидении. Не инициация, не переход в другое состояние, отличное от прежнего, – погостила в зазеркалье и вернулась туда, откуда вышла.

Совсем другая история рассказана в сравнительно недавней экранизации Тима Бертон<sup>1</sup>; хотя его фильм трудно назвать детским, все же

<sup>1</sup> «Алиса в Стране чудес» (Walt Disney Pictures, Roth Films, Zanuck Company, Team Todd, 2010). Автор сценария Л. Вулвертон, режиссер Т. Бертон, оператор Д. Вольский, композитор Д. Эльфман, в главных ролях Миа Васиковска, Джонни Депп, Энн Хэтэуэй, Хелена Бонэм Картер.

хотелось бы ненадолго на нем остановиться – и потому, что об этой экранизации много говорили (и ведь говорили выросшие читатели «Алисы...»), и потому, что это своего рода продолжение истории «той самой» Алисы. Кроме того, режиссер признался, что ему не доставало в книге Кэрролла эмоционального взаимодействия между персонажами, так что, похоже, им двигало еще и желание как-то исправить этот недостаток.

Сохранив название, некоторых персонажей и некоторые сюжетные линии, Бертон перенес действие на двенадцать лет вперед. В этой истории Алисе уже девятнадцать, и родители хотят выдать ее замуж, не считаясь с ее желанием (вернее, нежеланием). Приключения в Стране Чудес и в Зазеркалье почти забыты, но они были.

Во время праздника, который должен плавно перейти в ее помолвку, Алиса – как и в книге – вдруг замечает Белого Кролика с карманными часами, на которые он то и дело смотрит. Кролик уводит Алису за собой в нору, и через эту нору Алиса попадает в странный мир. Кстати, в книге Кэрролла после того, как Алиса упала в нору, нигде не упоминается о том, что Страна Чудес – внизу, и читатель, а возможно и автор, об этом забывает, зато в фильме Страна Чудес называется Подземельем. И у этой страны есть история, и есть волшебный свиток с предсказаниями; после того как Алиса встречается с мышью Соней, Труляля и Траляля и птицей Додо, ее приводят к курящей кальян гусенице – и вот тут ей и показывают свиток, в котором сказано, что Алисе предстоит встретиться в бою с драконом Бармаглотом. Алиса сомневается, что справится, но от нее требуют исполнить предназначенное (и только мышь Соня говорит, что Алиса «не та»).

Не помню ни одного мифа, ни одной легенды и ни одной сказки, где деве предлагали бы сразиться с драконом. Девушек драконам отдавали на съедение, девушек драконы стерегли, девушек рыцари от драконов спасали; есть, конечно, истории, в которых девушка дракона побеждает – именно об этом и рассказывает легенда о святой Марте и чудовище Тараске, которого Марта победила, но она его не убивала.

Тараска, персонаж провансальского фольклора, в «Золотой легенде» описан так: «дракон, наполовину зверь, наполовину рыба, толще быка, выше коня, с зубами подобными мечам и большими, как рога; он таился в реке и убивал всех проходящих мимо и топил корабли».

Святая Марта, прибывшая из Вифании, чтобы проповедовать в Провансе, решила укротить зверя – и добилась того, что он покорился ей и позволил привести его в город на поводке. Дальше версии расходятся, но ни в одной из них Святая Марта Тараску не убивает.

С Алисой все намного сложнее. Красная королева посылает своего слугу с отрядом солдат-карт, они вместе с чудовищем Брандашмыгом нападают

на Алису, и Брандашмыг почти настигает ее, но девушку спасает Соня. Алисе удается сбежать, но слуга королевы – Валет Червей – захватывает Оракулум, тот самый список с предсказанием, и несет его своей повелительнице. Прочитав предсказание и узнав из него, что Алиса должна победить Бармаглота, Красная королева требует, чтобы ее слуга нашел и убил Алису, и тот отправляется выполнять задание.

Алиса же тем временем встречается Чеширского кота, который, как и другие, спрашивает «та» ли она Алиса или нет, но Алиса не может с уверенностью ему ответить. Чеширский кот ведет ее на Безумное чаепитие к Шляпнику и Мартовскому зайцу. Там Алиса узнает, что Красная королева с помощью своего дракона Бармаглота убивает мирных жителей.

После многих приключений и превращений (как и в сказке Кэрролла, она несколько раз меняется в размерах) Алисе удается, прихватив Вострый меч (единственное оружие, которым можно сразить Бармаглота), бежать из замка к сестре Красной королевы – Белой королеве (соединение карт из первой повести с шахматами из второй). Алиса считает все происходящее сном, и только после новой встречи с гусеницей, начавшей к этому времени превращаться в куколку, осознает и признает, что она «та самая» Алиса и что она в самом деле уже побывала раньше в Стране Чудес. После этого она облачается в доспехи и говорит, что готова сразиться с чудовищем.

Дальше все происходит, как описано в известном стихотворении:

Раз-два, раз-два! Горит трава,  
Взы-взы – стригает меч,  
Ува! Ува! И голова  
Барабардает с плеч!

Только вместо «светозарного мальчика» победу над Бармаглотом одержала Алиса. Армия Красной королевы переходит на сторону победителей, Белая королева отправляет сестру вместе с ее слугой в ссылку, а Алисе дает волшебный эликсир, который поможет ей вернуться домой. Алиса, успевшая не без взаимности полюбить Шляпника, не очень хочет возвращаться, и Шляпник просит ее не уходить, но у нее в реальном мире остались незаконченные дела, так что она все же покидает Подземелье – и обещает вернуться.

Оказавшись снова в реальном мире, Алиса отказывает жениху, но соглашается сотрудничать с его отцом. Она занимается торговым делом и отплывает в дальнее странствие. На плечо ей садится бабочка, в которую превратилась гусеница из Страны Чудес.



В фильме не так уж мало от книги, и желание Алисы самой вступить в игру – это от Кэрролла, но вот чего у него не было совершенно – это мотива необходимости вмешательства человека, пришельца из другого, реального мира. Алисе, казалось бы, нет необходимости вступать в сражение с чудовищем – Бармаглот существует не в ее мире, он нападает на жителей страны, о которой она и думать забыла, в существование которой уже не верит; Красная королева угнетает не окружающих ее людей, а персонажей сновидения. Но, оказавшись внутри сна, человек уже не волен распоряжаться событиями, и приходится подчиняться логике сновидения, приходится считаться с обстоятельствами.

И самое главное – для Алисы это не просто путешествие «на ту сторону» ради спасения живущих там. Как и в других историях, как и в других сказках-инициациях, она в этих странствиях решает и свои проблемы. Все ее приключения в Стране Чудес вмещаются в краткий миг между сделанным ей предложением руки и сердца – и ее отказом.

Кэрролловская Алиса не должна была возвращаться в Страну Чудес – но не должна была и забыть ее.

«А сестра ее осталась сидеть на берегу. Подпершись рукой, смотрела она на заходящее солнце и думала о маленькой Алисе и ее чудесных приключениях, пока не погрузилась в полудрему. <...> И <...> увидела, как ее маленькая сестра вырастет и, сохранив простое и любящее детское сердце, станет собирать вокруг себя детей, и как глаза их заблестят от дивных сказок. Быть может, она поведаст им и о Стране Чудес и, разделив с ними их горести и радости, вспомнит свое детство и счастливые летние дни».

## КТО ЖИВЕТ В ЗАЧАРОВАННОМ ЛЕСУ

Алан Александр Милн остался в памяти читателей автором одной книги, вернее, двух книг, «Винни-Пух» (*Winnie-the-Pooh*) и «Дом на Пуховой опушке» (*The House at Pooh Corner*), в русском пересказе Бориса Заходера соединенных в одну под общим названием «Винни-Пух и все-все-все». Как и многие другие детские писатели, Милн свои истории о плюшевом медведе с опилками в голове начал сочинять для сына, Кристофера Робина Милна. До того как были изданы книги о Винни-Пухе, Милн успел стать известным драматургом, но сейчас пьес его никто не помнит, общий любимец Винни заставил о них забыть.

Думаю, за всю историю детской литературы немного найдется книг – если такие вообще найдутся, – в которых и прототипы всех персонажей, и реальное пространство, ставшее основой для пространства повествования, были бы известны настолько достоверно, насколько точно мы знаем это про сказки о Винни-Пухе. Литературоведы так и не договорились окончательно о том, считать ли русский текст Бориса Заходера переводом или пересказом, но в любом случае в нашу культуру, в наше сознание – в сознание нескольких поколений – эта книга вошла именно в таком виде, со всеми изменениями, внесенными в текст переводчиком, на основе этого текста были созданы мультфильмы, еще более популярные, чем книга, и именно этим текстом я и буду пользоваться<sup>1</sup>.

В свое время мне уже приходилось писать о Винни-Пухе, но тогда речь шла только о главном герое книги, о самом плюшевом медведе Винни, давшем, как оказалось, повод для множества исследований и толкований;

<sup>1</sup> Милн А. Винни-Пух и все остальные / Пересказал Борис Заходер.  
М.: Детский мир, 1960.

на этот раз меня больше занимает другое, а именно – пространство книги, соотношение того пространства, в котором действуют персонажи, и реального пространства автора – и соотношение созданного автором пространства сказки и потустороннего пространства мифов.

Выше я упоминала о прототипах. Они есть почти у всех персонажей. Не только Винни-Пух, подаренный Кристоферу Робину в его первый день рождения (и потому считается, что медведь младше мальчика ровно на год), но и Пятачок, и ослик Иа-Иа были реальными игрушками, подаренными мальчику; Кенга с Крошкой Ру и Тигра были куплены позже, когда другие игрушки уже стали героями сказок, и куплены нарочно для того, чтобы ввести их в сюжет – они и появляются в тексте позже других персонажей. Разумеется, реальные люди – Кристофер Робин и его отец, он же рассказчик (впрочем, последний появляется только в самом начале). Единственные персонажи, которым в реальной жизни никто не соответствует, это Кролик и Сова; подразумевается, будто они – настоящие животные (и именно так они выглядели на иллюстрациях Шепарда), Кролик говорит Сове, что только у него и у нее есть мозги, у остальных в голове опилки. Но ни опилки в голове, ни прочие детали того же рода не мешают им быть живыми («... когда Кристофер Робин прибил хвост на место, Иа-Иа принялся носиться по Лесу, с таким восторгом размахивая хвостом, что у Винни-Пуха защекотало во всем теле и ему пришлось поскорее побежать домой и немножко подкрепиться»). Игрушки пережили Кристофера Робина, они и сейчас – все, кроме потерявшегося Крошки Ру, то есть Винни-Пух, Пятачок, Иа-Иа, Кенга и Тигра – хранятся в Публичной библиотеке в Нью-Йорке.

Винни-Пух, судя по тексту первой главы книги, в которой мы с ним и знакомимся, живет одновременно и в доме рассказчика («Иногда Винни-Пух любит вечерком во что-нибудь поиграть, а иногда, особенно когда папа дома, он больше любит тихонько сидеть у огня и послушать какую-нибудь интересную сказку») и в собственном доме; впрочем, в начале сказки его самостоятельная жизнь отнесена в некое неопределенное время («Давным-давно – кажется, в прошлую пятницу – Винни-Пух жил в лесу один-одинешенек, под именем Сандерс»), и о жилье его мы пока знаем только то, что над дверью есть табличка с этим самым именем – мистер Сандерс, – написанным золотыми буквами. Кристофер Робин живет там же, в лесу, в доме с зеленой дверью, и из текста невозможно понять, то ли это реальный дом семьи Милн, перенесенный в сказочное пространство, то ли сказочное жилье, в котором живет Кристофер Робин – персонаж, а не слушатель сказок о Винни-Пухе.

Лес, который у Милна называется Стоакровым лесом (The Hundred Acre Wood), а в переводе Заходера – Дремучим или Чудесным лесом, существует в действительности, это лес Эшдаун поблизости от фермы, которую семья купила в 1925 году, когда Кристоферу Робину было пять лет, а Винни-Пуху, соответственно, четыре, и мальчик часто забирался в дупла деревьев вместе со своим медведем и там с ним играл.

Но местом действия, местом, где происходят все приключения персонажей, лес стал не только поэтому. Лес в мифологии естественно связан с зооморфным миром, его обитатели традиционно предстают в обличи зверей; лес – пограничное пространство между миром живых и миром мертвых; лес – неперемное место обряда инициации, в ходе которого человек переходит на следующую ступень, а вернее сказать – прежний человек перестает существовать, и вместо него является новый. Лес – не сумма отдельных деревьев, это единое целое, в сказках и мифах он неизменно темный и таинственный, и в русском варианте лес, из Стоакрового превратившийся в Дремучий, еще больше приблизился к мифологическому лесу.

В пересказе Заходера, если собрать разбросанные по всему тексту отдельные фразы, в которых говорится о реке и ручейках, об облачках на небе и прочих деталях пейзажа, этот мир становится язычески одушевленным: «Маленькие прозрачные облачка весело играли на синем небе. Они то набегали на солнышко, словно хотели его закрыть, то поскорее убегали, чтобы дать и другим побаловаться». Или дальше – о реке и ручьях: «...сделавшись взрослой, она перестала прыгать, скакать и вертеться, как вначале, в детстве, а двигалась плавно и медленно <...> Зато все впадавшие в нее маленькие ручейки носились по Лесу взад и вперед без усталы, мелькали то тут, то там – ведь им надо было так много увидеть и узнать!»

Игрушечные звери в этом лесу встречаются с настоящими стихиями – в девятой главе («...в которой Пятачок совершенно окружен водой») случается настоящий потоп, в шестнадцатой («...в которой Пятачок совершает великий подвиг») дует очень сильный ветер – и снова автор (или переводчик) его одушевляет: «...ветер ночью сорвал все листья с деревьев и теперь *старался* сорвать ветки»). Но эти упоминания о сознательно действующей природе – отдельный мотив, ни ветер, ни вода, ни другие стихии или природные явления так и не становятся персонажами, не персонажируются, как иногда бывает в сказках и мифах.

Лес, как уже не раз говорилось выше, – традиционное место обряда инициации. Можно предположить, что в сказке, персонаж и вместе с тем адресат которой – растущий мальчик, и не просто растущий, а именно

переходящий в своем развитии на новую ступень, вступающий в новый период своей жизни, о чем в книге открыто говорится, лес сохранит это свое значение.

Какая роль отводится мальчику в этой истории? Он участвует во многих событиях, но далеко не всегда оказывается главным, и через испытания чаще проходят другие персонажи.

В первой главе («... в которой мы знакомимся с Винни-Пухом и несколькими пчелами») лезть за медом решает медведь, и именно он втягивает в это приключение – на вторых ролях – своего друга Кристофера Робина:

«Пух <...> снова задумался. И самым первым делом он подумал о Кристофере Робине.

– Обо мне? – переспросил дрожащим от волнения голосом Кристофер Робин, не смея верить такому счастью.

– О тебе.

Кристофер Робин ничего не сказал, но глаза его становились все больше и больше, а щеки розовели и розовели».

Чтобы убедительнее сыграть роль тучки, Винни-Пух посылает Кристофера Робина домой за зонтиком; и, хотя мальчик сам – «как всегда (просто на всякий случай)» – прихватил с собой ружье, ружье это выстрелит только тогда, когда об этом попросит медведь.

В этой главе дважды – в начале и в конце – упоминается о том, что Кристофер Робин тащит своего плюшевого медведя за заднюю лапу, да так, что тот стучается головой о каждую ступеньку, когда мальчик поднимается или спускается по лестнице, причем во второй раз – непосредственно после того как он спрашивает у отца, не очень ли было больно медвежонку, когда он попал в него из ружья.

Автор выступает здесь в роли проводника, именно он отправляет и Кристофера Робина, и Винни-Пуха – или виртуальных двойников мальчика и плюшевого медвежонка – в Чудесный Лес, в то место, где игрушки оживают и где Кристофер Робин может с ними разговаривать. Живой, реальный ребенок становится словами в тексте и уравнивается тем самым с другими персонажами; мало того – Э. Х. Шепард, первый иллюстратор книги, рисовал Кристофера Робина с натуры, на картинках в книге он и одет именно так, как обычно одевали мальчика.

Все приключения происходят в сказке, и когда Кристофер Робин просит рассказать ему и другие сказки, то, говоря о том, что помнит и чего не помнит, он имеет в виду именно рассказанную историю, а не произошедшую на самом деле. И историю, уже обретшую окончательную форму; даже если отец выдумывает на ходу («Ну, например, однажды Пух

и Пятачок решили поймать Слонопотама...»), и сын понятия не имеет о том, чем это все закончилось, он делает вид, будто речь идет о чем-то ему известном, о чем-то, происходившем в реальности, но в реальности сказки: «Понимаешь, папа, я-то все помню, а вот Пух забыл, и ему очень-очень интересно послушать опять. Ведь это настоящая сказка, а не просто так». И дальше, начиная со второй главы и до конца книги, рассказчик, о котором несколько раз говорится в третьем лице – «сказал папа» – больше не появится, действие полностью переносится в Лес, реальность текста и реальность сказочных событий остаются единственной реальностью. Кристофер Робин – персонаж среди прочих, и даже не главный герой книги, которая первоначально называлась в русском переводе «Винни-Пух и все остальные», а позже стала называться «Винни-Пух и все-все-все», но он и не один из числа этих остальных, явственно чувствуется, что он занимает особое положение, отличается от других. Больше до самой последней главы его не назовут «мальчиком», он – Кристофер Робин. Ни о том, что он, в отличие от всех прочих, человек, ни о том, что у него тоже, как у Кролика и Совы, «настоящие мозги», не говорится. Он – особенный, когда он рядом, ничего страшного случиться не может: «Пух посмотрел на небо, а потом, снова услышав чей-то свист, взглянул на большой дуб и увидел кого-то на ветке.

– Да это же Кристофер Робин! – сказал он.

– А-а, ну тогда все в порядке, – сказал Пятачок, – с ним тебя никто не тронет».

Но он не только не создатель этого мира и не хозяин в нем – он не обладает и никакими магическими способностями (как не обладают ими и другие обитатели Леса); в трудных обстоятельствах он не может мгновенно решить проблему с позиции существа, чьи возможности несопоставимы с возможностями других, и когда Винни-Пух попадает в безвыходное положение, то есть застревает в норе Кролика, Кристофер Робин вытаскивает его наравне и вместе с остальными. И когда медвежонок оказывается свободным, Кристофер Робин вместе с Кроликом и прочими летит вверх торماشками.

Ни Кристофер Робин, ни Винни Пух не занимают в Лесу центрального положения. В центре этого сказочного мира стоит, как ни странно, дом Пятачка: «Лучший друг Винни-Пуха, крошечный поросенок, которого звали Пятачок, жил в большом-пребольшом доме, в большом-пребольшом дереве. Дерево стояло в самой середине Леса, дом был в самой середине дерева, а Пятачок жил в самой середине дома». То есть дерево, в котором живет Пятачок, соответствует Мировому дереву, в мифах соединяющему миры. Правда, в предпоследней главе Пятачок отдает свой дом Сове, чей

замок «Каштаны» повалило сильным ветром, а сам перебирается жить к Винни Пуху; Сове, которая считается самой умной и к которой то и дело обращаются за советом, это место подходит больше.

Историй, которые соответствовали бы космогоническим мифам, каких-либо рассказов о сотворении мира, в котором обитают персонажи, в цикле нет. Дремучий или Чудесный лес просто существует, он существовал всегда, и Винни-Пух, Пятачок, Кролик и все остальные, в том числе и Кристофер Робин, тоже жили в нем всегда. Этот мир хорошо им известен, известно взаиморасположение его частей – на форзаце первого русского издания «Винни-Пуха», с иллюстрациями Алисы Порет, была и карта Леса, правда, несколько расходящаяся с указаниями автора, поскольку дерево Пятачка здесь вовсе не в центре – или же все жилища персонажей и все места событий сосредоточены примерно в одной четверти Леса; если бы здесь была система координат, то получилось бы, что все это находится в той ее части, где помещаются положительные значения. В этом мире могут внезапно объявиться мифические или виртуальные существа – Бука и Бяка, Слонопотам и Пятнистый Щасвирнус, и их предполагаемое появление никого не удивляет, но реальные существа той же природы, что и постоянные обитатели леса, сразу оказываются в центре внимания.

«ВОТ МЫ ТУТ ЖИВЕМ, – сказал Кролик очень медленно и громко. – ВСЕ МЫ – и вдруг, ни с того ни с сего, мы однажды утром просыпаемся и что мы видим? Мы видим какое-то ЧУЖОЕ ЖИВОТНОЕ! Животное, о котором мы никогда и не слышали раньше!» Появление Кенги и Крошки Ру так и не объясняется: «Никто не знал, откуда они взялись, но вдруг они очутились тут, в Лесу: мама Кенга и Крошка Ру». Точно так же несколькими главами позже неизвестно откуда появляется Тигра.

В этом вечном мире, конечно, происходят некоторые перемены, но в них нет ничего волшебного: здесь сменяются времена года (судя по всему, линейное время в этом мире отсутствует, есть только циклическое), здесь случаются природные катастрофы (наводнение, сильный ветер); обитатели Леса никаких преобразований не производят – самое большее, что им приходится в голову, это выкопать яму-ловушку или построить дом (по сути – шалаш) для Иа-Иа. Сами персонажи могут меняться, если только речь идет о каких-то чертах характера, но не взрослеть. И хотя в конце книги Кристофер Робин и Винни-Пух рассуждают о тех временах, когда одному из них будет сто, а другому – девяносто девять, этому другому никогда не стать взрослым и старым.

Потусторонние миры, виртуальные миры в мифах, народных сказках и у разных авторов могут различаться. Запредельный мир может быть

вечным и истинным – в отличие от временного и иллюзорного земного; это может быть мир загробный (не обязательно вечный); может быть мир, созданный одним из персонажей книги; здесь, пожалуй, Лес, так же, как остров Гдетотам (в другом переводе – Нетинебудет) в «Питере Пэне», это мир детства – и мир вечный, потому что ребенок не осознает и не помнит своего появления на свет, а с его уходом этот мир не исчезает, выросший ребенок сам покидает его. И не случайно ни в одной из историй не появляется отец Кристофера Робина – взрослому в этот мир не войти.

Вот уже несколько десятилетий в разных театрах играют спектакль для детей «Пиргорой Винни-Пуха». В пятом выпуске сборника «Советские художники театра и кино», вышедшем тоже уже довольно давно, в 1981 году, в разделе «Новые имена» среди прочего была статья А. Лупандиной о совсем еще молодой тогда, начинающей театральной художнице Марии Рыбасовой, где рассказывалось о спектакле Минского ТЮЗа по этой пьесе, есть и репродукция эскиза.

Действие происходит в детской, на заднем плане – шкафчик с игрушками, его ящики выдвинуты; на первом плане – стулья и большой мяч. Превращения совершались при помощи света: «в полутьме свет фокусировался на мяче, и становилось видно, что мяч отражается в речке. Свет отступал в глубину сценического пространства, и оказывалось, что задняя стенка отошла, и на ее месте лес, написанный в манере Руссо, а от боковых стенок отошли куски обоев, превращающиеся в кусты». В конце спектакля стены становились на место, но шкафчика уже не было, игрушек не оставалось, лежал только забытый мяч. Даже из описания понятно, что детская превращается в Чудесный лес лишь силой фантазии; если в «Синей птице» для того чтобы увидеть окружающую действительность преображенной надо было повернуть алмаз, в «Винни-Пухе» превращение совершает слово.

В 1969–1972 годах на студии «Союзмультфильм» были сняты три фильма о Винни-Пухе: «Винни-Пух» (1969, по мотивам первой главы книги); «Винни-Пух идет в гости» (1971, по мотивам второй главы) и «Винни-Пух и день забот» (1972, по мотивам четвертой и шестой глав)<sup>1</sup>. Сценарий был

<sup>1</sup> «Винни-Пух» (Союзмультфильм, 1969), рисованный. Авторы сценария Ф. Хитрук, Б. Заходер, режиссер Ф. Хитрук, художники-постановщики В. Зуйков, Э. Назаров, композитор М. Вайнберг.

«Винни-Пух идет в гости» (Союзмультфильм, 1971), рисованный. Автор сценария Б. Заходер, режиссер Ф. Хитрук, художники-постановщики В. Зуйков, Э. Назаров, композитор М. Вайнберг.



написан переводчиком книги Борисом Заходером в соавторстве с режиссером Федором Хитруком, художниками фильма были Эдуард Назаров и Владимир Зуйков. Предполагался большой цикл по всей книге, но из-за разногласий между авторами работа была прекращена после третьего фильма. В фильмах, которые в нашей стране еще более популярны, чем книга, отсутствует Кристофер Робин – Хитрук вопреки желанию Заходера вычеркнул его из сценария, разделив его роль между Пятачком (в первом фильме, где Винни-Пух пытается добыть мед) и Кроликом (во втором фильме, где Винни-Пух попадает в безвыходное положение). «Первое, что мы сделали, это убрали Робина. Все его реплики мы распределили между другими героями. И правильно сделали, потому что он только подчеркивал, что есть человек, а есть зверушки, или игрушки», – пишет Хитрук в книге «Профессия – аниматор»<sup>1</sup>. Заходер в статье, опубликованной в «Вопросах литературы», приводит слова Хитрука о том, как режиссер воспринимал главного героя книги: «Я понимаю его так: он постоянно наполнен какими-то грандиозными планами, слишком сложными и громоздкими для тех пустяковых дел, которые он собирается предпринимать, поэтому планы рушатся при соприкосновении с действительностью. Он постоянно попадает в просак, но не по глупости, а потому, что его мир не совпадает с реальностью. В этом я вижу комизм его характера и действия»<sup>2</sup>. Реален здесь тот мир, в котором живут и действуют персонажи, существования какой-то другой реальности за пределами экранной не предполагается.

Возвращаюсь к книге. Во всех историях о Винни-Пухе, связанных с мифологическими мотивами, главная роль отводится игрушкам. Очень распространенный мотив в мифах и сказках – перемещение между мирами, в том числе и по дереву, по мировому дереву, соединяющему миры; чаще герой поднимается в верхний мир, реже – спускается в нижний. В первой же главе книги Винни-Пух совершает две неудачные попытки перемещения, сначала – самостоятельно, потом – на воздушном шаре (волшебный предмет), полученном от Кристофера Робина (выступающего в этом

«Винни-Пух и день забот» (Союзмультфильм, 1972). Авторы сценария Ф. Хитрук, Б. Заходер, режиссеры Ф. Хитрук, Г. Сокольский, художники-постановщики В. Зуйков, Э. Назаров, композитор М. Вайнберг.

<sup>1</sup> Хитрук Ф. Профессия – аниматор. Т. 1. М.: Livebook, 2008. С. 191.

<sup>2</sup> Заходер Б. Приключения Винни-Пуха (Из истории моих публикаций) // Вопросы литературы. 2002. № 5. (См. также: URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/5/zah.html>).

случае как помощник). Неудачей заканчивается и попытка проникновения в нижний мир (нору Кролика) в следующей главе. Как во многих сказках, обитатель подземного мира прежде всего гостя кормит, но затем – вместо того чтобы продолжить приключения – растолстевшему гостю приходится ждать, пока он похудеет и сможет выбраться наружу. В третьей главе Винни-Пух и Пятачок ходят по собственным следам, безуспешно пытаясь выследить Неизвестного Зверя (или даже нескольких), в пятой не менее безуспешно пытаются сразиться с другим мифическим зверем – Слонопотамом. И только в восьмой главе Кристофер Робин, наконец, отправляется на поиски приключений сам. «Кристофер Робин сидел у порога, натягивая свои Походные Сапоги. Едва Пух увидел Походные Сапоги, он сразу понял, что предстоит Приключение, и он стер лапкой остатки меда с мордочки, чтобы показать, что он ко всему готов». Кристофер Робин намерен «искать и открыть» Северный полюс (о котором, впрочем, у него представление очень туманное), но главным героем вскоре и здесь становится медвежонок: сначала он спасает упавшего в воду Крошку Ру – пока Кристофер Робин и Кролик «носились взад и вперед, подбадривая всех остальных», Винни Пух нашел длинную палку и вытащил Ру, а потом оказалось, что эта палка – земная ось, то есть Винни заодно нечаянно нашел Северный полюс.

В следующей главе, когда в Лесу начался потоп, Винни, получив «спасание» от оказавшегося в беде Пятачка, сначала сумел добраться верхом на превращенном в плавательное средство глиняном горшке до дома Кристофера Робина, а потом «сказал такую мудрую вещь, что Кристофер Робин смог только вытаращить глаза и открыть рот, не понимая, неужели тот самый медведь с опилками в голове, которого он так давно знает и любит» додумался плыть в зонтике.

Список деяний и заслуг Винни можно продолжать. Именно он придумал игру в Пустыки (которая со страниц книги перешла в реальную жизнь), он сумел найти дорогу домой, когда они с Пятачком и Кроликом заблудились в тумане. И даже в той главе, в которой подвиг совершает Пятачок, когда выбирается из поваленного ветром дома Совы, придумывает способ, которым тот сможет попасть наружу, тоже Винни-Пух, так что посвящения в рыцари в последней главе медведь вполне заслуживал.

И все же «Винни-Пух и все остальные» остается сказкой-инициацией, и превращение происходит именно с Кристофером Робинем. Истории, которые рассказывал ему отец, по сути ничем не отличаются от устных преданий древних народов. Постепенно, от одной главы к другой, Кристофер Робин отходит от этих сказок-преданий, все больше и больше времени проводит где-то вне Леса и каждый раз возвращается все более

образованным, он все больше знает и все меньше фантазирует. Он понимает, что вскоре больше не сможет делать то, что ему нравится больше всего, «когда просто гуляешь, слушаешь то, чего никто не слышит и ни о чем не заботишься», или, если и сможет, то редко – «они не позволяют», говорит он, не объясняя, кто такие «они». Так что в этой сказке-инициации, «лес» и «селение» отчасти меняются местами, Кристофер Робин уходит не в Лес, а из Леса, чтобы стать равным другим в своем «племени».

Реальный Кристофер Робин Милн и в детстве, и позже недолюбливал «Винни-Пуха», ему нелегко было оттого, что его насильно втискивали в шкуру персонажа. «Были две вещи, которые омрачили мою жизнь и от которых я должен был спастись: слава моего отца и “Кристофер Робин”...» Печаль книжного Кристофера Робина – скорее тоска автора и взрослых читателей по утраченному раю детства, чем нежелание мальчика вырастать, взрослеть. Уже отпустив в последней главе Кристофера Робина, позволив ему идти «куда-нибудь», рассказчик дает ему в вечные спутники плюшевого медведя.

«И они пошли. Но куда бы они не пришли и что бы ни случилось с ними по дороге – здесь, в Зачарованном Месте на вершине холма в Лесу, маленький мальчик будет всегда, всегда играть со своим медвежонком».

## В Изумрудный город с Элли или Дороти

У сказок про страну Оз и Изумрудный город два автора. Книг в общей сложности двадцать, четырнадцать написаны Баумом, шесть – Волковым. История написания всех этих сказок не совсем обычна, и она заслуживает того, чтобы на ней остановиться.

В детстве мы знали только Волкова, читали большей частью первые три книги из шести – это «Волшебник Изумрудного города», «Урфин Джюс и его деревянные солдаты» и «Семь подземных королей», о них я и буду здесь говорить.

Считается, что только первая часть цикла, «Волшебник Изумрудного города», сохраняет связь со сказкой Баума, остальные вполне самостоятельны, однако, если внимательно прочитать все четырнадцать книг, мы увидим, что и из других немало позаимствовано.

Вот названия всех четырнадцати книг про страну Оз: «Удивительный Волшебник из Страны Оз», «Чудесная Страна Оз», «Озма из Страны Оз», «Дороти и Волшебник в Стране Оз», «Путешествие в Страну Оз», «Изумрудный Город Страны Оз», «Лоскутушка из Страны Оз», «Тик-Ток из Страны Оз», «Страшила из Страны Оз», «Ринкитинк в Стране Оз», «Пропавшая Принцесса Страны Оз», «Железный Дровосек из Страны Оз», «Волшебство Страны Оз», «Глинда из Страны Оз»<sup>1</sup>.

Вспомним историю создания того и другого цикла, а заодно и биографии авторов, без этого трудно будет ее понять. Английская и некоторые другие странички в википедии, посвященные Бауму, подробны и словоохотливы, русская не сообщает почти ничего: «Лаймен Фрэнк Баум (Luman Frank Baum; 15 мая 1856 года, Читтенанго, США – 6 мая 1919 года,

<sup>1</sup> Все тексты см.: URL: <http://www.flibusta.net>

Голливуд, США) – американский писатель, “создатель” волшебной страны Оз. Всемирно известный классик детской литературы, чьи книги были десятки раз экранизированы, породили множество подражаний и пародий».

Фрэнк был седьмым ребенком в семье бондаря, вскоре после рождения младшего сына ставшего богатым торговцем нефтью. Мальчик родился с пороком сердца, рос болезненным и слабеньким, из-за этого ему пришлось жить не в городе, где у отца был дом, а на ранчо, и учиться не в школе, а дома – к счастью, у отца были средства на то, чтобы нанимать учителей. Как и многие дети, которым здоровье не позволяет играть со сверстниками, большую часть времени он проводил за чтением, особенно ему нравились романы Диккенса и Теккерея. Увлечение сына было предметом особой гордости отца, собравшего большую библиотеку. «Он всем говорил: “Мой Фрэнк эти книги как орешки щелкает!” Хотя согласитесь – мастер психологического романа Диккенс “по зубам” далеко не каждому взрослому...»<sup>1</sup>

Правда, к двенадцати годам здоровье Фрэнка поправилось, и поправилось настолько, что родители, посоветовавшись с врачами, решили отказаться от домашнего обучения и отправили мальчика в Пикскилльское военное училище. Хотя тот жаловался «на палочную дисциплину в училище, на невыносимую обстановку в интернате»<sup>2</sup>, к его жалобам не прислушивались, «и только когда Фрэнк прямо на занятиях грянулся об пол в обмороке, родители оставили надежду на военную карьеру сына и забрали его домой. Два года, проведенные в Пикскилле, он вспоминал с ужасом. Своим детским впечатлениям от военной среды Баум дал волю потом, когда в стране Оз стали появляться тупоголовые солдаты злых волшебников...»<sup>3</sup> (У Баума и впрямь в некоторых книгах появляются тупоголовые солдаты, но эта линия у него лишь намечена, главной темой книги она стала у Волкова.) Когда Фрэнку исполнилось четырнадцать, ему подарили на день рождения пишущую машинку, и мальчик немедленно начал выпускать семейную газету, которая вскоре превратилась в журнал, где среди прочего были и сказки. Позже, когда Фрэнк повзрослел, он сменил немало занятий, был репортером, директором книжного магазина, фермером (и одновременно с этим выпускал журнал, посвященный птицеводству), театральным импресарио (и сам иногда выходил на сцену).

<sup>1</sup> Биография Фрэнка Баума // URL: <http://hobbitaniya.ru/baum/baum.php>  
(дата обращения 21.01.2016).

<sup>2</sup> Цит. по: *Петровский М.* Книги нашего детства. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2008. С. 331.

<sup>3</sup> Там же.

В 1882 году он женился, в семье появились четверо детей, и, как водится, для них Фрэнк начал сначала придумывать и рассказывать, а потом и записывать сказки. Сказки всегда были добрыми, отцу не хотелось, чтобы дети учились жизни на «злых сказках братьев Гримм».

