

Komparatīvistikas almanahs
Journal of Comparative Studies

**NONSENSA KULTŪRA.
ABSURDS LITERATŪRĀ
NONSENSE CULTURE.
THE ABSURD IN LITERATURE**

~ DAUGAVPILS UNIVERSITĀTES ~
AKADĒMISKAIS APGĀDS "SAULE" ~

2014

Fjodorovs F., Kačāne I. (red.) *Komparatīvistikas almanahs Nr. 5 (34). Nonsensa kultūra. Absurds literatūrā*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds "Saule", 2014, 224 lpp.

Fjodorovs F., Kačāne I. (eds.) *Journal of Comparative Studies No 5 (34). Nonsense Culture. The Absurd in Literature*. Daugavpils: Daugavpils University Academic Press "Saule", 2014, 224 p.

Zinātniskā komiteja / Scientific Committee

Dr. philol. Maija Burima, Latvija / Latvia

Dr. habil. philol. Fjodors Fjodorovs, Latvija / Latvia

Dr. philol. Rahilya Geybullayeva, Azerbaidžāna / Azerbaijan

Dr. hum. Asta Gustaitienė, Lietuva / Lithuania

Dr. philol. Natalya Ilyinskaya, Krievija / Russia

Dr. philol. Ilze Kačāne, Latvija / Latvia

Dr. philol. Oksana Kovzele, Latvija / Latvia

Dr. philol. Yordan Lyutskanov, Bulgārija / Bulgaria

Dr. phil. Malan Marnersdóttir, Fēru salas / Faroe Islands

Dr. philol. Sandra Meškova, Latvija / Latvia

Dr. phil. Anneli Mihkelev, Igaunija / Estonia

Dr. philol. Irine Modebadze, Gruzija / Georgia

Dr. philol. Irma Ratiani, Gruzija / Georgia

Dr. philol. Anna Stankeviča, Latvija / Latvia

Dr. philol. Elina Vasiļjeva, Latvija / Latvia

Žurnāla izdošana apstiprināta Daugavpils Universitātes Zinātnes padomes sēdē 2014. gada 27. maijā, protokols Nr. 7.

The publication of the Journal has been approved at Daugavpils University Science Council meeting on May 27, 2014, Minutes No 7.

Redkolēģija / Editorial Staff:

Fjodors Fjodorovs, Ilze Kačāne (redaktori / editors-in-chief), Žans Badins, Oksana Kovzele

Korektori / Proof-readers:

Jana Butāne-Zarjuta, Sandra Meškova, Gaļina Sirica

Makets / Lay-out:

Marina Stočka, Vita Štotaka

Zinātnisko žurnālu *Komparatīvistikas almanahs* trīs reizes gadā izdod Daugavpils Universitātes Komparatīvistikas institūts, Daugavpils, LATVIJA
Visi raksti tiek anonīmi recenzēti.

Journal of Comparative Studies is published three times a year by the Institute of Comparative Studies, Daugavpils University, Daugavpils, LATVIA
All papers are anonymously peer-reviewed.

DAUGAVPILS UNIVERSITĀTES
HUMANITĀRĀS FAKULTĀTES
KOMPARATĪVISTIKAS
INSTITŪTS



DAUGAVPILS UNIVERSITY
FACULTY OF HUMANITIES
INSTITUTE OF
COMPARATIVE STUDIES

Komparatīvistikas almanahs
Nr. 5 (34)

NONSENSA KULTŪRA. ABSURDS LITERATŪRĀ

*

Journal of Comparative Studies
No 5 (34)

NONSENSE CULTURE. THE ABSURD IN LITERATURE

Daugavpils Universitātes *Komparatīvistikas almanahs* ir iekļauts EBSCO elektroniskajā datubāzē, kas ir viens no pilnīgākajiem zinātnisko žurnālu, periodisko izdevumu un citu avotu pilnu tekstu apkopotājiem. Izdevums *Komparatīvistikas almanahs* būs lasāms EBSCO modernizētajā datubāzē pēc zinātnisko izdevumu kolekcijas nokomplektēšanas.

The Journal of Comparative Studies of Daugavpils University has entered into an electronic licensing relationship with EBSCO Publishing, the world's most prolific aggregator of full text journals, magazines and other sources. The full text of *The Journal of Comparative Studies* will be found on EBSCO Publishing's upgraded database once the collection is complete.

SATURS / CONTENTS

Priekšvārds	9
Foreword	12

NO NONSENSA LĪDZ PRIEKAM FROM NONSENSE TO JOY

Fjodors Fjodorovs

Nonsenss – un nav tam beigu Nonsense and There Is No End To It Нонсенс и нет ему конца	15
--	----

Gilberts Keits Čestertons jeb Cilvēks ar zelta atslēgu (piezīmes) Gilbert Keith Chesterton, or the Man with the Golden Key (Notes) Гилберт Кийт Честертон, или Человек с золотым ключом (конспекты)	25
--	----

Dž. R. R. Tolkīna brīnumainās pasaules (konteksti un zemteksti) Magic Worlds of J. R. R. Tolkien (Contexts and Subtexts) Волшебные миры Дж. Р. Р. Толкина (контексты и подтексты)	41
---	----

Klaivs Steiplzs Lūiss un prieka filozofija Clive Staples Lewis and His Philosophy of Joy Клайв Стейплз Льюис и его философия радости	129
--	-----

NONSENSS UN BRITU LITERATŪRA NONSENSE AND BRITISH LITERATURE

Mārīte Opincāne

Edvarda Līra un Lūisa Kerola vienojošais un atšķirīgais nonsenss	143
Conjunctive and Diverse Nonsense of Edward Lear and Lewis Carroll	

Ilze Kačāne

Jūs nekad nekā cita nerunājat, kā tikai blēņas: nonsensa iezīmes Oskara Vailda komēdijā Cik svarīgi būt nopietnam
You Never Talk Anything but Nonsense: Features of Nonsense in Oscar Wilde's Comedy The Importance of Being Earnest 151

Svetlana Veļigura

Gilberts Keits Čestertons par nonsensu un Lūisu Kerolu
Gilbert Keith Chesterton about Nonsense and
Lewis Carroll
Гилберт Кийт Честертон о нонсенсе и
Льюисе Кэрролле 166

Anna Stankeviča

Nonsensa tradīcija un spēles apziņa Radjarda Kiplinga
pasakās
Tradition of Nonsense and Ludic Consciousness
in Rudyard Kipling's Fairy-Tales
Традиция нонсенса и игровое сознание в сказках
Редьярда Киплинга 175

NONSENSA IEZĪMES UN ABSURDS 20. GADSIMTA LITERATŪRĀ
FEATURES OF NONSENSE AND ABSURD IN THE 20TH CENTURY
LITERATURE

Sergejs Poļanskis

Jēdziena "absurds" ģenēze
Genesis of the Term 'Absurd' 186

Karīne Laganovska

Absurds Franca Kafkas īsprozā 194
Absurd in Franz Kafka's Short Prose

Nataļja Kožanova

Nonsenss Eduarda Uspenska daiļradē
Nonsense in Eduard Uspensky's Creative Writing
Нонсенс в творчестве Эдуарда Успенского 202

Žans Badins

Par Germana Lukomņikova (Bonifācija) dzejas minimālismu On the Minimalism of German Lukomnikov's (Boniface's) Poetry О минимализме поэзии Германа Лукомникова (Бонифация)	211
Autori	222
Contributors	223

PRIEKŠVĀRDS

– *Es esmu atnācis piedzīt jokus, – teica kāds vīrs un piespieda
Kerrai rokturi.*

– *Sveika, sveika! – Vīram cepure bija otrādi – ar dibenu uz leju.
Pareizāk gan: cepure bija pareizi – kā pats vīrs – ar dibenu uz leju.
Un cepurē auga koks ar trim smiekliem un pieciem smīnošiem
bumbuļiem.*

*Tātad vīram cepure bija pareizi – ar dibenu uz leju un pogas
pareizi – uz iekšu sapogātas.*

– *Es esmu atnācis piedzīt jokus, – teica vīrs ar pogām uz iekšu.*

– *Kur jāpiedzen? – prasīja Kerra. – Uz kurieni?*

– *Uz manieni, – teica vīrs.*

– *Kur ir tā maniene?*

– *Nevis taviene, bet maniene! Ne uz savieni tev jādzen, bet uz
manieni.*

– *Bet no kurienes?*

– *No tavienes.*

– *Es nesaprotu, – teica Kerra. – Es dzenu tikai akmeņus. Un
smiltis. Bet varbūt suns māk, viņš dzen pēdas.*

(I. Ziedonis. *Pasaka, kurā dzen un piedzen*)

Gadsimtu mija savā ziņā ir atelpas laiks, taču šī atelpa ir kā pārstei-
dzoša kultūras parādību garīgo transformāciju neizbēgamība.

19. gadsimts – daudzveidīgs, zināmā mērā pat baiss vēstures posms;
lai atceramies kaut vai F. Dostojevski, katastrofālās revolūcijas un karus.
19. gadsimta Eiropa spoguļojas pašpietiekamības tiksmē, bet eiropeiskā
cilvēce jau virzās pretī 20. gadsimta pasaules kariem. Tajā pašā laikā
19. gadsimts ir daudzu svarīgu kultūras atklāsmju un klasiskā pozitīvisma
laikmets – ekonomiskā un tehniskā progresa, zinātnisko atklājumu un
spēcīga utilitārisma laiks, kas nereti raksturots kā “sprādziens”, kā
pasaules iekarošanas, konservatīvisma, džentlmenisma, snobisma laiks.

19. gadsimts ir daudzu kultūru laikmets, un tieši šajā daudzveidībā
dzimst nonsenss – esamība ar pretēju zīmi, kontraverss. Nonsensa kultūra
ne tikai nostiprinās 19. gadsimta 1. pusē, bet turpina attīstīties arī 20. gad-
simtā. Tā ir *Homo Ludens*, spēlējošā cilvēka, spēlējošās cilvēces kultūra.
Par to, ka nonsenss ir iekļāvies pasaules kultūras aprītē, liecina daudzu
radošo profesiju pārstāvji, kuri nav saistīti ar nonsensu, tajā pašā laikā
viņi izmanto nonsensa valodu, spēles valodu, pasakas valodu, pasaules
redzējuma (Dž. R. R. Tolkīns un K. S. Lūiss) valodu.

Komparatīvistikas almanahu atklāj plašs F. Fjodorova pētījums *No nonsensa līdz priekam*, kurā tiek piedāvāts simbolisks ceļojums no E. Līra nonsensa pasaules līdz K. S. Lūisa prieka filozofijai.

Almanaha nodaļās *Nonsenss un britu literatūra* un *Nonsensa iezīmes un absurds 20. gadsimta literatūrā* apkopoti vairāki raksti, kas prezentēti Daugavpils Universitātes Humanitārās fakultātes Komparatīvistikas institūta rīkotajā britu rakstnieka Edvarda Līra divsimtgadei veltītajā zinātniskajā seminārā *Edwards Līrs un nonsensa kultūra* 2012. gada 26. oktobrī. Seminārā referenti pievērsās dažādiem rakstnieka personības un daiļrades aspektiem, analizēja nonsensa literatūras tradīcijā veidoto darbu struktūru, semantiku un stilistiku.

Žurnālā iekļautajos rakstos nonsenss sākotnēji apskatīts sinhronajā un diahronajā aspektā 19. gadsimta 2. puses un 20. gadsimta sākuma britu literatūrā. Nonsensa un tā transformācijas trajektorija no Edvarda Līra *Blēņu grāmatas* (1846) un citiem darbiem skatīta Lūisa Kerola, Oskara Vailda, Gilberta Keitsa Čestertona un Radjarda Kiplinga mākslinieciskajā pasaulē. Ja L. Kerols *Alises piedzīvojumus brīnumzemē* galvenokārt veido kā bērna garīgajam (emocionālajam un psiholoģiskajam) stāvoklim tuvu pasauli, kurā vienlaicīgi valda stingra kārtība un anarhija, proti, pasauli, kurā viss ir iespējams, tad vieglprātības un nenopietnības kontekstu, pozicionējoties no moralizējošā didaktiska gara, O. Vailds izmanto sava laikmeta un sabiedrības atmaskošanai. Abi autori ar lingvistiskā rotaļīguma starpniecību deformē apkārtējo pasauli un rada savdabīgu “apjukumu” konkrētā sistēmā. G. K. Čestertona esejās nonsensa būtība saskatīta tā subjektīvajā un radošajā raksturā, jo tikai cilvēka individuālā spēja brīnīties veicina pasaules modelēšanas un izpratnes iespējamību. Nonsenss ar asprātības poētikas palīdzību veido spēlējošā cilvēka apziņu un polemizē ar visu pasaulīgo un loģiski pamatoto, līdz ar to pēc būtības ir antiviktoriānisma parādība. Tomēr nonsensa spēja ar inversijas, izteikuma divdomības, absurditātes, paradoksa un vārdu spēles starpniecību sintezēt rotaļīgo, ekscentrisko un nenopietno ar loģisko, līdz ar to apvienot ārēji nesavienojamo, izceļ tā sarežģītību un nevien-
dabību.

Nonsensa iezīmes saskatāmas 20. gadsimta nacionālo literatūru atsevišķu autoru darbos, tomēr jaunais gadsimts vistiešāk saistīts ar absurda literatūru. Almanaha nodaļā *Nonsensa iezīmes un absurds 20. gadsimta literatūrā* sākotnēji analizēta jēdziena “absurds” ģenēze, skaidrota absurda izmantojuma specifika absurdisma teātra kā atsevišķa žanra izveidē un nošķirtas tā zīmīgākās atšķirības no literārā nonsensa. Turpmākajos

rakstos absurda un nonsensa izpausmes pētītas vācu (Franca Kafkas) un krievu (Eduarda Uspenska, Germana Lukomņikova (Bonifācija)) autoru daiļradē.

Krājuma veidotāji cer, ka izdevums piesaistīs gan studējošo, gan docētāju un pētnieku uzmanību un veicinās turpmāko domu apmaiņu par nonsensa, joku un prieka poētiku literatūrā un teātrī.

Krājuma redaktori: *Fjodors Fjodorovs*
Ilze Kačāne

FOREWORD

In many aspects the turn of the centuries can be evaluated as a period of respite, relating to the inevitability of the spiritual transformations of significant cultural phenomena.

The 19th century is a multiform, even a ghastly period in history; let's remember Fyodor Dostoyevsky alone, as well as catastrophic revolutions and wars. The Europe of the 19th century is revelling in self-sufficiency and European mankind is heading for the world wars of the 20th century. But at the same time the 19th century is also the century of great cultural insights and classical positivism – the time of economic and technical progress, the time of scientific discoveries and great utilitarianism, the time, which often is characterized as the 'explosion'. The triumph of machinery. Conquering the world in its remotest corners. Conservatism. Gentlemen, snobs. *Dombey* – bleakness.

The 19th century is the century of a multitude of cultures, and among this multitude of cultures nonsense is born – the inverted existence with an opposite sign, controversy. The culture of nonsense not only strengthens its position in the early 19th century, but is present also in the 20th century. This is the culture of *Homo Ludens*, of a playing man, of playing mankind. That nonsense has become a part of world culture can be seen from the fact that many representatives of creative professions, who actually are not related to the nonsense, use, however, the language of nonsense, the language of a play, the language of a fairy-tale, the language of world development (J. R. R. Tolkien and C. S. Lewis).

The Journal of Comparative studies opens with an extensive research *From Nonsense to Joy* by Fjodors Fjodorovs, which offers a symbolic trip from the nonsense world of Edward Lear to Clive Staples Lewis's philosophy of joy.

Chapters *Nonsense and British Literature* and *Features of Nonsense and Absurd in the 20th Century Literature* contain several papers which have been presented during the scientific seminar *Edward Lear and the Culture of Nonsense* devoted to the bicentenary anniversary of the British writer, Edward Lear, organized by the Faculty of the Humanities Institute of Comparative Studies and held at Daugavpils University on October 26, 2012. During the seminar, the speakers focused on different aspects of the writer's identity and his creative writing, analysed the structure, semantics, and stylistics of his works produced in nonsense literary tradition.

In the papers included in the journal, nonsense is initially viewed in synchronic and diachronic aspects of the second half of the 19th and the beginning of the 20th century British literature. Nonsense and its transformation trajectory from Lear's *A Book of Nonsense* (1846) and other works have been followed in the artistic world of Lewis Carroll, Oscar Wilde, Gilbert Keith Chesterton, and Rudyard Kipling. If Carroll creates his *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) as the world peculiar to a child's mental (emotional and psychological) state, where strict order and anarchy reign simultaneously, i.e., the world where everything is possible, then Wilde, distancing himself from moralizing and didactic spirit, uses the context of triviality and frivolity as the means for unmasking his epoch and society. Through linguistic playfulness, both writers deform the surrounding world and create a peculiar 'confusion' in a concrete system. In Chesterton's essays, the essence of the nonsense is seen in its subjective and creative nature, for only human's individual ability to wonder stimulates the possibility for modelling and comprehending the world. Nonsense through poetics of witticisms forms the consciousness of *Homo Ludens* and argues with all that is worldly and logically justified, and, consequently, in point of fact is an anti-Victorian phenomenon. Nevertheless, the ability of nonsense through inversion, ambiguous expressions, absurdity, paradoxes and puns to synthesize the playful, the eccentric, and the trivial with the logical, thus merging outwardly incompatible things, emphasizes its complexity and *heterogeneity*.