Первые сборники сказок вышли в свет в самом конце XIX века, имели успех, но собственные дети Фрэнка были ими недовольны – им хотелось волшебных приключений. И вот тогда он и начал сочинять сагу о волшебной стране Оз. Первая и самая известная из его книг «Мудрец из страны Оз» или «Удивительный волшебник из страны Оз» (*The Wonderful Wizard of Oz*) вышла в 1900 году. Баум не собирался продолжать историю Дороти до бесконечности, но маленькие читатели требовали все новых и новых продолжений, вот так и получилась сага из четырнадцати книг, двух последних из которой автор уже не увидел, они вышли после его смерти. После шестой книги Баум хотел остановиться, написал две книги о девочке Трот и капитане Билле, но его засыпали письмами с просьбами продолжать сказку о стране Оз, и пришлось подчиниться. Уже при жизни писателя его книги были экранизированы, он участвовал в написании сценария и даже в постановке фильма, а всего прижизненных экранизаций было шесть.

После смерти Баума продолжения сочиняли несколько других писателей (первой из них стала молодая журналистка Рут Пламли Томпсон, взявшаяся за это по заказу издательства, а в числе авторов был и иллюстратор большинства прижизненных изданий Баума Джон Нил или Нейл – его фамилию пишут по-разному). С 1963 года серия пополнилась и переведенными на английский язык сказками Волкова.

Прошло больше века, а страна Оз не надоела читателям. «Новый всплеск интереса к Бауму пришелся на конец пятидесятих годов. По инициативе тринадцатилетнего школьника из Нью-Йорка в 1957 году был создан Международный клуб Волшебника Страны Оз. Клуб существует и поныне и имеет свое периодическое издание, в котором, как нетрудно догадаться, идет речь о подробностях жизни в волшебной Стране Оз и о новейших публикациях на эту животрепещущую тему»<sup>1</sup>. То есть, как мы видим, существование выдуманной страны подтверждается вполне реальным изданием; одно дело – книги и фильмы, в которых говорится о том, что происходило в волшебной стране давно или недавно (для первых поколений читателей), но сколько ни перечитывай – история завершилась, и ничего нового в ней произойдет; и совсем другое дело – постоянно обновляющиеся сведения. А еще раньше, сразу после выхода

<sup>1</sup> Биография Фрэнка Баума // <http://hobbítaniya.ru/baum/baum.php>.

первой книги, появились раскраски, настольные игры по ее мотивам, куклы, механические игрушки и даже мороженое «Оз». Как и во многих других случаях, предметы, воспроизводящие то, что описано в книге или показано в фильме, предметы, отсылающие к виртуальной реальности сказочной страны, убеждают в ее существовании.

Книги Баума выходили в переводах на разные языки, но русского среди них не было – до нашего читателя они дошли только в девяностые годы двадцатого века, столетие спустя после того как были написаны. Сначала вышли под одной обложкой вторая, третья и тринадцатая сказки, и лишь потом – перевод «Волшебника»; только тогда у русскоязычного читателя появилась возможность познакомиться с текстом в его первоначальном виде, без купюр и добавлений, сделанных Волковым, и сравнить обе истории.

В моем издании, которое старше меня – книга вышла в 1959 году – указано, что «Волшебник Изумрудного города» представляет собой «переработку сказки» американского писателя Фрэнка Баума «Мудрец из страны Оз», но до какой степени сказка была переработана, оставалось неизвестным, и создавалось впечатление, что соотносятся та и другая книга между собой примерно так, как «Буратино» А. Толстого и «Пиноккио» К. Коллоди.

На самом же деле перед нами даже не пересказ, а перевод, подписанный именем не автора, а переводчика, который выбросил из книги те эпизоды, которые ему показались лишними, и дописал взамен другие.

Сам он рассказывает историю создания книги так:

«В декабре 1936 года <...> была проделана очень важная и большая работа: переведен “Волшебник Изумрудного города”.

Здесь надо отвлечься и рассказать историю занятий английским языком. Я начал изучать его еще в Усть-Каменогорске, большей частью самостоятельно <...> К 1936 году я довольно свободно читал по-английски, хотя говорить и не умел. В Минцветмете кафедрой английского языка заведовала Вера Павловна Николич, очень хороший педагог. Она организовала кружок английского языка для преподавателей, который посещал и я. В.П. давала мне читать книги на английском языке, и среди них оказалась сказка американского писателя Фрэнка Лимана Баума “The Wonderful Wizard of Oz”.

Читал я ее впервые, если не ошибаюсь, в 1934 или 1935 году, и она очаровала меня своим сюжетом и какими-то удивительно милыми героями. Я прочитал сказку своим ребятам Виве и Адику, и она им тоже страшно понравилась. Расстаться с книжкой (очень хорошо к тому же изданной) мне было жаль, и я очень долго держал ее у себя под разными предлогами и, наконец, решил перевести ее на русский язык, основательно при этом переработав.

Работа увлекла меня, я проделал ее в какие-нибудь две недели. Когда прочитал сказку Пермитину, он очень высоко оценил мою работу и сказал: – Это литературное событие»<sup>1</sup>.

Как мы видим, профессиональным переводчиком Волков до тех пор не был, но это не первый удивительный поворот в его биографии.

Александр Мелентьевич Волков родился в 1891 году в Усть-Каменогорске в семье отставного фельдфебеля. В 1910 окончил Томский учительский институт, работал учителем, позже стал директором школы в Ярославле. В 1929 году перебрался в Москву и в возрасте сорока лет подал документы на математический факультет Московского университета. Его приняли, и он прошел пятилетний курс всего за семь месяцев. С 1931 года был преподавателем Московского института цветных металлов и золота.

Писать Волков начал в возрасте двенадцати лет, и сразу роман, с 1917 года начал печататься. Откуда у него взялась книга Баума и как вышло, что он стал ее переводить, мы уже знаем.

Перед тем как перейти к сравнению текстов Волкова и Баума, мотиву перемещений между мирами в книгах того и другого автора и проблеме виртуального пространства и виртуальной реальности волшебной страны, хочу напомнить, что с подобным подходом к авторскому праву мы уже встречались, в том числе и на страницах этого исследования. В свое время Александр Дюма-отец выпустил под своим именем книгу под названием «История щелкунчика» (*Histoire d'un casse-noisette*), точно так же нимало не скрывая, что речь идет о пересказе сочинения Гофмана (впрочем, в то время такой подход был распространен – в собрании сочинений того же Дюма-отца есть переводы пушкинских «Повестей Белкина», на этот раз даже без указания имени автора, и перевод повести Бестужева-Марлинского – он воспринимал эти тексты как материал для собственных сочинений и использовал их так же, как использовал чужие мемуары).

Волков и сам не раз пытался оценить, насколько он изменил сказку Баума, «чисто математически подсчитав “коэффициент сдвига”»<sup>2</sup> своей книги по отношению к первоисточнику. «Я значительно сократил книгу, выжал из нее воду, вытравил типичную для англосаксонской литературы мещанскую мораль, написал новые главы, ввел новых героев»<sup>3</sup>, – уверял он. С этой самооценкой исследователь Мирон Петровский не соглашается – и в самом

<sup>1</sup> Архив А. Волкова. Цит. по: *Петровский М.* Книги нашего детства. С. 365–366.

<sup>2</sup> Цит. по: Там же. С. 366.

<sup>3</sup> Цит. по: Там же. С. 366–367.



деле, по объему книги почти не отличаются одна от другой, воды, которую бы следовало отжимать, у Баума нет, а «что Волков подразумевал под мецданской англосаксонской моралью – непонятно»<sup>1</sup>.

В другой раз Волков высказался более определенно: «Две главы, замедляющие действие и прямо не связанные с сюжетом, я выбросил. Зато мною написаны главы “Элли в плену у людоеда”, “Наводнение” и “В поисках друзей”. Во всех остальных главах сделаны более или менее значительные вставки. В некоторых случаях они достигают полстраницы и более, а других – это отдельные образы и фразы. Конечно, их все невозможно перечислить – их слишком много»<sup>2</sup>.

Что касается образов и отдельных фраз – здесь Волков проделал скорее редакторскую работу, которую нередко приходится проделывать переводчику. Он убрал «красивости», из текста исчезли назойливо повторяющиеся эпитеты «изящный», «очаровательный» и тому подобные, вместо них появились точные, яркие определения и сравнения. Изменил имена главных героев – а вместе с именами слегка изменились и их характеры. Элли – не просто переименованная Дороти, как и Гудвин – не просто переименованный волшебник Оз. Дороти была не слишком запоминающейся девочкой, какие сотнями встречаются на страницах детских книг, к тому же еще и традиционной сироткой (она живет с дядей и тетей). В первом издании Волков сохранил этот состав семьи, в издании 1959 года у Элли есть родители. Оз, обычный человек, случайно попавший в волшебную страну и сбежавший оттуда из страха перед разоблачением, через некоторое время туда возвращается, остается там навсегда, под руководством доброй волшебницы Глинды обучается настоящему колдовству и из фокусника становится настоящим магом; Гудвин же, покинув Изумрудный город на воздушном шаре, вернуться туда вместе с Элли решительно отказывается.

Сюжет «Волшебника Изумрудного города» от сюжета «Мудреца из страны Оз» почти ничем не отличается. Как и в других «многосерийных» сказках, например, в «Хрониках Нарнии», где тоже изначально не предполагалось продолжения, о происхождении волшебной страны, другими словами – о сотворении мира, ничего не говорится. Герои внезапно тем или другим способом оказываются в другом мире, откуда после многих приключений возвращаются домой, а потребность рассказать о зарождении этого мира появляется у автора намного позже.

<sup>1</sup> Архив А. Волкова. Цит. по: *Петровский М.* Книги нашего детства. С. 367.

<sup>2</sup> Письмо А. Волкова С. Маршаку от 11 апреля 1937 года. Цит. по: *Петровский М.* Книги нашего детства. С. 367.

У Баума история страны Оз рассказывается в нескольких книгах с некоторыми расхождениями. Изначально страна не была волшебной: ее сделала такой добрая фея Лурлина, которой так понравилась красивая и богатая страна, над которой она пролетала, что фея решила превратить ее в волшебный край и оставила управлять страной одну из фей, состоявших в ее свите. Позже (остается не совсем понятным, как это вышло – возможно, из-за того, что фея Озма, приняв человеческий облик, оказалась младенцем) страной правил ее отец. Затем страна разделилась на четыре части, на севере, юге, западе и востоке появились свои волшебницы, а Пастория, отец Озмы, остался правителем одного только Изумрудного города. Позже трон захватил свалившийся с неба Гудвин, которого из-за удивительного способа его появления в стране приняли за могущественного чародея; он отдал принцессу Озму злой колдунье Момби, которая превратила ее в мальчика Типа, и тот жил у Момби в услужении, не зная, кто он на самом деле. Потом принцессу расколдовали, и она стала верховной правительницей всей волшебной страны, а еще через некоторое время, когда Дороти и ее родные перебрались на постоянное жительство в волшебную страну, перекрыла все имевшиеся лазейки и сделала страну невидимой – теперь люди больше не могли в нее попасть.

Волков добирается до мифа о сотворении мира лишь в третьей книге, происхождение волшебной страны описано им во вступлении к сказке «Семь подземных королей» («Как появилась волшебная страна»).

«В старое время, так давно, что никто не знает, когда это было, жил могучий волшебник Гуррикап. Жил он в стране, которую много позже называли Америкой, и никто на свете не мог сравниться с Гуррикапом в умении творить чудеса. Сначала он очень этим гордился и охотно выполнял просьбы приходивших к нему людей: одному дарил лук, стрелявший без промаха, другого наделял такой быстротой бега, что тот обгонял оленя, третьему давал неуязвимость от звериных клыков и когтей.

Так продолжалось много лет, но потом просьбы и благодарности людей наскучили Гуррикапу, и он решил поселиться в уединении, где бы его никто не тревожил.

Долго бродил волшебник по материку, еще не имевшему названия, и, наконец, нашел подходящее место. Это была удивительно милая страна с дремучими лесами, с прозрачными реками, орошавшими зеленые полянки, с чудесными фруктовыми деревьями.

– Вот что мне надо! – обрадовался Гуррикап. – Здесь я в покое проживу свою старость. Надо только устроить, чтобы сюда не являлись люди.

Такому могучему чародею, как Гуррикап, это ничего не стоило.

Раз! – и страну окружило кольцо неприступных гор.

Два! – за горами пролегла Великая песчаная пустыня, через которую не мог пройти ни один человек.

Гуррикап призадумался над тем, чего ему еще недостает.

– Пусть здесь воцарится вечное лето! – приказал волшебник, и его желание исполнилось. – Пусть эта страна будет Волшебной, и пусть здесь разговаривают по-человечески все звери и птицы! – воскликнул Гуррикап.

И тотчас повсюду загрела неумолкаемая болтовня: заговорили обезьяны и медведи, львы и тигры, воробьи и вороны, дятлы и синицы. Все они соскучились за долгие годы молчания и спешили высказать друг другу свои мысли, чувства, желания...

– Потише! – сердито распорядился волшебник, и голоса примолкли. – Вот теперь начнется мое спокойное житье без назойливых людей, – сказал довольный Гуррикап.

– Вы ошибаетесь, могучий волшебник! – раздался голос близ уха Гуррикапа, и бойкая сорока уселась ему на плечо. – Извините, пожалуйста, но здесь живут люди, и их немало.

– Не может быть! – вскричал раздосадованный волшебник. – Почему я их не видел?

– Вы очень большой, а в нашей стране люди очень маленькие! – смеясь, объяснила сорока и улетела.

И в самом деле: Гуррикап был так велик, что голова его приходилась ровень с верхушками самых высоких деревьев. Зрение же его под старость ослабело, а про очки в те времена не знали даже самые искусные волшебники.

Гуррикап выбрал обширную поляну, лег на землю и устремил взор в чащу леса. И там он с трудом разглядел множество мелких фигурок, боязливо прятавшихся за деревьями.

– А ну, подойдите сюда, человечки! – грозно приказал волшебник, и его голос прозвучал, как раскат грома.

Маленькие люди вышли на лужайку и робко смотрели на великана.

– Кто вы такие? – сурово спросил волшебник.

– Мы жители этой страны, и мы ни в чем не виноваты, – дрожа, ответили люди.

– Я вас и не виню, – сказал Гуррикап. – Это мне надо было смотреть хорошенько, выбирая место для жилья. Но что сделано, то сделано, обратно я ничего переколдовывать не буду. Пусть эта страна останется Волшебной на веки веков, а я выберу себе уголок поукромнее...

Гуррикап ушел к горам, в одно мгновение воздвиг себе великолепный дворец и поселился там, строго наказав обитателям Волшебной страны даже близко не подходить к его жилищу.

Этот приказ выполнялся в течение столетий, а потом волшебник умер, дворец обветшал и постепенно развалился, но даже и тогда всякий боялся приближаться к тому месту.

Потом забылась и память о Гуррикапе. Люди, населявшие отрезанную от мира страну, стали думать, что она вечно была такой, что всегда ее окружали Кругосветные горы, что всегда в ней было постоянное лето, что там всегда разговаривали по-человечьему животные и птицы...»<sup>1</sup>

Что мы видим в этой картине мира? Прежде всего, собственно о сотворении его, как и у Баума, речь не идет. Волшебная страна, вернее, та часть материка, которую в нее превратили, существовала изначально, ни религия, ни мифология, ни наука для объяснений не привлекаются, она есть, и этого достаточно. Волшебная страна расположена где-то на американском континенте – это объяснение напрашивается само собой, если вспомнить, каким способом попала туда Элли в первый и, особенно – во второй раз, когда вместе с дядей Чарли пересекла пустыню. Волшебник Гуррикап, помогавший людям, выступает в роли верховного божества, описание его действий близко к тому, с чем мы встречаемся в мифах. Устав от своей деятельности, он удаляется на покой и, для начала окружив необитаемую, как ему показалось, страну, неприступными горами и непреодолимой пустыней, создает для себя одного райский сад, где царит вечное лето, а звери и птицы разговаривают по-человечески. Но райский сад оказывается населенным людьми. Получается, что история появления волшебной страны – полная противоположность мифам о сотворении мира. Как мы помним, в мифах сначала из ничего творился мир, а затем он населялся живыми существами, в том числе и людьми. Волшебная страна вместе с населяющими ее людьми существовала задолго до появления в ней верховного божества, и Гуррикап, удалившийся туда именно для того, чтобы от людей скрыться, был немало разочарован тем, что страна оказалась обитаемой.

По мере того как развиваются события в книгах Баума и Волкова, география страны Оз или волшебной страны все усложняется, в ней открываются все новые и новые области, населенные у Волкова – маленькими человечками, у Баума – разнообразнейшими существами. Собственно, к описанию этих существ и способов взаимодействия с ними и сводится сюжет нескольких книг о стране Оз.

Изумрудный город расположен в центре мира, остальные части волшебной страны расположены к югу, северу, западу и востоку от него. С таким горизонтальным устройством мира мы уже встречались в мифах,

<sup>1</sup> Волков А. Семь подземных королей. М.: Советская Россия, 1969. С. 5–7.

об этом я говорила в первой главе. Что же касается вертикали – здесь есть средний мир, населенный, как уже упоминалось выше, маленькими человечками или другими живыми существами, более или менее антропоморфными; есть подземный мир, населенный гномами или рудокопами и, казалось бы, напрямую не связанный с царством смерти; есть и верхний мир, где обитают божества – Глинда у Баума или Гуррикап у Волкова.

Заметим, что у Волкова верховное божество – мужское, как и верховный правитель: после Гудвина его место на престоле занимает Страшила, страной Мигунов после уничтожения злой волшебницы Бастинды начинает править Железный Дровосек, а Трусливый Лев, как и положено льву, становится царем зверей. Во второй книге цикла власть на время удается захватить Урфину Джюсу, в третьей речь идет о подземной стране, где правят семь королей (сначала их было двенадцать, но потом автор сократил их число до семи по предложению художника – это давало возможность привязать ветви королевского рода к семи цветам радуги). Лишь Желтой и Розовой страной правят добрые феи, Виллина и Стелла.

Страна Оз создана женским божеством; после воцарения в Изумрудном городе Страшила власть на время захватывают девушки, не желающие мириться с ролью домашней хозяйки, а в конце концов верховной правительницей становится Озма, даже не просто девочка, а девочка, в заколдованном состоянии бывшая мальчиком, и мальчик этот оставался в подчинении, можно сказать – рабстве у колдуньи. Но и вернув себе престол Озма остается девочкой, которая то и дело обращается за советом и помощью к волшебнице Глинде; у Волкова такого персонажа нет (фея Розовой страны Стелла Глинде не вполне соответствует), и я думаю, что это связано с ролью магии, которой у Волкова отводится значительно меньше места, чем у Баума.

Можно ли рассматривать всю волшебную страну или ее подземную часть как потусторонний мир, царство смерти? Думаю, отчасти да. У Баума Дороти в конце концов окончательно переселяется в стразу Оз, взяв с собой дядю Генри и тетю Эм. Сама она после этого переселения перестанет взрослеть и, как и Озма, навсегда останется девочкой-подростком (в отличие от Элли, которая вернется в родной Канзас, вырастет и станет учительницей). Дядя Генри и тетя Эм в стране Оз больше не будут работать, хотя праздность и того, и другую тяготит: здесь нет необходимости в поте лица зарабатывать свой хлеб, и в одной из книг цикла («Лоскутушка из страны Оз») прямо говорится о том, что булки и прочая еда растут на деревьях.

И в той, и в другой книге есть вода забвения – у Баума это фонтан, вода которого заставляет завоевателей позабыть о том, зачем они пришли,

у Волкова – усыпительная вода, источник которой находится в подземной стране; всякий, кто выпьет этой воды, просыпается потом беспомощным и беспамятным младенцем, и его приходится потом всему обучать заново – ходить, говорить, самостоятельно есть и так далее.

Что же, собственно, происходит в сказке, с которой и в которой все началось?

У Баума – сирота Дороти живет с дядей и тетей в пыльном сером Канзасе, дядя и тетя тяжело работают, их жизнь тосклива и безрадостна. Ураган, образовавшийся естественным образом, подхватил домик, в котором в это время случайно остались Дороти и ее собачка Тотошка, и унес его в волшебную страну. У Волкова ураган вызвала магическими средствами злая колдунья Гингема, задумавшая истребить весь человеческий род. «Ну, теперь зелье выйдет на славу!.. Достанется же этим проклятым людям! Ненавижу я их... Расселились по свету! Осушили болота! Вырубили чащи!.. Всех лягушек вывели!.. Змей уничтожают! Ничего вкусного на земле не осталось! Разве только червячком да паучком полакомишься! <...> Ух, ненавистные люди! Вот и готово мое зелье на погибель вам! Окроплю леса и поля, и поднимется буря, какой еще на свете не бывало!»<sup>1</sup>

Мы видим, что природными силами управляет волшебница, противостоящая человеку и – как казалось автору в то время – прогрессу (сейчас понятно, что Гингема скорее стремилась сохранить экологическое равновесие). Человек «улучшает» природу, и это не нравится Гингеме, поскольку лишает ее привычной пищи. Однако истребить человеческий род ей не удается – добрая волшебница Виллина лишает ураган разрушительной силы и позволяет ему «захватить только один домик, чтобы сбросить его на голову коварной Гингемы, потому что вычитала в <...> волшебной книге, что он всегда пустует в бурю...» Таким образом Элли не виновата в гибели злой волшебницы, она вообще не протяжении всей сказки сознательно не погубит ни одно живое существо, все сделала Виллина; у Баума о спасении человечества речь вообще не идет, Дороти всего лишь освободила Жевунов от рабства, а домик упал злой колдунье на голову совершенно случайно.

И Дороти, и Элли встретившая девочку добрая фея посылает в Изумрудный город, чтобы могущественный волшебник отправил ее оттуда домой в Канзас – но происходит это по-разному. Дороти просто должна добраться до волшебника, Элли же Виллина говорит, что «великий

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изданию: Волков А. Волшебник Изумрудного города. М.: Советская Россия, 1959.

волшебник Гудвин вернет домой маленькую девочку, занесенную в его страну ураганом, если она поможет трем существам добиться исполнения их самых заветных желаний...»

И «Мудрец из Страны Оз» (или, в другом переводе – «Удивительный волшебник из страны Оз»), и «Волшебник Изумрудного города» – это сказка-инициация, но вариант Волкова ближе к традиционной волшебной сказке, где герою ставятся условия для достижения цели.

Первым подходящим по условию существом, какого встречает девочка на своем пути, оказывается соломенное пугало Страшила. Ему хочется получить мозги, и он просит Дороти/Элли взять его с собой в Изумрудный город, к волшебнику, который, может быть, мозги ему даст. При этом у волковского Страшила цель куда проще. Конечно, и у Баума ему не хочется, чтобы люди считали его глупцом, но у него есть и более возвышенная цель: «Ведь если у меня вместо мозгов солома, как я смогу понять, что собой представляет этот мир?» – говорит он.

Следующим спутником девочки и Тотошки становится Железный Дровосек. Его история рассказана Баумом и Волковым совершенно одинаково: раньше он был человеком «из мяса и костей, как и все люди», и любил одну хорошенькую девушку, на которой хотел жениться. Но злая тетка, у которой жила девушка, не хотела расставаться с бесплатной прислугой, и попросила волшебницу (все ту же Гингему у Волкова и злую волшебницу Востока у Баума) заколдовать топор. Топор поочередно отрубал дровосеку все части тела и наконец разрубил его пополам, так что постепенно пришлось заменить железными ноги, руки, голову и туловище. Дровосек мог по-прежнему ходить и работать, вот только в его железном теле не было сердца, а без сердца человек не может стать счастливым.

(Как ни странно, эту историю о том, как дровосек стал железным, мало кто из читателей запоминает, и никому она в детстве не кажется страшной; я и сама прочно ее забыла и не вспоминала до тех пор, пока не начала перечитывать, взявшись за это исследование. А Баум в конце концов забыл или решил опустить мотив любви к девушке – в одной из последних книг саги говорится, что дровосек то и дело нечаянно, по рассеянности отрубал от себя куски.)

Дальше у Баума путешественники сразу встречаются с Трусливым Львом, а Волков вставил здесь еще одну главу, про Людоеда, который заманивал путников в свое логово табличкой с надписью: «Путник, торопись! За поворотом дороги исполнятся все твои желания!» Элли мгновенно забывает о поставленном ей условии: о том, что волшебник вернет ее домой в Канзас, если она поможет трем существам добиться исполнения их самых заветных желаний. Людоед похищает ее и намеревается съесть,

но друзья спасают Элли: безмозглый Страшила додумался броситься Людоеду под ноги, а Железный Дровосек разрубил его пополам своим топором. После этого тексты обеих книг снова совпадают, и в следующей главе появляется третий спутник девочки – Трусливый Лев, который идет в Изумрудный город за смелостью.

Думаю, здесь самое подходящее место отметить одну подробность. И Волков, и особенно Баум очень внимательны к материальности и условности персонажа. Везде, где только можно, обыгрывается материя (при этом то, что Страшила – ожившее рукотворное создание, а Железный Дровосек в прошлом был человеком, хотя теперь и его вполне можно назвать рукотворным, значения не имеет). Страшила боится огня, боится воды, он может порваться, и его приходится зашивать; он теряет слух, если у него сотрутся нарисованные уши, и дар речи, если сотрется рот. Железный Дровосек может заржаветь, его можно смять, разломать на куски. При этом ни тот, ни другой не устают, им не требуется пищи, они не спят – словом, ведут себя в полном соответствии со своей природой, ожившая материя остается материей; Трусливый Лев тоже ведет себя в полном соответствии со своей природой, он плотояден, охотится на ланей – но лань, несмотря на то, что в волшебной стране все животные могут разговаривать, остается всего лишь животным, объектом охоты, годным в пищу (как раньше – бараны и гуси, которыми Жевуны пытались накормить Элли, точнее, дать ей с собой в дорогу запас мяса). Не разговаривают и явно не обладают интеллектом и саблезубые тигры, с которыми встречаются путники в следующей главе, это – всего лишь страшные звери, и герои вместе с автором без малейших сомнений их истребляют. У Баума вместо саблезубых тигров были Калидасы – чудища с медвежьими телами и тигриными головами.

Следующее испытание на пути в Изумрудный город – река, посреди которой Страшילה приходится некоторое время провисеть на шесте; дальше Дороти или Элли и ее спутники попадают на маковое поле, где девочка, лев и собака едва не засыпают вечным сном – на этот раз их спасают мыши, но перед тем Железный Дровосек спасает королеву мышей, отрубив голову напавшему на нее дикому коту (и снова мыслящие и обладающие даром речи волшебные звери существуют рядом с обычными).

И вот наконец цель, казалось бы, достигнута, дорога, вымощенная желтым кирпичом, привела героев к воротам Изумрудного города, осталось лишь попросить у великого волшебника Гудвина то, что необходимо каждому из них. На этом заканчивается первая часть книги Волкова (у Баума деления на части нет, есть только на главы), но не заканчиваются странствия и испытания.



Прежде всего, к Великому и Ужасному Гудвину пробиться не так-то просто, а настоящего его лица до сих пор никто еще не видел: «Дело в том, что Гудвин – великий мудрец и может принимать любой вид. Иногда он появляется в виде птицы или слона, а то вдруг оборотится кротом. Иные видели его в образе рыбы или мухи и во всяком другом виде, какой ему заблагорассудится принять. Но каков его настоящий вид – не знает никто из людей».

Странно выглядит здесь определение «мудрец», английское *wizard* может переводиться как «колдун», «чародей», «фокусник», «волшебник», «знахарь» и даже «мастер», но к мудрости все это не имеет ни малейшего отношения. У Баума он – фокусник, притворявшийся волшебником и в конце концов действительно обучившийся некоторым магическим приемам. У Волкова – просто фокусник, даже и не очень искусный, судя по тому, как грубо сработаны его маски.

Я не упоминала о том, что Элли (как и Дороти) проделала весь путь до Изумрудного города в серебряных башмачках; это первый волшебный предмет или волшебный помощник, который появляется у героини в самом начале ее испытаний, но ни сама она, ни ее спутники, ни те, от кого она получила эти серебряные башмачки не подозревают о том, какой силой они наделены. До тех пор девочка и остальные преодолевали препятствия и выдерживали испытания лишь благодаря собственным умениям и собственным достоинствам: смелости, сообразительности, упорству, верности и прочим. И только на Гудвина сообщение о серебряных башмачках производит впечатление – он (а за ним и все придворные) решают, будто имеют дело с феей.

Встреча Элли (Дороти) с Волшебником – это встреча двух обычных людей, каждый из которых верит в то, что другой наделен магическими способностями. Представая перед каждым из прибывших в его дворец поочередно в виде живой головы, морской девы, чудовища с десятью глазами и двенадцатью лапами и огненного шара, Гудвин требует от всех просителей одного и того же: чтобы они отправились к злой волшебнице Бастинде и лишили ее волшебной силы. Как и во многих детских (да и не только детских) книгах – в одной из следующих глав я покажу, как это происходит в «Хрониках Нарнии» и «Королевстве кривых зеркал», – героиня, явившаяся из реального мира в волшебную страну, приходит туда не только для того, чтобы перейти на новую ступень развития и вернуться домой в новом качестве, но и для того, чтобы навести там порядок, исправить все, что было плохого, оставить после себя благополучие и процветание. Никаких магических способностей, никаких тайных знаний она не обретает; Элли, как и Дороти, может

лишь пользоваться волшебными предметами или помощью волшебных помощников.

Одноглазая Бастинда трижды высылает против пришельцев своих верных слуг. Сначала навстречу девочке и ее спутникам выбегает стая черных волков, «огромных волков со злыми желтыми глазами, с большими клыками, торчавшими из разинутых пастей». С ними со всеми без труда расправляется Железный Дровосек. Отрубив для начала голову вожаку, затем он поочередно истребляет остальных. «Волки бежали вереницей, один за другим; как только следующий бросился на Железного Дровосека, тот был уже наготове с поднятым кверху топором, и голова волка упала наземь.

Сорок свирепых волков было у Бастинды, и сорок раз поднимал Железный Дровосек свой топор. И когда он поднял его в сорок первый раз, ни одного волка не осталось в живых: все они лежали у ног Железного Дровосека».

Почему волки ведут себя так, словно их цель – не выполнить приказание Бастинды разорвать в клочки девочку и остальных, никак не объясняется. Еще более странно выглядит битва Страшила с воронами; мы уже знаем, что руки у него слабые, совсем недавно – перед встречей с саблезубыми тиграми – ему стоило большого труда нарвать для Элли орехов: он «рвал их своими мягкими непослушными пальцами. Орехи выскальзывали у него из рук, и ему приходилось собирать их в траве. <...> Но когда он набирал полную горсть орехов, они вдруг вываливались у него из рук, и все приходилось начинать снова». У Баума о том же написано менее подробно, но суть от этого не меняется. Но вот на путников налетают хищные вороны с железными клювами – и он расправляется с ними, даже не обращаясь за помощью к Железному Дровосеку. Попытавшись для начала птиц напугать – недаром же он воронье пугало, Страшила, когда ему это не удается, проявляет, по словам автора, «находчивость» и благодаря этому прекрасному качеству спасает всех: «Вожак хотел сесть Страшиле на голову, но тот поймал его за крыло и мигом свернул ему шею. Другая ворона бросилась след, и ей также Страшила свернул шею. Сорок хищных ворон с железными клювами было у злой Бастинды, и всем свернул шею храбрый Страшила и побросал их в кучу.

Путники поблагодарили Страшилу за находчивость...» Находчивость он, конечно, проявил, но физически этот подвиг тому персонажу, который описан у Баума и Волкова, был не под силу.

В третий раз Бастинда насылает на путников тучу свирепых черных пчел, чьи укусы смертельны. На этот раз и впрямь Страшила проявляет себя находчивым, предложив Железному Дровосеку вытрясти из него солому и забросать ею тех троих, для кого укусы пчел действительно

опасны, – Элли, Льва и Тотошку, – а Железный Дровосек использует свою природу: он подставляет себя под укусы, пчелы с яростным жужжанием набрасываются на него, пытаются жалить – и тотчас падают мертвыми, потому что ломают жала о железо, а пчела без жала жить не может.

Теперь Бастинда пытается мобилизовать своих подданных, Мигунов, но «так как им никогда не приходилось воевать (Бастинда впервые обратилась к ним за помощью), то у них не было никакого оружия, и они вооружились кто кастрюлей, кто сковородником, кто цветочным горшком, а некоторые громко хлопали детскими хлопушками». Здесь достаточно было выступить вперед Льву – стоило ему рывкнуть, как Мигуны побросали свои горшки, сковородки и хлопушки и разбежались кто куда.

Остановимся на этом эпизоде. Автор – я говорю здесь и о Бауме, и о Волкове, в этом они не расходятся, – очень внимателен и последователен во всем, что касается материальной природы персонажа. Страшила и Железный Дровосек по природе своей близки к игровым куклам. Среди множества экранизаций сказок Баума и Волкова есть и кукольный анимационный сериал<sup>1</sup>. Конечно, не всегда материал в фильмах используется и работает напрямую, не всегда это технически возможно (например, бумажные персонажи «Адажио» Г. Бардина на самом деле были сделаны из фольги – бумага недостаточно пластична). И все же у этих двух кукол иная степень условности, чем у прочих; Элли, Тотошка, Лев, фея, жители волшебной страны – все они сделаны из материалов, которые должны создать впечатление, что перед нами человеческая или звериная плоть, кожа и волосы или шкура. В роли тряпичного пугала, набитого соломой, мы видим на экране тряпичную куклу, набитую соломой (понятно, для того чтобы она могла двигаться, у нее есть каркас, внутренняя конструкция... впрочем, и у Страшилы внутри была основа из жердей); в роли железного человека мы видим на экране железную куклу. Оживает именно это соломенно-тряпичное или металлическое создание, и, ожив, оно сохраняет все свойства материала, из которого создано. Неважно, что Страшила начал существовать только после того, как его сшили, набили соломой и разрисовали, а Железный Дровосек постепенно превратился из обыкновенного человека в железного. Важно, что они – несомненно живые – ведут себя именно как живое тряпично-соломенное существо

<sup>1</sup> «Волшебник Изумрудного города» (серия фильмов, ТО «Экран», 1973–1974), кукольные. Автор сценариев А. Кумма, режиссеры К. Малянтович, Л. Аристов, Ю. Трофимов, Ю. Калишер и др., художники-постановщики Г. Беда, В. Назарук, Б. Моисеев, Г. Смолянов и др., операторы И. Голомб, Е. Туревич и др., композиторы И. Ефремов, И. Космачев.

и живое железное существо, один из них – легкий и непрочный, боящийся воды и особенно огня, второй – твердый и крепкий, но рискующий заржаветь. До тех пор они ни разу не нарушили меры своей условности, не вышли за рамки возможного для них.

А в этом эпизоде, где главная роль отводится двум персонажам не из плоти, правило нарушается. Конечно, Железный Дровосек не делает ничего такого, что противоречило бы его физической природе, но ведь на протяжении всей истории нас постепенно подводят к тому, что Страшила на самом деле и без мозгов был умен, Железный Дровосек и без сердца был добрым, а Трусливый Лев был смелым и до того, как получил от Великого и Ужасного Гудвина порцию храбрости. Здесь же и Страшила, и Железный Дровосек, и Лев сводятся к знаку, к функции: рубить, отгонять ворон и рычать. Можно сказать и по-другому: в этом эпизоде они на время из героев сказки превращаются в волшебных помощников, которые помогают остальным победить врагов и спасти свою жизнь.

Враги, которых насылает на путников злая волшебница Бастинда, вполне традиционны. Волки в представлении разных народов связаны с нижним миром, с царством мертвых; ворон – посредник между жизнью и смертью; с пчелами также связано много мифов, правда, выступают они обычно на стороне божества против злого духа.

Затем Бастинда, воспользовавшись волшебным предметом – золотой шапкой, – вызывает летучих обезьян, и с их помощью ей наконец удается победить, Элли оказывается в плену вместе со львом и Тотошкой, Железный Дровосек лежит на дне пропасти, и со Страшилой обезьяны тоже расправились.

Здесь у двух авторов саги повествование несколько расходится: и у Баума, и у Волкова злая волшебница пытается отнять у девочки серебряные башмачки (золотая шапка потеряла свою силу, выполнив три желания ее обладательницы, а других волшебных предметов у той не осталось), и у Баума, и у Волкова девочка окатывает ее водой, не подозревая о том, что от этого одноглазая ведьма растает; но в американской сказке нет тех социальных мотивов, какие появляются в русском пересказе: здесь Элли ведет, можно сказать, революционную работу среди Мигунов, подстрекает их к бунту: «Почему вы, Мигуны, не восстанете против Бастинды? – спрашивала девочка. – Вас так много, целые тысячи, а вы боитесь одной злой старухи. Накинулись бы на нее целой кучей, связали и посадили бы в железную клетку...»

Уничтожив Бастинду и выполнив таким образом поставленное условие, Элли с помощью Мигунов возвращает к жизни своих друзей, забирает себе золотую шапку и, поскольку теперь летучие обезьяны подчиняются

ей, велит им перенести ее и остальных в Изумрудный город. Там Гудвин, оказавшийся вовсе не волшебником, а обманщиком, все же выполняет желания трех друзей девочки. Правда, сначала пробует объяснить Страшиле, что он и так соображает не хуже, чем любой человек с мозгами, Льву – что ему недостает только веры в себя («всякое живое существо боится опасности, и смелость – в том, чтобы победить боязнь»), а Железного Дровосека убеждает, что сердце делает многих людей несчастными, и иметь его – не такое уж большое преимущество.

Для этой троицы путешествие становится инициацией, каждый из них переходит на новую ступень. Пусть даже те качества, которые они стремились приобрести, были у них и раньше, но до того они не осознавали, что обладают ими. Мало того – двое из них, Страшила и Железный Дровосек, умерли и родились заново, и все трое стали правителями.

Но история на этом не заканчивается – ведь Гудвину не удалось вернуть Элли домой, в Канзас: воздушный шар, на котором он собирался лететь вместе с девочкой, сорвался с места раньше, чем та успела забраться в корзину. Этот мотив – мотив неудавшегося возвращения домой тем же путем, каким она прибыла в волшебную страну или страну Оз, – у Волкова сохраняется, а вот дальше он уходит от сказки Баума. Вернее, расходится чуть позже, после того как летучие обезьяны отказываются лететь в Канзас, поскольку им нельзя покидать пределы волшебной страны, и Элли, послушавшись совета Дина Гиора, решает отправиться в Розовую страну к волшебнице Стелле; надо сказать, от замены могущественной волшебницы Юга Глинды на Стеллу сказка в этом месте несколько утрачивает логику: «Элли поможет добрая волшебница Стелла из Розовой страны. Она могущественнее всех волшебниц этой страны: ей известен секрет вечной юности». Не говоря уж о том, что «всех волшебниц» к этому времени осталось, считая саму Стеллу, всего две: она и Виллина в Желтой стране – ведь двух злых колдуний Элли уничтожила, – непонятно, каким образом обладание секретом вечной юности связано с возможностью переправить Элли через горы и пустыню в Канзас. (Вообще Стелла – почти двойник скандинавской богини Идун, о которой говорится, что она скромна и тиха, и единственное магическое средство, которым она обладает, – никогда не пустеющая корзина с яблоками вечной молодости, которыми она угощает других богов; стоит ей только достать из корзины очередное яблоко, как вместо него тотчас появляется новое.)

Итак, Элли вместе с друзьями отправляется к волшебнице Стелле; точно так же и Дороти вместе с той же компанией, состоящей из Железного Дровосека, Страшилы, бывшего Трусливого, а ныне Смелого Льва и Топшки отправляется к волшебнице Глинде.

Первое препятствие, с которым они столкнулись – воюющие деревья. На пути у Дороти и ее спутников встал лес, который нельзя было обойти – он тянулся направо и налево, насколько хватало взгляда, но друзья не хотели отклоняться от выбранного направления, чтобы не сбиться с дороги, и потому стали искать, где бы удобнее было войти в лес.

«Страшила, который шел впереди, увидел большое дерево с такими раскидистыми ветвями, что под ними можно было удобно пройти. Но когда он подошел к дереву, ветви опустились, оплели его, и не успел он опомниться, как неведомая сила оторвала его от земли и швырнула назад, к друзьям.

Страшила не ушибся, но сильно удивился.

– Вон там еще просвет между деревьями! – сказал Лев.

– Давайте я опять рискну, – предложил Страшила. – Мне ведь не больно падать. – С этими словами он подошел туда, куда показывал Лев, но снова ветви сплелись вокруг него и отбросили назад.

– Ничего себе лес! – воскликнула Дороти. – Что же нам делать?

– Деревья, похоже, решили объявить нам войну, – догадался Лев, – они хотят заставить нас отступить.

– Придется мне немножко поработать, – сказал Железный Дровосек, и с топором на плече решительно зашагал к дереву, что так грубо обошлось со Страшилой.

Когда к нему потянулась большая ветка, Дровосек ударил по ней топором с такой силой, что разрубил ее пополам. Дерево закачало ветвями, словно от боли, но не помешало Дровосеку войти в лес.

– За мной! – крикнул он друзьям. – И побыстрей!

Путешественники бегом кинулись к дереву и прошли под его ветвями без помех. Только Тотошку ухватила маленькая ветка и стала трясти его так, что он завыл. Но тут на помощь песику подоспел Дровосек и, отрубив ветку, освободил Тотошку.

Прочие деревья в лесу вели себя смиренно и никому не мешали идти. Друзья решили, что только деревья по краям ведут себя так необычно, словно полицейские, не пускающие людей куда не положено.

Путешественники без приключений прошли через весь лес».

Похожую сцену мы помним в «Синей птице» Метерлинка – там детям и их спутникам тоже пришлось пройти через враждебно настроенный лес. Помним мы и другое – лес, не относящийся сам по себе к потустороннему миру, традиционно считался местом перехода между мирами, местом входа в подземный мир. Волков почему-то решил выбросить главу «Воюющие деревья» («Бой с воинственными деревьями»), заменив ее другой – «Наводнение». Выбросил он и следующую за ней у Баума главу

«В Фарфоровой стране» («В стране Хрупкого фарфора»). «Трудно сказать, чем не угодил Волкову эпизод борьбы с зарослями воинственных деревьев, с этим сказочно преувеличенным и злобным “мыслящим тростником”, – пишет об этом М. Петровский. – А вот глава “В стране Хрупкого фарфора” действительно могла показаться ненужной задержкой действия – в этой главе герои не делают ничего и, по условиям сюжетного хода, должны – даже обязаны – ничего не делать. От них требуется только одно условие (и притом как бы “негативное”) – проявлять деликатную осторожность, чтобы не разбить незначай изящные статуэтки, населяющие страну»<sup>1</sup>. Немного выше в той же главе он говорит о том, что легкость, с которой герои книги Баума одерживают победы, чрезмерна даже для сказки. «Чуть возникает на пути какое-нибудь препятствие – Страшила тут как тут с очередным остроумным предложением; Дороти уничтожает злую ведьму, плеснув водой из ведра; Лев перешибает тонкую шею ужасного чудовища с первого удара. Все трудности преодолеваются “с первого удара” – и это понятно: главную победу герои должны одержать *над собой*, над своими страхами и сомнениями, поэтому победы над внешними обстоятельствами не так важны»<sup>2</sup>.

Да, у Волкова заметно желание сделать повествование более динамичным, «подбросить трудностей» на пути героев, в этом я согласна с Мироном Петровским; но я вижу здесь и другое: волшебная страна, описанная Волковым, куда менее сказочна, чем страна Оз, созданная Баумом. Конечно, это страна волшебная, здесь живут злые колдуньи и добрые феи, здесь оживает соломенное пугало и продолжает жить человек, у которого все части тела заменены железными, а сердца нет вовсе, здесь можно воспользоваться волшебными предметами – золотой шапкой или серебряными башмачками, но новых дополнительных чудес Волков, в отличие от Баума, добавлять не станет, не станет он и вводить все новых и новых сказочных персонажей, и лишние волшебные свойства существам и предметам тоже ни к чему. А потому если и встретится на пути героев лес – это будет самый обычный лес, с обычными деревьями. И река будет самой обычной рекой. Другими словами, он не только следом за Баумом, оживив неодушевленное создание, заставляет его сохранять все свойства материала, из которого оно изготовлено, но и заставляет сказочных героев преодолевать только реальные препятствия, такие, с какими они вполне могли бы встретиться и в нашем, реальном мире, такие, какие могут встретиться на пути любого из нас.

<sup>1</sup> Петровский М. Правда и иллюзии страны Оз // Петровский М. Книги нашего детства. С. 370–371.

<sup>2</sup> Там же. С. 370.

Вместо леса с воинственными деревьями путники снова, как и в первой части книги, оказываются на берегу реки, и снова им приходится строить плот, только на этот раз надвигается гроза. Но и сами они уже не те, какими были в начале: теперь Страшила твердо уверен в том, что наделен необыкновенным умом («Помни, что у меня чудесные мозги, наполненные необычайными мыслями!»), Лев утешает Элли, напомнив ей о том, что теперь он «храбрее всех зверей на свете», а Железному Дровосеку, чтобы соответствовать остальным, приходится выкручиваться: «Помни о моем сердце, которое не стерпит, чтобы тебя обидели!» – добавляет он. В самом начале грозы порывом ветра с головы у Элли сорвало волшебную золотую шапку, и она не смогла в последний, третий раз воспользоваться помощью летучих обезьян, теперь оставалось полагаться лишь на собственные силы. Тототшка нашел золотую шапку лишь после того, как гроза утихла, вода спала, и он вместе со львом и Элли снова переправился на остров, на котором гроза их застала и с которого не смогли выбраться Страшила и Железный дровосек.

Последнее испытание, которое должен был выдержать у Баума Лев перед тем как сделаться царем зверей, и настоящим испытанием назвать трудно: ему надо было избавить своих будущих подданных от ужасного чудовища, огромного паука, но он застал врага спящим и поспешил убить его, пока тот не проснулся:

«Когда Лев наконец отыскал паука, тот спал. У него был настолько отвратительный вид, что Лев сморщил нос. Тигр сказал правду: лапы у паука были длинные и толстые, а туловище поросло грубым черным волосом. Пасть чудовища была полна острых длинных зубов, но огромная голова и массивное туловище соединялись тонкой, как осиная талия, шеей. Лев сразу догадался, что это самое уязвимое место. И еще он сообразил, что лучше атаковать врага спящим и не ждать, когда тот проснется. Поэтому он недолго думая прыгнул на спину чудовища. Одним ударом мощной лапы с острыми когтями он снес пауку голову. Лапы чудовища судорожно задергались, затем паук застыл, и Лев понял, что победил.

Он вернулся на поляну, где лесные звери, затаив дыхание, ждали его, и гордо возвестил:

– Вам больше некого бояться в этом лесу!»<sup>1</sup>

Волков оставляет этот эпизод без изменений. Сражение с драконом – распространенный мифологический мотив, но здесь победа досталась льву очень уж легко и не вполне благородно.

<sup>1</sup> Баум Ф.Л. Удивительный волшебник из страны Оз / Пер. С. Белова // <http://www.flibusta.net/b/231506>.



Тем не менее можно считать, что инициация пройдена, Страшила и Железный Дровосек, теперь уже в новом своем качестве, наделенные один – мозгами, другой – сердцем, еще раз погибли и родились заново, испытания и приключения завершились, и все отправляются по домам с помощью волшебных предметов: фея Стелла, к которой переходит золотая шапка, использует ее силу для того, чтобы отправить Страшилу в Изумрудный город, которым он теперь правит, а Железного Дровосека – в страну Мигунов; Элли же возвращается домой в Канзас с помощью серебряных башмачков, еще одного волшебного помощника, который все время был с ней, но она и не догадывалась о его волшебной силе.

Ни Фрэнк Лаймен Баум, ни Александр Волков поначалу не собирались продолжать свою сагу, однако, как часто бывает, успех первой книги заставил снова и снова возвращаться к героям, которые так полюбили читатели. Но продолжение было совершенно разным.

Я уже упоминала о выброшенном Волковым эпизоде в Фарфоровой стране. Выйдя из леса, путники оказались перед высокой гладкой стеной, а когда они через нее перебрались – оказались внутри чего-то вроде огромной фарфоровой чаши, населенной живыми фарфоровыми фигурками, обитающими в фарфоровых же домиках. Делать им там совершенно нечего, в их помощи фарфоровые жители не нуждаются и сами ничем помочь не могут; Дороти и ее друзьям только и остается, что пройти через фарфоровую страну, постаравшись ничего не разрушить, и двинуться дальше.

Этот незначительный эпизод, тем не менее, отчасти определит направление, в котором сага будет развиваться дальше. В следующих книгах будут появляться все новые и новые, все более и более причудливые персонажи: деревянные человечки с деревянными же крыльями, которые навешиваются им на спины на петлях; механический человек Тик-Ток, у которого по отдельности заводятся мышление, речь и движение; принцесса с десятками сменных голов, которые она надевает и снимает, как другие надевают и снимают шляпки; тряпичная девица Лоскутушка; деревянный конь, который прежде был козлами... одни остаются эпизодическими персонажами, другие выходят на первый план (и книги так и называются: «Тик-Ток из страны Оз», «Лоскутушка из страны Оз» и т.д.). Дороти снова и снова возвращается в страну Оз различными способами, один раз – попросту заблудившись вместе с новым знакомцем, которого она прозвала Косматым, и в этой книге будет множество превращений (у двух персонажей, например, появятся звериные головы, от которых им далеко не сразу удастся избавиться), а целью путешествия, как выяснится

довольно быстро, будет празднование дня рождения принцессы Озмы, с которой Дороти успела подружиться. В другой раз Дороти поплывет вместе с дядей Генри в Австралию, ее смоеет волной, и, подобно Гулливеру, вынесет на берег волшебной страны.

География страны Оз будет постоянно уточняться, в ней будут отыскиваться все новые и новые города и королевства, все новые и новые народы. Связи Дороти со страной Оз будут делаться все более прочными – примерно к середине саги окажется, что Озма ежедневно в определенное время может видеть девочку на волшебной картине, и, стоит только Дороти подать условный знак, – она тотчас окажется рядом с подругой. И Дороти пользуется этим, теперь ей ничего не стоит совершить переход. Ей больше не надо ни лететь по небу, ни плыть по морю, ни пробираться через лес – Озме достаточно надеть волшебный пояс и захотеть, чтобы Дороти оказалась рядом. Пропадает мотив перехода, пропадает и связь с инициацией. Когда жизнь в Канзасе делается очень уж трудной и положение семьи становится безвыходным, Дороти навсегда перебирается в страну Оз, забрав туда с собой и дядю Генри с тетей Эм. В стране Оз Дороти навсегда останется девочкой, как навсегда останется девочкой и Озма, и за обеими будет присматривать добрая волшебница Глинда. Волшебная страна все больше походит на страну игр, ее население – на игрушки. Если жители страны Оз и воюют друг с другом, это больше напоминает игру в солдатиков. В игру включаются все новые и новые персонажи, у Озмы и Дороти становится все больше кукол, сага может продолжаться до бесконечности – как мы видели, книги продолжают выходить в течение многих лет после смерти автора.

Совсем по-другому продолжилась история у Волкова.

Он, несомненно, заимствует что-то у Баума, это заметно даже в тех книгах, которые считаются вполне самостоятельными и никак не связанными с циклом о стране Оз, но не только во второй его книге о девочке Элли и ее друзьях, «Урфин Джюс и его деревянные солдаты», мы видим деревянные фигуры, оживленные при помощи волшебного порошка (пусть и добытого другим способом), как были оживлены деревянные козлы или Тыквоголовый Джек, но и, к примеру, в четвертой книге, «Огненный бог марранов», мы встречаемся с явно позаимствованными у Баума лисами и лисьим королем.

Но вернусь ко второй книге. В ней недобрый и нелюдимый столяр Урфин Джюс, получив в свое распоряжение оживляющий порошок, решает при помощи деревянных солдат захватить власть и стать правителем Изумрудного города. Сделав себе армию дуболомов, поставив во главе

ее деревянных капралов и деревянного генерала, он выступает в поход, и ему удается взять в плен Страшилу и Железного Дровосека. Пленники пишут, вернее, рисуют, поскольку не обучены грамоте, письмо Элли, ворона Кагги Карр (та самая, что надоумила Страшилу обзавестись мозгами) относит его девочке, и та вместе со своим как раз в это время приехавшим погостить дядюшкой, одноногим моряком Чарли Блеком, отправляется в волшебную страну выручать друзей. Гудвин, сделавшийся после своего возвращения скромным бакалейщиком, ехать с ними отказывается: «Хватит с меня волшебников, волшебниц и всяких волшебных дел!»<sup>1</sup> – и Элли, Чарли, Тотошка и ворона трогаются в путь без него.

На этот раз они добираются до волшебной страны долго и без вмешательства сверхъестественных сил: сначала пересекают пустыню на построенном дядей Чарли сухопутном корабле, потом перебираются через горы. Пожалуй, именно здесь и начинается противопоставление умения и сообразительности волшебству – и все же и здесь мы находим мифологические мотивы. В начале этой книги я упоминала о том, что границу между мирами часто охраняет антропоморфная избушка, или герою приходится пройти через сдвигающиеся двери, или преодолеть еще какое-либо препятствие подобного рода. Так и здесь: в свое время злая волшебница Гингема – та самая, которую когда-то раздавил принесенный ею же вызванным ураганом домик-фургон, – расставила на границе миров черные камни и наделила их волшебной силой; камни притягивают к себе любой предмет и любое существо, как магнит притягивает железо, другими словами – приблизившись к ним, человек, зверь или вещь попадают в силовое поле, которое их уже не выпускает. Это заколдованное препятствие удастся преодолеть лишь с помощью волшебного средства – винограда, который приносит Кагги Карр, единственная среди этой компании жительница волшебной страны, над которой поэтому чары Гингема не имеют никакой власти. О том, какие мифологические представления связаны с воронами, я уже говорила раньше, сейчас возвращаться к этому не буду, замечу лишь, что Чарли отпускает со своего терпящего бедствие сухопутного корабля ворону подобно тому, как Ной выпускал из ковчега ворона.

Но войти в волшебную страну оказывается не так-то просто: хотя путники и смогли преодолеть пустыню и горы, дальше двигаться они не могут – на всех дорогах стоят деревянные полицейские, сделанные и оживленные Урфином Джюсом. И ворона вспоминает о том, что «еще в детстве

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты приведены по изданию: Волков А. Урфин Джюс и его деревянные солдаты. М.: Советская Россия, 1967.

слыхала от дедушки, старого ворона, что в башню ведет подземный ход. Правда, дедушка говорил, что ход давным-давно заброшен, потому что в нем завелись чудовища...»

И снова путь в волшебную страну, где царит вечное лето, лежит через подземелье, да еще к тому же подземелье это в лучших традициях мифов и сказок населено чудовищами, шестилапыми зверями и драконами.

Один из главных мотивов второй части цикла – оживление неживой материи; этот мотив появился уже у Баума, а Волков, подхватив его, развивает. Я сейчас говорю не о тех созданиях, которые оживают сами по себе, не о тех, которые, судя по тому, что они делают и говорят, не просто обрели способность действовать, но и одушевлены, то есть – не о Страшиле и Железном Дровосеке (и замечу, что ближе к концу цикла Волков, кажется, успел забыть позаимствованную им у Баума историю появления этого персонажа; если в самом начале Железный Дровосек вспоминает, что раньше был человеком из плоти, а потом представлен поллой жестяной оболочкой – об этом упоминается много раз, – то в «Желтом тумане» внезапно оказывается, что внутри у Железного Дровосека сложный механизм, который его подданным, Мигунам, не раз приходилось чинить). Так вот, там речь шла об одушевлении неживой материи, подобном тому, как некогда одушевлены были первые люди, созданные из дерева или глины. Здесь же неживая материя оживает не чудом, а под воздействием колдовских чар. Это очень древний мотив, с которым мы часто встречаемся в мифах. «Мифологические представления об оживании мертвого подобия и превращении живого существа в неподвижный образ универсальны. Статуя, портрет, отражение в воде и зеркале, тень или отпечаток порождают разнообразные сюжеты вытеснения живого мертвым, раскрывающие суть понятия “жизнь” в той или иной системе культуры»<sup>1</sup>.

В первой своей книге «Душа и тело куклы» я уже вспоминала коми-пермяцкую легенду об осиновом человеке; она перекликается с тем, что происходит в книге Волкова. Правда, Урфин Джюс, не любивший людей, с самого начала хотел получить послушных деревянных слуг, а охотник, о котором говорится в легенде, сделал себе из осинового бревна не работника, а именно товарища, поскольку устал от одиночества. Вырубив из дерева человекообразную фигуру, он стал уговаривать ее ожить, и в конце концов идол действительно ожил и стал разговаривать, двигаться и даже есть и пить, как настоящий человек, а потом и охотиться вместе со своим создателем. Но через какое-то время осиновый человек начал вести себя

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Декоративное искусство. 1978. № 2.

грубо, отдавать приказы живому охотнику, самостоятельно выбирать путь. Охотник сбежал от него и заперся в доме. Осиновый человек погнался за ним, а потом принялся грызть двери и запоры. На рассвете ему удалось ворваться внутрь, но тут прокричал петух, и осиновый человек упал бездыханным. В то же утро его сожгли на костре, чтобы он не ожил снова.

Правда, у Волкова все деревянные и прочие рукотворные персонажи не нуждаются ни в сне, ни в пище, они никогда не устают и боятся лишь естественных врагов той материи, из которой сотворены.

Деревянные солдаты, дуболомы, как назвал их Урфин Джюс, полностью подчинены своему творцу, да и вообще ни одно искусственно созданное творение здесь не бунтует против создателя. То же мы видели и у Баума – там Тыквоголовый Джек называет «папочкой» сделавшего его мальчишку Типа (того самого, который потом окажется заколдованной принцессой Озмой, правительницей страны Оз); у Волкова в «Желтом тумане» оживший железный великан будет называть отцом придумавшего его (даже не сделавшего своими руками, поскольку над созданием исполина трудилась целая толпа мастеров) одноногого моряка Чарли Блека, дядю героини первых трех книг Элли и ее сестры Энни, которая действует во второй части цикла.

Деревянную армию Урфина Джюса полностью истреблять не приходится; после того, как его войско было разбито, а сам он с позором изгнан, Страшила нашел способ окончательно устранить угрозу нового нападения и использовать дуболомов наилучшим образом: «Жечь их мы не будем, это не по-хозяйски. Надо сделать из дуболомов хороших работников на общую пользу. <...> Хорошо бы еще вставить им мозги, да жаль – у них не пустые головы».

Железный Дровосек предложил «поставить деревянным солдатам новые добрые сердца», однако Страшила возразил на это: «Но ведь у них и сердец-то нет».

После долгих размышлений Страшила нашел выход.

«Я придумал! – воскликнул он, и площадь радостно ахнула. – Раз у деревянных солдат нет ни мозгов, ни сердца, значит, у них весь характер в лице. Урфин Джюс не зря вырезывал им такие зверские рожи. Стоит сделать им веселые, улыбающиеся лица, и они будут вести себя совсем по-другому.

Предложение Страшилы показалось дельным. Во всяком случае стоило попробовать».

Эксперимент удался – деревянные солдаты стали отличными работниками, полицейские – не такие сильные, но проворные и быстроногие – превратились в курьеров и почтальонов, а генерал Лан Пирот сделался учителем танцев.

Чем дальше – тем менее волшебными становятся истории. Конечно, в них действуют прежние сказочные персонажи и все еще происходят чудеса, но знания и умения явно потеснили волшебство, а содержание все явственнее сводится к социально-политическим мотивам.

«Семь подземных королей» – третья книга цикла, в которой Элли в последний раз навещает волшебную страну. На этот раз она попадает туда случайно вместе с троюродным братом: дети хотели всего-навсего исследовать пещеру в своем, реальном мире.

Впрочем, до описания этого путешествия дело доходит только во второй части книги. Во вступлении автор рассказывает о происхождении волшебной страны, в первой части – о том, как образовалось подземное королевство (и напоминает о событиях, происходивших в первых двух книгах), после чего, наконец, переходит к приключениям Элли и ее троюродного брата Фредди в волшебной стране.

Переход совершается традиционным путем: через подземелье и по реке. А главное чудо – возвращение усыпительной воды – происходит благодаря техническим знаниям и умениям, волшебную воду возвращают не при помощи заклинаний, а попросту просверлив очень глубокую скважину.

Но, как бы там ни было, усыпительная вода и прочие чудеса здесь второстепенны, главное, что занимает автора, – это политическое устройство подземного мира, дележ власти, взаимоотношения угнетателей с угнетенными, нарастание недовольства и, наконец, перевоспитание королей и придворных, превращение их из бездельников, эксплуатирующих трудящихся, в таких же трудящихся на общее благо.

Домой на этот раз Элли и Фредди возвращаются на спине дракона Ойххо, и возвращаются окончательно.

В следующих книгах сказочные мотивы еще более явственно делаются служебными, волшебная страна, хоть и населяют ее гномы и феи, все больше напоминает реальный мир, а переход между мирами становится будничным.

В четвертой книге цикла – «Огненный бог марранов» – в волшебную страну отправляется уже не Элли, которая к этому времени выросла и поступила в педагогический колледж, решив стать учительницей, а ее младшая сестра Энни, которая родилась, когда Элли совершала третье свое путешествие в волшебную страну.

Энни со своим другом Тимом и песиком Артошкой, внуком Тотошки, попадает в волшебную страну и не случайно, и без всякой необходимости – она только на месте узнает, что требуется помощь.

Энни просит выросшего Фредди показать дорогу к пещере, не скрывая, что ей хочется пройти тем же путем, которым прошел он вместе с ее старшей сестрой, и искренне удивляется, узнав, что завал, образовавшийся, когда в пещеру спустились Элли и Фред, никто и не думал разбирать.

«Альфред хохотал до упаду:

– Ах ты, моя маленькая! Ты бы хотела, чтобы здесь открылось бюро экскурсий и толпы туристов повалили в Очарованную страну?

– А что в этом плохого? – поинтересовался Тим О'Келли.

– Это было бы ужасно, – серьезно объяснил юноша. – Волшебная страна тем и хороша, что отрезана от всего мира, и только потому там живут добрые волшебницы Виллина и Стелла, разговаривают животные и птицы и царствует вечное лето. А если туда нагрянут из Штатов горластые, наглые джентльмены и леди, то придет конец этим милым добродушным созданиям – Мигунам и Жевунам! В наших краях уже побывал предприимчивый делец, предлагавший мне кучу долларов за то, чтобы я указал ему, где рыть ход в пещеру. Денег я не взял, а место указал неправильно. Он покопался с десятком рабочих недели две и укатил ни с чем.

– Значит, нам нельзя и мечтать о том, чтобы туда попасть, – огорчилась Энни.

– Ну, ты другое дело, – утешил ее Альфред. – Ты – сестра Элли, а Элли чтут в Волшебной стране как могущественную фею, которая так много сделала для ее обитателей. Я думаю, Страшила и прочие были бы очень рады, если бы ты, Энни, и твой друг Тим сумели перебраться через Великую пустыню и Кругосветные горы и очутиться в их благодатном крае»<sup>1</sup>.

Фред делает для Энни и Тима механических мулов, работающих на солнечной энергии, дети пересекают пустыню верхом на них, а в конце повести, «в час, который определила судьба, удивительные мулы примчали и Энни и Тима домой».

Волшебные предметы все чаще перемещаются из внешнего мира в волшебную страну – или же из реального мира заимствуются. Так, добрая фея Стелла дарит Страшילה телевизор, работающий, правда, скорее по принципу «яблочка на тарелочке» или магического зеркала – по просьбе хозяина он показывает, где сейчас находится и чем занят тот, кто его интересуется.

Но все эти технические чудеса и просто чудеса здесь второстепенны – автора явно больше всего волнует то, каким образом Урфину Джюсу удалось во второй раз завоевать Изумрудный город. Теперь он собрал

<sup>1</sup> Волков А. Огненный бог марранов // URL: <http://azku.ru/volkov-skazki/ognennyj-bog-marranov.html> (дата обращения 21.01.2016).

войско не из оживленных при помощи волшебства деревянных солдат, а из местных жителей, представителей бедного и отсталого племени прыгунов (марраны – их самоназвание). Урфин внушает им, что он – бог, спустившийся с небес, чтобы принести марранам богатство и процветание, но, чтобы убедить их в этом, он использует зажигалку, оброненную когда-то одноногим моряком Чарли. Он учит марранов пользоваться огнем для приготовления пищи, помогает наиболее знатным из них построить дома вместо шалашей, потом, когда собственных средств племени перестает хватать для поддержания уровня жизни «элиты», а среди простых людей нарастает недовольство, убеждает их идти войной на соседей и отнять у них богатства – ничего сказочного во всем этом нет.

В следующей, пятой книге Волков совмещает время сказочной страны с временем реального мира, задает точку отсчета – события, с которых начинается повествование, произошли пять тысяч лет назад, когда Гуррикап, создатель волшебной страны, усыпил злую ведьму, великаншу Арахну. Все, о чем говорилось в первых четырех книгах, теперь привязывается к моменту ее пробуждения, идет своего рода обратный отсчет.

В этой сказке происходит, как и положено, борьба между силами добра и силами зла – и одновременно с этим «традиционные» чудеса вступают в сражение с теми, которые творят человеческий ум и человеческие руки. При этом обычные, даже привычные сказочные чудеса соединяются с чудесами техники и приходят им на помощь – так, созданный Чарли Блеком железный великан внезапно оживает, в заложенном в него механизме уже словно бы и нет необходимости, он способен действовать сам по себе (да еще вскоре выясняется, что он – самообучающаяся машина), но происходит это лишь после того, как сложный механизм в него встроили.

Злая великанша, пришедшая прямиком из мифов (из каких именно – сказать трудно, такие персонажи существуют в мифах многих народов) действует привычными методами:

«Предположим, я попробую устроить им хорошенькое землетрясение? – размышляла Арахна. – Пожалуй, не выйдет. Я долину Марранов даже не могла встряхнуть как следует, а на всю Волшебную страну у меня силы не хватит. Может, саранчу на них наслать? До моего сна это волшебство мне удавалось неплохо. Саранча сожрет урожаи на полях, траву на лугах, плоды во фруктовых рощах... А дальше что? Скот у фермеров подохнет от бескормицы, и мне же нечего будет с них брать. Нет, это не годится! – приказала сама себе Арахна. – Еще что у меня есть в запасе? Ага, наводнение. Вот чем я их дойму! Как зарядит ливень недели на три, да выйдут реки из берегов, да придется людишкам спастись от



потопа на крышах, вот тогда они взвоят. – Помолчав, колдунья продолжала: – Взвоят-то они взвоят, да мне какой от этого толк? Ведь они не поверят, что все это устроила я, скажут: “Природа!” Поди доказывай! – Арахна долго лежала в раздумье, потом вдруг подпрыгнула от радости. – Вспомнила! Желтый Туман! Вот когда они запляшут, голубчики!.. Желтый Туман! Я помню, как моя мать Карена сломила гордых тауреков, напустив на их область Желтый Туман. Они только две недели и выдержали, а потом пришли с повинной головой. Чем хорош Желтый Туман? – продолжала рассуждать Арахна. – Я могу его вызвать, могу и убрать в любой момент, значит, все поймут, что это – мое колдовство... А главное, его никогда не бывало в Волшебной стране, и это будет страшная новинка для людей и для зверей»<sup>1</sup>.

Землетрясение, нашествие саранчи, потоп... все эти бедствия не раз насылались на людей, вот только Арахна, в отличие от грозных богов, их насылавших, сама может оказаться жертвой собственного колдовства.

Еще одна подробность, роднящая сказку с мифами, – злое колдовство сопровождается приходом зимы, и это не просто затянувшаяся зима, как в «Хрониках Нарнии», – это зима, пришедшая в страну, где много веков царит вечное лето, и зима, которой в случае, если Арахну не победить, не будет конца.

От ядовитого желтого тумана и холодов жители волшебной страны болеют, как обычные люди по эту сторону кругосветных гор: они мерзнут, кашляют, у них слезятся и воспаляются глаза... и спасаются они от всего этого обычными средствами, разве что вместо марлевых повязок – потому что никаких запасов марли не хватит – используют пористые листья местного дерева.

Словом, волшебная страна становится все ближе и ближе, вот и дракон Ойххо совершает чуть ли не регулярные рейсы туда и обратно, доставляя в волшебную страну и обратно домой Энни, Тима и дядю Чарли.

Видимо, к последней книге волшебство окончательно выдохлось: автору потребовалось ввести в повествование инопланетян.

Спектаклей и фильмов по «Удивительному волшебнику из страны Оз» и «Волшебнику Изумрудного города», о которых я говорила, было поставлено и снято очень много, чаще всего они иллюстративны, да и трудно ждать чего-то другого на таком материале – ведь и у Баума, и у Волкова «все уже написано», достаточно верного воспроизведения. Мне показался

<sup>1</sup> Волков А. Желтый туман // URL: <http://www.flibusta.net/b/293883/read> (дата обращения 21.01.2016).

не то чтобы самым лучшим, но особенно интересным мюзикл Сидни Люмета «Виз» (1978) с Дайаной Росс в роли Элли и Майклом Джексоном в роли Страшилы<sup>1</sup>.

В отличие от книги, здесь Элли – не девочка, а взрослая молодая женщина двадцати четырех лет, и живет она не в канзасской степи, а в Нью-Йорке. Она работает воспитательницей в детском саду и, как и в сказке Баума, живет с дядей и тетей. Вот только тетя считает, что Дороти пора уже поселиться отдельно и поменять работу на более престижную – из воспитательницы стать учительницей средней школы. Но Дороти в себе не уверена, к самостоятельной жизни не стремится, и вообще она плохо понимает, чего ей, собственно, хочется.

Приключения ее почти в точности повторяют описанные в книге, разница в деталях – например, когда она нечанно убивает Гингему, оживают и сходят со стен нарисованные люди; оказывается, ведьма их заколдовала, превратив в граффити, а теперь, когда ее не стало, чары рассеялись. Но главное отличие не в этом, главное, на мой взгляд, то, что суть всего происходящего как инициации, поисков себя, путешествия по сказочной стране как пути к себе самой вынесены на поверхность. И напоследок замечу, что, похоже, на этот раз для экранизации Баума позаимствовали подробность у Волкова – ведь именно он сделал Элли учительницей.