The features of nonsense can be observed in various works of separate authors of the 20th century national literatures, however the new century most directly is related to the literature of the absurd. The almanac chapter *Features of Nonsense and Absurd in the 20th Century Literature* starts with the overview and analysis of the genesis of the notion 'absurd'; it also focuses on the specifics of the usage of absurd in the formation of the theatre of the Absurd as a separate genre, and the basic differences between absurd and literary nonsense are discussed as well. Further on the manifestations of absurd and nonsense have been researched in German (Franz Kafka's) and Russian (Eduard Uspensky's, German Lukomnikov's (Boniface's)) creative writing.

The editors of the collection hope that the issue will attract the attention of students, teachers, lecturers, and researchers and it will foster a further exchange of ideas on the poetics of nonsense, play, and joy in literature and theatre.

Editors of the collection: *Fjodors Fjodorovs*
Ilze Kačāne

Ф. П. Федоров

НОНСЕНС И НЕТ ЕМУ КОНЦА

Summary

Nonsense and There Is No End To It

The year of 1846 is the year of the birth of nonsense culture that has preserved its status in the European-American space until now and that will celebrate its 200th anniversary in a quarter of a century. This means that Edward Lear, the author of 'Book of Nonsense' lives in the hearts and minds of people whom he has taught to enjoy laughter, enjoy absurdity that is wiser than all reason. Lear was followed by a whole constellation of poets: William Schwenck Gilbert who, apart from nonsense rhymes wrote comic opera librettos that have been performed throughout the 20th century, and Hilaire Belloc who published his 'Cautionary Tales for Children' in 1896 that was sold out in four days; afterwards he wrote 150 other books. The actual novelty of 'Book of Nonsense' appears in the alignment of the verbal and visual ranges; each poem is accompanied by a picture. Hence, 'Book of Nonsense' is a work of poetic and visual synthesis.

From the viewpoint of genre, Lear's poems are limericks that had appeared already in Middle Ages as a pub song genre used by Shakespeare in his three high tragedies, 'Hamlet', 'Othello', and 'King Lear'.

Hence, Lear's limericks are the original five-line verses with two rhymes: aabba. However, the difference lies in the fact that in the first and last lines end with rhymed words that frame the text so that it becomes complete like a classical poem, yet with some presence of playfulness. Limericks are written in anapaest: the first, second, and fifth lines – in 3 feet anapaest, while the middle, third and fourth lines – in 2 feet anapaest.

'Book of Nonsense' is a portrait gallery demonstrating 112 'freaks', eccentricks, comic types.

Present-day genesis focused fiction can be nothing else but a book of nonsense and absurdity. The history of humankind lies between the 'Genesis' and 'Book of Nonsense'.

Finally, in 1865, the Oxford mathematician Charles Lutwidge Dodgson under his pseudonym Lewis Carroll published the book 'Alice's Adventures in Wonderland' followed by 'Through the Looking-Glass

and What Alice Found There' in December, 1871. Carroll laid the foundation to a side-structure of nonsense that was destined to become the basic one in the 20th century culture both according to 'top' texts and the popularity with readers.

Key-words: nonsense, limerick, Lear, English literature, Shakespeare, Lewis Carroll

*

*Жил на свете старик в бороде.
Говорил он: «Я знал, быть беде.
Две совы, три чижа
И четыре стрижа
Свили гнезда в моей бороде».
(Э. Лир)*

1) Эдвард Лир, родоначальник и гений нонсенса, родился в 1812 году, и в этом же году родился Чарлз Диккенс, гений иного сознания, вошедший в литературный мир значительно раньше Лира; и если не говорить о его больших социально-эпических романах, а вспомнить о его остром интересе к привидениям и к привиденческим новеллам, то станет очевидным, сколь **контрастен** был английский художественный процесс.

Книга нонсенса вышла в свет в 1846 году, когда Диккенсом были написаны такие романы, как *Посмертные записки Пиквикского клуба* (1836 – 1837), *Оливер Твист* (1837 – 1839), *Николас Никльби* (1838 – 1839), *Мартин Чезлвит* (1843 – 1844), наконец, в 1846 – 1848 году выходит в свет *Домби и сын*, один из самых знаменитых романов Диккенса. Издавая *Книгу нонсенса*, Лир возводит ее к *Книге бытия*. Древний автор утвердил *Бытие*, а Лир утвердил Нонсенс, т.е. Бытие с обратным знаком, знаком контроверзы, в лучшем случае – иронии или веселого смеха. Лондон был столицей Великобритании, Великобритания – столицей мира. Англичанин был человеком мировой экономики, а также позитивистом до сути вещей, точнее, костей. Хозяином Англии и всего мира был *Домби*. И тот же Диккенс, создавший *Домби*, назвал свою эпоху *тяжелые времена*.

Поразительно, что позитивная «серьезность», утвердившаяся в Европе, во всяком случае в ее большей части, позиционирующая себя в естественнонаучных, философских, этических манифестах, а также в технократической и бытовой практике, незамедлительно породила «смеховую» альтернативу; и подумать только – в самой «серь-

езной», в самой деловой, в самой утилитарной стране, царице морей и континентов, «локомотиве» буржуазности и консерватизма. **Поразительно** — потому что все эти Домби, Форсайты, джентльмены, снобы, короче говоря, герои викторианской эпохи, — не склонны были к смеху, тем более, веселому. Напомню: эмблема Домби-отца — «холод», человек, который не смеется.

В 1846 г. Эдвард Лир, художник-орнитолог, издал в Лондоне *Книгу нонсенса*, которая согласно логике английского образа жизни, как и английского «домбианского» самосознания должна была быть отвергнута, но удостоилась шумного успеха. Оказалось, что все эти викторианцы, снобы, Домби умеют смеяться, оказалось, что у людей с натянутыми лицами есть второе — веселое, «смеховое» лицо. Надо сказать, что Лир абсолютно не ожидал восторженного смеха чопорных современников. И книгу он издал под псевдонимом — *Derry down Derry*. Через десять лет — в 1855 году — вышло второе издание — и тоже под псевдонимом. И только третье издание (1861 год) было обозначено собственным именем. Нонсенс не одержал в то время победу над реализмом, но нонсенс обрел право на сосуществование с реализмом, тогда могущественным.

Так возникло двойное лицо английского джентльмена.

Книга нонсенса — это не только стихотворная книга, но и книга графическая. Это необыкновенный союз, который по природе своей не мог быть союзом, даже противоестественным. Нонсенс — это любовное сожительство, не могущее быть сожительством, тем более породить детей, а *Книга нонсенса* стала их активно воспроизводить.

За Лиром последовал Уильям Швенк Гилберт (1836 — 1911), который с энтузиазмом упражнялся в создании бессмыслиц, и не только бессмыслиц литературных, но и оперных, и XX веку пришлось возвести их в классический статус.

За Гилбертом последовал Хилэр Бэллок (1870 — 1953), который в 1896 г. издал *Книжку про животных для плохих детей*, которая была раскуплена за четыре дня. Через год вышла книга *Слова о животных для еще худших детей*. И т.д., и т.д., в конечном итоге было написано 150 книг на самые разные темы. Эдвард Лир, Уильям Гилберт, Хилэр Бэллок и др. создавали свои произведения как органическое единство поэтического текста и рисунка.

Одно из самых блистательных сочинений Бэллока-нонсенсиста — стихотворение *Слон*, по природе своей и философское, и методологическое.

*Откуда на Слона не погляди,
Воскликнешь в удивленьи и досаде:
«Зачем столь длинный хвостик впереди,
Когда такой короткий хвостик сзади?»¹*

«Позитивное» наблюдение за слоном, а оно именно позитивное по всем канонам позитивизма, закончилось отнюдь не позитивным описанием, столь распространенным в XIX веке, а эмоционально-аналитическим взрывом, вызванным нецелесообразностью, асимметричностью слонового «устройства», его нонсенсной структурой. А именно: *короткий хвостик* — это абсолютное несоответствие *длинному хоботу*, не столько эстетическое, сколько функциональное, утверждающее не эвклидову геометрию сущего, а релятивную эйнштейновскую геометрию сдвига.

Стихотворение Бэллока — не описание природного факта, а построение нонсенсного мифа.

С жанровой точки зрения стихотворение Лира — это лимерики, имеющие многовековую биографию. Они процветали в средневековье как трактирный песенный жанр. Как насыщенный жанр его лично утвердил Уильям Шекспир, утвердил, ибо ввел в свои великие трагедии — в *Гамлета*, *Отелло* и *Короля Лира*.

В *Короле Лире* Эдгар, выдающий себя за Тома из Бедлама, то ли поет, то ли произносит классический лимерик. В переводе Бориса Пастернака он звучит так:

*Три раза Витольд им грозился святой,
И топал на ведьм и кикимор пятой,
И сбросил их с метел,
И их отохотил
Проказить, прикрывшись ночной темнотой.²*

*S. Withold footed thrice the old;
He met the night-mare, and her nine-fold;
Bid her alight,
And her troth plight,
And, aroint thee, witch, aroint thee!³*

Эдвард Лир, явившийся в культуру в нужное время и в нужном месте, извлек лимерик из забвения и сделал его национальным и всемирным достоянием. Жанр имел длительную историю, но был безымянен. Жанр был назван только в конце XIX века, после смерти Лира. Происхождение термина загадочно, но безусловно имеет

ироническо-игровую, «бессмысленную» основу, которая превышает всех умственных основ. Из многочисленных версий возникновения термина вернее всего версия, восходящая к Лоуренсу Стерну, к его роману *Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена* (1760 – 1767). В пятом томе романа (37–40 главы) рассказано об осаде Лимерика правительственными войсками; в Лимерике укрылись ирландская армия и французский корпус, на которые опирался низложенный в результате Славной революции король Иаков II. Собственно говоря, рассказано не столько об осаде, сколько о *свирепой дизентерии* (!!!), поразившей англичан. В пользу стернианской гипотезы и тот факт, что шендизмы Стерна близки нонсенсам Лира. Шендистская теория Стерна связана прежде всего с Тоби Шенди и капралом Тримом; и это весьма эротическая теория.⁴

В терминологическом сознании XIX века дизентерийное пространство лимерика со всеми его «лингвистическими» коннотациями опрокидывается на жанровую структуру. Город предстает как жанр. И наоборот: жанр предстает как город.

История с лимериком – это исключительная парадоксальная история весьма широкого литературного и в целом культурного диапазона.

Во-первых, это декларация «твердой» и достаточно изощенной стихотворной структуры, находящейся в пространстве прозаической естественности, т.е. в пространстве Диккенса, Теккерея, Троллопа, Мередита и др. С другой же стороны, в союзе с лимериком радикальный вызов прозе осуществляет сонетный мир Данте Габриэля Россетти; во-первых, это *The House of Life: A Sonnet Sequence* (*Дом жизни: Собрание сонетов*), состоящий из 103 сонетов; во-вторых, это поэтический корпус *Сонеты. Стихотворения и баллады*; в-третьих, язык сонетов и др. – это рокайльно-мифологический язык.

Прочитую четвертый сонет из сонетного тетраптиха *Ивняк* (XLIX – LI) в переводе и оригинале:

*Так пел он: и, как роза к розе льнет,
Когда меж ивами гуляет ветер,
Ничто не изменилось – лишь под вечер
Лист никнет там, где рана в сердце жжет, –
Так вянет поцелуй, лишь песнь умрет;
Она отпрянула – ее лицо и плечи
Вдаль уплывали, в сумерки; а встреча
Нам суждена ль, не знает и Эрот.
Себя не помня, я к воде приник*

*Там, где исчез ее прелестный лик,
Ее душа, и слезы, и дыханье:
И надо мной — я слышал, как сквозь сон, —
Эрот, вздохнув, исторг печальный стон
И наши лица погрузил в сиянье.*

Willowwood

*So sang he: and as meeting rose and rose
Together cling through the wind's wellaway
Nor change at once, yet near the end of day
The leaves drop loosened where the heart-stain glows, —
So when the song died did the kiss unclose;
And her face fell back drowned, and was as grey
As its grey eyes; and if it ever may
Meet mine again I know not if Love knows.
Only I know that I leaned low and drank
A long draught from the water where she sank,
Her breath and all her tears and all her soul:
And as I leaned, I know I felt Love's face
Pressed on my neck with moan of pity and grace,
Till booth our heads were in his aureole.⁵*

Во-вторых, в то время, когда совершается тотальное падение жанрового мышления, когда поэтические жанры исчезают в нейтральной и абсолютно «нетвердой» структуре **стихотворения**, усилиями Лира в поэтическое, в культурное сознание не только внедряется **жанровый** текст, но и получает официальное признание, осуществляется его мифологизация. История с лимериком — это история, доказывающая, что еще в XIX веке процесс демифологизации сопровождается встречным процессом — процессом мифологизации.

И еще одно обстоятельство. Лир не нуждался в терминологическом обозначении его поэтической структуры. Для него достаточным был термин «нонсенс», который и отделял его сочинения от «ненонсенсной» словесности. Нонсенс — это культура или субкультура, а лимерик — это жанр этой субкультуры, состоящей из пяти стихов, из которых первый, второй и пятый состоят из трех анапестов, а третий и четвертый из двух анапестов (a b b a).

В конце XIX века нонсенс явил себя в структурах, отличных от лировских текстов. Хилэр Бэллок, как и Лир, сопровождал каждое стихотворение рисунком, но часто и двумя, и тремя, благодаря чему возникла потребность в четкой и точной классификации «нонсенсных» текстов. В результате нонсенс обрел статус универсальной культуры, а лимерик — смысл одной из локальных ее жанровых структур.

Книга нонсенса Лира — это портретная галерея, демонстрирующая 112 всемирных «чудаков», эксцентриков, 112 комических типов. Одновременно это и реестр мировых топосов, «насаженных» на «бессмыслицу» и «бессмыслицей» уравненных, приведенных к общему знаменателю.

Книга нонсенса — двухуровневая книга, книга изображенного пространства и авторского сознания. То и другое связано игрой, но игра изображенных персонажей не осознается ими как игра, это их естественный образ жизни, мотивированный, функциональный, в сущности, это псевдоигра, но это естественно-психологическая псевдоигра. Другое дело — игра автора. Автор, Эдвард Лир и др., — от первого до последнего текстового знака — человек играющий, homo ludens. Игра — это альтернатива бытовой и исторической реальности, и это — историческая реальность, организованная по определенным и жестким правилам.

В этом плане игра Лира и его последователей — это прогноз игровой философии Йохана Хейзинги. На первых страницах своей знаменитой книги *Homo ludens* Хейзинга писал:

Игру нельзя отрицать. Можно отрицать почти все абстрактные понятия: право, красоту, истину, добро, дух, Бога. Можно отрицать серьезность. Игру — нельзя. <...> Бытие игры всякий час подтверждает, причем в самом высшем смысле, супралогический характер нашего положения во Вселенной. Животные могут играть, значит, они уже нечто большее, чем просто механизмы. Мы играем, и мы знаем, что мы играем, значит, мы более чем просто разумные существа, ибо игра есть занятие внеразумное.⁶

Наконец, необходимо сказать, что нонсенс, рожденный Эдвардом Лиром, сохранил свой высокий статус не только в XIX веке, но и в веке XX. Сформировавшийся в позитивистской Англии, нонсенс не только вышел за пределы Англии, хотя Англия и оставалась самым мощным и самым авторитетным его пространством, но и распространил свое влияние на различные искусства, в частности, на музыку, театр и особенно кинематограф, но его основное местожительство переместилось в США.

2) Поэтический нонсенс продолжал плодотворную и разнообразную творческую жизнь, но в 1865 году 33-летний оксфордский математик Чарлз Лютвидж Доджсон под псевдонимом Льюис Кэрролл издает книгу *Приключения Алисы в стране чудес*. (Замечу в скобках, что Эдварду Лиру в феврале 1846 г. было тоже 33 года, возраст судьбоносных жизненных решений). Через шесть лет, в декабре 1871 г.

Льюис Кэрролл издает вторую книгу — *Сквозь зеркало и что там увидела Алиса* (чаще всего и издатели, и литературоведы, и читатели называли и называют ее *Алиса в Зазеркалье*).

Кэрролл положил начало боковой структуре нонсенса. Но по количеству «вершинных» текстов, и по авторитету среди читателей в культурном пространстве XX века ей суждено было стать **основной** структурой. Диалогия Кэрролла и по обширности изображенного пространства, и по количеству персонажей, и по фабульной структуре, т.е. **странствию**, не что иное, как адекват гомеровской *Одиссеи*, естественно, современного образца, точнее говоря, образца второй половины XIX века. Если же точкой отсчета иметь время Дефо и Свифта, то по интенсивности и глубине информации, и по романному образцу, диалогия Кэрролла — бесспорно романная структура, но построенная по новеллистическому принципу, поскольку действие совершается неожиданными — начиная с четвертого абзаца первой книги: *Вдруг мимо пробежал белый кролик с красными глазами*. Но за первым новеллистическим «вдруг», т.е. первым новеллистическим событием, следует «позитивная» констатация, отрицающая первое «вдруг»: *Конечно, ничего удивительного в этом не было*. И действительно, почему не может пробежать мимо девочки кролик, вовсе не удивительное существо? Но за «позитивной» констатацией следует поправка со стороны «удивительности»: *Правда, Кролик на бегу говорил: «Ах, боже мой, боже мой! Я опаздываю»⁷*. Говорящий Кролик — существо, конечно, удивительное, изменяющее характер, сущность пространства. Но за говорящим Кроликом вновь следует «позитивное» «но»: *Но и это не показалось Алисе особенно странным*. И все же в отличие от первой «позитивной» констатации данная констатация в полной мере определена: конечно, говорящий Кролик — это «странно», «удивительно», но не особенно, не исключительно, и это Кэрроллом подчеркнуто. В скобках содержится другая точка зрения — более поздняя, оценивающая реакцию Алисы. *Вспоминая об этом позже, она подумала, что ей следовало бы удивиться, однако в тот миг все казалось ей вполне естественным*.⁸ Но суждение в скобках — суждение на лестнице. За возвращением (полувозвращением) к «позитивности» следует новое и окончательное «но»:

Но когда Кролик вдруг вынул часы из жилетного кармана и, взглянув на них, помчался дальше, Алиса вскочила на ноги. Ее тут осенило: ведь никогда раньше она не видела кролика с часами, да еще с жилетным карманом в придачу! Сгорая от любопытства, она побежала за ним по полю и только-только успела заметить, что он юркнул в нору под зеленой изгородью.⁹

Говорящий Кролик не так уж странен, поскольку сказочные звери владеют хорошим человеческим языком, а Алиса, конечно же, воспитана на сказках. Но Кролик с часами в жилетном кармане не что иное, как помесь кролика и джентльмена (на рисунке Дж. Тенниела это очевидно). Говорящий Кролик — двуединство несовместимостей; сверх того несомненные джентльменские аксессуары несомненного кролика и порождают познавательный взрыв, познавательное любопытство Алисы. Автор *Происхождения видов* с энтузиазмом побежал бы за невиданным видом — кроликоджентльменом.