<sup>1</sup> «Волшебник (Виз)» (Universal Pictures, Motown Productions, 1978). автор сценария Д. Шумахер, режиссер С. Люмет, композиторы Ч. Смоллс, К. Джонс, оператор-постановщик О. Моррис, художники-постановщики Т. Уолтон, Ф. Розенберг, Э. Стюарт, Р. Драмхеллер, в главных ролях Дайана Росс, Майкл Джексон, Нипси Расселл, Тед Росс.

## ЧУДЕСНАЯ СТРАНА – СОВЕТСКАЯ СТРАНА

### «Золотой ключик» А. Толстого

Несколько лет назад московским издательством «Совпадение» была выпущена книга «История деревянного человечка», в которой собраны все варианты сказки про Пиноккио – Буратино: «Пиноккио. Приключения деревянного мальчика» (перевод сказки) и «Пиноккио» (в пересказе А. Н. Толстого) К. Коллоди, «Золотой ключик, или Приключения Буратино» А. Н. Толстого и его же пьеса «Золотой ключик».

Сказка Коллоди в нашей стране никогда особенно большой популярностью не пользовалась, что и неудивительно, поскольку она сильно проигрывает в сравнении с «Золотым ключиком», рядом с ним она кажется скучной (впрочем, в оригинале «Пиноккио» куда веселее, чем в переводах), слишком откровенно поучительной, местами излишне мрачной, местами очень уж неаппетитной. Таким же скучным мне показался и итальянский спектакль «Пиноккио», который довелось посмотреть во время театрального фестиваля «Гаврош». Хотелось бы – воспользовавшись словами Набокова – «стряхнуть <...>, отставить ее совсем, чтобы <...> не приходилось сравнивать»<sup>1</sup>, однако, почти как в том рассказе, откуда позаимствована цитата, – не то чтобы чего-то недоставало бы обаянию «Золотого ключика», но растворились бы в общей прелести текста именно те подробности, которые Толстой добавил к сказке Коллоди, то, что он изменил, сочиняя собственную «по мотивам».

К тому же, хотя в «Пиноккио» почти нет переходов между мирами, вернее, границы размыты, и потусторонний мир тесно переплетен с «реальным» (если можно считать сколько-нибудь реальным мир, в котором

<sup>1</sup> Набоков В. Соглядатай // Набоков В. Истребление тиранов. Минск: Мастацкая літаратура, 1989. С. 482.

деревянный паяц ходит и разговаривает), его можно с полным правом считать сказкой-инициацией, а мотив инициации, как мы видели, тесно связан с переходом между мирами.

Но прежде всего не помешает вспомнить историю создания и превращений сказки про деревянного человечка.

Настоящее имя автора Пиноккио – Карло Лоренцини (1826–1890), своим литературным псевдонимом – Коллоди – он сделал название маленького тосканского городка, в котором жил в детстве. (Сейчас там устроили парк Пиноккио, где расставлены скульптуры, изображающие деревянного человечка в разные моменты его существования).

Лоренцини был не слишком преуспевающим журналистом, затем он пробовал заниматься литературным переводом (перевел сказки Шарля Перро), а ближе к концу своей карьеры, когда ему было уже за пятьдесят, сочинил историю о деревянном человечке, и она печаталась с продолжением, отдельными главками, в римской «Детской газете». Сначала, по замыслу автора, сказка должна была закончиться тем, что кот и лиса повесили Пиноккио на ветке. Но маленькие читатели с таким финалом были не согласны и потребовали от Коллоди продолжения. И ему пришлось дописывать сказку.

На русском языке «Пиноккио» впервые был напечатан в 1906 году в журнале «Задушевное слово», где постоянным сотрудником была мать А. Н. Толстого, Александра Леонтьевна (так что писатель почти не обманывал читателя, когда уверял, будто еще ребенком познакомился с русским переводом сказки). А уже в 1908 году «Пиноккио» – с подзаголовком «Приключения деревянного мальчика» – вышел отдельным изданием, в том же переводе К. Данини, но отредактированном С. Ярославцевым.

В предисловии к этому изданию было сказано: «Редко на долю детской книги выпадает такой огромный успех, как на долю “Пиноккио” <...> Нет, можно сказать, ни одного грамотного итальянского ребенка, который бы не читал этих приключений деревянного мальчика или, по крайней мере, не знал бы про эти приключения. Известность “Пиноккио” в Италии можно сравнить с известностью у нас, в России, “Конька-горбунка” или “Степки-Растрепки”»<sup>1</sup>.

Забавно, что из двух этих самых известных в России книг одна – переводная. Содержание «Конька-горбунка» напоминать, думаю, не надо, а вот «Степку-Растрепку», скорее всего, помнят и знают сейчас немногие, и если с 1857 года, когда вышел первый русский перевод, сделанный

<sup>1</sup> История деревянного человечка: Сборник / Сост. А. В. Безрукова. М.: Совпадение, 2007. С. 474–475.

Д. Минаевым, и до 1917 книга выдержала десять переизданий, то после этого «Степку-Растрепку» не переиздавали почти сто лет. Это сборник из десяти назидательных стихотворений, написанных франкфуртским психиатром Генрихом Гофманом для сына – дело в том, что Гофман не нашел для ребенка подходящего чтения, нравоучительного и вместе с тем не скучного, и пришлось взяться за перо самому. Оригинальное название сборника – «Неряха Петер» (*Struwwelpeter*).

Автору предисловия к первому русскому изданию «Пиноккио» не зря вспомнился «Степка-Растрепка», книга, которую сегодня называют «сборником страшилок». Вот краткое содержание стихотворений, составляющих «Неряху Петера»:

– о неряхе Петере, у которого грязные руки, отросшие ногти и длинные нечесанные волосы;

– о жестоком Фридрихе, который обижал животных и людей, а когда он отстегал кнутом собаку, та сильно укусила его в ногу;

– о глупой Паулинхен, которая осталась одна дома и стала зажигать спички, не слушая предостережений со стороны двух домашних кошек, и в итоге сгорела;

– о трех мальчишках-проказниках, которые дразнили черного мавра, за что пожилой Николас окунул их в чернильницу, так что они стали еще чернее;

– об охотнике на зайцев, который уснул, а зайчиха взяла его очки и ружье и погналась за охотником, так что тот свалился в колодец;

– о Конраде, который любил сосать палец, несмотря на замечания мамы, и когда он в очередной раз ослушался, пришел портной с ножницами и отрезал ему два больших пальца;

– о Каспаре, который всегда хорошо ел, а потом стал отказываться от супа и на пятый день помер;

– о неугомонном Филипе, который вертелся и качался на стуле за обедом, так что упал и стянул на себя скатерть со всеми блюдами;

– о Гансе, который всегда шел из школы, глядя на небо, так что в итоге свалился в реку и весь намок;

– о Роберте, который пошел гулять в непогоду, взяв зонт, а поднявшийся ветер унес его так далеко, что больше его никто не видел.

А вот одна из историй в русском переложении:

«Горит рука, нога, коса  
И на головке волоса,  
Огонь – проворный молодец:  
Горит вся Катя, наконец...»

Сгорела бедная она,  
Зола осталась одна,  
Да башмачки еще стоят,  
Печально на золу глядят».

(И все это, как и положено в детской книжке, сопровождается иллюстрациями.)

Не правда ли, несчастья этих детей напоминают приключения Пиноккио? Правда, эпизод с огнем закончился для него куда более благополучно – Джепетто вырезал ему новые ножки вместо сгоревших.

Но я ушла далеко в сторону от темы перехода между мирами.

В «Пиноккио» такими переходами можно считать путешествие в Страну Игр, где деревянный человечек наравне с живыми мальчиками в конце концов превращается в осла, и пребывание в утробе огромной рыбы, где он встречается с Джепетто. Зато потусторонний мир все время присутствует где-то рядом, границы проницаемы.

В четвертой главе Пиноккио – остается не до конца ясным, нарочно или нечаянно – убивает сверчка:

«При этих словах Пиноккио с бешенством вскочил и, схватив со скамьи деревянный молоток, бросил его в сверчка-говоруна.

Может быть, он и не думал попасть в него, но, к несчастью, молоток попал сверчку прямо в голову, и бедное насекомое только успело сказать “кри-кри-кри!”, как было раздавлено и прилеплено к стене»<sup>1</sup>.

А в тринадцатой главе Пиноккио – перед тем как закопать на Поле Чудес золотые монеты – «заметил на старом пне какого-то зверька, мерцавшего бледным светом, как фитиль в фарфоровой лампадке.

– Кто ты? – спросил Пиноккио.

– Я тень сверчка-говоруна, – ответил зверек слабым голосом, будто исходящим с того света».

Тщетно попытавшись предостеречь Пиноккио и простившись с ним, сверчок-говоруна «потух моментально, как потухнет свеча, если дунуть на нее».

И девушка с синими волосами, появившись в окне, сообщает, что в доме никого нет, все умерли, да и сама она умерла, а у окна стоит в ожидании,

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты приведены по изданию: *Коллоди К. Пиноккио. Приключения деревянного мальчика* / Пер. К. Данини // История деревянного человека.

пока ей принесут гроб. И не поверить ей трудно – лицо у нее белое, как у восковой куклы, глаза закрыты, руки сложены крестом на груди, а говорит она странным, тихим голосом, не двигая при этом губами.

Вскоре, правда, оказывается, что девушка – фея, и живет в том самом лесу, где Пиноккио с ней встретился, больше тысячи лет. А еще через некоторое время Пиноккио на месте ее домика находит мраморную плиту с грустной надписью: «Здесь покоится девушка с синими волосами, умершая с горя, потому что она была покинута своим братцем Пиноккио». Впрочем, чуть позже фея вновь оказывается живой и заметно повзрослевшей, а потому из сестры превращается в мать. Но кем бы она ни была, понятно, что фея относится к числу «волшебных помощников», сопровождающих героя в его путешествии-инициации.

Последнее испытание, которое выпало на долю Пиноккио – пребывание в утробе огромной акулы, откуда ему удастся не только спастись самому, но и благополучно вывести Джепетто.

Если мы вспомним изображения врат ада в виде разверстой пасти, если вспомним о том, что и в избушку на границе миров изначально входили через звериную пасть, станет понятно, что вся история с рыбой – это символическая смерть и воскресение. Не случайно, выбравшись на свет, и Джепетто вскоре оказывается окрепшим и помолодевшим, а уж о самом Пиноккио и говорить нечего – именно после этого он совершенно меняется и заслуживает превращения в настоящего мальчика – «живого, бойкого, хорошенького мальчика, с каштановыми волосами, с голубыми глазами и с веселым праздничным видом».

Удивительнее всего, на мой взгляд, здесь то, что прежнее деревянное тело, вырезанное из чудесного полена, никуда не исчезает. У разных народов мы находим антропологические мифы, в которых боги вырезают людей из дерева: например, скандинавские Адам и Ева – первые люди Аск и Эмбла – были сделаны из ясеня и ивы (или ольхи), а в кельтском мифе человека, сделанного из палки, для оживления качали в люльке. Иногда боги сами делали фигуры из дерева, а затем вдыхали в них жизнь, иногда завершали найденные, но во всех случаях оживлялась именно эта деревянная (в других случаях – глиняная) плоть. Здесь же деревянный мальчик, сделавшись добрым и послушным, получает новое тело, а старое остается бездыханным.

Куда девался прежний деревянный Пиноккио? – спрашивает новый, настоящий мальчик Пиноккио.

«А вот он там! – ответил Джепетто; при этом он указал на паяца, стоявшего у стола с понуренною головою, повисшими руками и вывернутыми ногами.

Пиноккио повернулся в ту сторону, посмотрел на паяца и сказал про себя с особенным удовольствием:

– Как я был смешон, когда был паяцем! И как я теперь рад, что сделался настоящим мальчиком!..»

В более позднем переводе Н. Петровской, отредактированном А. Толстым, это изложено еще более внятно; здесь прямо говорится о том, что стать мальчиком – самое заветное желание деревянного человечка. И когда это случается, Пиноккио, поглядев на свое отражение в зеркале, все никак не может поверить, что это не сон.

Он идет в соседнюю комнату, где сидит папа Карло и мастерит чудесные игрушки.

«На полу около его стула сидел деревянный петрушка. Голова его повисла на бок, руки упали вдоль туловища, тонкие ножки согнулись в коленях, и никто бы не поверил, что когда-то он умел бегать, плакать и смеяться.

– А это кто? – со страхом спросил Пиноккио, показывая пальцем на петрушку.

– А это, дружок – это ты же сам... Но не бойся, плохие дни миновали, это – только кукла, а ты – Пиноккио... С добрым утром!»

Здесь, как мне кажется, имеют значение две вещи.

Во-первых, на протяжении всей книги постоянно подчеркивается бренность деревянного тела Пиноккио – оно не только не вечно, но и постоянно подвергается смертельным опасностям: то Пиноккио едва не сгорел, грея ноги у огня, то его пытался пустить на дрова Манджиафокко, то его обвалили в муке и едва не изжарили вместе с рыбой... Дальнейшая же судьба Пиноккио-мальчика, живого, а стало быть – смертного, автора не волнует. Теоретически можно себе представить, что мальчик вырастет, потом когда-нибудь состарится, но финал сказки оставляет у читателя впечатление, что новый облик Пиноккио – вечный и неизменный.

Во-вторых, хотя происхождение волшебного полена остается нам неизвестным, а Джепетто (Карло) ни к каким магическим средствам воздействия не прибегал, впечатление такое, что мы имеем дело с «неправильным», «незаконным» оживлением. Так был оживлен Голем – и заметим, что он тоже отказался подчиняться своему создателю.

Таким образом, Пиноккио – своего рода гусеница, которой предстоит превращение в бабочку. В своем первоначальном облике он не может завершить свое развитие и, пройдя обряд инициации, побывав в запредельных мирах, набравшись ума-разума и поддавшись влиянию пробудившихся в нем добрых чувств, неминуемо становится человеком.

С Буратино все совсем по-другому.



В «Пиноккио» Джепетто (Карло) с самого начала мечтал сделать куклу, с которой можно было бы выступать и тем самым зарабатывать себе на хлеб. То, что полено окажется особенным, а кукла – живой, предусмотрено не было.

В «Золотом ключике» старый шарманщик Карло ни о чем таком не помышляет. Джузеппе подсовывает ему полено и подбрасывает мысль о деревянной кукле, которую можно будет носить по дворам. Но уже к концу главы, в которой он делает из полена куклу, Карло называет Буратино «деревянным мальчишкой». И, хотя о том, что он деревянный, упоминается достаточно часто, физические проявления этой его природы по сравнению с первой книгой сглажены. Исчез эпизод, в котором у деревянной куклы обгорели ножки. Крыса Шушара пытается перегрызть ему горло – и в названии главы говорится, что Буратино «едва не погибает по собственному легкомыслию» – хотя деревянной кукле новую шею, казалось бы, вырезать не труднее, чем новые ноги. Вообще у Толстого исчезают все эпизоды, в которых другие персонажи как-либо воздействовали на его тело: у Пиноккио птички склевывали лишнее с носа, рыбы объедали ослиную плоть, оставив лишь деревянный «остов», словом, тело его постоянно подвергалось внешним воздействиям и претерпевало изменения. Буратино с момента рождения – физически законченный, как человек, только что не растет.

Пиноккио, в общем, изначально грешен по своей природе, он капризный и недобрый, он начинает свою жизнь с совершения убийства. Буратино – непосредственный и озорной, он не преступник, подлежащий исправлению, а всего лишь шалун. Сверчка он не убивает, а просто выгоняет из дома, чтобы не приставал с поучениями; проголодавшись, он не привередничает, соглашается есть, что дают. Он очень быстро осознает свое призвание; ему не лень идти в школу – он не идет туда, потому что его неодолимо притягивает кукольный театр.

«Буратино бесконечно обаятелен даже в своих грехах “малого чина”: и в своем любопытстве (в духе русского фразеологизма “совать нос не в свое дело”), и в своей наивности (проткнув носом холст, он не догадывается, что за дверца там виднеется, – то есть “не видит дальше собственного носа”), и в нарушающей благопристойность *естественности* своего поведения. Любопытство, простодушие, естественность... Писатель доверил Буратино выражение <...> самых симпатичных человеческих качеств, если только позволено говорить о человеческих качествах деревянной куклы»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Петровский М. Книги нашего детства. С. 302.

Все, что было связано с потусторонним миром, из сказки пропадает: сверхку нет надобности являться с того света, поскольку он этого и не покидал (он и появится в финале сказки целым и невредимым); место странной феи, не то живой, не то мертвой (да еще и оборотня – в одном из эпизодов она превращалась в козочку), занимает кукла Мальвина, у которой только и общего с безымянной феей, что голубые волосы и желание воспитывать; никакой Страны Игр, куда мальчиков заманивают для того, чтобы превратить в ослов, нет и в помине; а путешествие в акульей утробе здесь соответствует недолгое пребывание в темном чулане, где Буратино заперли в наказание.

Зато кусок старого холста с нарисованным на нем очагом и кипящим на огне котелком висит в каморке не просто так. В самом начале Буратино, сунув нос в нарисованный котелок, делает в холсте дыру и видит за ней затянутую паутиной дверцу, а вскоре Карабас Барабас едва не проговаривается о какой-то тайне, связанной с этим нарисованным очагом. Вскоре черепаха Тортила дарит Буратино золотой ключик, а потом Пьеро рассказывает о том, что Карабас Барабас страстно желает этот ключик заполучить и отпереть им некую дверцу. Вот только что за этой дверцей – неизвестно.

А дальше Буратино и его друзьям приходится вступить в бой с Карабасом Барабасом и продавцом пиявок Дуремаром. Ему не до самосовершенствования, у него есть куда более важные и неотложные дела. Едва он, подслушав разговор в «Трех пескарях», узнает, где находится таинственная дверца, как ему уже приходится спешить на помощь друзьям, схваченным губернатором Лисом. Буратино ненадолго впадает в отчаяние, но как только крот рассказывает ему, кто увез его друзей, он тут же принимается действовать.

«Что за польза была лежать, завязив нос в земле! Буратино вскочил и побежал по следам колес. Обогнул озеро, вышел на поле с густой травой.

Шел, шел... У него не было никакого плана в голове. Надо спасти товарищей – вот и все»<sup>1</sup>.

Конечно же, добрые побеждают злых, папа Карло отказывается продать Карабасу Барабасу кукол и за сто золотых монет, и даже полицейский, которому жарко и скучно, не хочет помогать доктору кукольных наук.

Наконец наши герои добираются до каморки под лестницей, и Буратино велит папе Карло взять молоток и отодрать от стены дырявый холст. Папа Карло повинуется.

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты приведены по изданию: *Толстой А. Золотой ключик, или Приключения Буратино // История деревянного человечка.*

«Карло старательно обмел паутину. Тогда стала видна небольшая дверца из потемневшего дуба. На четырех углах на ней были вырезаны смеющиеся рожицы, а посередине – пляшущий человечек с длинным носом.

Когда с него смахнули пыль, Мальвина, Пьеро, папа Карло, даже голодный Артемон воскликнули в один голос:

– Это портрет самого Буратино!

– Я так и думал, – сказал Буратино, хотя он ничего такого не думал и сам удивился. – А вот и ключ от дверцы. Папа Карло, открой...

Он вложил ключик в замочную скважину и повернул... Раздалась негромкая, очень приятная музыка, будто заиграл органчик в музыкальном ящике...

Папа Карло толкнул дверцу. Со скрипом она начала открываться».

Карабас Барабас, сломав дверь, врывается в каморку под лестницей, но в эту самую минуту Карло, нагнувшись, уходит в потайную дверцу в стене, и дверца захлопывается.

«Карабас Барабас подскочил к потайной дверце, заколотил в нее кулаками и каблуками:

Тра-та-та-та!

Но дверца была прочна.

Карабас Барабас разбежался и ударил в дверцу задом.

Дверца не подалась».

А полицейские высаживать ее отказались:

«– Нет, здесь работа очень тяжелая, – ответили они и пошли к начальнику города сказать, что ими все сделано по закону, но старому шарманщику, видимо, помогает сам дьявол, потому что он ушел сквозь стену».

Тем временем Буратино, Мальвина, Пьеро, Артемон и папа Карло спускались по крутой каменной лестнице в подземелье.

Тьма, слабый огонек свечи, страшные пляшущие тени на стенах – и последнее испытание: на Буратино, опередившего всех остальных, напала крыса Шушара, но Артемон бросился ему на помощь и задушил ее.

И вот наконец подземный путь привел Буратино и его спутников к цели:

«Буратино обеими руками приподнимал истлевший войлок, – им было занавешено отверстие в каменной стене. Оттуда лился голубой свет.

Первое, что они увидели, когда пролезли в отверстие, – это расходящиеся лучи солнца. Они падали со сводчатого потолка сквозь круглое окно.

Широкие лучи с танцующими в них пылинками освещали круглую комнату из желтоватого мрамора. Посреди нее стоял чудной красоты кукольный театр. На занавесе его блестел золотой зигзаг молнии.

С боков занавеса поднимались две квадратные башни, раскрашенные так, будто они были сложены из маленьких кирпичиков. Высокие крыши из зеленой жести ярко блестели.

На левой башне были часы с бронзовыми стрелками. На циферблате против каждой цифры нарисованы смеющиеся рожицы мальчика и девочки.

На правой башне – круглое окошко из разноцветных стекол».

Папа Карло, разочарованный тем, что вместо сокровищ нашел всего-навсего старую игрушку, все же заводит вделанные в башенку часы, – раз уж сбоку висит ключик, – и начинаются чудеса.

Из разноцветного окошка второй башни выскочила птица, пропела «к нам-к нам», заиграла шарманка, и занавес поднялся.

«Никто, даже папа Карло, никогда не видывал такой красивой декорации.

На сцене был сад. На маленьких деревьях с золотыми и серебряными листьями пели заводные скворцы величиной с ноготь. На одном дереве висели яблоки, каждое из них не больше гречишного зерна. Под деревьями прохаживались павлины и, приподнимаясь на цыпочках, клевали яблоки. На лужайке прыгали и бодались два козленка, а в воздухе летали бабочки, едва заметные глазу».

Первая декорация, которая открылась глазам прибывших, более всего напоминает райский сад. Впрочем, сад этот так мал, что не только папа Карло, но и куклы в него не войдут, если яблоки в нем с гречишное зерно, а скворец величиной с ноготь. Здесь мне, как и Петровскому, невольно вспоминается Алиса, которая, достав ключик, не могла войти в сад.

Впрочем, этой декорацией, как и сменившими ее африканской и городской, герои Толстого лишь полюбуются, но не воспользуются, у них другие планы – они собираются играть комедию из жизни деревянных человечков. Книга заканчивается тем же, с чего начиналась, но это не закольцованный сюжет, а скорее *mise en abyme* – своего рода «рассказ в рассказе». Протрубив в трубу и объявив о том, что представление начинается, Буратино «сбежал по лесенке, чтобы играть первую сцену комедии, в которой изображалось, как бедный папа Карло выстругивает из полена деревянного человечка, не предполагая, что это принесет ему счастье».

Очень скоро, почти сразу после того как «Золотой ключик» (сначала, как и «Пиноккио», опубликованный в периодическом издании – газете «Пионерская правда») вышел (в 1936 году) отдельной книгой, Толстой по просьбе Натальи Сац начал писать пьесу. И если «Золотой ключик, или

Приключения Буратино» был «романом для детей и взрослых», то пьеса «Золотой ключик» названа автором «сказкой для детей».

В конце того же года состоялась премьера, и «снова судьба подыграла сказке: подобно тому, как ее герои обретают с помощью золотого ключика новый театр, московские дети обрели свой – с помощью “Золотого ключика”».

Спектаклем по пьесе Толстого 10 декабря 1936 года открылся Центральный детский театр <...> Этот “ход судьбы” был придуман режиссером спектакля: Н. Сац предложила Толстому, “чтобы золотой ключик в конце пьесы открывал не театр ‘Молнию’, а Центральный детский театр”<sup>1</sup>.

В отличие от повести, пьеса и начинается с того, что в город прибывает на гастроли Карабас Барабас. Всех приключений я пересказывать не стану, они не имеют отношения к занимающему меня мотиву, и сразу перейду к финалу.

Буратино и все остальные, как и в повести, спускаются в подземелье, видят (вместо кукольного театра) большие двери («с нарисованными на них солнцем, лунной, звездами, птицами, зверями, мальчиками и девочками и другими занимательными вещами»), по бокам – две башенки, на одной сидит говорящий сверчок, который рассказывает о некоем «старом-старом, добром-добром, умном-умном, ученом-ученом» человеке, который очень любил детей и говорил, что им должен принадлежать весь прекрасный мир земной. Но поскольку в стране Тарабарского короля никто его слушать не хотел, а детей всегда обижали, он, пообещав, что «настанут другие времена, и будет другая страна, – там дети будут счастливы», построил большой красивый ящик и положил в него «одну вещь».

Ящик может открыть только очень хороший, очень смелый, очень умный ребенок – и на этот раз часы на башенке заводит Буратино, двери раскрываются, внутри – большая книга.

Книга волшебная: когда Карабас Барабас и другие злодеи врываются в подземелье, Буратино и остальные хором читают – так и хочется сказать «заклинание»: «Табарабский король, и Карабас Барабас, и кот Базилио, и лиса Алиса, и все, все, все, кто мучает детей, – провалитесь в тартарары...»

Тут же грохочет гром, сверкает молния, завывает ветер, поднимает ураган – и уносит всех злодеев прочь.

А Буратино и его друзья перевертывают страницу, и тут же с этой страницы к ним сходит воздушный корабль. На нем они улетят в страну счастья, куда могут улететь «только смелые и хорошие дети» – робким, должно быть, счастья не видать.

<sup>1</sup> Петровский М. Книги нашего детства. С. 316–317.

Страна счастья выглядит красиво, но не волшебно: в ней есть море, пионерский лагерь в горах, поля, где жнут, самолеты в небе, поезда, «похожие на Кремль» башни, за ними – лучи солнца. В этой стране старики счастливы, как дети, и у каждого теплая куртка, и каждый ест досыта, а уж если играет на шарманке – то лишь для собственного удовольствия.

Как называется страна – должны были подсказать «голоса из зала».

О том, чтобы играть веселую комедию из собственной жизни, речи нет. Буратино и его друзья решают остаться в чудесной стране, чтобы жить, учиться и веселиться.

Все волшебство осталось по ту сторону – шагнув за черту, герои сказки оказываются в счастливой, безоблачной действительности. Та страна, где они жили прежде, отождествляется со «старым миром», с которым надо было решительно проститься и откуда надо было спасаться: когда шла работа над сценарием фильма «Золотой ключик», А. Птушко писал Толстому, что хорошо бы связать концовку с приездом испанских детей в СССР, а Е. Гершуни, художественный руководитель Ленгосцирка, просил Толстого, чтобы в финале циркового представления по «Золотому ключику» на пионерском костре аллегорически сожгли чучело Карабаса<sup>1</sup>.

Получается, что, пережив вместе с героями сказки опасные приключения, зрители словно бы заново, осознанно приобретают право на свою счастливую жизнь в прекрасной стране, словно оказываются там, где всегда и были.

Далеко-далеко, за морем,  
Стоит золотая стена.  
В стене той заветная дверца,  
За дверцей большая страна.

Ключом золотым отпирают  
Заветную дверцу в стене,  
Но где отыскать этот ключик,  
Никто не рассказывал мне.

В стране той – пойдешь ли на север,  
На запад, восток или юг –  
Везде человек человеку  
Надежный товарищ и друг.

<sup>1</sup> См.: *Петровский М.* Книги нашего детства. С. 316–317.

Прекрасны там горы и доли,  
И реки, как степь, широки.  
Все дети там учатся в школах,  
И славно живут старики.

### «КОНДУИТ И ШВАМБРАНИЯ» И ДРУГИЕ ПОВЕСТИ Л. КАССИЛЯ

«Кондуит и Швамбрения», наверное, самая известная книга Льва Кассиля – и первая, которая приходит на память, если говорить о параллельных мирах. Однако Швамбрения – не единственная вымышленная страна в произведениях писателя: в «Дорогих моих мальчишках» описывается Синегория, и даже в реалистическом «Великом противостоянии», пусть героиня и не отправляется в другую страну, но существует параллельно в современной ей действительности как Сима – и в России начала девятнадцатого века как Устя Бирюкова, героиня Отечественной войны 1812 года.

«Кондуит» (1930) – литературный дебют молодого Кассиля, задумавшего написать повесть о своем детстве, рассказать о том, «как рухнула старая школа, как мы сами выучили все, что нам не хотели объяснять в классе». «Швамбрения» (1933), вторая его автобиографическая повесть, поначалу существовала отдельно, и лишь впоследствии Кассиль объединил обе повести в одну. Впервые они вышли под одной обложкой и общим названием «Кондуит и Швамбрения» в 1935 году.

Швамбрения была открыта вечером 8 февраля 1914 года, на шестнадцатой минуте пребывания братьев Лели и Оси в углу. Наказаны они были за то, что в очередной раз без спросу взяли шахматы, и при этом потерялась черная королева. Играли братья не в шахматы, а с шахматами.

«Точеные лакированные фигурки предоставляли неограниченные возможности использования их для самых разнообразных и заманчивых игр. Пешки, например, могли отлично нести обязанности солдатиков и кеглей. У фигур была скользкая походка полотеров: к их круглым подошвам были приклеены суконочки. Туры могли сойти за рюмки, король – за самовар или генерала. Шишаки офицеров походили на электрические лампочки. Пару вороных и пару белых коней можно было запрячь в картонные пролетки и устроить биржу извозчиков или карусель. Особенно

же были удобны обе королевы: блондинка и брюнетка. Каждая королева могла работать за елку, извозчика, китайскую пагоду, за цветочный горшок на подставке и за архиерея... Нет, никак нельзя было удержаться, чтобы не трогать шахмат!

В тот исторический день белая королева-извозчик подрядилась везти на черном коне черную королеву-архиерея к черному королю-генералу. Они поехали. Черный король-генерал очень хорошо угостил королеву-архиерея. Он поставил на стол белый самовар-король, велел пешкам натереть клетчатый паркет и зажег электрических офицеров. Король и королева выпили по две полные туры<sup>1</sup>.

Братьям для игры вовсе не требуются игрушки, похожие на настоящие вещи – игрушек, игрушечных поездов, автомобилей и пароходов у них было более чем достаточно. Окружающая действительность воспроизводится при помощи отдаленно напоминающих людей и предметы шахматных фигур – и игра зарождается из этого сходства. Не то чтобы мальчикам очень хотелось играть в генералов и архиереев – но форма шахмат подсказывает сюжет.

Позже Леля назовет склонность «великого путаника, подражателя и фантаста» Оськи находить новое предназначение для любого предмета способностью «видеть вторую душу вещей».

Стоя – вернее, сидя, потому что Лелю и Осю в угол не ставили, а сажали – в углу, братья обдумывают несправедливое устройство мира:

«Мир был очень велик, как учила география, но места для детей в нем не было уделено. Всеми пятью частями света владели взрослые. Они распоряжались историей, скакали верхом, охотились, командовали кораблями, курили, мастерили настоящие вещи, воевали, любили, спасали, похищали, играли в шахматы... А дети стояли в углах. Взрослые забыли, наверно, свои детские игры и книжки, которыми они зачитывались, когда были маленькими. Должно быть, забыли! Иначе они бы позволяли нам дружить со всеми на улице, лазить по крышам, бултыхаться в лужах и видеть кипяток в шахматном короле...»

Оська предлагает бежать – но куда бежать, если всюду большие, а они – маленькие. И вдруг Леле в голову ударила «ослепительная идея».

«Не надо было никуда бежать, не надо было искать обетованную землю. Она была здесь, около нас. Ее надо было только выдумать. Я уже видел ее в темноте».

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты приведены по изданию: *Кассиль Л.* Кондуит и Швамбрия. М.: Детская литература, 1959.



В эту страну, как и в страну чудес с пластинки про Алису, не надо было плыть, бежать или лететь – достаточно было захотеть, чтобы в ней оказаться; тем не менее перед тем как сойти со скамейки на берег новой страны, братья – они ведь родились и росли на берегу Волги – к ней подплыли, дали тихий ход, выпустили пары... И потом каждое утро братья возвращались из ночной Швамбрании, открывая день подходным гудком, а вечером отбывали в нее с отходным свистком.

Поскольку Швамбрания была придумана для того, чтобы уравновесить несправедливость реальности, в ней все было основано на высокой справедливости. «В отличие от книг, где добро торжествовало, а зло попиралось лишь в последних главах, в Швамбрании герои были вознаграждены, а негодяи уничтожены с самого начала. Швамбрания была страной сладчайшего благополучия и пышного совершенства».

Леля и Ося – дети из образованной еврейской атеистической семьи, и в игре их какие бы то ни было мистические мотивы отсутствуют. А потому объяснения прислуги Аннушки и посещение церкви, где венчалась соседская горничная, приводят к тому, что братья решают: «царство небесное – это такая Швамбрания, которую взрослые выдумали для бедных». Впрочем, для смеха Леля вводит в Швамбрании и духовенство. Главным швамбранским попом был патриарх Гематоген, которого величали «ваше неправдоподобие».

Своего языка в Швамбрании нет, но есть нечаянная игра словами. Если в «Алисе», о которой я уже говорила, и в книге «Между двух стульев», о которой речь пойдет позже, вольное обращение со словами было намеренным, здесь Оська просто-напросто не успевает запомнить смысл новых слов и нещадно их путает: «Большие новости! Джек поехал на Курагу охотиться на шоколадов... а сто диких балканов как накинута на него и ну убивать! А тут еще из изверга Терракоты начал дым валить, огонь. Хорошо, что его верный Сара-Бернар спас – как залает...

И я должен был догадываться, что у Оськи в голове спутались курага и Никарагуа, Балканы и каннибалы, шоколад и кашалот; артистку Сару Бернар он перепутал с породой собак сенбернар... А извергом он называет вулкан за то, что тот извергается».

В отличие от если не всех прочих, то большей части историй, в которых герои на какое-то время перемещаются в параллельный мир, существующий по собственным законам, а затем возвращаются обратно, Леля и Ося свой выдуманный мир создают сами, живут параллельно в двух мирах («Мы теперь каждый день будем жить не только дома, а еще как будто в такой стране... в нашем государстве») и сознательно меняют

этот мир, в существование которого чем дальше, тем больше верят, под воздействием внешних обстоятельств.

Вокруг происходят войны и революции, смысла происходящего мальчишки понять не могут, а потому решают, что все это – попросту борьба хорошего с плохим, без которой скучно. И для развития швамбранской игры им приходится поселить в Швамбрании несколько негодяев.

Негодяи, понятно, были выдуманными, а вот первая швамбранка – вполне реальной; познакомившись с девочкой Таей, Леля немедленно поселяет ее в вымышленной стране под именем герцогини Каскары Саграды.

Слова существуют отдельно от своего значения: Леля заимствует имена из рекламы, ориентируясь лишь на звучание и отчасти на сопроводительные тексты, а потому главный негодяй Швамбрании, «кровожадный граф», получает имя Уродонал Шателена – по названию модного в то время и разрекламированного во всех журналах лекарства от камней в почках и печени. Имя же для красавицы герцогини, взятое с обложки журнала «Нива», где утверждалось, что оно звучит «легко и нежно», оказалось названием пилюль от запора.

Как многие мальчишки, Леля и Ося играют в войну, а войну, которая тем временем реально идет в стране, в играх своих тоже переносят в Швамбранию. Но когда война и ее последствия приближаются, когда Леля видит учения вблизи, когда ему приходится читать письмо от солдата, которому отняли руку, его матери, игра в войну тускнеет, и упоминания о Швамбрании надолго почти совсем пропадают со страниц книги.

Правда, здесь речь все еще идет о первой книге – «Кондуит».

Действие собственно «Швамбрании» начинается в середине 1916 года, с началом великого похода швамбранского флота вокруг материка, начавшегося в это время и продолжавшегося до ноября 1917 года.

После долгого перехода и морских боев, миновав опасные острова Хину, Микстуру и прочие, швамбраны повернули на запад и вошли в пролив Семи Школяров. Они приближались к острову Лукоморье.

Пребыванию на этом острове посвящена коротенькая глава «Заповедник героев».

«Принц и Нищий, Макс и Мориц, Бобус и Бубус, Том Соьер и Гек Финн, Оливер Твист, Маленькие Женщины и Маленькие Мужчины, они же ставшие взрослыми, дети капитана Гранта, маленький лорд Фаунтлерой, двенадцать егерей, три пряхи, семь мудрых школяров, тридцать три богатыря, племянники дядьки Черномора, Последний день Помпеи и Тысяча одна ночь вышли встречать нас.

– Здравия желаем, ваше ослепительство! – гаркнули они нам.

На берегу стоял дуб зеленый. Златая цепь на дубе том. Цепной кот в сапогах с ученым видом ходил вокруг дуба. Направо идет – книжки читает вслух, идет налево – граммофон заводит. Прямо как в цирке у Дурова. А на скале сидел Сфинкс. Он сочинял шарады и ребусы.

Знакомые образы населяли остров. Остров Лукоморье был заповедником всех вычитанных нами героев. Герои были изъяты из книг. Они жили здесь вне времени и сюжета».

Дальше появится сборный эскадрон, в котором скачут рядом Неизвестный Рыцарь, Всадник без головы, Дон Кихот Ламанчский и верный оруженосец Санчо Панса (везущий крылья ветряной мельницы, которую обкорнал Дон Кихот), следом – Иванушка-дурачок верхом на Коньке-Горбунке, три богатыря, а за ними всеми – знаменитые сыщики Нат Пинкертон и Шерлок Холмс. Из кустов выходят Робинзон Крузо и Пятница...

И ровно ничего на этом острове не происходит. Эпизод вечности – как в фильме Норштейна «Сказка сказок» или пьесе Метерлинка «Синяя птица» – там, где Тильтиль и Митиль попадают в страну воспоминаний (кстати, Синие Птицы тоже летают в Таинственном саду на этом острове, и там же гуляют Голубые Цапли, поют Золотые Петушки и несутся Курочки Рябы).

Использование известных литературных или сказочных персонажей для того, чтобы населить ими собственную выдуманную страну, – прием не новый. Иногда эти персонажи действуют в соответствии с привычной ролью, иногда изменяются до неузнаваемости. Здесь так и кажется, будто они ведут посмертное существование. «Книжным мальчишкам» так же неинтересно с ними играть, как раньше неинтересно было играть с готовыми игрушками. Шахматная королева, каждый раз выступающая в новой роли, или коварный граф Уродонал Шателена, у которого изначально только и есть, что имя, да еще картинка, наглядно иллюстрирующая ужасные муки (от которых вообще-то Уродонал должен был как раз избавлять), дают куда больший простор для манипуляций. Здесь можно было бы вспомнить и эпизод из совсем не сказочной повести Александры Бруштейн «Дорога уходит в даль», где маленькая Сашенька по-своему играет с картонными фигурками, изображающими шекспировских персонажей. Играет до тех пор, пока ей не пересказывают содержание «Ромео и Джульетты»; на этом игра и заканчивается, про героев пьесы ничего больше не придумать – их судьба завершена.

Вот и здесь мореплавателям только и остается, что посидеть на пиру – «и мы там были и мед пили. А так как усов у нас не было, то все в рот попало» – и плыть дальше.

Вообще надо сказать, что отыскивать что-либо в «Швамбрании» трудно – все лежит на поверхности, углубляться некуда. Автор сам разъясняет смысл игры. Так же, как несколькими годами раньше он понял, что царство небесное – это Швамбрана для бедных, повзрослев и увлекшись театром, он делает вывод: театр – это Швамбрана для взрослых. И театр даже лучше Швамбрании:

«Мы рвались проникнуть за занавес. Гришка Федоров, человек влиятельный и добрый, сын театрального парикмахера, доставил нас на кухню чудес. Нас поразила грубая невсамделишность бутафорских вещей, игрушечные фрукты и холщовые горизонты. Зато с восхищением рассматривали мы взрослых людей, ежедневно играющих в чужую жизнь. Это было почище Швамбрании.

В зале над аркой сцены шла надпись:

МИР – ТЕАТР, ЛЮДИ – АКТЕРЫ (Шекспир)

Это изречение стало новым девизом на швамбранском гербе.

Швамбраны пошли на сцену. Мир теперь расщепился на актеров и зрителей. Покровский день нам казался затянувшимся антрактом.

– Искусство отвлекает людей от серой, будничной жизни, – говорили тетки. – Оно переносит нас в мир прекрасных образов.

Они потом, ссорясь и увлекаясь, спорили о поступках различных героев вчерашнего спектакля. Они обвиняли этих выдуманных людей, защищали, любили их и ненавидели, совершенно, как мы с Оськой, когда играли в Швамбранию. И мы пришли к выводу, что такое искусство – это Швамбрана для взрослых. Они играли в нее серьезно».

Жизнь становится все труднее, и в дни, когда нет «чечевицы, керосина и писем от папы» (уехавшего на фронт) Леля предлагает маме воображать, будто они каждый день едут через пустыни и горы в новую, «прямо необыкновенную» страну – и эта страна вовсе не Швамбрана.

Игра теперь стала терапевтической – она «сводилась главным образом к воображаемому ожорству». В реальной жизни было голодно и холодно, Швамбрана же тем временем не просто ела, но пировала. «Мы смаковали звучные и длинные меню, взятые из поваренной книги Молоховец. На этих швамбранских пиршествах мы немножко удовлетворяли свои необузданные аппетиты. Но сахарный фонд Швамбрании убывал только по праздникам. Главным поваром Швамбрании был Жорж Борман. Его мы взяли со старой рекламы какао и шоколада. Жорж Борман был последним героем Швамбрании. Это был герой чисто желудочного происхождения. Никакого нового заблуждения он уже не мог сострять».

В Швамбрании «наступила эпоха упадка» – и, возможно, игра закончилась бы уже тогда, если бы не заброшенный дом, который «надолго отсрочил падение» воображаемой страны.

Приехавшая в Покровск из Москвы двоюродная сестра мальчиков, подробно расспросив их о Швамбрании, удивляется, что у них «в такое интересное время еще есть потребность в сверхъестественном», заявляет, что «это просто срам и пора работать» и, став заведующей детской библиотекой, обещает развести там такую красоту – «куда вашей Швамбрании».

Как только у Лели появляется настоящее дело, которое надо делать вместе с другими, да еще и оказывается, что он будет далеко не главным, Швамбрания тускнеет, он начинает ее стыдиться. К тому же и с мировым неблагополучием и несправедливостью вот-вот будет покончено – и Швамбрания становится бесполезной. «Швамбрания показалась мне в эту минуту более сомнительной, чем когда-либо. Я почувствовал, что не смогу найти ни одного слова в оправдание игры. Она становилась явно ненужной, навязчивой и стыдной, как привычка, от которой хочешь отучиться».

Швамбрания неумолимо рушится. Лелю затаскивают в устроенную по случаю праздничного вечера «комнату сюрпризов», чтобы он полюбовался панорамой «Вид в лунную ночь зимой». Занавески раздернулись – и Леля увидел золотую раму. «В нее был вправлен чудесно изготовленный ночной зимний ландшафт. Голубое молоко луны заливало панораму. Отлично были скопированы покровские амбары. Стройная водокачка стояла посреди пустынной площади. В крохотных домах горели красные огоньки.

– Похоже? – спросила Клавдя.

– Очень! – сказал я. – Только красивее гораздо, чем в действительности».

Но тут чары рушатся – через панораму проехал миниатюрный извозчик, «и в ту же минуту игрушечная ночь отпрыгнула назад. Перспектива углубилась. Амбары обрели нормальные масштабы, и я понял, что никакой панорамы нет. Рама была вставлена в большом окне. Окно выходило на площадь. Я смотрел на обыкновенную ночь в настоящем Покровске. Никогда бы я не подумал, что эта прекрасная ночь и все, что было сегодня на нашем вечере, могло происходить на простой земле. Туман скучной недействительности пал на Швамбранию.

Швамбранская почва ускользала у меня из-под ног».

Для Донны Дины, устроившей эту «панораму», все просто: по старой поговорке, хорошо там, где нас нет. Но, как написал «один известный коммунистический писатель», – пролетариату незачем строить себе мир

в облаках, потому что он может основать, и основывает, свое царство на земле.

А вскоре Леля сам предлагает «разобрать на дрова Швамбранию» – тот самый заброшенный дом, который на время отсрочил неминуемую гибель Швамбрании. И когда от Швамбрании остаются одни обломки, и Оська говорит, что «все швамбраны погибли, как гоголь-моголь» (разумея под этим Гога и Магога), Леля сочиняет и тут же читает собравшимся последние швамбранские стихи:

«Стою на поле брани я...  
 Разрушена Швамбрания.  
 С ней погиб имен набор:  
 Джек, Пафнутий, Бренабор,  
 Арделяр, Уродонал,  
 Сатанатам-адмирал,  
 Мухомор-Поган-Паша,  
 Точка, и ша!  
 Каких имен собрание!  
 Прощай, прощай, Швамбрания!  
 За работу пора нам!  
 Не зевать по сторонам!  
 Сказка – прах, сказка – пыль!  
 Лучше сказки будет быть!  
 Жизнь взаправду хороша...  
 И все подхватили:  
 Точка, и ша!»

Словом, все фантазии – если не от безделья, то от невозможности куда-то приложить силы в реальной жизни. И если куда и стремиться, то не из нашей жизни в какую-то выдуманную страну, которой нет на карте и которой не найти на глобусе, а из всех прочих миров – сюда, где люди своими руками построили прекрасную жизнь.

Вот и в финале сказки В. Губарева «Королевство кривых зеркал» (правда, куда менее популярной, чем ее экранизация<sup>1</sup>) говорится о том же.

<sup>1</sup> «Королевство кривых зеркал» (Киностудия имени Горького, 1963). Авторы сценария В. Губарев и Л. Аркадьев, режиссер А. Роу, операторы В. Дульцев и Л. Акимов, композитор А. Филиппенко, в главных ролях Ольга и Татьяна Юкины.

Девочка Оля, буквально восприняв совет бабушки «посмотреть на себя со стороны», шагает сквозь зеркало и оказывается в сказочном королевстве, где жизнь устроена совсем нехорошо. Там формально правит глупый и безвольный король, а на самом деле всем заправляют Наиглавнейший Министр Абаж (Жаба) и Главнейший Министр Нушрок (Коршун), мечтающие захватить власть каждый для себя и занятые постоянными интригами, там собираются казнить юного зеркальщика Гурда (Друг) за то, что он отказывается делать кривые зеркала и разбивает уже готовые, там бедные и угнетенные готовятся свергнуть власть богатых угнетателей – и девочка Оля, в зазеркальном королевстве избавившаяся от всех своих недостатков (по эту сторону зеркала она была капризной и ленивой врушкой и сладкоежкой), перешедших к ее двойнику-отражению Яло, им, конечно же, помогает.

После того, как добро восторжествовало, Олю чествуют на городской площади.

«– Эта девочка, – крикнула тетушка Аксал, – пришла из чудесной страны, где сердца всех людей благородны и отважны!»<sup>1</sup>

Олю упрашивают остаться в зазеркальном городе навсегда, но она отказывается.

«Неожиданно для самой себя Оля взмахнула косичками и заговорила. И ее слабый голосок вдруг стал таким звонким, что его услышали на самых отдаленных улицах города.

– Я не могу остаться с вами, дорогие друзья, потому что нет на свете ничего прекраснее и лучше моей страны! Вы, наверно, тоже постройте когда-нибудь такую же светлую жизнь, как в моей стране. Я верю в это, дорогие друзья!»

Независимо от того, попадают ли герои сказки в некий параллельный мир из нашей страны, как в «Королевстве кривых зеркал», или жили где-то в другом месте изначально, как в «Золотом ключике», расклад одинаков: «два мира – два детства», и счастливое детство, конечно же, может быть только здесь. И единственный выбор – между тем, чтобы перебраться самим в прекрасную советскую страну и тем, чтобы построить у себя земной раз по ее образу и подобию.

<sup>1</sup> Губарев В. Королевство кривых зеркал. М.: Детская литература, 2005.

## МЕСТО ПОДВИГУ – В ИНЫХ МИРАХ

### «Хроники Нарнии» К. Льюиса

В других главах я уже начала говорить о том, что иногда в книгах люди отправляются в запредельные миры для того, чтобы совершать там героические поступки, а иногда необходимость спасать кого-то или сразу весь тот мир, в который они попали, выясняется уже на месте. В детских книгах и героями этими оказываются дети.

Ни цикла из семи книг Льюиса, ни повести Линдгрена, объединенных не только этим мотивом, но и тем, что главные герои и там, и там погибают и воскресают для вечной жизни, в моем детстве не было. Первый русский перевод одной из частей «Нарнии» – романа «Лев, колдунья и платяной шкаф» – появился только в 1978 году и прошел мимо меня, я узнала о «Хрониках Нарнии» много позже, уже в конце девяностых, из выданного моему сыну списка книг для внеклассного чтения, а книга «Братья Львиное сердце» на русском языке впервые была издана и того позже, в 1981 году, и еще до того как прочесть, я, не зная ее содержания, посмотрела во время фестиваля эстонский школьный спектакль (без перевода), и лишь потом прочитала. Надо сказать, суть происходящего на сцене была понятна, но подробности, конечно, я узнала только при чтении. Так что и в том, и в другом случае речь идет не о «книгах моего детства», какими были те, о которых говорилось раньше. Впрочем, и то, о чем я собираюсь говорить дальше, тоже книги не моего детства, а детей, принадлежащих к другим поколениям.

Клайв Стейплз Льюис (1898–1963) – английский и ирландский писатель, ученый и богослов, известный как своими работами по средневековой литературе и христианской апологетике, так и художественными произведениями, теми самыми «Хрониками Нарнии».



По собственному признанию, Льюис сделался христианином в сентябре 1931 года, на следующий день после долгой беседы о христианстве с Дж.Р.Р. Толкином и Хьюго Дисоном. В автобиографической книге «Настигнут радостью» Льюис описывает этот переход (конечно, это было не мгновенное озарение, а лишь последний этап долгого пути). Здесь важно и то, что Льюис вовсе не отвергал, как делают многие, все прочие чужие религии, изначально считая их ошибочными: «Мы оба теперь верили в Бога и готовы были узнать о Нем что-то новое, все равно из какого источника, языческого или христианского. Я начал понемногу разбираться в сложном многообразии религий. <...> Кроме него, помог мне и Барфилд, научивший меня уважительней относиться к языческому мифу. Мне уже не требовалось просто обнаружить единственно верную религию среди тысяч заведомо ложных – надо было понять, в какой точке религия достигает зрелости, каким образом осуществлялись чаяния язычников»<sup>1</sup>. Признав единого и нравственного Бога, Льюис стал воспринимать язычество как «детство религии, пророческий сон». «Повзрослевшую религию», по его мнению, можно было выбирать лишь из двух: либо индуизм – либо христианство, все прочие можно было рассматривать лишь «как приурочивание к ним – или как их вульгаризацию. Что бы мы ни находили в других верованиях, здесь мы находили то же самое, но совершеннее». Однако индуизм обладал существенными недостатками, делавшими его для Льюиса неприемлемым. А личности, подобной Личности, описанной в Евангелии, личности «столь же подлинной и узнаваемой через все многовековое расстояние, <...> столь величественной, освещенной светом иного мира, божественной», он не встретил более нигде ни в литературе, ни в истории, ни в мифах. «Но если эта Личность – божество, а мы уже отошли от политеизма, то это не бог вообще, а Бог. Здесь и только здесь, единственный раз в истории, миф становится истиной, Слово – плотью, Бог – человеком. Это не религия и не философия – это их вершина и свершение». Постепенное приближение, движение «от Абсолюта к “Духу”, от “Духа” к “Богу”» в конце концов завершилось, переход стал окончательным, и Льюис очень хорошо помнил «миг, когда я прошел последний отрезок пути, хотя едва ли понимаю, как это случилось. Однажды, солнечным утром я отправился в зоологический парк. Вначале я еще не думал, что Иисус Христос – сын Божий; когда мы добрались до места, я твердо

1 Морно Р. Ф. Беседы с К. С. Льюисом. Настигнут радостью / Пер. М. Голыбина (под ред. Н. Трауберг). М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2003. Здесь и далее цитаты приведены по: URL: <http://staroe.predanie.ru/lib/book/read/77123/> (дата обращения 22.01.2016).

это знал. Я не размышлял об этом по пути и не испытывал какого-то эмоционального потрясения; эмоции вообще имеют мало отношения к самым важным событиям нашей жизни. Это было больше похоже на то, как человек после долгого сна, все еще неподвижный в кровати, замечает, что он уже проснулся. <...> С тех пор зоологический сад стал хуже, а тогда над головой пели птицы, под ногами цвели колокольчики, вокруг резвились кенгуру – это был почти рай на земле».

Может быть, хотя никогда нельзя сказать с уверенностью, откуда что пришло, отчасти и волшебный мир Нарнии, с его создателем и верховным божеством, львом Асланом, связан с воспоминаниями об этом последнем отрезке пути к христианству, совпавшем с дорогой в «почти райский» зоологический сад.

Цикл «Хроники Нарнии», который и принес Льюису мировую славу, появился двумя десятилетиями позже, семь входящих в него книг издавались с 1950 по 1956 год: «Лев, колдунья и платяной шкаф» (*The Lion, the Witch and the Wardrobe*, 1950); «Королевич Каспиан» (*Prince Caspian: The return to Narnia*, 1951); «Покоритель зари, или Плавание на край света» (*The Voyage of the Dawn Treader*, 1952); «Серебряное кресло» (*The Silver Chair*, 1953); «Конь и его мальчик» (*The Horse and His Boy*, 1954); «Племянник чародея» (*The Magician's Nephew*, 1955); «Последняя битва» (*The Last Battle*, 1956).

Первая книга цикла, «Лев, колдунья и платяной шкаф» (в другом переводе – «Лев, ведьмарка и зеркальный гардероб») в хронологическом порядке должна была бы идти второй; история появления Нарнии, собственно – миф о сотворении мира, была написана лишь пятью годами позже, и предпоследней, непосредственно за ней была создана завершающая нарнианский цикл «Последняя битва», в которой описан конец мира Нарнии.

Издавались же книги в разном порядке – и в порядке написания, и в хронологическом. Например, в русском издании «Хроник Нарнии» 2003 года следом за «Львом, колдуньей...» идет «Племянник чародея». Сам Льюис в ответном письме мальчику, спросившему о правильном порядке чтения книг, написал: «Думаю, что больше согласен с вашим порядком чтения книг (то есть хронологическим), чем с тем, о котором говорит ваша мать. Цикл не был запланирован наперед, как думает она. Когда я написал “Льва”, я не знал, что буду писать дальше. Когда написал в продолжение “Каспиана”, то все еще не думал, что продолжу писать. Когда же написал “Покорителя”, то был практически уверен, что он

и будет последней книгой цикла. Но потом я понял, что неправ. Так что на самом деле, не очень важно в каком порядке читать книги. Я даже не знаю наверняка, в том ли порядке книги были опубликованы, в каком они были написаны». (Хронологический порядок был предложен издателю пасынком писателя Дугласом Грэшемом; в подтверждение правильности своего мнения он процитировал это письмо, написанное в 1957 году.)

«Хроники Нарнии» можно было бы воспринимать – и многие так к ним и относятся – как изначально задуманную книгу для детей о христианстве (причем для детей, видимо, изначально нерелигиозных и религиозно необразованных, которых писатель тем самым исподволь готовит к восприятию истины, для него самого на тот момент уже бесспорной. Очень сильно упрощая, можно было бы сказать, что дети должны пройти путь от Аслана к Иисусу. Существуют различные мнения о том, являются ли христианские образы в его книгах случайными или намеренными, задумал ли Льюис свои хроники «на христианской основе» как возражение Толкину, часто обращавшемуся к языческим символам. Сам Льюис говорил: «Некоторые люди, кажется, думают, что я начал с того, что спросил себя, как бы рассказать детям о христианстве; затем, используя сказку как инструмент и опираясь на информацию о детской психологии решил, для какой возрастной группы буду писать; затем составил список основных христианских истин и выработал аллегории, чтобы описать их. Все это – чистая фантазия. Я не смог бы так писать. Все начиналось с образов: фавн, несущий зонтик, королева на санях, великолепный лев. Изначально не планировалось ничего, связанного с христианством, этот элемент проявился как бы сам по себе»<sup>1</sup>.

Отчего бы не поверить автору, задавшемуся вопросом о сотворении его же воображением созданного мира много позже того, как он отправил в него своих героев? Вполне возможно, что и сам он толком не знал, что произойдет после того, как Люси пройдет через платяной шкаф в доме старого профессора.

Четверо детей – двое братьев и две сестры – оказались в доме профессора Керка, потому что родители отослали их подальше от бомбежек – как и многих других лондонских детей во время войны, к моменту написания книги закончившейся не так уж давно. Дом был большой, полный переходов и таинственных закоулков. На следующее же утро зарядил дождь, и детям ничего не оставалось, кроме как обследовать дом – все равно за порог было не выйти.

<sup>1</sup> Льюис, Клайв Стейплз // URL: <http://www.lavkamirov.com/node/117>  
(дата обращения 22.01.2016).

В доме оказалось много чудесных и удивительных предметов и книг, там было на что посмотреть, но Люси, единственную из всех, привлек громадный платяной шкаф с зеркальной дверью: там висели шубы, а Люси нравилось трогать мех, и она забралась в шкаф. То, что шкаф зеркальный, никакого значения в дальнейшем не имеет, куда больше Люси волнует, не захлопнется ли дверца, ей совсем не хочется как-нибудь нечаянно оказаться запертой в шкафу. Но зеркало упоминается – возможно, Льюис описывает некий реальный шкаф, а возможно, бессознательно для него путешествие Люси – путешествие хоть и не сквозь зеркало, но все же в зазеркалье.

Люси очень долго идет через шкаф, и вдруг оказывается, что на месте задней стенки растут деревья, а под ногами у девочки снег, хотя в Англии в это время было лето. И еще там, впереди, была ночь, хотя в комнате со шкафом по-прежнему был день. А впереди светился огонек.

Люси пошла на огонек и оказалась у фонарного столба – самого обыкновенного уличного столба с зажженным фонарем. И пока Люси раздумывала над тем, как фонарь оказался в лесу, с другой стороны к столбу подошел фавн с шарфом на шее и зонтиком в одной руке и множеством ярких бумажных пакетов в другой. «Эти пакеты и этот снег наводили на мысль о Рождестве и рождественских подарках»<sup>1</sup>.

Фавн немедленно сообщает Люси, во-первых, о том, что никогда еще не видел людей – «ни сынов Адамовых, ни Евиных дочерей», а во-вторых, что страна, в которой она очутилась, пройдя через шкаф, называется Нарнией.

Фавн Тамнус (в других переводах – Тумнус) приглашает Люси к себе, угощает, а потом начинает рассказывать. «Ну и удивительные это были истории! Он рассказывал ей о полуночных плясках, когда нимфы, живущие в колодцах, и дриады, живущие на деревьях, выходят, чтобы танцевать с фавнами; об охотах на белого, как молоко, оленя, который исполняет все твои желания, если тебе удастся его поймать; о пирах и поисках сокровищ вместе с гномами под землей и о лете, когда лес стоит зеленый и к ним приезжает в гости на своем толстом осле старый Силен, а иногда сам Вахх, и тогда в реках вместо воды течет вино и в лесу неделя за неделей длится праздник».

Нарния по первому впечатлению – книжная страна, где не только мирно уживаются греческие боги с североевропейскими гномами, но

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изданию: *Льюис К. С. Хроники Нарнии* / Пер. В. Воседого, Д. Афиногенова и В. Волковского. М.: Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2003.

и многое напоминает о прочитанном, да и сама Люси, сквозная и, пожалуй, главная героиня «Хроник» (и явная любимица самого автора, которого, как ни странно, обвиняли в женоненавистничестве, основываясь на его отношении к женским персонажам), близка к кэрролловской Алисе. Даже лужа слез (правда, наплаканная на этот раз не ею самой, а фавном Тамнусом) вокруг нее образуется.

Переход между мирами совершается в самом что ни на есть классическом месте – в лесу, да еще к тому же в лесу этом деревья странные, видимо, живые, раз некоторые из них – о чем упоминает фавн – перекинулись на сторону колдуньи.

Первое посещение Нарнии не затягивается, вскоре Люси возвращается домой, узнав из сбивчивых объяснений фавна не так уж много, но вполне достаточно для завязки приключений: что в Нарнии хотя и всегда зима, но нет Рождества – и совершенно при этом непонятно, как Рождество (и чье, собственно, Рождество?) связано с мифическими греческими существами; подразумевается, должно быть, что зима тоскливая, без праздников; еще Люси узнает, что виновата во всем некая Белая Колдунья (или Бледная Ведьмарка), что этой колдунье зачем-то надо, чтобы к ней привели людей, если кто-то встретит их в лесу, а также, что, согласно древнему пророчеству, на четыре престола должны воссесть некие короли, и тогда рухнут злые чары, но когда это случится – неизвестно, да и в том, случится ли вообще, фавн сильно сомневается.

Люси благополучно возвращается домой, но в следующий же дождливый день, когда дети играют в прятки, следом за ней в шкаф забирается Эдмунд – и тоже оказывается в Нарнии.

Вот только вместо фавна он повстречался с Белой Колдуньей (Бледной Ведьмаркой): «Он еще раз огляделся, и ему совсем тут не понравилось. Он уже почти решил возвращаться домой, как вдруг услышал далекий перезвон бубенчиков. Он прислушался. Перезвон становился все громче и громче, и вот на поляну выбежали два северных оленя, запряженных в сани.

Олени были величиной с шотландских пони, и шерсть у них была белая-пребелая, белее снега; их ветвистые рога были позолочены, и, когда на рога попадал луч солнца, они вспыхивали, словно охваченные пламенем. Упряжь из ярко-красной кожи была увешана колокольчиками. На санях, держа в руках вожжи, сидел толстый гном; если бы он встал во весь рост, он оказался бы не выше метра. На нем была шуба из шкуры белого медведя, на голове – красный колпак с золотой кисточкой, свисавшей на длинном шнурке. Огромная борода ковром укутывала гному колени. А за ним, на высоком сиденье восседала фигура, ничем не похожая на

него. Это была важная высокая дама, выше всех женщин, которых знал Эдмунд. Она тоже была закутана в белый мех, на голове у нее сверкала золотая корона, в руке – длинная золотая палочка. Лицо у нее тоже было белое – не просто бледное, а белое, как снег, как бумага, как сахарная глазурь на пироге, а рот – ярко-красный. Красивое лицо, но надменное, холодное и суровое.

Великолепное это было зрелище, когда сани во весь опор неслись по направлению к Эдмунду: звенели колокольчики, гном щелкал хлыстом, по обеим сторонам взлетал сверкающий снег.

Конечно, здесь сразу вспоминается Снежная Королева, и Эдмунда она берет с собой, как та брала Кая:

«– Славно проехались! – сказала она. – Но ты совсем замерз? Полезай ко мне в шубу!

И, посадив мальчика к себе в сани, она завернула его в свою шубу; Кай словно опустился в снежный сугроб»<sup>1</sup>.

«– Бедное мое дитя, – проговорила она совсем другим тоном. – Ты, верно, замерз. Иди сюда, садись рядом со мной в сани. Я закутаю тебя в свой плащ, и мы потолкуем.

Эдмунду это предложение пришлось не совсем по вкусу, но он не решился возражать. Он взобрался в сани и сел у ее ног, а Колдунья накинула на него полу плаща и хорошенько подоткнула мех со всех сторон». (К. С. Льюис. «Лев, колдунья и платяной шкаф»).

Правда, сходство этим и ограничивается. Колдунье нет дела до самого мальчика, он нужен ей как приманка, чтобы завлечь в свой замок всю четверку и помешать исполниться древнему пророчеству. Она не целует мальчика, чтобы его согреть, а поит чем-то горячим, а потом угощает волшебным рахат-лукумом (первое проявление нескрываемой неприязни Льюиса к востоку, которая особенно будет заметна в повести «Конь и его мальчик»).

Люси и Эдмунд наконец-то встречаются в Нарнии и вместе возвращаются домой. По пути Люси рассказывает брату, что встретившаяся ему дама – злая колдунья, обманом захватившая престол, но пока что все обошлось, и девочка просто радуется, что брат тоже сумел попасть в Нарнию и что теперь-то ей все поверят.

«– Пошли, – откликнулась Люси. – Ах, Эдмунд, я так рада, что ты сюда попал. Теперь-то Питер и Сьюзен поверят, что Нарния есть на самом деле, раз мы оба побывали тут. Вот будет весело!

<sup>1</sup> *Андерсен Г.Х. Снежная королева // Андерсен Г.Х. Сказки и истории / Пер. А. Ганзен. Т. 1. Минск: Фридригер, 1993. С. 301.*

Эдмунд подумал про себя, что ему будет далеко не так весело, как ей. Ему придется признаться перед всеми, что Люси была права, к тому же он не сомневался в том, что брат и сестра примут сторону фавнов и зверей, а он сам был на стороне Колдуни. Он не представлял, что он скажет и как сможет сохранить свою тайну, если все трое начнут толковать о Нарнии».

Эдмунд предает Люси – говорит брату и сестре, что Люси все выдумала, а он просто с ней играл, как будто в шкафу и вправду что-то такое есть; его ругают за то, что он издевается над сестренкой, но, разумеется, верят ему, а не ей, и пугаются, не сошла ли Люси с ума.

Однако старик профессор, хозяин дома, к которому они обращаются за советом, неожиданно встает на ее сторону. Он призывает на помощь логику – ведь Люси не склонна обманывать, и они сами признают, что скорее готовы верить ей, чем Эдмунду; да и на помешанную она совсем не похожа. Стало быть – остается предположить, что она говорит правду, и то, что она провела в шкафу всего несколько мгновений, лишь подтверждает ее правоту.

«– Ну, а время? – сказала Сьюзен. – У Люси просто не было времени где-нибудь побывать, даже если такая страна и существует. Она выбежала из комнаты почти следом за нами. Не пробыла там и минуты, а говорит, что прошло много часов.

– Вот это-то и подтверждает правдивость ее рассказа, – сказал профессор. – Если в доме действительно есть дверь, ведущая в другой, неизвестный нам мир (а я должен вас предупредить, что это очень странный дом, и даже я не все о нем знаю), если, повторяю, она попала в другой мир, нет ничего удивительного – во всяком случае, для меня, – что в этом мире существует свое измерение времени; и каким бы долгим вам ни показалось то время, которое вы там пробыли, на это может уйти всего несколько секунд нашего времени. С другой стороны, вряд ли девочка ее лет знает о таких явлениях физики. Если бы она притворялась, она бы просидела в шкафу куда дольше, прежде чем вылезти оттуда и рассказать вам свою историю.

– Но неужели вы и вправду считаете, сэр, – сказал Питер, – что существуют другие миры... тут, рядом, в двух шагах от нас?

– В этом нет ничего невероятного, – сказал профессор...»

В третий раз (и отметим этот обычный для сказки повтор) в шкаф забирается уже вся четверка – просто прячась от экскурсантов, которых водят по дому, – и, конечно же, все четверо оказываются все в том же нарнианском лесу. Теперь и старшие брат и сестра, Питер и Сьюзен, убеждаются в том, что Люси ничего не выдумывала, и ей, лучше всех знающей волшебную страну, предоставляют решать, куда двинуться дальше. Вернуться

домой им и в голову не приходит, они даже и шубы из шкафа прихватили, чтобы не замерзнуть. Люси предлагает навестить фавна – и после этого просто вернуться домой оказывается невозможно, потому что фавна схватила колдунья, и обвиняют его именно в том, что он привечал врагов ее величества и якшался с людьми – то есть с Люси. А значит, они должны попытаться как-нибудь его выручить.

И тогда же от Бобра, который выходит к детям, они узнают о существовании Аслана, Великого Льва, Господина Леса и сына великого Императора-Всея-Заморья.

Самого Аслана давно в Нарнии не видели, но весть о том, что он вернулся, уже пришла. Тот же Бобр, господин Боббер, подробнее рассказывает и о древнем пророчестве, о котором упоминал фавн Тамнус.

«– Там, в Кэр-Паравеле – это замок на берегу моря у самого устья реки, который был бы столицей Нарнии, если бы все шло так, как надо, – там, в Кэр-Паравеле, стоят четыре трона, а у нас с незапамятных времен существует поверье, что, когда на эти троны сядут две дочери и два сына Адама и Евы, наступит конец не только царствованию Белой Колдуньи, но и самой ее жизни. Потому-то нам пришлось с такой оглядкой пробираться сюда; если бы она узнала, что вас четверо, я бы не отдал за вашу жизнь одного волоска моих усов».

А в другом пророчестве говорилось, что с приходом Аслана кончится зима и настанет весна. В скандинавской мифологии долгая или «великанская» трехлетняя зима Фимбулвинтер наступает после смерти Бальдра, бога весны, и предшествует гибели богов, Рагнареку: «Вот одна за другой следуют три зимы с небывалыми морозами и ветрами. Солнца почти не видно: оно покрыто туманом. Но люди этого не замечают: они сражаются из-за золота, которое ослепило им глаза.

Я вижу, как к концу третьей из этих зим падают оковы с бога огня и он встает, полный злобы и мести. Из подземных недр вырывается могучий Фенрис, а из морских глубин подымается змея Митгард, уже залечившая рану, которую нанес ей сильнейший из Асов» («Скандинавские сказания. Пророчество Валь»).

Но рассказ Бобра слушают только трое из четверки – Эдмунд тем временем ускользнул и отправился к колдунье. Он понимает и чувствует, что та несет с собой зло, но не может противиться, и дело не только в рахатлукуме – Эдмунд боится встречи с Асланом.

Аслана – и справедливо – отождествляют с Христом, ряд эпизодов, и особенно тот, где Аслан добровольно приносит себя в жертву и воскресает, – явные параллели с евангельскими текстами. Александр Мень



считал, что Аслан – единственное удавшееся изображение Христа в литературе: «Ни один писатель не смог адекватно передать образ Христа. Есть только один, пожалуй, – это английский писатель Льюис. У него есть цикл детских сказок. В этих сказках о волшебной стране Нарнии фигурирует как главный герой сокровенный, который периодически появляется и исчезает, огромный светящийся лев Аслан. Мне лично кажется, что во всей мировой литературе это самый прекрасный, самый таинственный и самый адекватный образ Христа – под этим львом там Христос... Передать это нельзя, я надеюсь, что вы все это в скором времени прочтете. В этой сказке даются скрытые символы догмата искупления, ибо Аслан приносит себя в жертву ради спасения людей.