Насаженные друг на друга противительные «но» — это система, и система градационная, более того, градационная во многих отношениях, в частности, движение героини к инициации, инициации подлинности. Когда Алиса вслед за Кроликом «юркнула» в нору и *начала падать, словно в глубокий колодец*, она из «позитивной» реальности «падает» в реальность сказки, которая представляет собой не что иное, как реальность инобытия.

Романное пространство Кэрролла утверждается как сказочное пространство, но это сказочное пространство есть пространство **сна**, то есть невидимый мир ощущений и невиданный мир мечтаний, но внутренний, духовный мир, сопричастный миру бытийному, сверхреальному.

Стареющая европейская цивилизация, пережившая в XX веке множество кризисов и от них не избавившаяся, но непрерывно их порождающая, в качестве альтернативы выдвинула мифологию детства и связанную с детством мифологию игры. Детство и игра — это фундаментальные опоры нонсенса, его основная вера. В некотором смысле нонсенс по причине своего происхождения близок символизму; нонсенс, как и символизм, — преодоление посюсторонней реальности, уход из бытия в инобытие. Но, в отличие от символизма, культуры инобытийной, отвергающей в той или иной степени контакты с реальностью, нонсенс не отвергает реальности, но преобразовывает ее в игре; строя игровое инобытие, он сохраняет «двоемирность», что и питает его, как Земля питала Ангела; это и определяло его долгожительство. К тому же, будучи игрой, нонсенс неизбежно протейстичен, обретает разные лики — от голливудских до религиозных.

Нонсенс — культура играющего человека, играющего человечества.

¹ *Английская абсурдная поэзия: Эдвард Лир. Хилэр Беллок. Сэр Уильям Гилберт. Роальд Даль.* Москва: Carte Blanche, 1998, с. 163.

² Шекспир У. *Полное собрание сочинений в 8 томах.* Т. VI. Москва: Искусство, 1960, с. 502.

³ Shakespeare W. *The Complete Works.* New York: Grosset & Dunlap Publishers, N/A, p. 1075.

⁴ См.: Стерн Л. *Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие.* Москва: Художественная литература, 1968, с. 337–340.

⁵ Россетти Д. Г. *Дом жизни: Поэзия, проза.* Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005, с. 124–131.

⁶ Хейзинга Й. *Homo ludens. В тени завтрашнего дня.* Москва: Прогресс – Академия, 1992, с. 12–13.

⁷ Кэрролл Л. *Приключения Алисы в Стране чудес. Сквозь Зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. Пицца для ума...* Москва: ЭКСМО, 2007, с. 35.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

ЛИТЕРАТУРА

Shakespeare W. *The Complete Works.* New York: Grosset & Dunlap Publishers, N/A.

Английская абсурдная поэзия: Эдвард Лир. Хилэр Беллок. Сэр Уильям Гилберт. Роальд Даль. Москва: Carte Blanche, 1998.

Кэрролл Л. *Приключения Алисы в Стране чудес. Сквозь Зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. Пицца для ума...* Москва: ЭКСМО, 2007.

Россетти Д. Г. *Дом жизни: Поэзия, проза.* Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005.

Стерн Л. *Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие.* Москва: Художественная литература, 1968.

Хейзинга Й. *Homo ludens. В тени завтрашнего дня.* Москва: Прогресс – Академия, 1992.

Шекспир У. *Полное собрание сочинений в 8 томах.* Т. VI. Москва: Искусство, 1960.

Ф. П. Федоров

ГИЛБЕРТ КИЙТ ЧЕСТЕРТОН, ИЛИ ЧЕЛОВЕК С ЗОЛОТЫМ КЛЮЧОМ (КОНСПЕКТЫ)

Summary

Gilbert Keith Chesterton, or the Man with the Golden Key (Notes)

Chesterton is a master of brilliant wit. Each of his paragraphs is like a poetic verse.

The finale of the novel 'The Man Who Was Thursday' is splendid due to the fact that the protagonist has acquired what a man finds hard to obtain; he has received unthinkably good tidings. This is contrasted to the dramatic story about the time of the war, 'The Three Horsemen of Apocalypse'.

Key-words: Chesterton, montage, shot, Eisenshtein, Brodsky, rhythm

*

*Так что такое Ляис? – Вопрос!
Жук? Рыба? Редкостный невроз?
Иные говорят, что это
Коктейль, другие – что планета.*

Звать дудку простой «дудкой»? Нет уж, дудки!¹

Буйный ветер поднялся на западе, словно волна неизъяснимого счастья, и понесся к востоку над Англией, распространяя прохладные ароматы лесов и пьяное дыхание моря. В миллионах закоулков и щелей он освежал человека, точно бутылка вина, и ошеломлял, как удар. В отдаленнейших комнатах глухих, непроницаемых зданий он пробуждался, как взрыв динамита. В кабинете у профессора он разбрасывал по полу рукописи, казавшиеся тем драгоценнее, чем труднее было их поймать. Он тушил свечку у школьника, читавшего «Остров сокровищ», и повергал его в кромешную тьму.²

Это начало романа *Жив-человек* (*Manalive*), который вышел в свет в 1913 г. и был переведен на русский язык К. И. Чуковским в 1924 г., с предисловием и примечаниями (*Жив-человек*).

Всеволод Мейерхольд был учеником Станиславского, учеником любимым и высоко ценимым:

Станиславский всегда помнил Мейерхольда, ни с кем его не сравнивая.

Сергей Эйзенштейн прошел школу Мейерхольда.

Однажды Зинаида Райх, жена Мейерхольда и ведущая актриса его театра, «оторвала от афиши узкую полоску и написала: «Серрежа! Когда Всеволод Эмильевич почувствовал себя самостоятельным художником, он ушел от Станиславского».

Эйзенштейн принял эту записку, как в старой Турции принесли шелковый шнурок от султана.

Эйзенштейн, много увидавший в жизни, <...> сложил бумажку и ушел, сохранив преданность Мейерхольду и выбрав свой путь.

О Мейерхольде он написал лучше, чем кто-нибудь другой, написал с нелюбимой и горькой преданностью.³

Шесть больших томов Сергея Эйзенштейна — невероятная энергия мысли и столь же невероятная эрудиция в различных сферах культуры. Арсенал знаний Эйзенштейна безграничен:

К некоторым святым слетаются птицы (в Ассизи).

К некоторым легендарным персонажам сбегаются звери (Орфей).

К старикам на площади Св. Марка в Венеции льнут голуби.

К Андроклу — пристал лев.

Ко мне льнут книги.

Ко мне они слетаются, сбегаются, пристают.

<...> шаг за шагом, комната за комнатой начинают оббиваться книжным обручем.

Вот после «библиотеки» охвачен кабинет, вот после кабинета — стенки спальни...

Честертон как-то приглашали прочесть реферат.

«О чем мне читать?» — спросил он, приехав на место.

«О чем хотите — хотя бы о зонтиках».

И Честертон строит реферат на расширяющейся картине волос, прикрывающих мысли, шляпах, прикрывающих волосы, зонтиках, покрывающих все.

... Так иногда мне видятся мои комнаты.

Токи движутся от клеточек серого вещества мозга через черепную коробку в стенки шкафов, сквозь стенки шкафов — в серцевину книг.⁴

Достаточно сопоставить показания нескольких свидетелей одного и того же события, чтобы убедиться в том, что выбор кадров из события и монтажная сборка их в целую картину события у каждого окажется не только своей, отличной от других, но часто и противоречащей им! Ходкое выражение «врет, как очеви-

дец» родится именно отсюда. На этом строится один занятный рассказ из посмертного сборника новелл Ж. К. Честертон «Парадоксы м-ра Понда» (G. K. Chesterton, *The Paradoxes of Mr. Pond*, London, 1937).

Человека уличают тем, что трем женщинам он в тот же вечер дал совершенно разные сведения о том, где он собирается провести время. М-р Понд способствует в установлении его невинности, доказав, что его алиби имеет силу, так как он всем трем женщинам сказал абсолютно одно и то же. Но из его фразы каждая женщина выслушала свою, мы бы сказали, «монтажную концепцию». И эти три разные концепции определились тем, какой и которой частью его фразы аффективно была задета та, другая или третья женщина (*The Crime of Captain Gahagan*).

Как неправилен перегиб отсюда в сторону переоценки в искусстве **индивидуального отношения** и сведение всего **только** к нему в тех случаях, когда это уже не только феномен психологического поведения, а предпосылка к формотворчеству! <...>

Но здесь же мы кладем палец на основной нерв, — почему возникла и развилась система монтажного мышления и соприкосновения с кино.

<...>

В чем эта тайна? Где этот нерв?

*Дело именно в том, что в кино мы имеем дело не [с] **событием**, а с **образом** события.*

*Событие, снятое с одной точки, всегда будет изображением события, а не **ощущением** события, способного во всей полноте вызвать сопереживание с ним.*

<...>

Не так в кино: там все не физическая реальность, а серая тень ее отображения.⁵

И наконец, еще одно, самое главное и последнее, о чем Эйзенштейн постоянно размышляет и пишет: о кадре, монтаже, конфликте:

Кадр вовсе не элемент монтажа.

*Кадр — я чей ка монтаж. По ту сторону диалектического скачка в **едином** ряде кадр — монтаж.*

Чем же характеризуется монтаж, а следовательно, и его эмбрион — кадр?

Столкновением. Конфликтом двух рядов стоящих кусков. Конфликтом. Столкновением.

*И, следственно, рассматривать его [монтаж — Ф. Ф.] надлежит тоже с точки зрения **конфликта**.*

Внутрикадровый конфликт —

потенциальный монтаж, в нарастании интенсивности разламывающий свою четырехугольную клетку и выбрасывающий свой конфликт в монтажные толчки между монтажными кусками; как зигзаг мимики, теми же изломами выплескивается в зигзаг пространственной мизансцены, как лозунг: «Тщетны россам все препоны», раздражается много-томными перипетиями романа «Война и мир».⁶

Честертон — личность универсального масштаба. Романист, новеллист, эссеист, поэт; один из самых ярких классиков детектива, автор блестящих биографических книг, в частности, о Блейке и Диккенсе и т.д., и т.п. В 1908 г. издает роман *Человек, который был Четвергом (Страшный Сон)*, один из классических романов с острой идеологической основой. В том же 1908 г. выходит сборник теологических статей *Ортодоксия*, который высоко оценил и частично перевел Поль Клодель, а затем и целый ряд теологических трактатов, высоко оцененных католическим сообществом и, что особенно значимо, римским первосвященником, и это — *Св. Франциск Ассизский (1927)* и *Св. Фома Аквинский (1933)*.

Пространство романа — пространство антитезы; антитезы, альтернативы — суть сутей социума, и суть сутей природы.

Действие в романе большей частью происходит на окраине Лондона, в предместье; и это предместье — *багряное и бесформенное, словно облако на закате*.

Причудливые силуэты домов, сложенных из красного кирпича, темнели на фоне неба, и в самом расположении их было что-то дикое...

И от дикого был неотделим Рыжий поэт Люциан Грегори.

Его темно-рыжие волосы, разделенные пробором, падали нежными локонами, которых не постыдились бы мученицы с картины прерафаэлитов, но из этой благостной рамки глядело грубое лицо с тяжелым, наглым подбородком. Такое сочетание и восхищало, и возмущало слушателей. Грегори являл собой олицетворение кощунства, помесь ангела с обезьяной.⁷

Роман политической борьбы, вывернутый наизнанку, в основе своей имеет ироническо-сатирическое начало, хотя эта реальная парадигма объявлена в подзаголовке романа как *Страшный сон*.

Мир романа — мир анархистов, но мир анархистов — закрытая секта.

Грегори, претендующий на высокий анархистский пост, открывает Сайму замкнутый, недоступный мир. Есть председатель Центрального Совета Анархистов, величайший человек в Европе.

Цезарь и Наполеон вложили весь свой талант в то, чтобы их знали; и мир знал их.

Он же вкладывает силы и ум в то, чтобы никто о нем не слышал, — и о нем не слышат. А между тем, поговорив с ним пять минут, чувствуешь, что и Цезарь, и Наполеон перед ним просто мальчишки.

Мы зовем его Воскресеньем <...>, в Центральном Совете Анархистов — семь членов, и зовутся они по дням недели. Его называют Воскресеньем, а те, кто особенно ему предан, — Кровавым Воскресеньем.

Лондонская ветвь собралась на заседание, чтобы избрать на высокую должность Четверга нового члена, поскольку прежний умер.

На эту должность претендует Грегори, и его избрание почти решено.

Сайм от души поздравляет Грегори. «Поистине блистательный путь».

Сайм тоже подошел к столу и увидел трость, в которой оказалась шпага, большой кольт, дорожный футляр с сэндвичами и огромную флягу бренди. На спинке стула висел тяжелый плащ.

— Перетерплю это голосование, — пылко продолжал Грегори, — схвачу трость, накину плащ, рассую по карманам футляр и флягу, выйду к реке, тут есть дверь, а там ждет катер, и я... и я... буду Четвергом... Какое счастье! — И он стиснул руки.⁸

И здесь Сайм объявил: *Я сыщик. Однако вот и ваши друзья.*

Прежде чем чье-нибудь лицо показалось в проеме дверей, Грегори очнулся и ожил. Издав клокочущий звериный звук, он прыгнул к столу, схватил револьвер и прицелился в Сайма. Но Сайм спокойно, даже учтиво поднял тонкую руку.⁹

Избрание Грегори проходило, как и должно проходить.

И дело дошло до избрания.

Однако рутина так сильна, что все сошло бы гладко. Председатель открыл было рот, но в эту минуту Сайм вскочил с места и тихо, спокойно сказал:

— Да, товарищ председатель, я возражаю.

Сайм:

Почему каждое земное творенье борется со всеми остальными? Почему самая малость борется со всем миром? Почему борются со вселенной и муха, и одуванчик? <...> Для того, чтобы каждый, кто покорен порядку, обрел одиночество и славу изгоя. Для того, чтобы каждый, кто бьется за добрый лад, был смелым и милосердным, как мятежник. Для того, чтобы мы смели ответить на кощунство и ложь Сатаны. Мы купили муками и слезами право на слова: «Ты лжешь». <...>

Ты говоришь, что нас не сломали. Нас ломали — на колесе. Ты говоришь, мы не сходили с престолов. Мы спускались — в ад. Мы сетовали, мы жаловались, мы не могли забыть своих бед в тот самый миг, когда ты нагло пришел обвинить нас в спокойствии и счастье. Я отвергаю твою клевету, мы не были спокойны. Счастлив не был никто из великих стражей закона, которых ты обвиняешь. <...>

— А ты, — страшным голосом крикнул он, — страдал ли ты когда-нибудь?

Пока он глядел, большое лицо разросло до немыслимых размеров. Оно стало больше маски Мемнона, которую Сайм не мог видеть в детстве. Оно становилось огромней, заполняя собою небосвод; потом все поглотила тьма. И прежде чем тьма эта оглушила и ослепила Сайма, из недр ее донесся голос, говоривший простые слова, которые он где-то слышал: «Можете ли пить чашу, которую Я пью?».

Хотя он [Сайм — Ф. Ф.] хорошо помнил, что лишился чувств перед лицом Воскресенья, он никогда не смог вспомнить, как пришел в себя. Постепенно и естественно он осознал, что уже довольно долго гуляет по тропинкам с приятным, словоохотливым собеседником. Собеседник этот играл немалую роль в недавно пережитой им драме; то был рыжий поэт, Люциан Грегори. Они по-приятельски прогуливались, толкуя о пустяках. Но сверхъестественная бодрость и кристальная ясность мысли казались Сайму гораздо важнее того, что он говорил и делал. Он чувствовал, что обрел немыслимо благую весть, рядом с которой все становится ничтожным и в ничтожности своей — драгоценным.

Занималась заря, окрашивая мир светлыми и робкими красками, словно природа впервые пыталась создать розовый цвет и желтый. Ветерок был так свеж и чист, словно дул сквозь дырку в небе. Сайм удивился, что по сторонам тропинки алеют причудливые дома Шафранного парка — он и не думал, что гуляет совсем близко от Лондона. Повинуясь чутью, он направился к белой дороге, на которой прыгали и пели ранние птицы, и очутился у окруженного решеткою сада. Здесь он увидел рыжую девушку, нарезавшую к завтраку сирень с бессознательным величием юности.¹⁰

У Честертона есть статья *Человек, который думает шиворот-на-выворот*, опубликованная в сборнике *Людская смесь* (1912).