Льюис – единственный в мире писатель, который сумел в сказке, в легенде закодировать всю тайну христианства. И вот этот гигантский Лев, когда он подходит к человеку, его когти уходят, он перестает быть грозным и страшным. Но на самом деле он и грозен, и страшен – в этом величие Клайва Льюиса, который это постиг»<sup>1</sup>.

На самом деле за Асланом стоят и другие религии, и другие символы. В мифах и фольклоре многих народов лев – символ высшей божественной силы, мощи, власти и величия, солнца и огня. (Кому же еще прогонять зиму, как не солнцу!) О царственности льва нечего и говорить, настолько это широко известно.

А вот что известно меньше – это что уже на раннехристианских саркофагах изображения льва служат зримым воплощением идеи воскресения<sup>2</sup>.

Но пока в Нарнии еще тянется зима, и дети, выбравшись из пещеры, в которой спали и прятались от Белой Колдуньи, встречаются с Рождественским Дедом (в других переводах – Дедом Морозом, как и в том, который я цитирую).

«И тут они наконец очутились на верху откоса и увидели... Что же они увидели? Сани?

Да, сани и оленью упряжку. <...> А на санях сидел... они догадались, кто это, с первого взгляда. Высокий старик в ярко-красной шубе с меховым капюшоном; длинная седая борода пенистым водопадом спадала ему на грудь. Они сразу узнали его. Хотя увидеть подобные ему существа можно лишь в Нарнии, рассказывают о них и рисуют их на картинках даже в нашем мире – мире по эту сторону дверцы платяного шкафа. Однако

<sup>1</sup> *Мень А.* Радостная весть // <http://www.litmir.co/br/?b=66080&p=51> (дата обращения 22.01.2016).

<sup>2</sup> См.: Мифы народов мира. Т. 2. С. 42.

когда вы видите его в Нарнии своими глазами, – это совсем другое дело. На многих картинках Дед Мороз выглядит просто веселым и даже смешным. Но глядя на него сейчас, ребята почувствовали, что это не совсем так. Он был такой большой, такой радостный, такой настоящий, что они невольно притихли. У них тоже стало радостно и торжественно на душе.

– Наконец-то я здесь, – сказал он. – Она долго меня не впускала, но я все-таки попал сюда».

Казалось бы, странное противостояние Белой Колдуньи, насылающей зиму, и Деда Мороза. Но это вовсе не противопоставление холода – холоду, это противопоставление радости – безрадостности, естественного хода вещей – насильственному вмешательству. Колдунья не только сковала Нарнию холодом, она еще и живых существ в наказание обращает в каменные статуи.

А Дед Мороз, как ему и положено, дарит подарки. Но это совсем не игрушки.

Питеру – серебряный щит с изображением стоящего на задних лапах красного льва и меч с золотой рукоятью. «Питер принял подарок Деда Мороза в торжественном молчании: он чувствовал, что это очень серьезные дары».

Сюзен – лук, колчан со стрелами и рожок из слоновой кости.

«– Ты можешь стрелять из этого лука, – сказал он, – только при крайней надобности. Я не хочу, чтобы ты участвовала в битве. Тот, кто стреляет из этого лука, всегда попадает в цель. А если ты поднесешь рожок к губам и затрубишь в него, где бы ты ни была, к тебе придут на помощь».

Наконец очередь дошла до Люси.

«– Люси, дочь Адама и Евы! – сказал Дед Мороз, и Люси выступила вперед. Дед Мороз дал ей бутылочку – на вид она была из стекла, но люди потом говорили, что она из настоящего алмаза, – и небольшой кинжал.

В бутылочке, – сказал он, – напиток из сока огненных цветов, растущих в горах на Солнце. Если ты или кто-нибудь из твоих друзей будет ранен, нескольких капель достаточно, чтобы выздороветь. А кинжал ты можешь пустить в ход, только чтобы защитить себя, в случае крайней нужды. Ты тоже не должна участвовать в битве».

А здесь Люси уже сближается с Орлеанской Девственницей, которая при всех своих талантах полководца, при всей своей смелости не хотела без крайней необходимости действовать мечом, ее оружием было знамя.

Надо сказать, Льюис вообще во всех книгах очень следит за тем, кто именно берет в руки оружие, кто наносит смертельный удар, и всякий раз оговаривает жестокую и неприятную необходимость убийства, если его приходится совершать «добрым» или «положительным» персонажам.

Аслан и в самом деле приходит, и весна наступает, но детям еще предстоит вступить в сражение с колдуньей. Она еще не побеждена. Хуже того – у нее в руках остался Эдмунд, и колдунья намерена его убить: ведь если из четверых останется в живых лишь трое, если один из четырех престолов будет некому занять, то древнее пророчество не исполнится, и она не утратит своей власти.

Эдмунда удается отбить у Белой Колдуньи, и Аслан о чем-то с ним говорит, но о чем – читателю знать не надо (да и автор не слышал), только сам мальчик запомнил этот разговор на всю жизнь, а после того к ним подошли остальные, и Аслан произнес:

«– Вот ваш брат. И... совсем ни к чему говорить с ним о том, что уже позади.

Эдмунд всем по очереди пожал руки и сказал каждому: “Прости меня”, – и каждый из них ответил: “Ладно, о чем толковать”».

Однако колдунья требует исполнить древний закон и отдать ей изменника. А если она не получит крови изменника – Нарния падет, подействует Великое Заклятье, и изменить это бессилен даже сам Аслан.

Аслан приносит себя в жертву. Он позволил девочкам пойти с ним, и они видели все своими глазами. Лев, не сопротивляясь, дал себя связать, надеть намордник, и то, что он не сопротивляется, привело врагов в еще большую ярость. «Все, как один, они набросились на него. Даже те, кто боялся подойти к нему, уже связанному, теперь осмелели. Несколько минут Аслана совсем не было видно – так плотно обступил его весь этот сброд. Чудища пинали его, били, плевали на него, насмехались над ним.

Наконец это им надоело, и они поволокли связанного Льва к Каменному Столу. Аслан был такой огромный, что, когда они притащили его туда, им всем вместе еле-еле удалось взгромоздить его на Стол. А затем они еще туже затянули веревки».

Здесь параллели настолько очевидны, что и приводить соответствующие цитаты ни к чему. Разве что еще раз отметить, как соединяются у Льюиса христианские мотивы с языческими символами. Каменный стол, на котором убивают Аслана, – кельтский жертвенник.

Самого удара каменным ножом девочки не видели, от страха они закрыли глаза. Но потом всю ночь оплакивали Аслана. А наутро Великий Лев воскрес.

«– Но что все это значит? – спросила Сьюзен, когда они немного успокоились.

– А вот что, – сказал Аслан. – Колдунья знает Тайную Магию, уходящую в глубь времен. Но если бы она могла заглянуть еще глубже, в тишину

и мрак, которые были до того, как началась история Нарнии, она прочитала бы другие Магические Знаки. Она бы узнала, что, когда вместо предателя на жертвенный Стол по доброй воле взойдет тот, кто ни в чем не виноват, кто не совершал никакого предательства, Стол сломается и сама Смерть отступит перед ним. С первым лучом солнца».

Конечно же, здесь речь не идет о том, чтобы упростить, приспособить для детей христианское учение. Здесь, на мой взгляд, другое. Льюис, сознательно пришедший к христианству, вольно или невольно переносит в сказочный мир самую суть учения. Евангельский сюжет, лишившись исторических подробностей, не становится менее убедительным, напротив, в чудо, произошедшее в сказочной стране, поверить легче. Воскрешение реального человека представить себе трудно; Льюис в какой-то мере возвращается от культурных символов к символам естественным, универсальным, воздействующим на более глубоком уровне.

Воскресший Лев – это *еще* и вернувшееся после зимы солнце. В том, что солнце и весна вернутся, не сомневается никто, оттого и в воскрешение Аслана поверить легче.

Вообще Льюису, как мне кажется, удалось соединить христианство с язычеством; одно с другим и так сосуществует у нас на глазах, хотя не вполне мирно, и соединение это не вполне естественно. Здесь же от язычества взята лишь самая светлая сторона, одухотворенность всего живого.

Но Нарния – никак не царство небесное. Это другой мир, устроенный, возможно, в соответствии с древними представлениями, и земля здесь плоская, а небо – твердь. В этом мире так же живут и умирают, как и в нашем. Он несовершенен, потому что уже при создании в него проникло зло – об этом говорится в «Племяннике чародея».

В этой книге Льюис возвращается к началу нарнианских времен. В нашей, земной истории с тех пор прошло не так уж много времени – старик профессор из первой книги цикла был тогда мальчишкой. А вот в Нарнии этим нескольким земным десятилетиям соответствует очень долгий период.

Мальчик Дигори – будущий профессор Керк – и девочка Полли с помощью колец, сделанных дядей Дигори, чародем-самоучкой, попадают в непонятное место, которое поначалу кажется им другим миром, но потом оказывается лесом между мирами. Путешествуя в иных мирах, дети нечаянно забрали с собой злую и могущественную ведьму Джадис, а когда попытались отправить ее обратно – вместе с ней и с ними самими в лес между мирами угодили и дядя мальчика, и кэбмен, и даже его лошадка; из этого леса они попали куда-то в пустоту и непроглядный мрак, и вот

там у них на глазах начал твориться новый мир. Сначала слышится Песнь, потом зажигаются звезды, рождается солнце, становится видна пустая земля вокруг – и, в конце концов, появляется Певец – Великий Лев.

На глазах вырастают цветы и деревья (и вот тогда-то, из железной перековки, которую ведьма Джадис оторвала от фонарного столба в нашем мире, а потом кинула ею в Льва, и вырос тот самый фонарь, который позже обозначал границу между нашим миром и Нарнией).

Потом из-под земли выбираются животные, и некоторых Аслан наделяет даром речи.

«Нарния, Нарния, Нарния, проснись. Люби. Мысли. Говори. Да будут твои деревья ходить. Да будут твои звери наделены даром речи. Да обретут душу твои потоки», – восклицает лев, а позже прибавляет: «Создания, я дарю вам вас самих. Я навеки отдаю вам землю этой страны, Нарнии. Я отдаю вам леса, плоды, реки. Я отдаю вам звезды и самого себя. Отдаю вам и обыкновенных зверей, на которых не пал мой выбор. Будьте к ним добры, но не подражайте им, чтобы остаться Говорящими Зверьями. Ибо от них я взял вас, и к ним вы можете вернуться. Избегайте этой участи».

Людей Аслан не сотворяет – первыми королем и королевой Нарнии становятся кэбмен Фрэнк и его жена Нелли, их потомству предстоит править и этой страной, и соседними землями. И всякий раз, когда впоследствии Нарнии станет угрожать какая-то беда, ей будет требоваться человеческая помощь, и всякий раз к нарнианцам из нашего мира будут приходиться то Эдмунд и Люси, то их двоюродный брат Юстейс со своей одноклассницей Джил.

Нарния – мир магический, волшебный, прекрасный, но не совершенный, не идеальный. Тем не менее тот, кто туда попал, остается верен Нарнии, тоскует по ней и мечтает туда вернуться. Или, по крайней мере, хранит память о ней. Покидая Нарнию, двое старших уже знают, что не смогут туда вернуться, так же как не сможет улететь с Питером Пэнном выросшая Венди. Никогда больше не вернутся туда ни профессор Керк, ни его выросшая и состарившаяся подружка Полли, но до конца своих дней они будут помнить Нарнию и не усомнятся в ее существовании, и навсегда останется верховным королем Нарнии Питер, старший из четверки Певенси. А вот Сьюзен Нарнию предаст – когда братья и сестра попытаются заговорить с ней о Нарнии, она ответит: «Что за чудесная у вас память. Удивительно, что вы еще думаете об этих смешных играх, в которые играли детьми». И потому в конце времен, когда история Нарнии подойдет к концу, ее не будет вместе с остальными, и она не войдет в страну Аслана.

Последняя страница истории Нарнии лишена величия. Последний король Нарнии Тириан с кучкой верных ему нарнианцев сражается против кучки врагов.

А начинаются все беды с того, что обезьяна Глум или, в других переводах, Хитр, найдя шкуру убитого льва, уговаривает ослика Глупа (Недотепу) в нее одеться и выдает осла за Великого Льва Аслана, отдает от его имени приказы, заставляет вырубать живые леса и продает в рабство говорящих (то есть мыслящих) животных. Мало того. У извечных врагов Нарнии, калорменцев, есть собственное верховное божество, жестокий четверорукий Таш с птичьей головой. И нарнианцев, и калорменцев заговорщики, не верящие ни в Аслана, ни в Таша, пытаются убедить в том, что верховное божество едино, и имя ему – Ташлан. Однако являются и настоящий Таш, и настоящий Аслан, и заканчивается все гибелью мира.

Все, что было когда-то сотворено Асланом, теперь пропадает в обратном порядке, последними гаснут солнце и звезды.

Если верить Льюису – а я ему верю, – у него не было замысла написать историю мира от рождения до гибели, «Хроники Нарнии» складывались так же естественно, как создается мифология. Автор впервые оказался в Нарнии вместе с героями первой книги цикла, ничего не зная о стране, в которую они попали. Все остальные приключения, вся дальнейшая история Нарнии были естественны и логичны, хотя, возможно, он сам не смог бы объяснить, почему верховным божеством языческой Нарнии должен быть лев, а править ею должны непременно сыны и дочери Адама и Евы, то есть люди.

Что же такое Нарния, кроме того, что это – волшебная страна где-то за пределами нашего мира?

Нарния похожа на наш мир, но несравненно лучше, то и дело напоминает нам автор. Здесь целебный воздух, от которого молодеют старики, а дети становятся сильнее и умнее, здесь не только у животных, но и у растений есть душа. Судя по описаниям, Нарния по отношению к нашему миру существует в прошлом, населяющие ее существа принадлежат к древним мифологиям, а ее архитектура и вооружение ближе всего к средневековым – там обитают в замках и стреляют из луков. Да и государственный строй ее – явно феодальный. Словом, по всем признакам это привычный сказочный мир, в котором хорошо детям и тем взрослым, в которых продолжает жить ребенок.

К концу нарнианского цикла Льюис пытается расставить все точки в вопросах веры. После гибели Нарнии все, кто к тому времени был еще жив, и все, кто пал в бою, люди и животные, кентавр и единорог, гномы

и фавны, входят в одни и те же двери, оставшиеся от хлева, в котором держали лже-Аслана. И все оказываются в одном и том же, казалось бы, райском саду. Но судьба у всех разная. Таркаан-калормонец оказывается во власти Таша. Другой калормонец, всю жизнь служивший Ташу не так, как следовало служить жестокому божеству, а так, как служил бы Аслану, предстает перед Асланом. Гномы, сидя на цветущей лужайке, не видят этого, они сами себя убедили, что вокруг темно, сами себя убедили в том, что поданные им яства – отбросы, а только что сорванный цветок фиалки – измазанный в навозе чертополох.

«– Аслан, – попросила Люси сквозь слезы, – можешь ли ты... сделаешь ли ты что-нибудь для этих бедных гномов?

– Дорогая, – ответил Аслан, – я покажу тебе, что я могу сделать, и чего не могу. Он подошел к гномам поближе и издал низкое рычание, сотрясшее воздух. Гномы заговорили друг с другом: “Слышишь? Это та шайка на другом конце Хлева. Пытаются испугать нас. Они делают это специальной машиной, не будем обращать внимания. Не дадим снова обмануть нас”.

Аслан поднял голову и потряс гривой. Внезапно на коленях у гномов оказались роскошные яства: пироги, языки, голуби, трюфели, мороженое, а в правой руке у каждого бокал с отличным вином. И все было бесполезно. Они начали жадно есть и пить, но было ясно – они не понимают, что у них в руках. Им казалось, будто они едят то, что можно найти в Хлеву. Один говорил, что пытается есть солому, другой – что нашел кусок старой репы, а третий – что ест сырой капустный лист. Потом они подняли к губам золотые бокалы с красным вином и сказали: “Нравится ли вам пить грязную воду из того же корыта, что и осел? Никогда не думали, что дойдем до такого”. Вскоре каждому стало казаться, что другой нашел что-то более вкусное; они начали драться и отнимать друг у друга куски и ссорились до тех пор, пока не завязалась настоящая драка, и вся изысканная еда была размазана по их лицам и одежде и растоптана под ногами. Наконец они сели, чтобы привести в порядок кровоточащие носы, и сказали:

– Во всяком случае, здесь нет Обманщика. Мы никому не позволим обманывать нас. Гномы для гномов.

– Вот видите, – промолвил Аслан, – они не позволяют нам помочь им. Они выбрали хитрость вместо веры. Их тюрьма внутри них, и потому они в тюрьме. Они так боятся быть обманутыми, что не могут выйти из нее».

Сказка, начавшаяся с описаний подвигов прибывших из нашего мира героев в параллельном мире, завершается подлинной их гибелью в нашем мире, и это – счастливый конец. Все герои этой сказки и прошлых оказываются в стране Аслана, все встречаются с давно утраченными родными

и друзьями, все умершие здесь снова живы и молоды, и полны сил. И наш мир, и Нарния равно оказываются царством теней, всего лишь отражением истинного мира.

«Аслан повернулся к ним и произнес:

– Вы еще не такие счастливые, какими я хотел бы вас видеть.

– Мы боимся, что ты пошлешь нас назад, Аслан, – ответила Люси. – Ты так часто отсылал нас обратно в наш собственный мир.

– Не бойтесь, – промолвил Аслан, – разве вы не догадались?

Их сердца забились в отчаянной надежде.

– Это было настоящее крушение, – ответил Аслан мягко.

– Ваши родители и вы – в том мире, Мире Теней – мертвы. Учебный год окончен, каникулы начались. Сон кончился, это утро.

И говоря так, он больше уже не выглядел как Лев, и все, что случилось потом, было таким великим и прекрасным, что я не могу это описать. Для нас тут конец историй, и мы можем только сказать, что с тех пор они жили счастливо, и для них это было началом настоящей истории. Вся их жизнь в нашем мире и все приключения в Нарнии были только обложкой и титульным листом, теперь, наконец, они открыли Первую Главу в Великой Истории, которую не читал никто в мире: истории, которая длится вечно, и в которой каждая глава лучше, чем предыдущая».

Словом, «со смертью занавес только и поднимается», но никому не дано прежде времени узнать, что скрывается за ним.

### «БРАТЬЯ ЛЬВИНОЕ СЕРДЦЕ» А. ЛИНДГРЕН

Сказочная повесть «Братья Львиное Сердце» (Bröderna Lejonhjärta) была впервые издана в 1973 году, а шесть лет спустя, в 1979-м, Астрид Линдгрэн получила за нее литературную премию Януша Корчака. Но не все приняла повесть – многим критикам тема смерти, а тем более – самоубийства казалась недопустимой для детской книги. Что и говорить, книга странная, непривычная. В русском переводе «Братья Львиное Сердце» впервые появились в 1981 году, но эта книга далеко не так известна, как сказочные повести о Пеппи Длинныйчулок и Карлсоне, который живет на крыше, как реалистические произведения – такие, например, как «Мы на острове Сальткροка». И потому, я думаю, пересказывать ее надо более подробно, чем другие книги, о которых я говорила.

Братья Лейон, Юнатан и Карл, живут вместе с матерью в небольшом шведском городке, в скромной квартире на третьем этаже деревянного



дома (это важная подробность). Правильнее было бы сказать – «жили», потому что с первых же строк мы понимаем, что Юнатана уже нет в живых («Я расскажу сейчас о моем брате. Моего брата звали Юнатан Львиное Сердце. Мне просто необходимо рассказать вам о нем. Все это похоже на сказку и чуть-чуть на историю с привидениями, и все же это чистая правда. Но об этом знаем лишь мы с Юнатаном»<sup>1</sup>); да и Карлу остается жить совсем чуть-чуть – к началу третьей главы он уже в Нангияле.

Братья уходят один за другим, с разницей в два месяца. Старшему, Юнатану, тринадцать, младшему, Карлу, всего десять, и он знает, что скоро умрет. Юнатан – красивый, сильный, ловкий, одаренный, да еще и добрый, из тех, за кем дети помладше ходят хвостиком, а ему не надоедает с ними играть и рассказывать им сказки. Карл по прозвищу Сухарик – «неудачный ребенок»: некрасивый, слабенький, он безнадежно болен и не встает с постели. Он знает, что скоро умрет, да и все кругом это знают. Точнее, другие знали раньше него самого, а Карл случайно услышал разговор матери-портнихи с заказчицей и очень расстроился и испугался. Матери он ничего не сказал, но, когда Юнатан пришел домой, заговорил с ним об этом.

«– Ты знаешь, что я скоро умру? – спросил я и заплакал.

– Да, знаю.

Я заплакал еще сильнее.

– Какой ужас! – сказал я. – Почему же люди могут умирать, не дожив и до девяти лет?

– Знаешь, Сухарик, мне кажется, что это вовсе не ужас, – ответил Юнатан. – Мне кажется, тебе будет просто замечательно!

– Замечательно? – воскликнул я. – По-твоему, это замечательно – быть мертвым и лежать в земле!

– Да что ты! – сказал Юнатан. – Ведь это лишь только твоя оболочка там будет лежать, а сам ты улетишь совсем в другое место».

Другое место – это Нангияла, страна где-то по другую сторону звезд, где сейчас еще «время ночных костров и сказок», и все сказки приходят оттуда, потому что именно там случается все удивительное. И Карл там будет совершенно здоровым, и с ним будут случаться всякие приключения. Юнатан так рассказывает про Нангиялу, что Карлу уже почти хочется попасть туда поскорее, единственное, что его печалит, – он там будет один, и ему придется долго ждать Юнатана. Брат утешает его, говорит, что

<sup>1</sup> Линдгрэн А. Братья Львиное Сердце / Пер. Л. Брауде и Н. Беляковой. СПб., Северо-Запад, 1993. Здесь и далее цит. по: URL: [http://aldebaran.ru/author/lindgren\\_astrid/kniga\\_bratya\\_lvinoe\\_serdce/](http://aldebaran.ru/author/lindgren_astrid/kniga_bratya_lvinoe_serdce/)

время там течет по-другому, он и не заметит, как пролетят годы, ему покажется, что они расстались всего два дня назад, хотя на самом деле, может быть, здесь пройдет девяносто лет. Карл перестает плакать, но эгоистично говорит: «Хотя было бы здорово, если бы ты прилетел туда первым».

Никто не думал, что так и случится.

Дом, где жила семья Лейон, загорелся. Карл был один в квартире. Вернувшись, Юнатан тут же кинулся в горящий дом спасать младшего брата, но лестницу охватил огонь, и братьям оставалось только прыгнуть в окно. «Перепуганная толпа, собравшаяся возле дома, была бессильна помочь им. Людям оставалось только с ужасом смотреть, как тринадцатилетний подросток, держа брата на спине, не раздумывая прыгает из окна. При падении на землю мальчик ударился так сильно, что почти сразу скончался. Его младший брат, которого он заслонил от удара своим телом, напротив, не получил никаких повреждений». Перед тем как умереть, Юнатан попробовал улыбнуться и с трудом проговорил: «Не плачь, Сухарик, мы увидимся в Нангияле!»

Карл очень тоскует, но через некоторое время к нему на окно садится белая голубка – совсем как в песенке, которую пел ему брат: «Я прилечу к тебе голубкой белоснежной», – и в ее ворковании он различает голос брата, который рассказывает ему про Нангиялу, где все оказалось именно так, как он говорил раньше. «Юнатан хотел, чтобы я поскорее оказался там, потому что там очень хорошо. Подумать только, когда он туда пришел, его уже ждал дом, в Нангияле у него теперь собственный отдельный дом. Это старая усадьба, рассказал он, называется она Рюттаргорден, то есть “Усадьба всадника”, и находится в Долине Вишен. Правда, красивое название? И подумать только, первое, что он увидел в Рюттаргордене, – зеленую дощечку, а на дощечке надпись: “Братья Львиное Сердце”». (Львиным Сердцем прозвала Юнатана его школьная учительница – уже после гибели мальчика).

Вскоре Карл и сам оказывается в Нангияле. Как он туда попал – неизвестно, просто вдруг очутился у калитки своего дома. Юнатана дома не оказалось, он – как и мечтал Сухарик – сидел у реки и удил рыбу. А в долине цвели вишни. И Карл в Нангияле стал здоровым и сильным. Словом, все сбылось. «Просто удивительно, – сказал я после Юнатану, – в Нангияле получаешь все, чего когда-нибудь желал».

В Нангияле братья живут в «ужасно древнее время» – в рыцарские времена; впрочем, Юнатан говорит, что это время можно назвать и молодым.

Но братья в Нангияле живут не одни, и это поначалу кажется странным – мне, во всяком случае, показалось. Бывает, что в страну мертвых зачем-нибудь отправляется живой герой (более того, в сказках обычно

именно так оно и бывает); в любой мифологии существует один или несколько потусторонних миров, куда отправляются либо все наравне, либо каждый в соответствии со своими земными заслугами. Здесь умершие в реальном мире герои попадают в мир, по всей видимости, живых. Нангияла – их собственный, семейный (поскольку мама со временем должна отправиться туда же) загробный мир, все тут устроено, как им хотелось, и они помнят о своей прежней земной жизни, в отличие от остальных местных жителей, которые здесь родились и выросли. Карл вообще-то побаивается встречи с ними, он не привык к людям, из-за болезни он все время был один, но Юнатан заверяет его, что никто в Долине Вишен его не обидит и никто не станет над ним смеяться.

И тут Карлу вспоминается еще одна подробность, о которой в прежней, земной жизни упоминал Юнатан.

«– Юнатан, помнишь, ты говорил, что в Нангияле с утра до вечера случаются приключения, и ночью тоже? А я вижу – здесь так спокойно и никаких приключений.

Юнатан засмеялся.

– Так ведь ты приехал только вчера, никак ты об этом забыл? Дурашка, ты еще и опомниться не успел! Хватит на тебя приключений!

Я ответил ему, что, вообще-то говоря, и Рюттаргорден, где мы теперь хозяева, и лошади, кролики и все остальное – это уже само по себе удивительное приключение. Зачем нам еще приключения?

Тут Юнатан посмотрел на меня как-то странно, словно ему было жаль меня, а потом сказал:

– Знаешь, Сухарик, я хотел бы, чтобы все было так, как ты сказал. И ничего больше. Потому что бывают приключения, которых лучше бы вовсе не было».

Оказывается, жизнь в Нангияле не так «легка и проста», как обещал Карлу Юнатан. Вернее, раньше в Долине Вишен жизнь такой и была, «была, такой и могла бы быть, но только не сейчас. Потому что, если наступили мрачные и тяжелые времена в другой долине, станет жизнь тяжелой и у нас, в Долине Вишен».

По соседству, за высокими горами, есть вторая такая же прекрасная долина – Долина Терновника, раньше там было так же хорошо, как в Долине Вишен, и жители обеих долин могли свободно навещать друг друга. Но теперь из Долины Терновника никого не выпускают, она в руках врага. Нангияла и правда сказочная страна, только теперь в ней наступило «время страшных сказок».

Долину Терновника захватил тиран Тенгиль – правитель Карманьяки, страны на Горе Древних Гор за Рекой Древних Рек, он держит жителей

долины в страхе, морит голодом, за малейшую «провинность» (например, выйти вечером из дома) им грозит суровое наказание. Понятно, зарождается сопротивление власти тирана, готовится восстание, но в Долине Вишен появляется предатель, он выдает предводителя повстанцев, Урвара, того хватают и бросают в пещеру Катлы (кто такая Катла – довольно долго Карлу и читателю остается неизвестным, и это еще больше нагнетает ужас). Юнатан отправляется в Долину Терновника, чтобы попытаться спасти Урвара. Перед тем как уйти, он обещает брату:

«– Не плачь, Сухарик! Мы точно увидимся. Если и не здесь, то в Нангилиме.

– В Нангилиме? – спросил я. – А что это такое?

– Об этом я расскажу тебе в другой раз, – ответил Юнатан».

Карла Юнатан не хочет брать с собой, чтобы не подвергать опасности, но тот, не выдержав разлуки и напуганный страшным сном, в котором старший брат звал его на помощь, тоже пробирается в Долину Терновника.

Братья отправляются в Карманьяку.

Ночью они сидят у костра, и Карл припоминает слова брата, сказанные еще на земле.

«– “Время ночных костров и сказок” – помнишь, как ты называл это? – спросил я Юнатана.

– Да, помню, – ответил он. – Но я не знал тогда, что здесь, в Нангияле, будут такие злые сказки.

– Как ты думаешь, это будет длиться вечно? – спросил я.

Некоторое время он молча и неотрывно смотрел в костер, а потом ответил:

– Нет, когда однажды минует час последней битвы, Нангияла, наверное, снова станет страной прекрасных сказок, где жизнь будет легка и проста, как прежде.

Пламя вспыхнуло, и я увидел, каким усталым и печальным было его лицо.

– Но понимаешь, Сухарик, час последней битвы не может быть ничем иным, как злой сказкой о смерти, смерти и только о смерти. Потому-то Урвар и должен был стать во главе этой борьбы. Ведь я не создан для того, чтобы убивать».

А потом Карл видит Катлу: она оказывается страшной драконшей из первобытных времен. Она вовсе не живет в пещере, она прикована цепью в гроте около водопада, а в водопаде, говорят, живет Карм, змей длиной с ширину реки. Впрочем, Юнатан в существование змея не верит.

Братьям удается вызволить Урвара, они возвращаются домой.

Карл, недавно еще такой робкий, становится все более решительным и находчивым; рискуя жизнью, он помогает Юнату и Урвару скрыться от погони, а потом, уже оставшись на время один, без брата, спасает из ловушки Софию, еще одну предводительницу повстанцев.

День великой битвы, день восстания близится, все уже продумано: и как покончить с Тенгилом, и как справиться с Катлой.

Накануне битвы происходит важный разговор: Урвар «напомнил о том, что нужно быстрее освободить долину от всех людей Тенгиля. Тогда Юнату спросил:

– Освободить? Ты имеешь в виду – убить их всех?

– Да, а что еще я могу иметь в виду? – ответил Урвар.

– Но я же никого не могу убивать, – сказал Юнату, – ты ведь знаешь это, Урвар!

– Даже если речь пойдет о спасении твоей жизни? – спросил Урвар.

– Да, даже тогда, – ответил Юнату.

Урвар этого никак не мог понять, да и Маттиас тоже едва ли.

– Если бы все были такими, как ты, – сказал Урвар, – то зло безраздельно и вечно правило бы миром!

Но тогда я сказал, что если бы все были как Юнату, то на свете не было бы никакого зла».

Повстанцы победили. Многие погибли, «отдали свою жизнь ради свободы. Да, теперь она была свободна, их долина. Но многие жители были мертвы и не знали об этом». Тирана больше не было, он стал жертвой своей драконихи: Юнату удалось выхватить у Тенгиля рог, звука которого слушалась Катла, и она обратила свою ярость против прежнего хозяина (как именно она с ним расправилась – мы не видим: «Тут Катла закричала и в ярости повернулась к тому, кого прежде слушалась так слепо.

“Когда-нибудь час Тенгиля настанет”, – сказал однажды Юнату, я помнил это.

И вот – он настал»).

Урвар снова и снова твердит, что теперь все будут счастливы, и долина станет такой, как прежде. (А Карл замечает, что для него она никогда прежней не станет, потому что погибли те, кого он любил). Но жители Долины Терновника не могут по-настоящему ни радоваться свободе, ни оплакивать погибших, пока на свете существует Катла. Убить ее нельзя, ее можно только уморить голодом, а для этого Юнату, на которого она теперь смотрит «так, как смотрит собака, желая узнать, что угодно ее хозяину» должен отвести ее обратно в ее логово. Никто другой этого сделать не сможет.

Братья отправляются в путь вместе с чудовищем. На мосту над водопадом Катла напугала Грима, коня Юнату, тот встал на дыбы, и Юнату

выронил рог. Катла поняла, что у нее теперь нет хозяина, и погналась за мальчиками. Юнатан, пытаясь защитить брата, сталкивает на Катлу огромный валун, и хотя камень так же не может ее убить, как копье, стрелы или меч, но камень заставляет ее потерять равновесие, и она летит вниз, в водопад Кармафалет.

«Нет, Юнатан не убил Катлу. Это сделал Карм. А Катла убила Карма. На наших глазах. Мы видели это. Никто, кроме Юнатана и меня, не видел двух чудовищ первобытных времен, уничтожавших друг друга. Мы видели, как они боролись не на жизнь, а на смерть в водопаде Кармафалет».

Змей оказался точно таким, каким его описывали в сказках, ужасный гигантский змей длиной с ширину реки. Он вцепился в Катлу, а она вцепилась в него, они сплелись в смертельной схватке и в конце концов, «свившись в клубок, вместе погрузились в бездну. А потом больше не стало ни Карма, ни Катлы. Они исчезли, словно их никогда и на свете не было».

Но оказывается, что, когда мальчики спасались от Катлы, маленький язычок ее пламени опалил Юнатана, и теперь его вот-вот парализует.

Это – почти прямое заимствование из мифов; в предсказании о Рагна-реке говорится, что Тор, бог грома, убьет Йормунганда, Мирового Змея, но сам успеет отойти всего на девять шагов и упадет замертво, потому что его достигнут потоки яда из пасти змея. Правда, Юнатан, светлый персонаж, куда ближе к богу весны Бальдру.

Но пока Карл еще ничего не знает о надвигающейся беде. Он спрашивает брата о том, где сейчас может быть Маттиас, его погибший в битве названный дедушка, и Юнатан отвечает: в Нангилиме.

И так же, как в начале сказки, дома, он рассказывал Карлу о Нангияле, теперь он рассказывает о Нангилиме. Там все еще время ночных костров и сказок, но не страшных сказок, а веселых; а если вдруг и расскажут жестокую сказку о таких чудовищах, как Карм и Катла, то тут же прибавляют: «Не бойтесь... Ведь это только сказки. Ничего подобного никогда на свете не было. По крайней мере, никогда – в наших долинах».

Маттиасу там хорошо, у него усадьба в Долине Яблонь, и братья могли бы там жить вместе с ним... А потом Юнатан говорит, что уже почти совсем не может двигаться, и это необратимо. Единственное спасение – оказаться в Нангилиме. Карл не хочет отпускать его одного, и Юнатан предлагает отправиться в Нангилиму вместе. Если они прыгнут с кручи вниз, непременно туда попадут, вот только Юнатан не может пошевелиться – и Карл предлагает сделать для брата то, что тот когда-то сделал для него. Карл взваливает брата на спину и – хотя ему очень страшно – делает шаг в пропасть. Заметим, что переход между мирами, как и в первом случае, происходит при падении с высоты. Юнатан погиб, спасая брата, но вместе с тем

зная, что рано или поздно оба они попадут в Нангяялу; прыжок Карла вместе с парализованным братом в бездну – прямой путь в Нангилиму.

«Я не видел пропасти под ногами, но я знал, что она есть. И мне нужно было лишь сделать один-единственный шаг в темноту, и все будет кончено. Все произойдет так быстро!

– Сухарик Львиное Сердце, – сказал Юнатан, – ты боишься?

– Нет... да, я боюсь! Но я все-таки сделаю это, Юнатан, я сделаю это сейчас же... сейчас же... а потом я никогда больше не стану бояться. Никогда больше не ста...

О, Нангилима! Да, Юнатан, да, я вижу свет! Я вижу свет!»

Этими словами заканчивается повесть

Редко в разговоре о детской книге встречаются мнения настолько разные. Ее называют и доброй, и горькой, и невыносимо печальной, и даже триллером «для тех детей, которым слишком легко и спокойно, у которых сны слишком мирные». Между тем там нет, кажется, ничего такого, чего нельзя было бы найти в других книгах: чудовища, в том числе и драконы – персонажи многих книг; освободительная борьба – сюжет очень многих детских книг, как сказочных, так и исторических повестей; неизлечимая болезнь и ранняя смерть – тоже не редкость; и даже мелкие подробности – такие, как клеймо, выжженное на теле предателя, – в «Трех мушкетерах», например, никого особенно не ужасает.

Должно быть, самое пугающее – желание младшего брата в начале повести, чтобы старший ушел первым и ждал его по ту сторону смерти, и просьба старшего в конце, раз уж младший хочет уйти вместе с ним, сделать тот самый шаг в пропасть, другими словами, Юнатан просит Карла его убить и одновременно покончить жизнь самоубийством.

Если же искать реальное объяснение происходящему – приходит в голову, что на самом деле все, происходившее в Нангяяле, лишь видение умирающего мальчика. К сожалению, я пока не нашла источника, на который очень туманно ссылаются, «еще, кстати, пишут» – где и кто пишет, неизвестно, но пишут, что «по Линдгрэн Нангилима – правда (и рай), а Нангяяла – неправда (предсмертное видение)». Мучимый раскаянием Карл проживает историю, которая помогает ему снять с себя чувство непоправимой вины. Да, из-за него погиб Юнатан, но он потом все исправил, восстановил справедливость. Это не подсказка, здесь нет авторской оценки, это рассказ о том, что так бывает.

А самое важное, то, что намеренно хотела сказать читателю Астрид Линдгрэн, – в том разговоре перед битвой, который я приводила выше.

## «КОРАЛИНА В СТРАНЕ КОШМАРОВ»

Такое название и у книги, и у снятого по ней фильма появилось только в русском переводе; повесть Нила Геймана, как и анимационный фильм Генри Селика<sup>1</sup>, называется просто «Coraline» – «Коралина» или «Коралин».

Коралина – маленькая девочка; только что она вместе с родителями переехала в старый дом с мансардой и подвалом, стоящий в огромном заброшенном саду. Большой дом разделен на несколько квартир; кроме семьи Коралины здесь живут две старушки, бывшие актрисы, которые держат нескольких шотландских терьеров, и чудаковатый старик с пышными усами, сказавший девочке, что дрессирует мышей для цирка, только номера смотреть пока нельзя.

До конца летних каникул еще неделя, погода стоит дождливая, в сад выйти нельзя, родители заняты каждый своей работой – и Коралине, которая уже пересмотрела все фильмы, какие были в доме, перечитала все книжки и поиграла со всеми игрушками, ничего не остается, кроме как изучать дом. Папа посоветовал ей пересчитать все окна и двери; тринадцать дверей оказались обычными, а четырнадцатая – самая большая дверь в углу гостиной – была заперта. Ключ от нее у мамы нашелся, но за дверью оказалась кирпичная стена – должно быть, проем заложили, когда делили дом на квартиры, и за стеной – пустое, еще никем не купленное жилье.

<sup>1</sup> «Coraline» (Laika Entertainment, 2009) – первый кукольный полнометражный мультфильм, изначально снятый в 3D. Лучший фильм 2009 года по мнению Американского института кинематографии (AFI); был номинирован на премию «Оскар».



Коралина навещает старушек, они гадают ей по чайкам и предсказывают опасность, а потом дают камешек с дыркой, сказав, что он может помочь девочке: «Когда случается что-то плохое, эти камешки иногда помогают»<sup>1</sup>.

За то время, что Коралина гостила у старушек, опустился такой туман, что дома не видно, и, когда она выходит в сад, мир кажется призрачным.

К этому времени уже названы несколько традиционных мест перехода: запущенный сад вполне может заменить лес; поблизости от дома есть такой же заброшенный, как и сад, колодец; наконец, есть никуда не ведущая дверь. Дверь и в самом деле станет местом перехода; колодец тоже, как мы увидим, сыграет свою роль – хотя переход будет совершаться не через него; а вот лес так и останется частью фона – и все же без леса в сказке-инициации (а «Коралина», несомненно, относится к числу таких сказок) не обойтись.

На следующий день мама, внезапно заметив, что в холодильнике пусто, уходит купить что-нибудь на обед, папа еще с утра уехал в город по делам, и Коралина остается в доме одна. Она идет в гостиную, отпирает ту самую дверь – и никакой кирпичной стены за ней не оказывается, она «исчезла, как будто ее никогда и не было. За дверью начинался темный коридор. Коралина почувствовала дуновение холодного заплесневелого воздуха. Пахло чем-то очень старым. “Интересно, а как выглядит та квартира, если, конечно, именно в нее ведет этот коридор?” – подумала Коралина и, не задумываясь, шагнула вперед».

В коридоре все кажется ей очень знакомым: ковер под ногами, обои, даже картина на стене – и то такая же, как дома. Правда, все-таки что-то Коралину смущает, а именно выражение лица мальчика на этой картине. Вообще соотношение миров по ту и эту сторону двери очень напоминает соотношение реального и зазеркального миров в «Алисе» Кэрролла: все почти такое же, но не совсем, например, в своей комнате Коралина найдет живые игрушки.

Но это будет чуть позже, а пока Коралина слышит, как кто-то ее окликает из кухни, идет туда и видит там почти точную копию мамы, только выше ростом и тоньше, с белой, как бумага, кожей, странно длинными и постоянно движущимися пальцами, а главное – с большими черными пуговицами вместо глаз. Женщина говорит, что она «другая мама» Коралины и просит ее позвать ужинать «другого папу», который тоже оказывается похожим на настоящего, но с пуговицами вместо глаз.

<sup>1</sup> Гейман Н. Коралина в Стране Кошмаров / Пер. Е. Кононенко. М.: АСТ, 2005.

Здесь и далее цит. по: URL: <http://proxy.flibusta.net/b/158039/read>.

Позже Каролина встретит еще «другого старика» и «других старушек», и у всех у них на месте глаз будут пуговицы. Увидит крыс, которые, похоже, в этом мире заменяют дрессированных мышей старичка. А вот кот, которого она увидит в саду, окажется не «другим котом», а тем самым:

«– Привет, – поздоровалась Коралина. – У нас в саду я видела кота, очень похожего на тебя. Ты, должно быть, другой кот.

Кот мотнул головой.

– Нет, – сказал он. – Я не другой кот. Я – это я.

Он склонил голову, его зеленые глаза загадочно поблескивали.

– Люди вечно разбрасываются, стремясь оказаться во всех местах сразу. Мы, коты, другие. Мы верны себе. Если ты, конечно, понимаешь, о чем я говорю».

Кот – не проводник между мирами, Коралина попадает на ту сторону без посторонней помощи; он – единственное существо, которому в другом мире никто не соответствует и которого «другая мама» не пытается приручить и присвоить, как поступает с людьми. Коралина постоянно отстаивает свое необычное имя, поправляет тех, кто называет ее не так (в реальном мире – все, кроме родителей; по ту сторону не ошибается никто); коту имя ни к чему: «Это у вас, людей, есть имена. И все потому, что вы сами не знаете, кто вы такие. А мы знаем, и поэтому имена нам не нужны». И ответ на вопрос, в каком мире он оказался, его, в отличие от Коралины, не волнует – он находится «здесь».

Конечно, и кот, который к тому же внезапно появляется и исчезает, сразу напоминает об «Алисе», но сходство этим и ограничивается: кэрролловские кошки живут только в одном мире, ни реальные на ту сторону не переходят, ни Чеширский кот на эту, а геймановский кот без имени легко перемещается между мирами и, похоже, ему для этого даже не требуется тот потайной ход, которым пользуется Коралина. Этот черный кот – что полностью противоречит всем устоявшимся представлениям, суевериям и традициям – не помощник и союзник, а враг ведьмы, «другой мамы», и это выглядит логично, поскольку ведьме помогают крысы, и отсюда уже самым естественным образом тянется ниточка к Гофману. Впрочем, и мотив похищения глаз отсылает туда же. Повесть Нила Геймана, как и снятый по ней (в этом случае – не «по мотивам») фильм, полна такого рода отсылок, намеков, аллюзий, реминисценций, игр с читателем и зрителем, – но тем увлекательнее отыскивать мифологические мотивы. Вернее, те мифологические мотивы, которые перешли в текст и на экран в чистом виде, потому что и сквозь позднейшие наслоения всегда можно добраться до архетипа.

Что же представляет собой мир, в который попала Коралина? Поначалу этот мир кажется ей идеальным. У «других родителей», в отличие от тех, что остались в реальном мире, есть свободное время; «другие родители» не отмахиваются от Коралины и не говорят, что им надо работать; «другие родители» вкусно ее кормят и развлекают, «другие родители» ей улыбаются и ласковы с ней. А для того, чтобы остаться навсегда в этом замечательном мире, требуется всего-навсего вытерпеть пустячную операцию: позволить пришить себе пуговицы на место глаз. И Коралина уходит домой, неопределенно пообещав вернуться.

Родителей дома не оказывается. Не возвращаются они и на следующий день, и Коралине становится ясно, что они пропали и их надо искать. К девочке приходит черный кот: он приводит ее к зеркалу, и Коралина видит сквозь стекло своих родителей, они просят о помощи. От реальных людей помощи ждать не приходится: когда Коралина позвонила в полицию, ей посоветовали попросить маму сделать дочке «большую-большую кружку шоколада и крепко-крепко... обнять. Ничто так не помогает от ночных кошмаров, как добрая кружка шоколада и нежный мамин поцелуй». Но ведь мамы-то как раз рядом и нет; зато другие родители, как только Коралина к ним является, сразу предлагают ей шоколад – и она отказывается от угощения, а ест яблоко, принесенное с собой.

Вообще еда имеет в повести очень большое значение. Мы знаем, что героя, оказавшегося в царстве мертвых, прежде всего надо накормить; поев пищи мертвых, он становится в потустороннем мире своим – но тогда ему закрыт путь обратно, в верхний мир. Коралине поначалу предлагают обычную еду, тем самым стараясь убедить ее в реальности и «правильности» потустороннего мира, и лишь потом «другая мама» начинает угощать ее жуками. Кроме того, кот высказывает предположение, что «другая мама» – как часто бывает в сказках – хочет сама съесть девочку. Но это неточно, вполне возможно, у нее другая цель:

«– Что она хочет от меня? – спросила Коралина кота. – Почему она делает все, чтобы оставить меня здесь?»

– Я думаю, ей нужно кого-то любить, – ответил кот. – Кого-то, кто ей не принадлежит. А может, она хочет тебя съесть. С такими созданиями никогда ничего не знаешь наверняка».

На этот раз Коралина не может вернуться домой, в реальный мир: «другая мама» забирает ключ себе. Своего ключа у нее нет, и, когда Коралина этому удивляется, другой папа нечаянно проговаривается: есть только один ключ и есть только одна дверь.

Теперь Коралина надолго остается в потустороннем мире, и у нее есть возможность заметить происходящие в нем перемены. Взрослому

и искусственному читателю при описании этих перемен скорее всего вспомнится «Приглашение на казнь» В. Набокова.

«Здесь же рос лес, но чем дальше, тем меньше он был похож на настоящий. Очень скоро деревья стали выглядеть, как наброски: серовато-коричневые стволы под зеленоватыми пятнами, которые, вероятно, должны были изображать листву.

Наверное, другая мама либо совсем не интересовалась деревьями, либо не думала, что кто-то зайдет так далеко».

«Площадь была обсажена тополями, негибкими, валкими, – один из них очень медленно...» И дальше: «Свалившиеся деревья лежали плашмя, без всякого рельефа, а еще оставшиеся стоять, тоже плоские, с боковой тенью по стволу для иллюзии круглоты, едва держались ветвями за рвущиеся сетки неба»<sup>1</sup>.

Совершенно естественно, что деревья оказываются ненастоящими – через настоящий лес лежит дорога в настоящий потусторонний мир, здесь же потусторонний мир – поддельный, он недобросовестно создан кем-то неизвестным (у Набокова) или «другой мамой» у Геймана. «Другой папа» (который к этому времени начинает терять человеческий облик, его лицо расплывается, «как тесто, начавшее подходить») объясняет Коралине, что не имеет смысла дальше исследовать дом: «Здесь больше ничего нет. Твоя мама сама создала этот дом, людей, которые в нем живут, двор. И стала ждать». А чуть позже, когда Коралина выходит из дома и оказывается в тумане, который «не был влажным, как все туманы... это было ничто», когда мир вокруг нее становится «никаким, как чистый лист бумаги или огромная, пустая белая комната», его нельзя потрогать, он лишен запаха, вкуса и цвета, кот подтверждает слова «другого папы»:

«– Нехорошее место, – сказал кот. – Если вообще можно назвать это местом. И здесь нечего искать. Это часть пространства, которую она не пожелала обустроить».

Этот мир очень мал – стараясь уйти от дома, Коралина через некоторое время к нему возвращается; да, то же самое произошло и с Алисой у Кэрролла, но там это случилось, потому что она была по ту сторону зеркала, здесь же созданный «другой мамой» мир просто-напросто очень тесен. И «другая мама» не полновластная хозяйка в этом мире, она даже не очень хорошо его знает:

«– Он сказал, что она ушла запирать все входы и выходы, – сообщила она коту. – От тебя.

<sup>1</sup> Набоков В. Приглашение на казнь // Набоков В. В. Истребление тиранов.

Минск: Мастацкая літаратура, 1989. С. 376–378.

– Пусть попробует, – проговорил кот бесстрастно. – Да, пусть попробует... В таких местах всегда есть входы и выходы, о которых она и не догадывается».

Мир, который создала («или сделала – какая разница», – замечает черный кот) «другая мама» не хорош и не плох сам по себе, он никакой, он ненастоящий, несуществующий; никаких реальных испытаний в нем быть не может; чем дальше, тем откровеннее становится «другая мама» (она не скрывает, что не отражается в зеркалах; ест живых жуков и предлагает их Коралине), и тем яснее делается, что никаких других противников у Коралины не существует, все те, кого она встречает в потустороннем мире, – всего-навсего орудия. Есть противник – «другая мама», и есть союзник – черный кот.

«Другая мама», не переставая уверять Коралину в том, что любит ее и старается ради ее же блага (и даже, что «они» – кого она под этим подразумевает, так и остается неясным, ведь кроме нее в этом мире никого нет – «любят грешников и ненавидят грех»), наказывает ее за непослушание, запирает в чулан, где она знакомится с другими узниками, призраками, чьи души похитила «старая ведьма»; потом выпускает, кормит завтраком (заметив, что еда Коралине «не повредит» – ведь девочка уже не верит в ее мир) и, наконец, соглашается на предложение Коралины поиграть. Девочка попробует найти спрятанные где-то в этом мире души тех призраков из чулана за зеркалом и своих родителей; ставка – сама Коралина: если она их найдет – «другая мама» отпустит всех, если нет – девочка останется у нее.

«– И что ты предлагаешь?»

– Себя, – сказала Коралина, спрятав под стол дрожащие коленки. – Если я проиграю, то останусь здесь навсегда и позволю тебе любить меня. Я постараюсь быть самой примерной дочерью, буду есть твою еду и играть с тобой в “Счастливое семейство”. И позволю тебе пришить мне вместо глаз пуговицы».

К этому времени Коралина уже многое поняла. Она понимает, что «другая мама» действительно любит ее, как умеет, «как дракон – свое золото»; что мир, созданный нарочно для нее, в соответствии с ее желаниями и мечтами, всего лишь жалкая копия настоящего мира. Создать живое, одушевить – не в силах колдунья, ей доступны лишь подобию живых существ, распадающиеся и утрачивающие форму, как только она перестает прилагать усилия к тому, чтобы поддерживать иллюзию. И она искренне не понимает, почему эти, на первый взгляд, улучшенные повторения людей, которых Коралина знала в действительности, не могут их заменить; почему из мира, в котором все может быть так, как ей нравится, девочка

хочет вернуться в свой, несовершенный, где ей не уделяют достаточно внимания.

«Другой старик», к которому она забрела во время своих поисков, убеждает ее остаться: «Ничего не изменится, малышка. Даже если ты выполнишь то, что обещала. Что будет дальше? Ничего не изменится. Ты вернешься домой. Тебе снова будет скучно. На тебя снова не будут обращать внимания. Никто тебя по-настоящему не выслушает. Ты слишком умная и сообразительная, чтобы они тебя понимали. Они даже не могут правильно произнести твое имя. Остайся с нами. Мы будем слушать тебя, играть с тобой, смеяться вместе. Другая мама построит для тебя целый мир, и ты будешь его исследовать. А когда ты его изучишь, она за одну ночь разрушит старый мир и построит новый. Каждый день будет счастливее и радостнее, чем предыдущий. Помнишь ящик с игрушками? Намного приятнее жить в мире, построенном специально для тебя».

Но Коралина не хочет «получать все. Никто этого не хочет. Какая радость в том, что я получу все, что мне хочется? Просто так, ни за что? А что дальше?»

Собственно, вся разница и заключается в этом «дальше» – для ведьмы, которая воспользовалась подобием старика (ради этого случая она наскоро сложила его из крыс), «дальше» – всего лишь воспроизведение того, чего хочется сегодня, мгновенное и бездумное, не требующее усилий исполнение желаний. Коралине, прирожденной исследовательнице (она и сама себя то и дело так называет), необходима реальная материя для исследований, необходимо двигаться вперед, учиться новому, расти. Не раз она во время своих блужданий вспоминает истории из реальной жизни – о том, как папа спасал ее от ос, о том, как она училась кататься на велосипеде без дополнительных колесиков – и сравнивает эти события с тем, что происходит сейчас в призрачном, виртуальном мире, слепленном колдуньей из чужих, подслушанных желаний.

Последняя часть повести напоминает и квест – с той разницей, что у Коралины цель не просто найти спрятанное, но вернуть родителей и помочь призракам детей из чулана, и традиционную сказку, где герою приходится выполнять задания, иногда и в потустороннем мире, – с той разницей, что здесь у Коралины и «волшебный помощник» – черный кот, и «волшебный предмет» – камешек с дыркой, полученный от старушек, так же, как и сама девочка, попали в виртуальный мир из реального.

Мы помним, что один из путей, которым герои мифов и сказок попадали на ту сторону, – через шкуру или через пасть животного. Коралина таким способом возвращается. Она уходит тем же коридором, каким пришла, но теперь ей приходится подниматься, и путь заметно удлинился.

«Она бежала вверх по наклонной плоскости так долго, что, казалось, этому не будет конца. Стена, до которой она дотрагивалась, стала теперь теплой и мягкой. Она была покрыта нежным мехом и шевелилась, как будто дышала... Вдруг задул ветер. Коралина испугалась, что столкнется с чем-нибудь, и снова положила руку на стену. На этот раз ее рука легла на что-то мокрое и горячее, как будто она положила ее прямо в чей-то рот... Как бы там ни было, этот коридор был еще древнее, чем другая мама. Этот длинный, медлительный коридор знал, что Коралина внутри него...»

Коралине удалось найти родителей, заключенных в сувенирный стеклянный шар со снегом внутри, и вернуть их домой, но на этом все еще не закончилось. Рука «другой мамы», как в детских страшилках, пришла за ключом от двери, через которую Коралина проходила в потусторонний мир, и девочка заманила ее в ловушку – в старый колодец, а потом надежно закрыла колодец досками, чтобы никто больше не нашел ключа. Вот и все – Коралина осталась в мире, где «светило золотистое полуденное солнце, небо было голубым, как яйца малиновки», за деревьями видны были зеленые холмы, тянущиеся до самого горизонта, и «никогда еще мир не казался ей таким настоящим. Она любовалась листьями на деревьях, игрой света и тени в раскидистой кроне бука перед окном. В лучах солнца шерсть на голове кота вновь стала гладкой, а белые усы – золотыми.

Она подумала, что ей никогда еще не было так интересно».

В фильме все немного по-другому: если в повести волшебное появилось и ужасное нагнеталось постепенно, то здесь нам с самого начала дают понять, что это триллер, с самого начала присутствует магия. Коралина ищет около дома воду при помощи лозы; Вайби, мальчик, с которым она при этом знакомится, дарит ей куклу, точь-в-точь похожую на Коралину, и рассказывает о таинственном исчезновении сестры-близнеца его бабушки, когда обе были еще маленькими девочками. Дверь, за которую пытается пробраться Коралина, – не просто обычная дверь, оставленная после того, как заложили проход между квартирами, а странная маленькая дверца, в которую девочка едва может протиснуться, опустившись на четвереньки (а если к этому прибавить, что ключ – как и в книге – спрятан высоко, так что его почти невозможно достать, отсылка к «Алисе» становится еще более явственной). Вместо обычного коридора за дверцей оказывается странный круглый туннель, а чудеса в мире, созданном «другой мамой», куда более техничны: подливку по столу везет маленький паровозик, пианино само управляет руками «другого папы», не умеющего на нем играть... «Другая мама» куда более наглядно показывает свое могущество, для начала – создав для Коралины «другого Вайби» – разумеется,

с глазами-пуговицами, но кроме того еще и лишнего дара речи: в наказание за то, что он не улыбался, как ему было велено, она зашила ему рот, растянув губы в вечную улыбку. Затем «другая мама» откровенно говорит о том, что все развлечения, какие были у Коралины в виртуальном мире (мышинный цирк и представление, которое давали «другие старушки»), были устроены ею; да и сходство с настоящей мамой Коралины она вскоре утратит, показавшись в истинном своем облике.

В первый и во второй раз Коралина попадает на ту сторону во сне, а утром просыпается в своей постели и пытается рассказать родителям и соседям о том, что видела. В третий раз, когда этот мир, поначалу казавшийся таким прекрасным и волшебным, перестает ей нравиться, когда она начинает чувствовать исходящую от «другой мамы» угрозу, Коралина спешит лечь и уснуть, надеясь проснуться дома, но утром оказывается в той, другой своей комнате, полной живых игрушек.

В конце, когда надобность в притворстве отпадет, иллюзорный мир «другой мамы» начнет расплзаться, выцветать и таять у нас на глазах.

Виртуальный мир «Коралины» – не только не вечный и истинный мир, просвечивающий сквозь нашу реальность или видимый нам как тени на стенах, но и не вымышленный мир, созданный воображением; это мир овеществленных желаний. И речь идет не только о том, что в виртуальном мире можно без труда получить все, чего хочется, одеваться так, как нравится, вкусно есть и играть с необыкновенными игрушками: исполнение своих желаний там распространяется и на людей – «стань таким, как я хочу». Коралина придумала себе родителей – и, подглядывая за ней и подслушивая, злая колдунья прикинулась такой мамой, какую хотелось бы девочке, и из подручных материалов вылепила папу, какой устроил бы ее; сплела паутину, прикрыла ее заманчивой картинкой и стала ждать, пока в ее сети попадет добыча. Но она обречена на проигрыш, потому что в ее искусственном мире живая девочка должна превратиться в послушную куклу, иначе она не сможет в нем существовать, она из другой материи, – и вместе с тем колдунье нужна именно живая девочка из реального мира, она хочет любви, которую может дать ей только живой человек, какого сама она сотворить не в силах.



## В ЧАЩЕ ВСЕГО

### «МЕЖДУ ДВУХ СТУЛЬЕВ» Е. КЛЮЕВА

Об авторе: Евгений Клюев – поэт, прозаик, драматург, переводчик, ученый-лингвист – феноменальное явление в российской литературе. Его сказки входят в школьные учебники, а книгу «Между двух стульев» называют классикой современной прозы абсурда, она более двадцати лет занимает верхушки рейтингов электронных библиотек и переиздавалась – на сегодняшний день – семь раз.

Как и многие другие любимые детьми (а чаще, как в данном случае – подростками) книги, «Между двух стульев» автор писал совсем не для детей. Точно так же, как не думал, что книга станет пособием для психологов и «сам-себе-волшебников». Но поскольку дети ее «присвоили», а о переходах между мирами здесь говорится, как не говорится больше нигде, я не могла обойтись без этого романа.

Эпиграф к роману – «...нет...» «Нет» – это не отрицание и не отвержение всего существующего, «нет» – это признание безграничности возможностей, каждая из которых может немедленно воплотиться. Предположения, как замечает один из персонажей, можно строить только на пустом месте; чтобы строить там, где что-то уже стоит, для начала надо разрушить существующее.

Собственно, с разрушения роман и начинается.

Герой романа – «молодой человек, очень симпатичный, но, может быть, чрезмерно серьезный (зовут его не то Петр, не то Павел – я точно не знаю и предлагаю, во избежание недоразумений, называть его Петропавел)»<sup>1</sup> – недослышав, переспрашивает: «пирог с миной»?

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты даются по книге: *Клюев Е. Между двух стульев.*

М.: Время, 2011.

Изначально было – «с тмином», но ведь слова так податливы, они так легко превращаются одно в другое, а следом за ними меняется и действительность.

Петропавел, лишенный каких бы то ни было отличительных признаков, все воспринимает буквально и во всем ищет смысл. Пирог с миной – значит, либо имеется в виду выражение его лица, либо то, что начинен он разрывным снарядом. «С лицом у пирога все было нормально: открытое румяное лицо, пусть и не слишком запоминающееся. Зато вот середина пирога подозрительно выпячивалась – и когда над ней занесли довольно большой нож, Петропавел счел своим долгом напомнить:

– Осторожно, там мина!»

И тотчас комната наполняется разнообразными персонажами со смутно знакомыми именами – среди них, например, есть Шармен и Бон Жуан. Но от замены одной-единственной буквы меняется все.

Бон Жуан учит Петропавла предполагать действительность: например, попробовать предположить, что нынешний король Франции лыс. Петропавлу не удастся это сделать, поскольку он твердо знает, что во Франции сейчас вообще короля нет, но для Бон Жуана все совсем наоборот – именно отсутствие короля и позволяет предположить о нем все, что угодно! Одинаково правильно представлять несуществующего короля Франции «лысым, заросшим волосами, стриженным под горшок: ни одна из версий не будет ошибочной». Вот после этого Бон Жуан и спорит с Петропавлом о возможности строить на пустом месте.

И ведь в самом деле – как можно строить предположения по поводу того, что есть?

Петропавел и Бон Жуан повторяют одни и те же слова – но относятся к ним совершенно по-разному. Для Петропавла играть словами – занятие предосудительное, для Бон Жуана – нормальное и единственно возможное.

Для Петропавла реальное, действительное и возможное жестко разграничены. Бон Жуан ему объясняет, что возможное и действительное существуют бок о бок, а реальный мир – всего лишь один из возможных миров. Но, как ни старайся, логическим путем из всех возможных реального мира не вывести.

«– Чего ж его выводить, когда он есть? – наконец включился в диалог Петропавел.

– Пора уже разобраться с Вашим “есть” и моим “есть”. По-моему, это далеко не одно и то же. Ваше “есть” – оно... оно незыблемое, как учебник всемирной истории.

– А Ваше? – дерзнул Петропавел.

– А мое... Видите ли, мое “есть” представляет собой только *вынужденную* передышку между двумя соседними “нет”. Оно как бы извиняется за то, что в данный момент имеет место быть. Но охотно уступает это место по первому требованию. Потому что все, что “имеет место быть”, существует лишь постольку, поскольку не существует другого. Существующее существует ценою несуществующего. А то, в свою очередь, всегда находится где-нибудь поблизости, рядышком. И граница между ними совсем узенькая – гораздо уже, чем Вы думаете!»

В конце концов Бон Жуану разговаривать надоело, и он вышел из комнаты. Двинувшись следом за ним, Петропавел оказался в самом традиционном месте перехода между мирами – в лесу. Не сразу, а постепенно – сначала появились отдельные травинки, потом кусты и деревья, и в конце концов Петропавел забрел в чащу. Как выясняется вскоре – он находится в ЧАЩЕ ВСЕГО.

Все логично: вокруг – чаща, она называется чаща всего, потому что в ней всего хватает, а стало быть, если он и его собеседник внутри – значит, они находятся в чаще всего.

Этот, как назвал роман один из читателей, «абсурд со смыслом» замечателен, кроме всего прочего, еще и тем, что строится по всем правилам волшебной сказки. То, что происходит с Петропавлом, – не что иное, как обряд инициации. Его, как и положено, ведут в лес (Бон Жуан в таком случае играет роль проводника), а в лесу – в чаще всего – ему предстоит встретиться с разными существами и пройти через различные испытания.

В чаще всего Петропавел встречает Ой ли-Лукой ли, Белое Безмозглое и Гнома Небесного, и каждый на свой лад пытается ему втолковать, что слово и то, что оно обозначает, никогда не совпадают, название никогда не раскрывает сущности предмета, никогда не покрывает смысла (это объясняет Белое Безмозглое, перед тем оглушив Петропавла непонятными словами «асимметричный дуализм языкового знака»); что все, само собой разумеющееся, никому не интересно, что совершенно не обязательно все явления понимать (Гном Небесный).

Следующая встреча – с Пластилином Мира (персонаж, особенно полюбившийся тем, кто занимается психотехниками), который говорит о том, что ничто в мире не тождественно самому себе. Пластилин Мира предстает в разных обличьях, в том числе – старушкой, которая с невероятной быстротой (вариация на тему кэрролловской овцы) и вязала, и сама превращалась, и пространство вокруг нее видоизменялось, и в виде самого Петропавла, и не одного, а множества Петропавлов, так что, покинув дом

Пластилина Мира, он не вполне уверен в том, что вышел оттуда именно тот, кто вошел некоторое время назад.

Затем Петропавел узнает, что предмет может быть одновременно большим и маленьким – смотря с чем сравнивать, и что совсем не обязательно давать миру оценки, он все равно существует независимо от них.

И все никак ему не удается освободиться от привычных понятий.

Гуллипут (одновременно большой и маленький) предлагает ему подойти к кусту, который на самом деле оказывается деревом, причем липой, хотя рядом с ним стоит табличка с надписью: «Яблоня. Куст».

«– Угощайтесь, – предложил Гуллипут из-за спины. – Только пройдите немного вперед, я тоже поем. Более или менее.

Петропавел прошел вперед и поинтересовался:

– Чем тут угощаться?

– Как чем? Плодами! Плодами воображения. – И Гуллипут аппетитно зачмокал.

Петропавел пристально взгляделся в липу.

– Тут одни листья. Вы листья, что ли, едите? – спросил он наконец.

– Значит, у Вас нет воображения. Было бы воображение – были бы и плоды!»

Воображения у Петропавла и в самом деле не оказалось, пришлось ему питаться плодами воображения Гуллипуга. И все же он никак не возьмет в толк, зачем «вводить людей в заблуждение».

А затем, чтобы ничто не делалось привычным, потому что привычное превращается в обыденное и перестает замечаться. Тогда как лучше всего – попытаться выяснить суть того, что кажется очевидным.

Мир для Петропавла устойчив, все связи в нем жестко установлены. Подобно льюисовским гномам он может и истинного чуда не заметить, если оно не вписывается в сложившуюся систему, не соответствует его ожиданиям. Уписывая плод воображения (и очень вкусный плод), он не способен принять его как данность и твердо помнит, что на липе это вырасти не могло. Даже если ее назвать яблоней. И не понимает, зачем называть яблоню кустом, если она – дерево.

Отважное и бессмысленное поведение Петропавла при появлении Муравья-разбойника заставляет окружающих вспомнить древнее предание и не менее древнее пророчество, в котором говорится о «бесстрашном и глупом» человеке: ему предстоит поцеловать Спящую Уродину и пробудить ее от сна. Этим человеком признают Петропавла.

Если доказательство его отваги уместается в нескольких строчках, то доказательств его глупости видимо-невидимо, и у каждого тут найдется,

что сказать: Петропавел состоит из стереотипов; он по любому поводу требует объяснений и не может самостоятельно развить ни одной мысли; он больше всего на свете дорожит своими предубеждениями; он начисто лишен творческой интуиции и представления о возможных мирах; но самое выдающееся, то, что отмечают все, – это его умопомрачительная серьезность.

Чуть позже о том же будет другими словами говорить и Смежная Королева: он – из породы тех, кто постоянно требует называть вещи своими именами, и при этом они уверены, «что именно им дано знать подлинные имена вещей, хотя так же, как и другие, называют вещи невпопад. Но от других они отличаются тем, что всегда убеждены в своей правоте и в своем праве называть вещи так, а не иначе. Не дай Бог кому-нибудь в их присутствии уподобить барабан арбузу, флейту – гороховому стручку, а виолончель – груше. Тут же восстановят справедливость!.. И если даже вы сыграете для них на флейте горохового стручка какую-нибудь сонату ми-минор, они с пеной у рта станут доказывать, что гороховый стручок – *не музыкальный инструмент*. Такие люди всегда губили художников...» – этими словами она заканчивает свою обвинительную речь.

Петропавел искренне не понимает, чем она недовольна, ведь каждому ясно, что барабан, флейта и виолончель – музыкальные инструменты, а груша – фрукт... В его мире бубну соответствует бубен, правила игры написаны в инструкции, а меньшинство должно подчиняться большинству.

Надо сказать, что Петропавел отправился в Чашу всего вовсе не с целью что бы то ни было постигать и проходить обряд инициации. Не было у него и желания вырваться за пределы привычного, обыденного мира. Как и другой персонаж того же автора, заместитель начальника Иван Петрович из пьесы «Думайте о нас», попросту заблудившийся в подмосковном лесу и возможности какой бы то ни было другой реальности допускать не желающий, он в этом и только в этом мире чувствует себя удобно и спокойно. Но, подобно на этот раз Алисе, побежавшей следом за Белым Кроликом, он бездумно, из праздного любопытства пошел за непонятым существом, невесть откуда появившимся в обычной комнате, и тут же оказался «вверху, в глубине, внутри и снаружи, – где все по-другому!..»

Единственная его цель – выбраться наконец из этого непонятого, ненадежного мира, в котором ни на кого и ни на что нельзя положиться, и вернуться домой. Ради этого он готов и на подвиги – если единственный путь домой загораживает Спящая Уродина, он согласен ее поцеловать, пусть даже и неизвестно, какими будут последствия.

Но в этом странном мире, где не то чтобы нет никаких правил, но они то и дело меняются, подчиняясь совершенно непонятной ему, Петропавлу, логике, он и сам понемногу меняется. И вот уже, глядя на странный указатель с тремя стрелками – «направо – *“Получишь то, что захочешь, но не удержишь”*»; налево – *“Удержишь то, что получишь, но не захочешь”*»; прямо – *“Захочешь то, что удержишь, но не получишь”*» – внезапно задумывается о природе искусства.

«Искусство... – с ненавистью догадался Петропавел, – это оно шутит со мной! Это оно подстерегает человека на каждом шагу – полузабытым воспоминанием, всплывшей в сознании книжной подробностью и еще... обмолвкой, недослышкой, которые тоже искусство! Это оно заводит в дебри и морочит там. И человек, замороженный им, уже не видит мир таким, каков он есть. А что дается ему взамен этого мира?