Человек, который думает шиворот-навыворот, в наши дни приобрел огромное влияние. Если он и не всемогущ, то уж, во всяком случае, вездесущ.

Думать шиворот-навыворот — процесс, который очень нелегко охарактеризовать общими словами. Выход в том, чтобы взять какой-нибудь предмет, лучше всего самый простой и знакомый <...>. Окидывая взглядом свою комнату, я наталкиваюсь на предмет, нередко фигурирующий в наиболее утонченных дискуссиях <...>. Этот предмет — кочерга. Возьмем же кочергу и попробуем поразмышлять на ее счет — сначала обычным путем, а затем шиворот-навыворот <...>.

Ученый муж, вознамерившийся помудрствовать о том, что такое кочерга, начнет примерно в таком духе: среди всех тех живых существ, что копошатся себе на этой планете, самое причудливое именуется человеком. Эта оципанная, бесхвостая птица, жалкая и потешная одновременно, постоянная мишень для самых разнообразных философических упражнений. Человек — это единственное животное, чья нагота в былые времена являлась предметом его гордости, а теперь вызывает лишь чувство стыда. В себе самом человек не находит ничего, что позволило бы ему удовлетворить самые насущные потребности. Он весьма напоминает того рассеянного чудака, который, отправившись купаться, повсюду разбросал свою одежду: шляпу повесил, так сказать, на бобра, пальто на овцу, а сам остался гол. У кролика есть теплая белая шубка, у светлячка — голова-фонарик. Но у человека есть только кожа, которая не греет, а в себе самом он не находит света. Потому-то и обречен человек искать свет и тепло вовне, в холодной пустынной вселенной, куда бросила его судьба. Человек — это единственное былое существо, которое утеряло защитный покров — и не только тела, но и души. Жажда света и тепла зажгла в его сумрачном сознании ужасную звезду, имя которой — религия, а в руке его появился алый цветок, удивительно точный символ его поисков — огонь. Огонь — это, наверное, самое загадочное и самое пугающее из всех явлений материального мира, и подчиняется он лишь человеку, выступая выражением его высоких устремлений. Огонь воплощает собой все то человеческое, что есть в наших очагах, и то божественное, что есть в наших алтарях. Это вообще самое человеческое из всех земных явлений: через пустынные топи и дремучие леса мы бредем к нему, золотисто-пурпурному флагу детей Адама и Евы. Но есть в этом символе жизни и веселья недоброе, пугающее, чреватое бедой начало.

Присутствие огня — это жизнь, его прикосновение — это смерть. Потому-то и возникает необходимость в посреднике между нами и этим грозным божеством, необходимость в жреце, который от нашего имени обращался бы к этому богу жизни и смерти. Нужен посланник в страну огня. Таким жрецом и таким посланником оказывается кочерга. Сделанная из материалов куда более прочных и суровых, чем все остальные предметы домашнего обихода, рожденная в пламени, выкованная на наковальне, кочерга отправляется в огонь и — поистине божественный дар — не сгорает.

История — это дерево с глубоко ушедшими в землю корнями.¹¹

Самый сильный эффект в ораторском искусстве — неожиданная перемена голоса. Гэбриел Сайм был в этом искусстве сведущ. Первые ритуальные слова он произнес коротко и просто, но вдруг повысил голос, и следующее слово прокатилось под сводами, словно вдруг выстрелили ружья.

— Товарищи! — крикнул он так, что все подскочили. — Для этого ли мы собрались? Для того ли мы живем под землей, чтобы все это слышать? Такие речи произносят, поедая пышки на пикнике воскресной школы. Неужели мы выкладываем стены оружием и заграждаем двери смертью, чтобы услышать от товарища Грегори: «Чистота — лучшая красота», «Честность лучше хитрости» и «Добродетель — сама себе награда»? Любое его слово умилило бы священника. (Смех) Но я не священник (всеобщее внимание), и я не умиляюсь (радостный ропот). Человек, который годится в викарии, не станет твердым, бесстрашным, деятельным Четвергом (ропот еще радостней).

Товарищ Грегори, как бы прося прощения, сообщил нам, что мы не враги обществу. А я скажу вам: нет, мы ему враги, и тем хуже для общества. Мы — враги общества, ибо общество — враг человечества, древний и беспощадный враг (всеобщее одобрение). Товарищ Грегори все так же виновато сообщил нам, что мы не убийцы. С этим я согласен. Мы не убийцы, мы палачи (громкие аплодисменты).

Я утверждаю, что при всех своих достоинствах товарищ Грегори не может стать Четвергом. Он не может стать Четвергом из-за своих достоинств. Мы не хотим, чтобы в Совет Анархии проникло слонявое милосердие (всеобщее одобрение). <...> Я отвергну кандидатуру товарища Грегори так же бесстрастно, как бесстрастно сверг бы все правительства Европы. Истинный анархист, всецело предавшийся анархии, не ведает ни смирения, ни гордыни (аплодисменты). Я не человек, я — дело (бурные аплодисменты). Я возражаю против товарища Грегори так же объективно и спокойно, как взял бы со стены тот, а не иной револьвер.

Чтобы беззубые идеи не проникли в Высший Совет, я предложу другую кандидатуру — самого себя.

Слова эти утонули в грохоте рукоплесканий. Лица анархистов становились все свирепей по мере того, как речь становилась все непримиримей.

— Я вступаю в Совет не для того, чтобы опровергнуть нашу грозную славу. Я вступаю в него, чтобы ее заслужить (громкие крики одобрения).¹²

В далеком 1984 г., еще до «перестройки», в серии *Зарубежная художественная публицистика и документальная проза* была издана книга Честертона под нейтрально-невнятным названием *Писатель в газете: Художественная публицистика*. Книга имела три важных достоинства: 1) превосходный корпус статей Честертона; 2) аналитическая статья С. С. Аверинцева *Гилберт Кит Честертон, или неожиданность здравомыслия*; 3) высокий уровень переводов.

Нет необходимости говорить об исключительности статьи С. С. Аверинцева, едва ли не каждая статья которого являлась научным открытием.

Статья С. С. Аверинцева предшествует эпиграф из XII главы книги К. С. Льюиса *Настигнутый радостью*. И этот эпиграф представляет статью, ее семантическую и стилистическую структуру:

Мне не было нужды соглашаться с Честертоном, чтобы получить от него радость. Его юмор такого рода, который нравится мне больше всего. Это не «остроты», распределенные по странице, как изюминки по тесту булочки, и уж вовсе не заданный заранее тон небрежного пошучивания, который нет сил переносить; юмор тут не отделим от самой сути спора, диалектика спора им «зацветает», как сказал бы Аристотель. Шпага играет в лучах солнца не оттого, что фехтовальщик об этом заботится, просто бой идет не на шутку и движения очень проворны. Критиков, которым кажется, будто Честертон жонглировал парадоксами ради парадоксов, я могу в лучшем случае пожалеть; принять их точку зрения я неспособен.¹³

И далее несколько фрагментов статьи С. С. Аверинцева:

У Честертонна есть поэма, которая называется «Белый конь»; ее герой — Альфред Великий, английский король IX века, защищавший честь своего народа, навыки законности и хрупкое наследие культуры в бурную пору варварских набегов. О стихах Честертонна вообще-то не очень принято говорить всерьез, но поэтическое качество «Белого коня» в довольно сильных выражениях хвалил

недавно умерший поэт Оден — признанный мастер современной поэзии, притом человек, отнюдь не похожий на Честертон по своему вкусу и тенденциям, едва ли не его антипод; тем примечательнее такое суждение. Сейчас, однако, нас занимает не то, хороша поэма или дурна, вообще не она сама по себе, а только свет, отбрасываемый ею на все остальное, что написал ее автор. Дело в том, что именно там Честертон выговорил очень существенные для него вещи с такой прямоотой и доверительностью к читателю, как мало где еще; недаром работа над поэмой началась со строфы, пришедшей во сне, и сопровождалась сильным эмоциональным напряжением. Похоже на то, что «Белый конь» для Честертон «самое-самое», заповедная середина того достаточно нестрого целого, которое слагается из шумных и многоречивых статей и эссе, из рассказов и романов.¹⁴

Значительный сегмент статьи посвящен С. С. Аверинцевым заглавию поэмы Честертон:

Оно связано с известным, чрезвычайно древним, по-видимому кельтским, изображением коня, которое красуется на склоне мелового холма где-то в Беркшире. Линии, слагающиеся в огромный силуэт, светятся белизной мела, контрастно проступающей рядом с зеленым цветом травы в тех местах, где в незапамятные времена сняли дерн — и продолжают исправно снимать его до сих пор. Ибо трава, конечно, рвется заполнить все пространство вокруг, затопить белые линии зеленой волной, и если бы люди из поколения в поколение, из тысячелетия в тысячелетие не расчищали очертаний, древняя форма давно была поглощена натиском стихии. Только потому, что разумная воля может быть еще упрямее стихии, мы до сих пор видим этот силуэт, который был стар как мир уже при короле Альфреде. <...>

*Честертон превратил овеванный тайной силуэт на склоне холма в символ того, что он называл **традицией человечества** — крайне важное для него сочетание слов. Мы — люди постольку, поскольку родители наши научили нас определенным заповедям, оценкам, моральным навыкам, если угодно, избитым трюизмам, если угодно, прописным истинам, которым из поколения в поколение научался человек, вступающий в сообщество людей. На них зиждется все, включая здоровье простой эстетической реакции.*

Если мы не будем с неустанной заботой расчищать очертания Белого коня, их очень скоро заглушит трава, и они будут утрачены навсегда. Не нравственная традиция хранит нас — мы храним (или не храним) ее.

В этом риск — условие человеческой свободы, без риска немислимой.¹⁵

Поэма Честертонна, как и все его творчество, исходит из веры в то, что надежда должна одинаково далеко отстоять и от победительности, и от пораженчества, что жизнь есть рыцарское приключение, исход которого неизвестен и которое именно поэтому мы следуем принимать с великодушной веселостью.¹⁶

“The things that cannot be and that are”, «то, чего не может быть и что есть» — формула, в различных вариантах возвращающаяся у нашего автора и очень близкая к самому центру его мысли и воображения. Если мы ее поймем, мы поймем Честертонна. Любая вещь на свете, любое человеческое дело, о котором стоит говорить, есть для него триумф над своей собственной невозможностью. Самые привычные предметы — самые странные, потому что они увидены, как их видел все тот же нерожденный ребенок, как бы на фоне вселенской тьмы и пустоты. Чтобы передать это, Честертону подчас нужна была причудливая образность, заставляющая вспомнить о современном ему сюрреализме, но имеющая, совершенно иной смысл, чем у сюрреалистов.

<...>

Именно потому, что каждая вещь увидена Честертонном в состоянии беззвучной и героической самозащиты против обступившего ее небытия, что силы разрушения угрожают ей, как сорная трава облику Белого коня на склоне холма, что она мала, а хаос безмерен, — ценность этой вещи утверждена окончательно и навсегда. Это не эстетское любование прелестью обреченных вещей, их милой, сладострастной хрупкостью, как у декадентов начала века <...>. Это нечто противоположное — рыцарское братство сущего перед лицом небытия, боевое товарищество в священной войне против тяги к распаду, против тлена и растления, против ничто.¹⁷

Читательское восприятие художественного текста так же субъективно, как восприятие человека. Духовный контакт с человеком возникает благодаря психологическим, глубоко внутренним импульсам, которые часто и не поддаются умственному осмыслению. Границы между людьми неизбежны. То же относится и к книгам, городам, пейзажам и т.д., и т.д. По глубоким духовным причинам человек **любит Войну и мир** и постоянно ее перечитывает, находя в ней все новые и новые откровения, но не очень **любит Анну Каренину** и совсем не воспринимает, более того, отторгает *Воскресение*. Или в ином, более широком разрезе: любит Толстого, но не любит Достоевского. И т.д., и т.д. Я говорю о читательском восприятии, а не о восприятии профессиональном, аналитическом.

Т. С. Элиот в статье *Традиция и индивидуальный талант* пишет:

Сознание поэта — поистине воспринимающее устройство, которое улавливает и хранит бесчисленные переживания, слова, фразы, образы, остающиеся в нем до той поры, пока частности, способные соединяться, создавая новую целостность, не окажутся совмещенными в нужной последовательности.

Поэзия — это концентрация и то новое, что возникает из концентрации чрезвычайно разнообразного опыта, который практическая и активная личность, пожалуй, вовсе опытом и не признает; это концентрация, возникающая не по прихоти и не по воле сознания.

*Поэзия — это не простор для эмоции, а бегство от эмоции и это не выражение личного, а бегство от личного.*¹⁸

В другой статье Т. С. Элиот в двух предложениях, говоря о музыке поэзии, утверждает мелодию, с одной стороны, как *потайно скрытую в общей речи времени*, а с другой стороны, мелодия *должна присутствовать и в общей речи земли, откуда родом поэт.*¹⁹

И, конечно же, чрезвычайно важен ритм не только поэтического текста, но и текста прозаического. Но в данном случае необходимо сказать о поэтическом ритме.

В этой связи коснемся стихотворений И. Бродского, и прежде всего его знаменитой *Большой элегии Джону Донну* (1963).

Ритм элегии определен повтором тотального «сна», сна, в который погружено все сущее. И в этот сон погружено все субстантивное сущее. Мифология сна. И непрерывный повтор сна определяет магический ритм стихотворения. *Все крепко спят: святые, дьявол, Бог.*

*Джон Донн уснул, уснуло все вокруг.
Уснули стены, пол, постель, картины,
уснули стол, ковры, засовы, крюк,
весь гардероб, буфет, свеча, гардины.
Уснуло все. Бутыль, стакан, тазы,
хлеб, хлебный нож, фарфор, хрусталь, посуда,
ночник, белье, шкафы, стекло, часы,
ступеньки лестниц, двери. Ночь повсюду.
Повсюду ночь: в ушах, в глазах, в белье,
среди бумаг, в столе, в готовой речи,
в ее словах, в дровах, в щипцах, в угле
остывшего камина, в каждой вещи.*²⁰

И т.д.

Петр Вайль в поминальном слове, имея в виду «фонетику» Бродского, его «дифтонги» и «открытые гласные», написал, сводя плач о

Бродском в мощный звуковой символ: *Со смертью Иосифа Бродского возникло ощущение пустоты, зияния — словно в одной строке сошлись подряд гласные звуки, превращая строку в крик или вой.*²¹

В то же время мышление Бродского предельно рационалистично; что бы ни писал Бродский о стихах, он всегда пишет о том, как они «сделаны». У Яна Мукаржовского есть статья 1943 года *Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве*.²² Преднамеренное — это логическое; непреднамеренное — это подсознательное, иррациональное. У Бродского логическая константа чрезвычайно значительна. Об этом прежде всего свидетельствует жанровый характер его стихотворений. В эпоху нежанровой словесности жанр, особенно если он вынесен в название, становится в высшей степени значимым, и не только потому, что конструирование есть важнейший механизм его «рационализации». Достаточно взглянуть на *Содержание* любого сборника Бродского, и мы увидим широкий набор жанров: элегия, песня, песенка, стихи на смерть, стансы, послание, сонет, колыбельная, эклога и т.д., есть и жанры сугубо музыкальные и живописные: дивертисмент, натюрморт, набросок, полонез, менуэт, квинтет, ноктюрн, ария и т.д. Строфы — не жанр, но строфы — это логический конструкт. Стихотворение 1968 года, которое называется *Строфы*, состоит из 11 восьмистиший. Стихотворение *Строфы (Наподобье стакана..., 1978)* — из 26 восьмистиший. Есть *Венецианские строфы (1)* и *Венецианские строфы (2)* (1982), то и другое написано опять же восьмистишиями, только иной метрической структуры, чем строфы 1968 и 1978 годов. Наконец, множество строфических стихотворений, например, стихотворение *Декабрь во Флоренции* (1976), состоящее из девяти девятистиший, или *Пятая годовщина (4 июня 1977)*, посвященная пятой годовщине эмиграции, состоящая из 10 фрагментов, каждый из которых образован тремя трехстишиями: трехстишие, открывающее стихотворение, + трехстишие, завершающее стихотворение; каждое трехстишие имеет тройную рифму: «Америк — скверик — берег». *Римские элегии* (1981) — это 12 шестнадцатистиший женской рифмовки. И уж совсем архаично выглядит обозначение строф римскими цифрами (во многих стихотворениях, не только в *Римских элегиях*) и т.д.

Но еще более важно логическое построение стихотворного текста, «снимаемое» чрезвычайно высоким уровнем **одноголосного** звучания; и в этом плане чтение стихов самим Бродским является звуковой, или, как он говорил, «фонетической» моделью его стихотворного текста. И т.д., и т.д.

Но вернемся к Честертону.

Честертону была дана недолгая жизнь, но недолгая его жизнь была жизнью непрерывной мысли, непрерывного труда, служения, даже в трудные годы болезни, годы боли. Впрочем, годы боли неизбежны для человека, тем более — художника. На исходе жизни Честертон написал книгу, которую, видимо, только и пишут на исходе жизни. Человек, конечно, «странное существо», но он *мера всех вещей, образ Божий*; столь велика вера Честертона в человека.

Трактат *Вечный человек* завершается, как и положено, итоговым знанием, или итоговой вестью:

Наше безумие сохранило здравый смысл. Оно сохранило его, когда все сошли с ума. В наш сумасшедший дом, век за веком, люди возвращаются домой. И мир не может понять, почему такая строгая и противная логике вера снова и снова дает самую большую радость. Я не знаю, как могла бы высочайшая на свете башня так долго стоять без основания. Еще меньше могу я понять, как стала бы она человеку домом. Если бы она рухнула, ее вспоминали бы как последний взлет фантазии, последний миф, которым разум хотел пробить небеса — и пал. Но разум не сломен. Только у нее одной не сломен разум среди повального безумия. Если бы она была ошибкой или приступом экстаза, она не продержалась бы и дня. Но она держится без малого две тысячи лет. У тех, кто в ее доме, ум яснее, душа уравновешеннее, инстинкты здоровей, они проще всех относятся к смерти и не боятся судьбы. Душа христианского мира, порожденная невысказанным Христом, — здравый смысл. Мы не смеем взглянуть в Его Лик, но мы видим Его плоды, и по плодам Его узнаем Его. А плоды эти — весомые, и плодородие — не только метафора, и нигде в этом печальном мире нет таких счастливых мальчишек, взобравшихся на яблоню, и таких свободных мужчин, поющих на виноградниках, как у нас, в ослепительном свете вечной молнии.²³

«Он бедных возлюбил» — Франциск сказал,
«Он правде послужил» — сказал Фома.
(Из финального двустипхи сонета,

написанного священником и критиком

Роналдом Ноксом на смерть Честертон)²⁴

¹ Честертон Г. К. *Избранные произведения в 3 томах*. Т. 3. Москва: Художественная литература, 1990, с. 429, 446.

² Честертон Г. К. *Избранные произведения в 3 томах*. Т. 2. Москва: Художественная литература, 1990, с. 7.

- ³ Шкловский В. *Эйзенштейн*. Москва: Искусство, 1973, с. 76–77.
- ⁴ Эйзенштейн С. М. *Избранные произведения в 6 томах*. Т. 1. Москва: Искусство, 1964, с. 446–447.
- ⁵ Эйзенштейн С. М. *Избранные произведения в 6 томах*. Т. 2. Москва: Искусство, 1964, с. 412–413.
- ⁶ Там же, с. 290–291.
- ⁷ Честертон Г. К. *Избранные произведения в 3 томах*. Т. 1. Москва: Художественная литература, 1990, с.
- ⁸ Там же, с. 159–160.
- ⁹ Там же, с. 161.
- ¹⁰ Честертон Г. К. *Избранные произведения в 3 томах*. Т. 1. Москва: Художественная литература, 1990, с. 257–258.
- ¹¹ Честертон Г. К. *Писатель в газете: Художественная публицистика*. Москва: Прогресс, 1984, с. 160–163.
- ¹² Честертон Г. К. *Избранные произведения в 3 томах*. Т. 1. Москва: Художественная литература, 1990, с. 166–167.
- ¹³ Аверинцев С. С. Гилберт Кит Честертон, или неожиданность здравого смысла. *Честертон Г. К. Писатель в газете: Художественная публицистика*. Москва: Прогресс, 1984, с. 329.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Там же, с. 330.
- ¹⁶ Там же, с. 330–331.
- ¹⁷ Там же, с. 332.
- ¹⁸ Элиот Т. С. *Назначение поэзии. Статьи о литературе*. Киев: Air Land, 1966; Москва: Совершенство, 1997, с. 162–166.
- ¹⁹ Там же, с. 199.
- ²⁰ Бродский И. *Часть речи. Избранные стихи 1962 – 1989*. Москва: Художественная литература, 1990, с. 15–21.
- ²¹ Вайль П. Рифма Бродского. *Бродский И. Труды и дни*. Москва: Независимая газета, 1999, с. 5.
- ²² Мукаржовский Й. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве. *Исследования по эстетике и теории искусства*. Москва: Искусство, 1984, с. 198–244.
- ²³ Честертон Г. К. *Вечный человек*. Москва: РИПОЛ классик, 2006, с. 353–354.
- ²⁴ Там же, с. 9.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С. С. Гилберт Кит Честертон, или неожиданность здравомыслия. *Честертон Г. К. Писатель в газете: Художественная публицистика*. Москва: Прогресс, 1984.

Бродский И. *Часть речи. Избранные стихи 1962 – 1989*. Москва: Художественная литература, 1990.

Вайль П. Рифма Бродского. *Бродский И. Труды и дни*. Москва: Независимая газета, 1999.

Мукаржовский Й. *Исследования по эстетике и теории искусства*. Москва: Искусство, 1984.

Честертон Г. К. *Вечный человек*. Москва: РИПОЛ классик, 2006.

Честертон Г. К. *Избранные произведения в 3 томах*. Москва: Художественная литература, 1990.

Честертон Г. К. *Писатель в газете: Художественная публицистика*. Москва: Прогресс, 1984.

Шкловский В. *Эйзенштейн*. Москва: Искусство, 1973.

Эйзенштейн С. М. *Избранные произведения в 6 томах*. Москва: Искусство, 1964.

Элиот Т. С. *Назначение поэзии. Статьи о литературе*. Киев: Air Land, 1966; Москва: Совершенство, 1997.

Ф. П. Федоров

**ВОЛШЕБНЫЕ МИРЫ ДЖ. Р. Р. ТОЛКИНА
(КОНТЕКСТЫ И ПОДТЕКСТЫ)**

Summary

J. R. R. Tolkien's Magic Worlds

a) *"The Hobbit or There and Back Again"*

The novel was written in 1936 and published in 1937; it is a novel of great concentration, cinematographic language, short sentences linked with extended syntactical constructions determining the scathing language of the novel. Another extremely important factor about the novel is the rhythm that is the prerogative of the mentally psychological tension of the text.

Rhythm is life, the being of all that exists, from a tiny molecular segment to cosmic infinity. Rhythm is the basis of art, from a note to a line. "Hobbit" is the novel of numerous galaxy of characters, both human and that of birds, beasts, insects, etc. including motley rings of smokers.

The novel not only links finished fragments, each of them a completed picture, but also distant segments set apart by significant textual space. The artistic world of the novel is structured as a system of alternative symbols: 1) a sword, 2) a mountain, mountains, the Misty Mountains, the Lonely Mountain, 3) giants, 4) the Black Forest, forest, trees, 6) Gollum, 7) oaks, 8) eagles, 9) spiders, 10) bears, 11) dwarfs, 12) wood-elves, 13) dragons, Smaug, 14) fire and water, 15) wolves.

b) *"Tree and Leaf"* (1964) *is produced as a theoretical manifesto, with analytical action and a peculiar artistic phenomenon. The variative stream forms terminological models that are transformed into a myth including such dimensions as time and space, dream, animals, children, fantasy, rebuilding, flight, joy.*

Key-words: Tolkien, Hobbit, rhythm, segments, significant, symbols

*

*Я волновался неспроста —
Дверь оказалась заперта,
Стучал я в дверь, стучал в окно
И достучался бы я, но ...¹*

*Ну и прекрасно! Зато у меня
отличный табачок!²*

В 1914 году двадцатидвухлетний Джон Роналд Руэл Толкин (1892 — 1973) обратился к изучению английской мифологии, посредством которой намерен был проанализировать и объяснить происхождение английской истории и культуры, как вторичности, естественно значимой, но значимой не первостепенно, а первостепенно значимой, субъектной является мифология. Из мифологии как из перво-сущности исходит **всё**. Е. М. Мелетинский писал в *Поэтике мифа*:

С мировым древом (ясенем, дубом, лиственницей и т.п.) связаны обычно и различные зооморфные существа, которые, в частности, маркируют различные уровни космоса по вертикали: на вершине находим птиц большей частью орла (в индоевропейских мифологиях; ср. в египетском мифе птицу Феникс), под корнями дерева — змей <...>, на среднем уровне — травоядных (коза и олень), иногда белку, спящую по стволу и также выполняющую роль между верхом и низом...³

И далее:

Мировое древо — центральная фигура прежде всего «вертикально-космической модели» и в принципе связано с трихотомическим делением на небо, землю («среднюю землю») и подземный мир.⁴

Биография Толкина делится на два периода.

Первый период — период экзотический, хотя во многих отношениях его экзотика драматична. Это энергия творения или сотворения, сотворения себя самого, своей жизни. Он родился в южной Африке, в Кейптауне; в три года потерял отца, в двенадцать лет мать. Учился в Бирмингеме, в классической гимназии, был первым учеником. В 16 лет в совершенстве владеет французским, немецким, латинским и греческим языками. Когда началась мировая война, добровольцем ушел на фронт. Получил чин младшего лейтенанта. По ходу военных дел выучил еще ирландский. Стал связистом, освоил язык кодовых сообщений. Участвовал в одном из самых кровавых сражений — на Сомме.

В лазарете написал первую книгу.

После войны получил место профессора древнеанглийского языка в Оксфорде. И вся дальнейшая жизнь была связана с Оксфордом, с лекциями, то есть с трудом достаточно стандартным. И с книгами, которых он написал большое множество, и это было его сущностью, его служением, его жизненным творением.

В течение двух лет Толкин работает над сборником эльфийских легенд. Фэерис определяются достаточно просто: *сверхъестественные миниатюрные существа, которые, согласно народным поверьям, наделены магической силой и способностями оказывать доброе или дурное влияние на поступки людей*⁵. В Англии они появились как *плод литературной фантазии*, и это естественно, поскольку в стране ценилось *изящество и утонченность*. [*Кажется, это случилось вскоре после начала эпохи великих географических открытий: мир стал слишком тесным, чтобы вместить и эльфов, и людей*]. Но в любом случае, все совершившееся — во многом дело рук литераторов, и Уильям Шекспир, и Майкл Дрейтон сыграли здесь не последнюю роль. «Нимфидия» [Nimphidia] Дрейтона — родоначальница бесконечной череды порхающих крошек с усиками на голове, фэерис, живущих в цветах...⁶

Дрейтону принадлежат большие литературные заслуги.

Но они несоизмеримы с заслугами Шекспира.

То, что Англия стала родиной Толкина, Льюиса и др., совершенно естественно, поскольку испокон веков была зеленой страной; и в этой зеленой стране, в этих чудных лесах играли эльфы.

I. Зеленую Англию воспел Шекспир в одном из самых пленительных своих произведений — в комедии *Сон в летнюю ночь*, написанной в середине девяностых годов XVI века. Действие происходит в Афинах и первый среди персонажей — Тезей, легендарный греческий герой, и будучи герцогом он — Тезей новых столетий. Ему соответствует Ипполита, царица амазонок, невеста Тезея. Тезей и Ипполита представляют высокий царственный статус, афинскую норму власти и любви, в сущности, ренессансную.

Тезей и Ипполита — это **первый** семантический уровень в пространстве комедии, хотя этот термин не вполне уместен, поскольку не соответствует традиционному комическому стандарту. Конечно, любой художественный текст есть не что иное, как игра. Но игры различны. Комедии Мольера или гоголевский *Ревизор* — и шекспировский *Сон в летнюю ночь* — две вещи несовместные, как сказано в одном известном произведении.

Сон в летнюю ночь — это многоголосое поэтическое пространство, состоящее из пяти актов, утверждающих две альтернативных субстанции. Во-первых, это — **лес**, и лес занимает второй, третий и четвертый акты, и он представляет естественно живой мир; лес — это сердце пьесы. Во-вторых, этот живой мир замкнут в Афинах, во **дворце** Тезея, находится под его властным контролем.

И четыре персонажных социума, альтернативных и одновременно интрополированных в единое целое: 1) Тезей — Ипполита; 2) Лизандр-Деметрий — Гермия-Елена; 3) ремесленники; 4) эльфы и феи.

Есть панорама афинского социума, одновременно гармонического, точнее, построенного или строимого, создаваемого Тезеем; с другой стороны, большой путаницы. Точнее, мир пьесы есть не что иное, как «гармония путаницы».

1. Тезей и Ипполита

Тезей и Ипполита, явленные из греческого мира, находятся в предвестии свадьбы. И Тезей велит расшевелить афинскую молодежь, пробудить в ней *резвый дух веселья*. Но всесильному Тезею, греческому герою, одному из великих мифологических персонажей, названного «герцогом» и ставшего «герцогом», позволено сказать лишь дважды, а Ипполите лишь в промежутке между двумя «речениями» Тезея. Но Тезей произносит самое главное: свадьба будет сыграна *торжественно и весело, и пышно*, и это удостоверяет восклицательный знак — знак абсолютной безусловности (даже если этого знака и не было, то он все равно существовал в сознании, в чувстве Тезея).

Но торжество разрушает Эгей, и это его главная функция в пьесе, дважды ему дарованная; жалобу на строптивую дочь, Гермию, воспротивившуюся велению отца выйти замуж за Деметрия, а не за Лизандра, который *под окнами ее при лунном свете / Притворно пел любви притворной песни*. Эгей непримирим: Деметрий — или согласно закону *немедля смерть!*

Тезей, герцог, властитель — на стороне закона, и иначе быть не может:

*<...> Гермия, старайся подчинить
Свои мечты желанию отца,
Не то предаст тебя закон афинский
(Которого мы изменить не в силах)
На смерть или на вечное безбрачье.⁷*

Но между Деметрием и Эгеем ренессансная вольность мысли Лизандра.

Пьеса открывается диалогом Тезея и Ипполиты, герцога Афинского и царицы амазонок; и тем самым пьеса ставится под знак власти и любви:

- Тезей:** *Прекрасная, наш брачный час все ближе:
Четыре дня счастливых – новый месяц
Нам приведут. Но ах, как медлит старьей!
Стоит он на пути к моим желаньям,
Как мачеха иль старая вдова,
Что юноши доходы заедает.*
- Ипполита:** *Четыре дня в ночах потонут быстро;
Четыре ночи в снах так быстро канут...
И полумесяц – лук из серебра,
Натянутый на небе, – озарит
Ночь нашей свадьбы!
<...>*
- Тезей:** *Тебя мечом я добыл, Ипполита,
Угрозами любви твоей добился,
Но свадьбу я в ином ключе сыграю:
Торжественно и весело, и пышно!*⁸

Во второй раз Тезей и Ипполита являются в пьесу в IV акте, небольшом по объему; в канун свадьбы и после всех забот и обрядов они посвящают себя охоте, музыке гончих, похожему на колокольный звон, говорит Тезей, *разладу музыкальному*, ничего более прекрасному и *сладкому*, говорит Ипполита.

От звуков рогов просыпаются молодые люди – Лизандр, Деметрий, Елена и Гермия.

И слова Тезея под занавес охоты:

*Сегодня <...> в храме две четы влюбленных
Соединятся, как и мы, навеки.
И потому отложим мы охоту.
Скорее все в Афины! Нас три пары:
Торжественно три свадьбы справим там.
Пойдем же, Ипполита!*⁹

В пятом акте, в первой сцене действие происходит в Афинах, во дворце Тезея, так же как и в первом акте. Те же действующие лица: Тезей, Ипполита, Филострат и свита; в пятом акте добавлены только **вельможи**, и это естественно, потому что свершается событие гораздо более значимого характера, чем в первом акте (свершение брака).

Но совершенно очевидно первая сцена первого акта, сопряженная с первой сценой пятого акта, образует замкнутый круг, круговую замкнутую целостность. И этот механизм «дальних» сцеплений действует не только в макропространстве, но и в минипространстве. Сцепления на всех уровнях, которые организуют сверхсмыслы и одновременно минисмыслы. Игра как жизненная философия и философия как жизненная игра. Великий текст ренессансного сознания, ставший образцом духовного и умственного образца на реестр столетий, но вряд ли достигший за четыреста с лишним лет прототекста, как бы где бы не играло литературное человечество, да и вообще человечество.

Первое слово произнесено Ипполитой: *Как странен, мой Тезей, рассказ влюбленных.*¹⁰ «Странность» Ипполиты не что иное, как высота любви, как высота человеческого статуса.

На восклицательное слово Ипполиты Тезей в первый раз оппонирует ему пространным многословием:

*Скорее странен, чем правдив. Не верю
Смешным я басням и волшебным сказкам.
У всех влюбленных, как у сумасшедших,
Кипят мозги: воображенье их
Всегда сильнее холодного рассудка.
Безумные, любовники, поэты —
Все из фантазий созданы одних.*¹¹

И так далее, и так далее; длинный не лирический, а риторический пассаж, исходящий не от влюбленного, а от многословного ратора; сверх того Тезей произносит слова, невозможные накануне свадьбы:

*Безумец же влюбленный
В цыганке видит красоту Елены,
Поэта взор в возвышенном безумье
Блуждает между небом и землей.*¹²

Ипполита возражает Тезею, и принципиально, и в то же время добросердечно, с мягкостью влюбленной женщины:

*Не говори; в событиях этой ночи
Есть не одна игра воображенья.
Как сразу изменились чувства их!
Мне кажется, что правда в этом есть.
Но все-таки как странно и чудесно.*¹³

Диалог Ипполиты и Тезея прерывает явление влюбленных (Лизандра, Гермии, Деметрия и Елены); но главное — смена чувства Тезея, который сначала говорит Ипполите: *Вот и дни идут, сияя счастьем*, а потом: *Привет, друзья! Пусть радость и любовь / Живут среди вас*¹⁴.

Тезей требует от Филострата, распорядителя увеселений, *сократить нам вечность трех часов / От ужина до сна; Чем заполнить / Часы пустые, если не весельем*?¹⁵ Тезей, знаток аттических драм, обращает внимание на парадоксальное название пьесы:

*Любовь прекрасной Фисбы и Пирама,
Короткая и длительная драма,
Веселая трагедия в стихах.*¹⁶

Тезей с недоумением повторяет название.