*Получишь то, что захочешь, но не удержишь...* Это же очень точно! Все, чего ни пожелаешь, дает тебе искусство, но дает не насовсем, лишь подержать дает – а задумаешь оставить у себя, смотришь – фюить! – улетело, исчезло, растаяло: ищи – свищи!.. Вот только что было у тебя все – и даже такое было, о чем и мечтать нельзя! – что же случилось? Как выпустил ты это из рук, как не заметил, что сразу все – выпустил, потерял, утратил? Поглядишь – нет ничего, и старуха сидит у разбитого корыта... *Золотая рыбка искусства!*

*Удержишь то, что получишь, но не захочешь...* И это верно, ах, как верно! Можно исхитриться – и силою ума или просто силой проникнуть в самую тайну искусства, в святилище его, но вот проник: где же тайна? Ее нет, а то, что ты держишь в руках... черепичный обломок, несколько строк на бумаге – это не нужно тебе, потому что – зачем? Ты ведь хотел другого, ты о другом мечтал, когда тайком входил в святилище. Так что же держать в руках черепичный обломок, несколько строк на бумаге – брось их: тайны в них не больше, чем в волшебном фонаре, который тоже можно разобрать – посмотреть, что там внутри, и удивиться: только – это?.. *Хрупкая веточка искусства!*

*Захочешь то, что удержишь, но не получишь...* Что ж, правда и это – горькая правда, горчайшая из всех правд. Потому что именно так. Если и захочешь, и возьмешь, и будешь держать в руках – не получишь все равно: принадлежало тебе и считалось твоим, а твоим – не было. Ничьим не было, но время, но ветер прибывали это то к одному берегу, то к другому – вот и к твоему берегу... да не твое! Владей день один, владей годы, владей жизнь целую – все равно не твое, не приручишь: да, я с тобой, и больше: да, я люблю тебя, но это ровным счетом ничего не значит, и нет тебе в этом ни радости, ни покоя... *Синяя птица искусства!*»

А потом Петропавел забредает в ассоциативное поле, где «не растет ничего, кроме ассоциаций», там, после долгого разговора с Эхом, у него с уха слезает медведь, наступивший на него еще в детстве, и он начинает слышать слова, как в первый раз, но одновременно помня все, что слышал и знал раньше, и мгновенно все связывая между собой. «И тотчас же замкнулись все цепочки, для которых раньше не хватало звеньев – полузабытых, перемешанных, переиначенных, переработанных образов из книг, пословиц и поговорок, устойчивых выражений, ставших частью его фантазии, его памяти, его речевого опыта, его юмора и его ошибок...»

Все это у него было и раньше, но он сам того не создавал.

А главное – и это очень важно для автора, это, пожалуй, самое важное для него, – языком владеть, хоть так и говорят сплошь и рядом, – языком владеть невозможно, это стихия, которая сама владеет человеком. Свободная стихия. Вот это-то и предстоит осознать и почувствовать Петропавлу, блуждающему в чаще всего, думая, будто он просто-напросто ищет дорогу домой.

Он-то считает, что у него есть план, в котором каждый следующий пункт логически выходит из предыдущего: поцеловать Спящую Уродину, *чтобы* она пробудилась от сна, *чтобы*, пробудившись от сна, встала и освободила ему дорогу, *чтобы* по этой дороге он мог уйти домой – и жить дальше, где всех этих «чтобы» уже не существует.

Петропавлу предлагают участвовать в охоте на Ежа – не просто ежа, а того самого, из выражения «ежу понятно»; миссия этого Ежа – с готовностью откликаться на вопрос «Еж, тебе понятно?» подтверждением того, что ему – понятно.

Петропавел присоединяется к прочим и, как ему кажется, охотится в высшей степени удачно: он накрывает Ежа своей курткой, и Еж оказывается пойманным. Но не тут-то было: Ежа следовало *гонять* и *ловить*, а вовсе не *поймать*, его, Петропавла, приглашали именно поохотиться, а о возможном результате этой охоты речь вовсе не шла.

Еж был не просто Ежом, а *интеллектуальным* критерием по имени Еж – и вот теперь по вине Петропавла этот критерий оказался утраченным (проще говоря, недовольный таким обращением Еж сбежал). И теперь Ежом предстоит стать Петропавлу.

«Придется – на то время, пока животное не оклемается, – тебе побыть Ежом.

– Как это? – ужаснулся Петропавел.

– Да так вот... Будешь сидеть в кустах – все время наготове – и отзываться на слово “Еж”».

В конце концов Петропавел добирается до СТРАШНОГО САДА. «А что там... после СТРАШНОГО САДА?» – спрашивает он «ни у кого», и никто отвечает ему: «Конец Света. Или Начало Света».

«Мне туда», – говорит Петропавел и отправляется туда.

«Рисовавшийся на фоне темного неба силуэт уже не чудился ему ни похожим на него, ни непохожим, ни прекрасным, ни уродливым – он манил Петропавла как некая *граница*, граница между СТРАШНЫМ САДОМ и Концом или Началом Света, и граница эта была *Возлюбленной*... Коснуться границы, поцеловать ее...

Он шел легко: дорога через СТРАШНЫЙ САД оказалась для него свободной – кажется, толпа сама расступалась перед ним или просто не имела плотности. Так же легко прошел он и сквозь гору, не замечая сопротивления материи мира...»

За горой был белый свет, и лес – или чаща всего? – и едва заметная тропинка, по которой он припустил домой. А когда тропинка закончилась, за ней оказалась лужайка, потом трава стала редеть, под ней стал виден паркет, и Петропавел вернулся домой, куда так стремился, домой, где никто его не будет терзать странными вопросами и смущать странными ответами, где никто не упрекнет в отсутствии каких-то совершенно никому не нужных качеств. Дома он выбросит все это из головы, забудет, как страшный сон.

И вот Петропавел уже в знакомой комнате, среди родных людей. Снова накрывают на стол – к ужину. Часы бьют девять. На кухне звенят чашки, пахнет ванилью, как в детстве. Домашние переговариваются привычными голосами, обмениваются только самыми необходимыми – быстрыми, точными и уверенными словами, и так же быстро, точно и уверенно действуют.

И вдруг он «наклонился и сорвал у самых своих ног маленькую зеленую травинку – последнюю память о ЧАЩЕ ВСЕГО». Огляделся, не видел ли кто, повертел травинку в руках.

«– Травинка, – сказал он. – Из ЧАЩИ ВСЕГО.

– Ну и что теперь делать? – спросили со смехом и добавили: – Расставь-ка стулья по местам».

И тогда, прижав травинку к самому сердцу, Петропавел побежал. И снова сквозь паркет начали пробиваться растения, потом паркет закончился, он выбежал на лужайку, вот и горная гряда, которая «выглядела теперь гораздо более материальной, чем прежде. Только узкий проход, по которому, наверное, и вышел на белый свет Петропавел, тускло светился в толще горной породы. Подозрительно гудели горы, нужно было спешить... Он помчался вперед по тесной расщелине, что-то обваливалось у него за



спиной, обломок камня сильно ударил его по ноге. В двух шагах от него случился обвал – только бы успеть. Рушились уступы, камни заслоняли проход, становившийся все менее *проходом*.

Не широкими, как в первый раз, но тесными – ах, какими тесными! – воротами приходилось проникать ему теперь в этот мир... И рухнула горная гряда. Петропавел едва успел выскользнуть с противоположной стороны расщелины. Облегченно вздохнув и даже не обернувшись, он побежал по равнине. Его Большой Выбор был сделан, а обвал отрезал пути назад».

Здесь и речи не может быть о возвращении. Петропавел меняется окончательно и бесповоротно. Его аллегорическое путешествие было путешествием внутри себя, а потому мир, из которого он так хотел вернуться домой и куда так быстро отправился снова, отныне станет его миром навсегда. Трудно бабочке покинуть кокон, но обратно в него уже не втиснуться.

И в этом, и в других романах Клюева, о которых я здесь не говорю, потому что они совсем уже никак не относятся к детскому чтению, два существующих одновременно мира – это мир слов и предметный мир. Слово никогда не может полностью соответствовать предмету, который оно обозначает. Название никогда не раскрывает сущности предмета, а если так – бессмысленно пытаться объяснять что бы то ни было с помощью названий. Ни один предмет не обязан соответствовать какому бы то ни было определенному представлению о нем. Ни один человек не обязан подгонять себя под какие бы то ни было представления о нем. Но к тому, чтобы быть просто собой, без названий и определений, идти, оказывается, трудно.

И еще в том мире, куда случайно попал, а потом вернулся Петропавел, слова «протирают, как стекло»<sup>1</sup>, возвращая им изначальную ясность.

Время от времени повествование прерывается и вместе с тем дополняется «совершенно дурацкими историями», общим числом семь. Взяв какую-нибудь известную считалочку или прибаутку, автор разбирает ее так, словно услышал впервые, и разбирает совершенно серьезно, отыскивая логику и разумные объяснения там, где их нет и быть не может, и придумывая «жизненный» финал.

Вот, например, начало третьей истории:

«Как-то сама собой вспоминается история про одну, извините за выражение, бабу. Впрочем, выражение это не мое, а народное: *Баба сеяла горох...* – видите ли. Прямо тут уже можно облегченно вздохнуть: история

<sup>1</sup> Из стихотворения Давида Самойлова «Слова».

обещает быть сельскохозяйственной, а не... ну, в общем, сами понимаете. Итак, совершается нечто общественно-полезное, а именно посевная. Причем посевная совершается бабой. Пусть так, хотя, конечно, отдельная конкретная баба могла бы и *сажать* горох, а не сеять его, поскольку сажают в огороде, а сеют на поле – и обычно сеют не бабы, а сеялки. Но баба *сеет* – ладно, дело ее.

Итак, сеет баба горох, то есть пребывает, как бы это поточнее сказать, в естественных условиях, на природе то есть. В чистом как бы поле. На присутствие чистого поля мы, в общем-то, вправе рассчитывать. Момент эдакого приволя даже акцентируется:

*Баба сеяла горох –  
Прыг-скок!»*

И далее по тексту – если потолок обвалился, стало быть, баба сеяла горох в помещении, «в условиях, не вполне приемлемых для проведения посевной». Внутреннее перекрытие рухнуло, но, как оказалось, баба уцелела, а вот о горохе мы так больше ничего и не узнаем. Зато из текста извлекаются все новые подробности существования и деятельности бабы: раз она куда-то шла, стало быть, жива, нашла пирожок, села, поела – значит, была голодна. И так до конца, а в конце вариант истории про ту же бабу, но «правильный» и «жизненный»:

«Нет чтобы представить нашему вниманию героический рассказ о том, как баба сеяла горох, но, увидев, что в одной из изб обвалился потолок, срочно вызвала бригаду ремонтников: починив потолок, ремонтники разошлись по домам, а баба вернулась к прерванному занятию и засеяла 10 га горохом. Вот... И поди пойми, какая история хуже».

Собственно, сочинение такой производственной истории про бабу по сути мало чем отличается от игры в лото по установленным правилам, на соблюдении которых настаивал Петропавел. До своего сознательного возвращения в чашу всего он никак не мог примириться ни с чем, что казалось ему неправильным, с «нарушениями правил», с условностью – и истинной, свободной игрой. «Я поняла, почему я пришла в такой восторг от этой книги, – пишет автор одной любительской рецензии. – Потому что Петропавел в Чаше Всего встретился с чудесными детьми. Все эти сумасшедшие персонажи абсолютные дети во всем. В своем отношении к слову, например. Только ребенок будет ждать появления из кустов поддакивающего ежа на присказку “ежу понятно!” Мы, взрослые, к этому привыкли – мы и не вникаем, почему понятно ежу, а не бегемоту, скажем. <...> И все эти “издевательства” над пространством и временем. Тоже очень по-детски. Дрессировка Петропавла в качестве Слономоськи

и последующее его *вожде*ние, гонение ежа, демонстрация священного ужаса перед Муравьем-Разбойником – все это прекрасные ролевые игры. Дети и не такое придумывают <...> А потом со всей присущей им искренностью разыгрывают <...> Возможность превратиться в кого угодно в любое время, оказаться в самом неожиданном, но необходимом в данный момент для игры месте, обладать всеми мыслимыми и немыслимыми навыками одновременно – все это умеют только дети. Немудрено, что “взрослый” Петропавел чувствовал себя в Чаше Всего, мягко говоря, неловко. Его запихнули в детскую шкуру, а он уже совсем забыл как это, быть ребенком. Ему-то казалось, что он все обо всем знает и потому давно не задавал лишних вопросов».

Вот так же все знает и никогда не заблуждается Иван Петрович из пьесы «Думайте о нас». Приехав к кому-то из сотрудников на дачу, он вместе с молоденькой секретаршей Марией заблудился в маленьком, редком подмосковном лесу, где заблудиться невозможно. В этом лесу тоже есть вход в другой мир, причем мир этот расположен там же, где и реальный, и многие люди проходят через него насквозь, не замечая, задевая его обитателей и не чувствуют этого. Ивану Петровичу никогда бы не увидеть дворца и тех, кто в нем живет, если бы не Мария. А вообще туда с «нашей стороны» (те, кто во дворце, называют мир реальных людей «за лесом») приходят только дети, но не остается никто.

Во дворце живут Его Величество, Радость Его Величества, Сын Его Величества, Шут и феи.

Не только Иван Петрович, но и Мария не сразу осваивается в этом несуществующем мире. Выслушав притчу о фее, она тут же начинает выставлять оценки и рассуждать о том, какой положено быть фее. Зовут фею:

«Е.В. (Фее). Познакомьтесь, пожалуйста. Это Мария.

ФЕЯ СЧАСТЬЯ. Душевно рада. Фея Счастья.

Е. В. Мария, не хотите ли Вы объяснить этой фее, какой должна быть фея?

МАРИЯ. Ваше Величество, Вы ставите меня в неудобное положение перед феей... если это действительно фея.

ФЕЯ СЧАСТЬЯ. Что значит “если это действительно фея”? Будьте любезны объяснить. Вы что же – не доверяете мне?

ШУТ. Мария никому не доверяет. Даже себе.

МАРИЯ (обиженно). А Вы... Вы тут все очень болезненно реагируете на всякого рода сомнения. Сомнения, в общем, закономерные, а у Вас здесь они почему-то вызывают раздражение.

*Пауза.*

ФЕЯ СЧАСТЬЯ. По-моему, это не Мария.

МАРИЯ (*обескураженно*). То есть как это? А кто же я, по-Вашему?

ФЕЯ СЧАСТЬЯ. Не знаю. Не Мария – и все тут. Я вижу, что Вы не Мария.

МАРИЯ. Я просто даже и не знаю, как к этому отнестись... И вообще...

ФЕЯ СЧАСТЬЯ. А Вы никак не относитесь. Докажите, что Вы – Мария, этого будет достаточно.

МАРИЯ. Да чего ж доказывать-то, когда это очевидно? (*Думает.*) Ну... Документ у меня есть – с фотографией...

ФЕЯ СЧАСТЬЯ. И – что?»

Постепенно Мария меняется, отучается задавать ненужные вопросы (ненужными, как в «Маленьком принце», здесь считаются вопросы, например, о возрасте или семейном положении – куда важнее, веселый человек или грустный, любит ли петь...), освобождается от потребности все объяснять, начинает думать не логическими цепочками, а образами. Она полюбила Сына Его Величества и он ее полюбил, она научилась разговаривать на одном языке с обитателями мира, которого нет, но она не может остаться здесь навсегда, и Сын Его Величества не может уйти «за лес», они разной природы. Но и расстаться они не в силах. И остается им только уйти вдвоем, потому что влюбленным все равно, где ни быть – лишь бы вдвоем. Может быть, они найдут такую страну, где смогут жить и он, и она. С ними отправляются Фея Погоды и Фея Счастья, чтобы оберегать влюбленных.

«ШУТ. Я попросил оберегать их.

*Гром, молния, страшный ливень.*

Е. В. Вот! Этого только не хватало на дорогу!

ШУТ. Не тревожьтесь, Ваше Величество. Над ними – солнце. Я отправил с ними Фею Погоды. И Фею Счастья тоже попросил сопровождать их. Хорошая погода и счастье – что еще нужно влюбленным? Правда, теперь у нас...

*Начинается метель, ветер задувает снег на балкон.*

ШУТ. Правда, теперь у нас будет всё время плохая погода... И не будет совсем никакого счастья...

Р.Е.В. А зачем нам? (*Шуту, горячо*). Спасибо, милый, спасибо! (*Вглядываясь в деревья, кричит сквозь снег*). Вы только не забывайте нас! Думайте о нас! (*В зал*). Думайте о на-а-ас...»

Как и у Кэрролла в «Алисе», в этом романе и в этой пьесе Клюева (и в других его произведениях) персонажи то и дело пытаются понять, что есть реальность, что – иллюзия, где – сон, где – явь, сопоставить

осязаемую реальность и реальность словесную. Но здесь не тени на стенах платоновой пещеры – скорее набоковские лицевая и изнаночная стороны жизни.

Произведения такого рода, казалось бы, так и просят, чтобы их экранизировали, и самым естественным кажется тот путь, по которому пошел, снимая свою «Алису в Стране Чудес», Тим Бертон: соединить живого актера с рисованными персонажами. Однако если в «Алисе» это еще иногда оправдывает себя, то здесь, мне кажется, сопоставление не настолько явное и прямолинейное (потому, должно быть, пока никому и не удалось «Между двух стульев» экранизировать – проще их перенести на сцену, где меньше теряется слово). Петропавел воспринимает персонажей, населяющих чашу всего, как пусть и странных, но одинаковой плотности с ним созданий – или же они физически отсутствуют вообще. Слово без малейшего труда становится плотью, но плотью слова. Но оно может это проделать только на своей территории, вынести за пределы словесного мира его так же невозможно, как невозможно было принести в реальный мир синюю птицу – она могла существовать лишь на той стороне, где видимы и осязаемы души вещей.

Единственная возможность – стать словом самому.

## «Гимназия № 13»

Последняя книга, о которой я буду здесь говорить, вышла сравнительно недавно, в 2010 году. Авторы «Гимназии № 13» – молодые белорусские писатели Андрей Жвалевский и Евгения Пастернак. Андрей Жвалевский с отличием окончил физический факультет БГУ. Евгения Пастернак – выпускница того же факультета. За написанные в соавторстве книги они получили много литературных премий. В двух книгах («Москвест», «Время всегда хорошее») говорится о путешествиях во времени; можно было бы и то, что происходит в «Гимназии № 13», назвать путешествием в седую языческую древность, однако тот мир, в который попадают герои книги, существует всегда – просто его никто не видит, как не видим мы душу вещей, пока не повернем алмаз на волшебной шапочке.

Все начинается в самой обычной школе в день, когда рабочие пытаются свалить растущий во дворе старый-престарый дуб. «Дуб валиться не хотел. Он плевать хотел на всех этих людишек – и плевал, как и все те столетия, которые тут простоял. Он был тут всегда, пережил две большие войны, уцелел при строительстве школы и, судя по всему, ее тоже собрался пережить»<sup>1</sup>.

Почему школу построили вокруг дуба – неизвестно, кажется, что-то не получилось сделать в соответствии с планом, вот и построили, где смогли, а дерево было решено спилить когда-нибудь потом.

Рабочим, меняющим уже третью пилу, разумеется, хочется свалить дуб, и поскорее; школьникам скорее просто интересно, что из этого получится, и только одна девочка по имени Леля явно на стороне дуба.

<sup>1</sup> Здесь и далее цитируется по изданию: *Жвалевский А., Пастернак Е.* Гимназия № 13. М.: Время, 2010.

«– Не повалят они его, – сказала она с таким видом, как будто сообщала о выздоровлении близкого родственника. – Зря только время потратят!»

Да вот еще и ее однокласснику Антохе тоже не хочется, чтобы дуб спилили.

Вечером гимназисты собрались во дворе – и хотя дуб никому не мешал, и они его скорее любили, почему-то все «принялись обсуждать, как можно свалить несчастное дерево». И Антоха, которому только что дуб валить совершенно не хотелось, внезапно «завелся» и пообещал устроить направленный взрыв. Правда, сам он не знает, как это сделать, и обращается за помощью к другу Севке. (Антоха – лидер, Севка – «ботаник»).

Леля просит Антоху не трогать дуб и говорит, что иначе всем будет плохо. Как именно плохо – неизвестно, но обязательно будет.

Эксперимент, казалось, удался: что-то хлопнуло «тихо, но мощно. Как будто открыли огромную банку с солеными огурцами. И свет погас». Но оказалось, что дуб остался стоять, как стоял. И надо быстро уходить, потому что сейчас набегут на шум. Вот только двери не открываются.

Так что путешествие в параллельный мир начинается не совсем привычно – никто никуда не улетал, не шел через лес, не входил в картину, как дети в «Королевиче Каспиане», или в зеркало, как Алиса в «Сквозь зеркало...», словом, ни одним из тех способов, о каких упоминалось в предыдущих главах и ни одним из тех, о которых я здесь не упоминала, но о которых можно прочитать в сказках, герои этой книги не воспользовались. Они остались на месте, больше того, они этого места покинуть при всем желании уже не могут.

«Они обошли школу по периметру. Все двери оказались намертво заклиненными. Хуже того – когда Антоха в отчаянии попытался разбить окно в холле стулом, тот отскочил от стекла, как от резиновой стены. Остальные окна тоже оказались невыбиваемыми». Гимназисты выскочили во внутренний двор – только туда и можно было выйти – и тут оказалось, что неба над школой нет. Наверху – непроглядная черная тьма.

Дальше выясняется, что:

– со взрывчаткой произошло что-то непонятное, бикфордов шнур исчез, а кастрюля, в которой была взрывчатка, стоит целехонькая;

– кроме троих мальчиков, которые пытались взорвать дуб, и Лели, пытавшейся этому помешать, в школе оказались запертыми еще две девочки, отличница-«зубрилка» Маша и пловчиха Люба: они остались позаниматься математикой, одна другую, как раньше говорили, «подтягивала»;

– когда свет погас, девочки видели, как «из дворика прилетел большой белый, а потом большой черный... А потом много мелких»;

– у всех перестали работать мобильные телефоны;  
– на экранчиках телефонов время не меняется – оно остановилось на 18.35.

Как бы там ни было, всем захотелось есть, и дети отправились в столовую. И увидели, что на краю раковины сидит заведующая столовой Нина Константиновна, только сильно уменьшившаяся, ростом в полметра. Приглядевшись, они поняли, что это не Нина Константиновна, а похожее на нее существо. Домовой – вернее, Столовой.

Ночевать им пришлось в школе. На следующий день там обнаружались и другие существа, как в фильме «Черная курица», напоминающие уменьшенных учителей. Все это – разнообразные домовые: зальный, кабинетный и так далее.

Договариваться с ними умеет только Леля – она кланяется каждому и вежливо просит помочь – и тут же из пересохшего крана начинает идти вода, холодильники непонятным образом «соглашаются» поработать без электричества, а пустой буфет мгновенно заполняется едой.

И современным школьникам, обычным современным детям, умеющим обращаться с техникой и – кто лучше, кто хуже – знакомыми с законами природы, приходится приспосабливаться к миру, в котором все эти законы перестали действовать. Внешне этот параллельный мир ничем не отличается от привычного, все та же школа, те же классы и коридоры, а на самом деле – ничего, кроме оболочки, от прежнего мира не осталось.

«Мы попали в сказку», – понимают гимназисты, а в сказке надо жить по законам сказки. Так что «пророком», к которому надо прислушиваться, становится школьный кот Васька – раз есть кот и есть дуб, значит, кот ученый. Кот советует «искать запертое».

Но все внутренние двери школы теперь легко открываются. Запертым оказывается только сейф в директорском кабинете, а ключа нет – его «разломило на четыре части и развезло на все четыре стороны».

Вот тут, пожалуй, становится заметно, что книга написана в эпоху компьютерных игр и, скорее всего, для читателя, которому играть в эти игры привычно. По форме «Гимназия № 13» ближе всего к квесту. Конечно, и сам квест – приключенческая игра, одна из разновидностей которой так и называется «Покинуть комнату», – зародился не на пустом месте, а, в свою очередь, вырос из приключенческой литературы, но здесь преемственность именно через квест; сказка-квест, сюжет которой сводится к решению головоломки, в этом случае тесно переплетается со сказкой-инициацией.



Впрочем, задача найти четыре части ключа – и сама по себе недалеко от традиционных сказочных заданий.

Четыре части ключа надо добывать в четырех стихиях – или получать от четырех стихий.

Вскоре герои книги в бассейне, то есть в воде, находят первый загадочный предмет – коробочку, в которой лежит «неправильная единичка». Тому, кто знаком с рунами, сразу становится понятно, что это – руна Лагуз. «Руна воды, в первую очередь проточной, движущейся воды, энергетического потока. Колдовство, волшебство с помощью воды. Мощный энергетический поток. Это сила, дающая энергию знанию, идущему снизу вверх. Движение, основой которого и целью которого является обмен энергией. Второй целью этого движения является обмен информацией», – так ее описывают.

Постепенно выясняется, что Леля не случайно умеет договариваться с новыми хозяевами школы – у нее вся семья умеет разговаривать с домовыми, и бабушка у нее ведунья, и «сразу видела, хороший человек или плохой. И <...> все-все умела – и от болезни вылечить, и свадьбу устроить.

– Это как? – загорелись глаза у Маши.

– Ну как-как... Зелье приворотное делала.

– Ух ты! А ты умеешь?

– Уметь-то умею, там и уметь нечего. Только не буду».

Дело в том, что приворожить легко, но «если ты хоть кому-нибудь своим приворотом больно сделаешь, эта боль на тебя перекинется. И счастья такой приворот никому не принесет».

Можно верить в привороты, можно не верить, – а между делом незаметно преподаются основы «магической этики».

Вскоре находится и вторая коробочка – «огненная», только она не открывается, надо понять, как ее открыть, а потом найти две остальные.

А во дворе между тем происходит драка между «белыми» и «черными» – и здесь впервые даются некоторые разъяснения насчет «темных» и «светлых» сил. Белые и черные, объясняет кот, это «добро и зло, как вариант...» «Наши и не наши?» – спрашивает девочка, но кот возражает: «Они все ваши. Так что ваши и... ваши». Со временем выяснится, что есть еще и «серые» – это не значит, что они никакие, просто – не черные и не белые. И что из шестерых, запертых в школе, двое – черные, двое – белые, двое – серые.

Постепенно, по мере того как герои книги ближе сходятся между собой, чего в подобных обстоятельствах избежать было бы невозможно, даже если бы и хотелось, книга все больше начинает походить – одновременно

со всем, о чем уже говорилось, – на обычную школьную повесть, с дружбами и влюбленностями. «Евгения Пастернак и Андрей Жвалевский написали книгу о любви. То есть вообще-то в новом сочинении авторов повестей “Правдивая история Деда Мороза” (2008) и “Время всегда хорошее” (2009), романе-сказке “для взрослеющих детей и взрослых, не желающих расставаться с детством” “Гимназия № 13” говорится очень много о чем», – пишет в рецензии Андрей Немзер<sup>1</sup>, после чего долго перечисляет – о чем именно, и к концу рецензии решает, что все же любовь здесь – главная тема и главная сила.

Но для меня не менее важно и то, что по ходу действия читатель знакомится с персонажами славянского фольклора, которых большинство из нас знает хуже всего. Самой привычной и знакомой традиционно была греческая мифология, позже, благодаря увлечению книгами Толкина и через его сочинения, многие познакомились с германо-скандинавской мифологией, а о славянских мифологических персонажах мы знаем только из сказок, да и то смутно. Как и герои «Гимназии № 13».

А события между тем развиваются. Когда коробочка, которая никак не поддавалась, попала в «правильные» руки, она тут же открылась, и в ней нашлась еще одна руна, как мы теперь уже знаем – талисман. Потом находится третий, теперь «огонь» и «земля» уже есть, осталось найти последний ключ. А где его искать, если «земля» была в подвале? Конечно, на крыше.

Пока его отыскивают, появляются новые персонажи. Нормального роста, не маленькие, как домовые. Но и не люди.

Ключ собран, сейф открыт, но в нем только и оказалось, что два желуда. С буквой «П». Вот тут в головах у гимназистов что-то щелкает, и они вспоминают главу из учебника про языческие верования. Вот вспомнили бы раньше – и не пришлось бы искать ключи. «Уроки учить надо, понятно? – говорит Кабинетный. – А то только и слышится – история никому не нужна, история никому не нужна... История нам никогда не пригодится... Вот вам, понятно? Теперь будете знать!»

Чем дальше, тем больше школьники свыкаются с непривычным – и тем больше стараются узнать о тех, с кем встретились в закодированной школе. И сразу начинают делить их на «своих» и «врагов», которых надо уничтожить. Ведь если одни с другими сражаются – непременно правда должна оказаться на чьей-то стороне, не бывает так, чтобы правы были все.

<sup>1</sup> Немзер А. Новейшая старая сказка («Немзерески» 26/10/10) // <http://www.ruthenia.ru/nemzer/jval-past.html> (дата обращения 23.01.2016).

Но вот, прибежав на шум в спортзал, гимназисты оказываются свидетелями чего-то непонятного, больше всего напоминающего «начало какой-то диковинной шахматной партии. Слева располагались черные фигуры, справа – белые. Стояли и те и другие в строгом, но совершенно абсурдном порядке, как будто два сумасшедших шахматиста сначала настрогали фантастических фигур, а потом расположили их по своему безумному разумению».

Конечно, и шахматные фигуры в сказке могут быть «добрыми» и «злыми» – не случайно ведь Кэрролл в «Сквозь зеркало...» вывел себя Белым Рыцарем, существует привычная для нас символика. И все же в шахматном поединке странно было бы говорить о чьей-то высшей правоте.

Школьники и пытаются понять, за кем должна остаться победа. Они ведь и сами оказываются изначально принадлежащими к «черным» и «белым», а некоторые из них оказываются «серыми», то есть не влияющими на расклад.

В привычной для нас системе «белые» отождествляются с добром, «черные» – со злом. А раз так, надо помочь добру победить зло, белым – одержать победу, причем полную и окончательную победу над черными.

Однако «черная» Паляндра – один из самых сложных персонажей, женское воплощение Кощея или Чернобога, извечного противника Перуна, – объясняет, что противостояние необходимо. А Леля, ожидавшая от «белого» Перуна похвалы за помощь, слышит от него неожиданное: она предательница, она достойна наказания, но он готов ее простить, если ему принесут человеческую жертву.

Из дальнейших объяснений Паляндры становится понятно, что под «хорошими» и «плохими» на самом деле подразумеваются победители и побежденные. «Историю пишут победители. Перун на троне, Кощей в цепях – и в результате Перун хороший, а Кощей плохой. Все просто».

А вообще-то виноваты во всем люди – сначала работали и просили хорошего урожая, потом – урожая лучше, чем у соседа, а сосед – чтоб у того, первого, все сторело.

Словом, не так все просто.

Кроме того, Перуна с Паляндрой связывают давние отношения. Они и любят друг друга, и враждуют постоянно, и существовать друг без друга не могут – не может мир быть только белым или только черным, окончательной победы не будет ни на чьей стороне. Ни жизни без смерти, ни смерти без жизни быть не может. Пока Паляндра оставалась в заточении, равновесие было нарушено, и теперь, когда дети ее выпустили, надо заново все выстраивать.

Попробовав для начала сражаться на чьей-то стороне, школьники быстро понимают, что надо добиваться не победы, а перемирия. Единственный способ все уладить – развести «черных» и «белых» по отдельным дубам, выращенным из тех самых желудей. Старый дуб, как только его перестала охранять магическая сила, рухнул, в нем все равно никто не смог бы остаться.

За время пребывания в заколдованной школе все шесть семиклассников успевают открыть в себе языческого двойника – так, Антоха, например, – Волхв (и волк), Люба – Берегиня (и богиня, и русалка; когда Перун потребует человеческой жертвы, она действительно русалкой и обернется, настоящей русалкой с рыбьим хвостом, но потом снова станет человеком). И следы этого нового, открывшегося в них, останутся и после того, как они вернутся в обычную жизнь.

Вернее, совсем обычной жизнь уже не станет. С котом по-прежнему можно будет поговорить, а в каждом классе, каждом кабинете, в столовой и спортзале школьникам будут помогать домовые. Правда, кроме этой шестерки, никто об их существовании не догадывается.

Внешне школа не преобразилась, она никому не кажется удивительно красивой и обновившейся, как казалась преобразившейся скромная родительская хижина Тильтилю. Но, как и в «Синей птице», герои сказки возвращаются после путешествия-инициации в другой, одушевленный мир.

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

История детской литературы намного короче, чем история литературы вообще – даже если считать и те книги, которые дети себе «присвоили». Немалое место среди этих книг занимают описания путешествий в иные миры. Я выбрала всего несколько книг, не всегда самых известных, не всегда классических, но лучше всего, как мне показалось, иллюстрирующих смысл использования мотива перехода между мирами.

Первая из книг, выбранных мною, написана в начале позапрошлого века, это первая в истории русской литературы книга о детях и написанная для детей, неоднократно экранизированная и инсценированная. Последняя – написанная и изданная совсем недавно сказочная повесть. Что между ними общего? Что общего с остальными книгами, о которых шла речь?

Оказалось, что, как я и предполагала, приступая к работе, мифологические мотивы и в самом деле прослеживаются в каждой из них. Меняются времена, меняется наш мир, из которого отправляются в свои странствия путешествующие между мирами герои книг, но тот мир, куда они попадают, меняется мало.

Все странствия не столько уводят вдаль, сколько приводят внутрь, приводят к самим себе и показывают за видимой картиной мира истинную его суть, «душу вещей». Джон Толкин в эссе о волшебной сказке пишет, что, творя вторичные миры, человек раскрывает свой собственный творческий потенциал; читая, «человек открывает и пространство собственной души»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по: *Иеромонах Димитрий (Першин)*. Волшебные миры в пространстве Евангелия (3.03.2014) // <http://www.pravmir.ru/prostranstvo-evangeliya-prostranstvo-skazki-prostranstvo-dushi/>

Автора называют и творцом, и создателем, но, в отличие от Творца и Создателя, ему не дано (да и не требуется) творить, создавать мир из ничего. В его распоряжении – все то, что уже существует, он волен перекраивать эту материю мира, разминать его вещество и вылепливать по своему, в его распоряжении – мировая история, все пережитое, открытое, осознанное и описанное человечеством, и в его распоряжении – он сам, с заложенными в нем естественными и усвоенными им культурными символами.

Конечно, те авторы, о которых здесь говорится, жили в разное время, у них разный опыт и разное мировоззрение, они отправляют своих героев в разные миры, у каждого из них свое представление о том, с чем можно встретиться, пройдя через зеркало или нарисованную дверь, опустившись под землю или под воду... способов попасть «на ту сторону» множество.

Другой мир может оказаться дружественным или враждебным, в него можно явиться учеником или наставником, можно самому искать помощи или броситься на помощь жителям других миров. Но, как бы там ни было, путь неизменно приводит героя сказки к самому себе.

Научное издание

**Василькова Александра Николаевна**

## **ФЕНОМЕН ВИРТУАЛЬНОСТИ**

О ПЕРЕХОДЕ МЕЖДУ МИРАМИ – НА МАТЕРИАЛЕ КНИГ,  
СПЕКТАКЛЕЙ И ФИЛЬМОВ, КОТОРЫЕ ЧИТАЛИ  
И СМОТРЕЛИ ДЕТИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX  
И НАЧАЛА XXI ВЕКА

Редактор

Н.А. Борисовская

Корректор

Г.А. Мещерякова

Оформление:

И.Б. Трофимов

Компьютерная верстка:

Н.В. Мелкова

Подписано в печать 17.03.2016

Формат 60×88<sup>1</sup>/<sub>16</sub>

Уч.-изд.л. 13,0. Усл.-печ. л. 12,5

Гарнитура PT Serif Pro

Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте

искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5