Тезей произносит адекватную формулу: *Горячий лёд!*

Тезей вновь недоумевает: *Но как согласовать / Все эти разногласья*?¹⁷

Филострат осознает этот текст как парадоксальный, но утверждает его как данность, данность в целом и данность в частностях:

*Государь,
Вся эта пьеса — в десять слов длиной;
Короче пьесы нет, насколько помню;
Но лишние все эти десять слов —
Вот чем она длинна. Ни слова в ней
Нет путного, ни путного актера.
Трагедия она лишь потому,
Что в ней герой Пирам с собой кончает.
На репетиции до слез дошел я,
Но признаюсь, что никогда еще
Так весело не плакал я от смеха.*¹⁸

Есть в пьесе Шекспира мучительные перипетии любви, и есть, несмотря на эти перипетии, — восстановление того, что было, что есть и что должно быть.

И только архаический Эгей сохраняет **святую** преданность начальным греческим законам.

Границы действий — границы временных зияний. Между актами и даже между сценами — время.

Но Эгей неизменен, хотя многое изменилось, в том числе и в противоречиях любви.

В конце четвертого акта (а прошло время) Эгей обращается с негодованием не только к любящим, но и даже к Тезею:

*Довольно, государь, довольно с вас.
Закон, закон на голову его!
Они бежали! — Да, они хотели,
Деетрий, нас обоих обмануть:
Тебя — лишить жены, меня же — права
Тебе в супруги Гермия отдам.*¹⁹

Деетрий, жаждущий Гермии, обрел истину: *Не Гермия, а милая Елена. Одна Елена.*²⁰

Вопреки мнениям Тезей сказал: *И мы ее посмотрим.* И еще раз: *Да, эту пьесу будем мы смотреть.*²¹ И далее герцогское объяснение: *Не может никогда быть слишком плохо. / Что преданность смиренно предлагает...*²²

II. Лизандр-Гермия — Деетрий-Елена

Август Вильгельм Шлегель в *Чтениях о драматической литературе и искусстве* блистательно писал о шекспировских комедиях и особенно о *Сне в летнюю ночь*:

*Произведение в целом есть одна грандиозная шутка, содержащая в себе целый мир отдельных шуточных эпизодов, из которых каждый имеет свое особое место... Если трагедия стремится к гармоническому единству, то комедия живет и дышит в хаотическом изобилии: ей нужны пестрота контрастов и постоянно скрещивающиеся противоречия. Поэтому она связывает самые необыкновенные, неслыханные, даже невозможные происшествия с самыми ограниченными, ближайше знакомыми и локально определенными.*²³

И здесь же нельзя не сказать о глубокой и яркой книге А. А. Аникста *Шекспир: ремесло драматурга* (1976), суть которой заключена во второй половине — в *Ремесле драматурга*, и о чем свидетельствует Оглавление: *Действия. Характеры. Речь. Конфликт.* И отдельно — *Комедии. Трагедии* — сквозь призму структурно-аналитического осмысления, в частности: *Типы персонажей, Шуты и комики, Комизм ситуаций, Всеобъемлющая шутливость, Комическая судьба идей, Праздничность, Пастораль.* И т.д.

Прелесть шекспировских романтических комедий обусловлена необыкновенной широтой и многогранностью юмора, проникающего их. Насколько велик был Шекспир в трагедии, настолько же непревзойденным предстает он и в воплощении радости, веселья, юмористического отношения <...> к сторонам жизни. Глубина

постижения ее обычно мерится способностью уловить и художественно выразить трагические явления действительности. <...> Но не менее редко искусство, проникнутое духом подлинной радости бытия...²⁴

Любовная пара Лизандр-Гермия – Деметрий-Елена – это магистральный сюжет, проходящий через все пять актов, и это в высшей степени драматический, если не трагический сюжет, вышедший из раннего античного мира. Хотя действие происходит в Афинах, во дворце Тезея, а Ипполита – царица амазонок, тем не менее пространство действия не античное, а весьма условное, из Средневековья. Тезей все-таки Тезей – а не герцог. Эгей же – персонаж без званий, регалий, просто отец Гермии, влюбленной в Деметрия. Эгей был афинским царем, а Тезей – его отцом.* В ряду действующих персонажей Ипполита – лицо историко-мифологическое, с большим мифологическим арсеналом, ее убивает Геракл, а потом – дарит Тезею; когда Тезей взял в жены Федру, Ипполита с амазонским войском решила перебить свадьбу, но день оказался неудачным; герои и героини все-таки сходят с арены.

Шекспир реабилитировал Ипполиту; и она вспомнила, что в свое время охотилась с Геркулесом и Кадмом.

История и судьба молодых людей Лизандра-Гермии – Деметрия-Елены – это драматическая судьба, определенная Эгеем и Тезеем. Эгей является к Тезею с жалобой на Гермию, родную дочь, которую хотел отдать Деметрию, но ее сердце околдовал Лизандр. Он *ей писал стихи, притворно пел любви притворной песни и в ход пускал, чтобы*

* <...> ни от одной из двух жен не имел наследников и, опасаясь своих братьев, отправился к пифии узнать свою судьбу. Загадочные слова оракула были поняты мудрым царем Питфеем, у которого в Трезенах остановился Эгей. Напоив гостя, уложил его спать вместе со своей дочерью Эфрой, к которой в эту же ночь сошел сам Посейдон. Таким образом сын Эфры и Эгея оказался одновременно и сыном бога. Уйдя в Афины, Эгей положил под камень меч и сандалии, которые, возмужав, должен был добыть его сын. У Эгея в Афинах нашла приют Медея, родившая Эгею сына Меда. Когда неожиданно появился Тесей, Медея решила его отравить, но Эгей узнал сына по рукоятке его меча. Ожидая Тесея с Крита, где тот должен был убить чудовищного Минотавра, Эгей условился с сыном, что в случае победы он вернется домой под белыми парусами. Когда Эгей увидел корабль Тесея под черными парусами (в спешке Тесей забыл переменить паруса), он с горя бросился в море, названное поэтому Эгейским. (Мифы народов мира в 2 томах. Т. 2. Москва: Советская энциклопедия, 1982, с. 656–657.)

*пленить ей сердце, / Браслеты, кольца из волос, конфеты, / Цветы, безделки, побрякушки...*²⁵ Эгей взывает к старинному афинскому закону:

*Раз дочь моя, могу всецело ею
Располагать; а я решил: Деметрий
Или — как предусмотрено законом
В подобных случаях — немедля смерть!*²⁶

Тезей на стороне Деметрия как на *вполне достойном* человеке.

Угрозы Тезея, стоящего на стороне закона:

*Смерть!
Или
надеть наряд монашки...*²⁷

Гермия: *О мой Лизандр!*

Елена: *Будь мой весь мир, — Деметрия скорей
Взяла б себе я; всем другим — владей!
Но научи меня: каким искусством
Деметрия ты завладела чувством?*²⁸

Гермия дает урок любви Елене.

Но надо сказать о другом, не менее важном, может быть, и более важном.

В драме чрезвычайно виртуозно структурирована строфика.

В первой сцене первого акта следующая система строфических повторов.

Одностишия, образующие восмистишия:

Гермия: *Я хмурю бровь — он любит все сильней.*

Елена: *Такую власть — улыбке бы моей!*

Гермия: *Клянусь его — в нем только ярче пламя!*

Елена: *О, если б мне смягчить его мольбами!*

Гермия: *Чем жестче я, тем он нежней со мной!*

Елена: *Чем я нежней, тем жестче он со мной!*

Гермия: *В его безумье — не моя вина.*

Елена: *Твоей красы! О, будь моей, — вина!*²⁹

Двустистишия с межсегментарным четырехстишием как восьмистишиное единство:

Деметрий: *Смягчись, о Гермия! — А ты, Лизандр,
Моим правам беспорным уступи.*

Лизандр: *Деметрий, раз отец тебя так любит,
Отдай мне дочь, а сам женись на нем!*

- Эгей:** *Насмешник дерзкий! Да, любовь отца —
За ним и с ней все то, чем я владею.
Но дочь — моя, и все права над нею
Я отдаю Деметрию сполна!³⁰*
- ...
- Лизандр:** *Ну что, моя любовь? Как бледны щеки!
Как быстро вдруг на них увяли розы!*
- Гермия:** *Не оттого ль, что нет дождя, который
Из бури глаз моих легко добыть.*
- Лизандр:** *Увы! Я никогда еще не слышал
И не читал — в истории ли, в сказке ль, —
Чтоб гладким был путь истинной любви.
Но — или разница в происхожденье...³¹*

Шестистишия:

- Гермия:** *Я больше с ним не встречусь: не страдай.
Мы навсегда покинем этот край!
Пока я здесь жила, любви не зная,
Афины мне казались лучше рая...
И вот — любовь! Чем хороша она,
Когда из рая сделать ад вольна?*
- Лизандр:** *Елена, друг, открою все тебе я:
Назавтра в ночь, едва узрит Фебея
Свой лик серебристый в зеркале речном,
Камыш усыпав жидким жемчугом, —
В час, что влюбленных тайны бережет,
Мы выйдем с ней из городских ворот.³²*

Но к этим двум шестистишиям присоединено десятистишие как органическая целостность, во-первых, оно замыкает первые два шестистишия, поскольку это десятистишие принадлежит Гермии. И тем самым утверждается единое трехстишие: Гермия — Лизандр — Гермия, но десятистишие утверждает при всей целостности развоплощение.

Сон в летнюю ночь — это необычайно структурированный текст, и особенность его заключается в тотальной сегментации, и суть в том, что сегментация Шекспира является не потайной, а наоборот, выдвинутой на первый план.

По этой модели и строится персонажный мир, мир человеческих отношений и, конкретно, любви.

Структура Лизандр-Деметрий — Гермия-Елена есть любовь в ее многообразных вариантах и формах, не только в сегментации, но и в межсегментации, в межсловесных зияниях.

Сон в летнюю ночь — это трагедия и игра, игровая трагедия:

Пэк:

- | | |
|---------------------------------|---|
| а) <i>Юноша пленен Еленой,</i> | б) <i>Два в погоне за одной:</i> |
| <i>Полюбуйся этой сценой:</i> | <i>Это случай пресмешной.</i> |
| <i>Молит он любви с тоской.</i> | <i>Как безумен род людской!</i> |
| <i>Чем нелепей приключенье,</i> | <i>Тем мне больше развлеченья.³³</i> |

Сон в летнюю ночь как для юношей, влюбленных в Гермию, так и для девушек, влюбленных в Лизандра (Гермия) и в Деметрия (Елена), — это катастрофическое событие, длящееся на протяжении первых трех актов. Не только страдание, но и смерть стоит перед влюбленными. Четыре дня, как и четыре ночи еще не наступили у Тезея и Ипполиты, как Гермии Эгей уже сказал: *немедля смерть!*

Итак, трагедия любви начального мира.

Гермия — Деметрию:

*О, сам ты пес! Собака! Горе! Горе!
Нет сил смотреть. Так ты убил, злодей?
Отныне будь ты проклят средь людей!*

.....

*Его убил ты спящим? Так постыдно
Мог поступить лишь гад, змея, ехидна.³⁴*

Лизандр:

*Спи, Гермия! Ты мне уж не нужна.
Да, так в нас вызывает отвращенье
Излишек в лакомстве иль пресыщенье.*

...

Пусть все тебя клянут, я — всех сильней!³⁵

...

Не Гермию люблю — люблю Елену.

...

Прочь, эфиопка!

...

*Прочь, кошка! Отцепись, отстань, репейник,
Не то тебя стряхну я, как змею!³⁶*

Елена:

*О стыд! О ад! Откуда эта злоба?
Терзать меня вы сговорились оба.
[имеются в виду Лизандр и Деметрий — Ф. Ф.]
Будь вам учтивость не совсем чужда,
Вы б так не поступили никогда.
Мужчинами не будь вы только с виду,
Вы б женщине не нанесли обиду.³⁷*

Деметрий:

*Я не люблю тебя! Оставь меня!
Ну, где же Гермия и где Лизандр?
Хочу убить его, — убит я ею!*

...

Пошла бы ты прочь и не тянись за мной!

<...>

Не искушай ты ненависть мою.

*Меня тошнит, когда тебя я вижу.*³⁸

Скользящие события любви, как и скользящие события вражды.
Сны реалий и реалии снов.

Деметрий: *Все кажется мне малым и неясным.*

Как будто горы в тучи расплылись.

Гермия: *Я точно вижу разными глазами,*

Когда двоится все.

Елена: *Я точно так же*

Как будто драгоценность, я нашла

Деметрия; он – мой, и он – не мой.

Деметрий: *Мне кажется, мы спим и видим сны.*

Был герцог здесь? Велел идти за ним?

Гермия: *И мой отец был здесь.*

Елена: *И Иполита.*

Лизандр: *И герцог в храм за ним прийти велел.*

Деметрий: *Так, значит, мы не спим. Пойдем скорее;*

Дорогой расскажем наши сны.

Конец: сны

*За концом V акт; идут, сияя счастьем.*³⁹

III. Ремесленники: Титания и др.

Место действия: Афины. Комната в хижине.

Название пьесы: *Прежалостная комедия и весьма жестокая картина Пирама и Фисбы.*

Имена актеров: Пигва, Миляга, Основа, дудка, Рыло, Заморыш.

Речь: в противовес поэтической речи афинского мира прозаическая речь ремесленников.

Образцы: поскольку ремесленники занимают значительное место в пьесе, то приходится, к сожалению, ограничиться только исключительными образцами их мысли.

Акт I, сцена 1

Основа: *Что такое Пирам? Любовник или злодей?*

Пигва: *Любовник, который предоблестно убивает себя из-за любви.*

Основа: *Ага! Значит, тут требуются слезы, чтобы сыграть его как следует. Ну, если я возьмусь за эту роль, — готовь, публика, носовые платки! Я бурю подниму... Я в некоторой степени сокрушаться буду... Но, сказать по правде, главное мое призвание — роли злодеев. Ерк у л е с а я бы на редкость сыграл или вообще такую роль, чтобы землю грызть и все кругом в щепки разносить!*

Основа: *Давайте я вам и Льва сыграю! Я так буду рычать, что у вас сердце радоваться будет; я так буду рычать, что сам герцог обязательно скажет: «Ану-ка, пусть его еще порычит, пусть еще порычит!»*

Основа: *Я вам его представлю в бороде соломенного цвета. Или лучше в оранжево-бурой? Или в пурпурово-рыжей? Или, может быть, цвета французской короны — чисто желтого цвета?*

Пигва: *У некоторых французских корон и вовсе никаких волос нет, и придется тебе играть с голой физиономией...⁴⁰*

Акт III, сцена I, лес

Пигва: *А вот и замечательно подходящее местечко для нашей ретиции. Вот эта зеленая лужайка будет нашей сценой, эти кусты боярышника — уборной, и мы можем представлять все в точности, как перед самим герцогом.*

Основа: *<...> в этой комедии о Пираме и Фисбе есть вещи, которые никому не понравятся. Во-первых, Пираму придется вынуть меч, чтобы заколоться; а дамы этого совершенно не выносят.*

Но Основа и поставил задачу относительно дам, и сам же ее решил:

Напишите вы мне пролог, и пусть этот Пролог доложит публике, что, мол, мечи наши никакой беды надеть не могут, и что Пирам на самом деле вовсе не закаляется; а чтобы окончательно их уверить в этом, пусть он скажет, что, мол, я, Пирам, вовсе и не Пирам, а ткач Основа: это всех совершенно и успокоит.⁴¹

Возникла проблема Льва, инициированная Рылом:

А не испугаются дамы Льва?⁴²

Основа ужаснулся, но Основа и решил проблему:

<...> надо, чтобы он назвал себя по имени. Потом, чтобы физиономии его было видно из-под львиной шкуры. А он сам пусть заговорит и скажет что-нибудь в таком роде: «сударыня, позвольте мне просить вас...» или «позвольте мне умолять вас...» или: «позвольте мне заклинать вас — не дрожать и не бояться: я готов за вас жизнь свою отдать! Будь я в самом деле львом — плохо мне пришлось бы здесь. Но я вовсе не лев, ничего подобного, я та-

кой же человек, как и все другие». И тут пусть он себя назовет: так прямо и скажет, что он, мол, столяр Миляга!⁴³

Есть еще у актеров-ремесленников две трудности, о которых сказал Пигва:

1) *Как устроить лунный свет в комнате? Потому что <...> у Пирама и Фисбы — свидание при лунном свете⁴⁴; 2) <...> в комнате еще необходима стена, потому что, по пьесе, Пирам и Фисба разговаривают через щель в стене⁴⁵.*

Рыло глубокомысленно заметил: *Стену в комнату втащить никак не возможно⁴⁶.* Проблему решил опытный Основа:

Опять-таки кто-нибудь нам сыграет стену! Мы его подмажем штукатуркой, глиной и цементом; это и будет значить, что он — стена. А пальцы он пускай вот так растопырит, и сквозь эту щель Пирам и Фисба и будут шептаться.⁴⁷

В начале III акта в мир ремесленников вторгается сначала Пэк, а потом и эльфы с феями. Возникает своего рода мультикультурная среда, ироническо-комическая со стороны Пэка и восторженно-любовная со стороны Титании, царицы фей и эльфов:

Пэк: *Что здесь за сброд мужланов расшумелся
Так близко от царицы? Ба! Тут пьеса!
Ну что ж, я буду зрителем у них,
При случае, быть может, и актером!*

Основа: *О Фисба, цвет цветочков бездыханных!*

Пигва: *Цветов благоуханных!
Твое дыхание, о Фисба, друг драгой!*

Дудка: *Блистательный Пирам, чей лик, белей лилей
И алых роз алей, предивно расцветает!
Юнейший юноша, всех миленьких милей,
Верней, чем верный конь, что устали не знает...
Клянусь, мы встретимся у Ниновской гробницы...⁴⁸*

На этот раз Пигва правит Дудку:

Входят Пэк и Основа с ослиной головой.⁴⁹

Словесные игры вступают в кульминационную стадию. И суть не только в словесных играх, но и в сопряжениях телесной брутальности с изяществом и бесплотностью эльфов и фей:

Пигва: *О ужас! О чудо! Здесь нечистая сила! Молитесь, друзья!
Спасайтесь, друзья!... На помощь!*

Пигва, Дудка, Миляга, Рыло и Заморыш убегают.

Пэк: *Я за вами пойду, я вас в круг заведу;
Сквозь кусты, через гать буду гнать и пугать.
То прикинусь конем, то зажгусь огоньком,
Буду хрюкать и ржать, жечь, реветь и рычать,
То как пес, то как конь, то как жгучий огонь!*

(Убегает)

<...>

Пигва: *Спаси тебя бог, Основа, спаси тебя бог! Ты стал оборотнем!*

(Убегает)

Основа: *Вижу я их плутни! Они хотят осла из меня сделать.
<...> Буду здесь разгуливать да песни петь: пускай слышат, что я и не думаю бояться. (Поет)*

*Эй черный дрозд, эй, черный хвост,
Оранжевый носок.
И сладкозвучный певчий дрозд,
И крошка-королек!*

Титания (просыпаясь): *О, что за ангел пробудил меня
Среди цветов?*

Основа (поет): *Щегленок, зяблик, воробей,
Кукушка с песнею своей,
Которой человек в ответ
Сказать не часто смеет: нет!*

Да и правда: кто станет спорить с такой глупой птицей? Кто ей скажет, что она врет, сколько бы она ни кричала свое «ку-ку»?

Титания: *Прошу, прекрасный смертный, спой еще!
Твой голос мне чарует слух, твой образ
Пленяет взор. Достоинства твои
Меня невольно вынуждают сразу
Сказать, поклясться, что тебя люблю я!⁵⁰*

Акт IV, сцена I

Краткий акт, состоящий как всегда из двух сцен.

Титания в сопровождении Основы, а также эльфов (Душистого Горошка, Паутинки и Горчичного Зерна).

Титания: *Любовь моя, здесь на цветы присядь!
Я голову поглажу дорогую.
Дай розами тебя мне увенчать.
Дай уши я большие расцелую.*

Основа: Почешите-ка мне голову, Душистый Горошек.

Основа: ... помогите кавалеру Душистому Горошку чесать меня. Надо бы мне к цирюльнику, любезнейший: мне сдается, что у меня лицо слишком уж заросло волосами.

Титания: Не хочешь ли ты музыки послушать,
Любовь моя?

Основа: Ну что ж, пожалуй, сыграйте мне что-нибудь на щипцах и на костяшках.

*Грустная музыка.*⁵¹

Титания: Желаеть ты чего-нибудь покушать, нежный друг?

Основа: ... пожалуй, пожевал бы хорошего, сухого овсеца. Нет, вот что: самое лучшее — дайте мне охапку сена.

Титания предлагает Основе свежих орешков.

Основа: Я бы предпочел пригоршни две сухого гороха. Впрочем, пожалуйста, пусть ваш народец пока отстанет от меня: я чувствую, что меня одолевает сон.

Титания: Спи! Я тебя руками обовью.

.....

Как я люблю тебя, как обожаю!

Засыпают.

.....

Титания: Эй, музыку, чтоб сон наколдовать!

Тихая музыка.

Основа (просыпаясь): Господи помилуй! Удрали, оставили меня тут спать одного. Ну и чудной же мне сон приснился! Такой сон мне приснился, что не хватит ума человеческого объяснить его! Ослом будет тот, кто станет рассказывать этот сон. Мне снилось, что я был... что у меня была... Круглым дураком будет тот, кто вздумает сказать, что у меня было. Глаз человеческий не слышал, ухо человеческое не видало, рука человеческая не осилила, сердце бы лопнуло, если бы рассказать, какой мне сон снился. Я заставлю Пигву написать балладу про этот сон; она будет называться «Сон Основы», потому что в ней нет никакой основы. И я ее спою в конце пьесы перед герцогом.⁵²

Сцена 2

Афины. Комната в доме Пигвы. Входят Пигва, дудка, Рыло и Заморыш. Позже Миляга. (Переживания)

... не иначе, как его унесла нечистая сила.

... пропала наша пьеса: ничего не выйдет.

Без него играть нельзя. Во всех Афинах не найти человека, подходящего для Пирама.

Не найти! Изю всех афинских ремесленников у Основы самая умная голова.

И к тому же он у нас самый красивый. А уж по голосу так настоящий любовник.⁵³

Входит Основа

Ни слова обо мне. <...> Собирайте ваши пожитки. Привяжите новые шнурки к бородам и новые банты к туфлям. <...>. Короче сказать, наша пьеса выбрана. <...> Фисба пусть наденет чистое белье, а Лев чтобы не вздумал обрезать ногти: они должны выглядывать из-под львиной шкуры, как когти. А главное, дорогие мои актеры, не ешьте ни луку, ни чесноку. Мы должны испускать сладостное благоуханье, и я не сомневаюсь, что зрители скажут: вот сладчайшая пьеса.⁵⁴

Акт V, сцена 1 (Афины. Зал во дворце Тезея)

В пятом акте действие происходит в том же дворце Тезея, в котором оно происходило в Первой сцене первого акта.

С придворной виртуозностью о пьесе сказал Филострат, распорядитель увеселений:

Ни слова в ней / Нет путного, ни путного актера. / Трагедия она лишь потому, / Что в ней герой Пирам с собой кончает. / На репетиции до слез дошел я, / Но признаюсь, что никогда еще / Так весело не плакал я от смеха.⁵⁵

Вопреки мнениям двора, в том числе Ипполиты, Тезей сказал: *И мы ее посмотрим; Дам прошу занять места; Чем меньше слов, тем больше будет чувства.*

В Прологе и определены функции всех персонажей пьесы. И так, Пролог, естественно, сокращенный:

*Зверь, Львом рекомый, что наводит страх,
Завидел Фисбу, что спешила к другу.
Он напугал ее — и вот с испугу
Красавица бежала впопыхах,
Свой плащ при этом уронив, к несчастью.
Лев вмиг его порвал кровавой пастью.
Тут появился, строен и высок,
Пирам. Узрел в крови он плащ девицы
И сразу острый в грудь вонзил клинок.
Тем временем, под сенью шелковицы,*

Узрев, что мертвый друг ее лежал,
Вонзила Фисба в грудь свою кинжал.
Подробно вам доскажут остальное
Луна, Стена, Лев и влюбленных двое.

Пролог, Пирам, Фисба, Лев и Лунный Свет уходят. На авансцену выходит Стена.

Стена такая я, что есть во мне
Дыра, иль щель, иль трещина в стене.
Влюбленные не раз сквозь эту щелку
Все про любовь шептались втихомолку.
Известка с глиной, с камешком должна
Вам показать, что я и есть Стена.
А вот и щель — направо и налево:
Шептаться будут здесь Пирам и дева.⁵⁶

Пирам: *О, лейтесь, токи слезны!
Сюда, мой меч любезный!
Рази меня, клинок,
В тот самый левый бок,
Где слышен сердца стук.
Избавь меня от мук!
(Закальвается)*

.....
*Несчастный, умирай!
Ай-ай-ай-ай-ай-ай!*

Фисба: *Вот он лежит во всей красе!
Ах, чудный взор его очей
Был зеленее, чем порей.
Прощай, мой ненаглядный!*

.....
*Молчи, язык! К чему тут речь?
Приди сюда, мой верный меч!
Рази скорей — вот грудь моя.
(Закальвается)*

.....
*Кончает Фисба жизнь свою, —
Адю, адю, адю!*

Тезей: *Лев и Луна остались в живых, чтобы схоронить мертвых.*

Деметрий: *Да, и Стена тоже.*

Основа предлагает посмотреть эпилог или прослушать бергамаский танец, но Тезей отказывается.

Не надо эпилога: ваша пьеса в извинении не нуждается. Какие же извинения? Раз все актеры умерли, бранить некого. Если бы сочинитель этой пьесы сыграл Пирама и удавился бы подвязкой Фисбы, то это была бы отличная трагедия и прекрасно исполненная; но она и так хороша. Покажите нам ваш бергамаский танец, а эпилог не нужен.

Танец.⁵⁷

IV. Феи и эльфы

За исключением I акта феи и эльфы занимают существенное место в феерической пьесе Шекспира, являющиеся альтернативой основным остальным субстанционным мирам: 1) властителям (Тезей и Ипполита); 2) знатым влюбленным юношам и девушкам; 3) ремесленникам. Место действия — Афины (цивилизация) и лес (природа, естественный мир).

Есть субстанциальное единство сущего, субстанциальное торжество игры; сущее — это игра, а игра — это сущее.

Эльфийский мир — один из магистральных миров, первостепенно значимый и первостепенно творящий по II и III актах. Более того — эльфийский мир **завершает** произведение; наконец, сон в летнюю ночь открывают Тезей и Ипполита, а закрывают эльфы, их структурно-семантическое действие таково: Пэк — Оберон — **Титания** — Оберон — Пэк.

Эльфийский мир — мир концентрической апологии, находящийся в то же время в драматической конвергенции, находящийся в драматической ситуации, свойственной не только людям, но эльфийским царям и царицам.

Эльфийский мир в начале II акта представляют безымянная **Фея**, которая по какой-то причине более не появляется, и Пэк, маленький эльф, равный Фее, но в высшей степени энергичный, о чем свидетельствует в частности тот факт, что ему предоставляется право и открыть, и завершить заключительную сцену, поставить точку:

Фея: *Над холмами, над долами,
Сквозь терновник, по кустам,
Над водами, через пламя
Я блуждаю тут и там!
Я лечу луны быстрее,
Я служу царице фей,
Круг в траве кроплю росой.
Буквицы — ее конвой.
Видишь золотой наряд?
Пятнышки на нем горят:
То рубины, цвет царицы, —
В них весь аромат таится,
За ним она душою устремится,
И раньше, чем с нее сниму я чары
(Что я могу другой травой сделать),
Она сама мне мальчика отдаст!⁵⁸
Выжимает сок цветка на глаза Титании.*

Пэк: *Я прошел весь лес насквозь:
Никого там не нашлось,
Чтоб на нем проверить мог
Я цветка волшебный сок.*

.....

*Это он, сомненья нет:
По-афински он одет.
Вот и девушка здесь тоже
Сладко спит на влажном ложе.
Ах, бедняжка! Так нежна...*

.....

*О, злодей! Ну, погоди же!
Выжимает сок цветка на глаза Лизандра.⁵⁹*

Третий, центральный акт, как ему и положено, самый простран-
ный акт (25 страниц).

Значительное место занимают ремесленники, в частности — Ос-
нова. По воле Оберона Титания засыпает, еще во втором акте. Сле-
дует катастрофическое событие, и одно из самых значительных:

Входят Пэк и Основа с ослиной головой.

Пигва: *О ужас! О чудо! Здесь нечистая сила! Молитесь, дру-
зья!.. На помощь!⁶⁰*

Ремесленники вбегают и выбегают, не по одному разу.

Титания (просыпаясь):

*О, что за ангел пробудил меня
Среди цветов?*

Основа (поет): *Щегленок, зяблик, воробей,
Кукушка с песней своей,
Которой человек в ответ
Сказать не часто смеет: нет!*

Титания: *Прошу, прекрасный смертный, спой еще!
Твой голос мне чарует слух, твой образ
Пленяет взор. Достоинства твои
Меня невольно вынуждают сразу
Сказать, поклясться, что тебя люблю я!⁶¹*

Пэк: *Ну да, я — Добрый Малый Робин,
Веселый дух, ночной бродяга шалый.
В шутах у Оберона я служу...
То перед сытым жеребцом заржу,
Как кобылица; то еще дурачусь:
Вдруг яблоком печеным в кружку спрячусь,
И лишь сберется кумушка хлебнуть,
Оттуда я к ней в губы — скок! И грудь*

*Обвислую всю окачу ей пивом.
Иль тетке, что ведет рассказ плаксиво,
Трехногим стулом покажусь в углу:
Вдруг выскользну — ттрах! — тетка на полу.
Ну кашлять, ну вопить!⁶²*

Вслед за эльфами являют себя фигуры первого плана, а именно: Оберон и Титания (царь и царица эльфов), каждый со своей свитой и каждый с острой претензией:

Титания: *... ты тайком волшебный край покинул
И в образе Корины на свирели
Играл весь день и пел стихи любви
Филиде нежной.*

Оберон: *Стыдись, стыдись, Титания! Тебе ли
Меня за Ипполиту упрекать?
Я знаю ведь твою любовь к Тезею!
Не ты ль его в мерцанье звездной ночи
От бедной Перигены увела?
Не для тебя ль безжалостно он бросил
Эгмею, Ариадну, Антиопу?⁶³*

Оберон просит Титанию отдать ему в пажи Пэка, но Титания отказывает Оберону: Пэк был сыном ее подруги и стоил ей жизни (*Любя ее, я не отдам его!*).

Титании Пэк предпочитает Оберона.

Оберон просит Пэка найти на Западе магический *маленький цветок*, который зовут *Любовью к праздности*: *И если соком этого цветка / Мы смажем веки спящему, — проснувшись, / Он в первое живое существо, / Что он увидит, влюбится безумно.*

Оберон: *Добывши этот сок,
Титанию застигну спящей я,
В глаза ей брызну жидкостью волшебной,
И первый, на кого она посмотрит,
Проснувшись, — будь то лев, медведь, иль волк,
Иль бык, иль хлопотливая мартышка, —
За ним она душою устремится,
И раньше, чем с нее сниму я чары
(Что я могу другой травой сделать),
Она сама мне мальчика отдаст.⁶⁴*

Надо сказать, что Основа относится к славословиям Титании весьма трезво:

- а) ... *правду говоря, любовь с рассудком редко живут в ладу в наше время, — разве какие-нибудь добрые соседи возьмутся помирить их*⁶⁵;
- б) на слова Титании: *Ты так же мудр, как и хорош собой!* — Основа отвечает: *Ну, это, положим, преувеличение*⁶⁶.

И здесь трезвый Основа совершил серьезную ошибку: как бы *выбраться из этого леса*.

Основа — человек афинской цивилизации. Титания — существо природы, леса, стихии и в то же время существо высшего «облачного» мира. Закон природного абсолютизма:

*Покинуть лес!... Не думай и пытаться.
Желай иль нет — ты должен здесь остаться.
Могуществом я высшая из фей.
Весна всегда царит в стране моей.
Тебя люблю я. Следуй же за мной!
К тебе приставлю эльфов легкий рой,
Чтоб жемчуг доставать тебе со дна,
Баюкать средь цветов во время сна.
Я изменю твой грубый смертный прах:
Как эльф витать ты будешь в облаках.*⁶⁷

По велению Титании эльфы убаживают Основу: чешут ему голову, приносят медовые мешочки.

Финальный текст пьесы *Сон в летнюю ночь*.

Пьеса открылась Сценой 1 — *Афины, дворец Тезея*. Во дворец вошли Тезей, Ипполита, Филострат и свита. Первое слово естественно предоставлено Тезею. Пьеса закрылась Сценой 2 — т.е. там же: *Афины, дворец Тезея*. Во дворце появился Пэк и в конце Пэк исчез. После появления Пэка появилась Титания и Оберон со свитой. Перед исчезновением Пэка уходят Оберон, Титания и свита. И теперь — центр, состоящий из двух частей:

- 1) Оберон и Титания, которые *поют и танцуют*;
- 2) Оберон.

Начало текста Оберона:

*До зари по всем углам
Разлетитесь здесь и там.
Я же царственное ложе
Прежде всех благословлю...*

Конец текста Оберона:

*Будь над царственной четою
Счастье, мир вовек веков!
Отправляйтесь, разлетайтесь,
На заре ко мне являйтесь.*

Весь текст Сцены 2 построен как синхрония-асинхрония.

Единство синхронии и асинхронии и есть гармония.⁶⁸

Сначала сказал Белинский:

«Буря» и «Сон в летнюю ночь» представляют собою совершенно другой мир творчества Шекспира, нежели его прочие драматические произведения, — мир фантастический. Словно какие тени, в прозрачном сумраке ночи, из-за розового занавеса зари, на разноцветных облаках, сотканных из ароматов цветов, носятся перед вами лица «Бури», начиная от безобразного чудовища Калибана до светлого духа Ариеля, — от сурового волшебника Пропера до пленительной Миранды. Словом, «Буря» Шекспира — очаровательная опера, в которой только нет музыки, но фантастическая форма которой производит на вас самое музыкальное впечатление.⁶⁹

Потом сказал Энгельс:

О, какая дивная поэзия заключена в провинциях Британии! Часто кажется, что ты находишься в golden days of merry England и вот-вот увидишь Шекспира с ружьем за плечом, крадущимся в кустарниках за чужой дичью, или же удивляешься, что на этой зеленой лужайке не разыгрывается в действительности одна из его божественных комедий.⁷⁰

Дж. Р. Р. Толкин

Хоббит или Туда и Обратно

(The Hobbit or There and Back Again, 1937)

Роман *Хоббит или Туда и Обратно* был написан в 1936 г. и опубликован в 1937 году. *Хоббит* — небольшой роман, состоящий из неполных 12 печатных листов.

Роман Толкина — это роман предельной концентрации, кинематографического языка, коротких предложений, сопрягаемых с развернутыми синтаксическими конструкциями, определяющих острый романский язык. И еще один чрезвычайно важный фактор романа — это ритм, являющийся прерогативой умственно-психологического напряжения текста. Ф. В. Шеллинг в своей знаменитой *Философии искусства* писал:

Ритм принадлежит к удивительнейшим тайнам природы и искусства, и, как кажется, никакое другое изобретение не было более непосредственно внушено человеку самой природой.⁷¹

Ритм — это жизнь, жизнь всего сущего, от ничтожного молекулярного сегмента до космической беспредельности. И ритм — основа основ искусства, от какой-либо ноты или от какой-либо линии. *Хоббит* — роман многочисленного персонажного мира, как человеческого, так и птичного, звериного, комариного и т.д., и т.д., включая разноцветные колечки курильщиков, великим мастером которых был знаменитый маг Гэндальф. А от колечек переходили к музыке.

Кили и Фили побежали и принесли скрипочки; Дори, Нори и Ори достали откуда-то из-за пазухи флейты; Бомбур принес из прихожей барабан; Бифур и Бофур тоже вышли и вернулись с кларнетам; Двалин и Балин приволокли две виолы и золотую арфу Торина; и они все играли и играли, а потом запели таинственную песню гномов. А на черном небе поверх деревьев высыпали звезды⁷².

Роман не только сопрягает законченные фрагменты, являющиеся целостными картинками, но и дальние, разделенные значительным текстовым пространством, благодаря которым соединяются, сцепляются эти дальние сегменты:

Сердце у Бильбо бешено заколотилось, он рванулся изо всех сил, пуговицы разлетелись в стороны! Разодрав куртку и жилет, Бильбо вырвался наружу и поскакал по ступенькам, как козлик, а ошеломленные гоблины остались подбирать его красивые медные пуговицы.⁷³

Балин заметил, что жилет на мистере Бэггинсе стал не в пример богаче, чем раньше, с настоящими золотыми пуговицами.⁷⁴

Или еще пример — в финале романа:

— Стойте! — закричал вдруг Гэндальф, он встал между наступающими гномами и рядами людей и эльфов и поднял руки. — Стойте! — повторил он громовым и грозным голосом, и посох его сверкнул, как молния — грядет ужас. <...>. Гномы с ужасом глядели в небо.

И вдруг, еще внезапнее, наступила тьма! Небо закрыла черная туча. <...>. А ниже грозовой тучи появилась еще одна — черный вихрь, мчащийся к горе не по ветру, а с севера, будто туча из птиц...⁷⁵

*Эй, плывите полным ходом
В лес, откуда все вы родом,*

*В час, когда придет рассвет,
Отправляйтесь солнцу вслед.⁷⁶*

Начало, заключенное в два абзаца, и лексически, и синтаксически, и ритмически определяет и образ жизни, и высокий статус интеллекта Бильбо Бэггинса, хоббита, центрального персонажа и героя двух романов — *Хоббита* и *Властелина Колец*:

Жил-был в норе под землей хоббит. Не в какой-то там мерзкой грязной сырой норе, где со всех сторон торчат хвосты червей и противно пахнет плесенью, но и не в сухой песчаной голой норе, где не на что сесть и нечего съесть. Нет, нора была хоббичья, а значит — благоустроенная.

Она начиналась идеально круглой, как иллюминатор, дверью, выкрашенной зеленой краской, с сияющей медной ручкой точно посередине. Дверь открывалась внутрь, в длинный коридор, похожий на железнодорожный туннель, но туннель без гари и дыма и тоже очень благоустроенный: стены там были обшиты панелями, пол выложен плитками и устлан ковром, вдоль стен стояли полированные стулья, и всюду были прибиты крючочки для шляп и пальто, так как хоббит любил гостей. Туннель вился все дальше и дальше и заходил довольно глубоко, но не в самую глубину Холма, как его именовали жители на много миль в окружности. По обеим сторонам туннеля шли двери — много-много круглых дверей. Хоббит не признавал восхождений по лестницам: спальни, ванны, погреба, кладовые (целая куча кладовых), гардеробные (хоббит отвел несколько комнат для хранения одежды), кухни, столовые располагались в одном этаже и, более того, в одном и том же коридоре. Лучшие комнаты находились по левую руку, и только в них имелись окна — глубоко сидящие круглые окошечки с видом на сад и на дальние луга, спускавшиеся к реке.⁷⁷

Модели *Хоббита*

*Волшебники-гномы! В минувшие дни
Искусно металлы ковали они;
Сапфиры, алмазы, рубины, топазы
Хранили они и гранили они.*

*На эльфа-соседа, царя, богача
Трудились они, молотками стуча;
И солнечным бликом в усердьи великом
Украсить могли рукоятку меча.⁷⁸*

Органический романый мир *Хоббита* структурирован как система альтернативных символов.

Меч

*Хоббиту захотелось видеть громадные горы, слышать шум сосен и водопадов, разведывать пещеры, носить меч вместо трости.*⁷⁹

*Мечи затупились, боевыми топорами валят деревья, щиты употребляют вместо люлек и крышек для кастрюль...*⁸⁰

По стенам висело много разной одежды, троллям она была явно мала и, боюсь, принадлежала их жертвам. Еще там имелись мечи — самой разной выделки, формы и длины. Два из них сразу бросились в глаза благодаря своим красивым ножнам и рукоятям, усыпанным драгоценностями.

Гэндальф и Торин забрали себе эти два. По стенам висело много разной одежды, троллям она была явно мала и, боюсь, принадлежала их жертвам. Еще там имелись мечи — самой разной выделки, формы и длины. Два из них сразу бросились в глаза благодаря своим красивым ножнам и рукоятям, усыпанным драгоценностями.

Гэндальф и Торин забрали себе эти два меча, а Бильбо взял кинжал в кожаном чехле. Для тролля этот кинжал был все равно что маленький карманный ножичек, но хоббиту он мог служить мечом.

*— Сразу видно — клинки отличные, — сказал чародей, наполовину вытаскивая мечи из ножен...*⁸¹

Элронд в совершенстве знал руны. За день до отъезда он осмотрел мечи, найденные в логовище троллей, и сказал:

*— Их ковали не тролли. Мечи старинные, работы древних великих эльфов, с которыми я в родстве. Мечи делали в Гондолине для войны с гоблинами. <...> Этот меч — знаменитое оружие <...>, на языке рун он именуется Оркрист, что в переводе на гондолинский означает Сокрушитель Гоблинов. А этот меч <...> зовется Глемдринг — Молотящий Врагов — некогда его носил король Гондолина. Берегите их!*⁸²

— Тут гоблин показал меч Торина — меч из логовища троллей.

*Верховный Гоблин бросил взгляд на меч и испустил леденящий душу вой ярости и злобы, и все воины заскрежетали зубами, загрохотали щитами и затопали ногами. Они сразу признали меч. В свое время, когда светлые эльфы Гондолина теснили гоблинов <...>, этот меч убил сотни гоблинов. Эльфы называли его Оркрист, или Сокрушитель Гоблинов.*⁸³

— Убийцы гоблинов и друзья эльфов! — завопил Верховный Гоблин. — Рубите их! Хлещите их! Кусайте их! Грызите их! Бросьте их в ямы со змеями, чтоб не видели они большие дневного света!

<...>

Скоро все гоблины катались по полу, сцепившись клубками, кусясь, лягаясь, пинаясь и колошматя друг друга, как сумасшедшие.

Внезапно сам собой сверкнул **меч** и пронзил Верховного Гоблина. Тот упал мертвым, а его воины с диким визгом бросились врассыпную и исчезли в темноте.

Меч вернулся в ножны!

— Быстро за мной! — приказал спокойно, но сурово чей-то голос.

<...>

И тут Гэндальф зажег свой посох. Конечно же, все это было делом рук Гэндальфа. <...> Он опять вытащил **меч**, и опять **меч** засветился во мраке. Сперва, когда вокруг были гоблины, **меч** пылал от гнева, а теперь он светился тихим голубым светом, довольный тем, что убил повелителя гоблинов. Ему ничего не стоило перерубить цепи, и он в два счета освободил пленников. **Меч** звали Глемдринг, то есть Молотящий Врагов.

<...>

— Все тут? — спросил он [Гэндальф — Ф. Ф.], с поклоном вручая Торину **меч**.

<...>

В этот момент Гэндальф немного отстал, и Торин последовал его примеру. Они свернули за угол.

— **Меч** из ножен, Торин! — крикнул волшебник.

Ничего другого им не оставалось. Ух, как не понравилось это гоблинам! На полном ходу они выскочили из-за угла — и вдруг Сокрушитель Гоблинов и Молотящий Врагов остро и ярко сверкнули им в глаза. Передние выронили факелы и испустили предсмертный вой.⁸⁴

На могиле король эльфов оставил Оркрест, **меч** эльфов <...>. В песнях говорится, будто **меч** светился в темноте, если приближались враги, поэтому на крепость гномов никто не мог напасть врасплох.⁸⁵

Гора, Горы, Туманные Горы, Одинокая Гора

I.

Гэндальф — Бэггинсу:

На столе, под большой лампой с красным абажуром, он растелил обрывок пергамента, похожий на карту <...>. Это план Горы.

Торин — Гэндальфу:

*Я <...> прекрасно помню **Гору** и ее окрестности; <...> мы могли бы <...> достичь развалин Дейла — старинного города в долине реки под сенью **Горы**.⁸⁶*

Торин — Бэггинусу:

*Много лет тому назад, во времена моего деда Трора, нашу семью вытеснили с Дальнего Севера, и ей пришлось перебраться со всеми своими богатствами и орудиями труда назад, к этой самой **Горе**, что на карте. **Гору** эту некогда открыл мой давний предок <...>, но теперь гномы из нашего рода принялись за нее всерьез: изрыли ее вдоль и поперек, расширили жилища и мастерские, и при этом <...> нашли довольно много золота и массу драгоценных камней. Как бы там ни было, они баснословно разбогатели и прославились, и дед мой стал королем **Под Горой**, и его очень чтили люди, которые поначалу жили на Юге, но постепенно расселились вверх по Реке Быстротечной до самой долины **под сенью Горы**. <...> Чертоги моего деда буквально ломались от всевозможного оружия и драгоценных камней, редких изделий и кубков, а ярмарка игрушек считалась чудом Севера.⁸⁷*

*Однажды с Севера до нас донесся гул, похожий на гул урагана, и все сосны на **Горе** застонали и заскрипели под ветром. Те гномы, кто находился под открытым небом, а не внутри **Горы** <...>, издали увидели, как дракон, весь в пламени, приземлился на нашей **Горе**. <...> Потом дракон вернулся назад, к **Горе** <...>. И когда на **Горе** не осталось в живых ни одного гнома, Смог забрал все сокровища себе. <...> Не знаю доподлинно, что там творится сейчас, едва ли кто-нибудь осмеливается жить близко к **Горе**, разве что у Долгого Озера.⁸⁸*

*После гибели вашего деда отец ваш отправился попытать счастья с картой; он пережил множество всяких злоключений, но так и не добрался до **Горы**. Я познакомился с ним в темницах черного мага Некроманта; как он попал туда — не знаю.⁸⁹*

*Отец ваш хотел одного: чтобы его сын разобрался в карте и употребил ключ в дело. Так что дракон и **Гора** — этого вам за глаза хватит.⁹⁰*

*Однажды утром они переправились через реку в мелком месте, где с грохотом перекатывались камни и по воде несло пену. Противоположный берег был крутой и скользкий. Когда они наконец с трудом взобрались на него, ведя под уздцы пони, то увидели высокие горы. **Горы** словно надвигались на них — казалось, до ближай-*

шей не больше дня пути. Темной и мрачной выглядела эта **Гора** <...>.

— Та самая **Гора**? — воскликнул Бильбо, с благоговением глядя на нее округлившимися глазами. В жизни ему не приходилось видеть ничего громаднее.

— Ну что ты! <...> Это начинаются **Туманные Горы**, а нам надо перебраться через них или под ними. Только тогда мы попадем в Дикий Край. И даже оттуда еще далеко до **Одинокой Горы**, где Смог стережет наши сокровища.⁹¹

II.

За два дня они [гномы — Ф. Ф.] пересекли Долгое Озеро и вышли в реку Быстротечную. Теперь **Одинокая Гора** возвышается прямо перед ними.⁹²

Люди из Озерного города, пригнавшие пони, не согласились переночевать так близко к **Горе** даже одну ночь.⁹³

Гномы взяли к северо-западу от Быстротечной и все приближались к большому отрогу **Одинокой Горы**, выступавшему им навстречу. Путешествие совершалось в тишине и безмолвии.⁹⁴

Путники достигли Драконова Запустения, и достигли на исходе года. Они подъехали к самому подножию **Горы**, не встретив ничего угрожающего. **Гора** высилась прямо над ними, темная и жуткая.⁹⁵

Прежде чем искать на западной стороне **Горы** потайную дверь, Торин выслал отряд разведчиков исследовать южный склон <...>. <...> река Быстротечная, сделав широкую петлю по долине <...>, уходила от **Горы** в сторону озера, бурная и шумливая, как все горные реки.⁹⁶

Гора изнутри, вероятно, заполнена его [Дракона — Ф. Ф.] зловонными испарениями.⁹⁷

Из этого нового лагеря, всегда закрытого тенью **Горы**, день за днем, разбившись на отряды, они выходили на поиски.⁹⁸

Бильбо подозревал двух гномов, и они в волнении <...> пришли на гребень южного отрога, а оттуда — на узкий выступ, огибающий **Гору**.⁹⁹

Бильбо ничего не делал, только сидел, прислонившись к скале, и глядел на запад, поверх отрогов, вверх широких просторов, за черную стену **Черного Леса**, туда, где ему все мерещились **Туманные Горы**.¹⁰⁰

Из глубины, словно пар, выплыла темнота, глазам их предсталла глубокая **зияющая чернота** — разверстый вход в глубь **Горы**.¹⁰¹

Великаны

Трое громадных **великанов** сидели у огромного костра, сложенного из буковых бревен. Они поджаривали куски барана на длинных вертелах и слизывали с пальцев жир. В воздухе разносился дивный аппетитный аромат. Рядом стоял бочонок с чем-то вкусным, и **великаны** то и дело окунали туда кружки. Это были тролли! Тут не могло быть никаких сомнений. Даже Бильбо, несмотря на свою затворническую жизнь, сразу догадался, кто они, по их грубым неотесанным физиономиям, их **великанским** размерам, массивным каменным ногам, а главное — по их разговору <...>.

— Вчера баранина, сегодня баранина — видно, и завтра, чтоб мне лопнуть, придется жрать эту чертову баранину, — проговорил один тролль.

— Хоть бы какой заваливающий кусок человечины! — отозвался второй.

<...>

— Ты что думаешь — людишки нарочно будут вам с Бертом подвертываться — нате, лопайте? С той поры, как мы спустились с гор, вы с Бертом полторы деревни умяли, не меньше. Где их еще взять? Нынче такие времена пришли, что скажете «спасибо, Билл» и за такого жирненького горного барана, как этот.

Он оторвал зубами большой кусок от бараньей ноги, которую жарил, и утер губы рукавом.

<...>

Услыхав все это, Бильбо понял, что следует немедленно действовать. **Либо** надо тихонько вернуться назад и предупредить своих, что в нескольких шагах сидят три здоровенных тролля в прескверном настроении и явно не откажутся отведать жареных гномов или, для разнообразия, жареных пони. **Либо** он должен показать класс кражи со взломом.¹⁰²

А это значит: очистить карманы троллей — стянуть барана с вертела — похитить пиво — и тролли не должны все это заметить. Но Бильбо все-таки не был профессионалом. И его схватили за шиворот. Тем не менее он «организовал» драку **великанов**. В дело вмешались гномы. В свою очередь гномов свалили в кучу **великаны**.

На этом бой закончился. В плачевном положении очутилась вся компания: гномы лежали, аккуратно увязанные в мешки, в двух шагах сидели трое обозленных троллей, притом двое в ожогах и синяках, и спорили — зажарить гномов на медленном огне цели-

ком, или накрошить и сварить, или просто сесть на каждого и раздавить в лепешку. Бильбо лежал на кусте; одежда на нем была изорвана, весь в ссадинах, он не мог шелохнуться, боясь, что его услышат.¹⁰³

Черный Лес, Кромешный Лес

Я знаю, где **Кромешный Лес** и где **Иссохшая Пустошь**, — там водились драконы.¹⁰⁴

Пока гости насыщались, Беорн развлекал их, рассказывая своим густым раскатистым голосом истории про дикие земли и особенно про темный, полный опасностей лес, который простирался далеко на Север и на Юг и преграждал путь на Восток, — про ужасный **Черный Лес**.

Гномы слушали и качали головами, так как знали, что скоро им предстоит проникнуть в глубину **Черного Леса** и что после **Туманных Гор** лес этот — самое опасное из препятствий, подстерегающих их на пути к цитадели дракона.¹⁰⁵

<...> путь через **Черный Лес** будет трудным, опасным и неизведанным, — сказал Беорн. — Ни воды, ни пищи там не добудешь. Орехи еще не созрели, а кроме орехов, там не растет ничего съедобного. Все живые существа в лесу — злобные, скверные и диковинные. Я дам вам мехи для воды, луки и стрелы. Но не думаю, чтобы в **Черном Лесу** нашлась какая-нибудь подходящая дичь и питье. Тропу пересекает **Черный Ручей** с сильным течением. Не вздумайте в нем купаться или пить из него: я слышал, что он заколдован и напускает сонливость, забывчивость.¹⁰⁶

В середине дня они достигли кромки **Черного Леса** и спешили, чтобы отдохнуть под нависшими ветками первых деревьев. Стволы были толстые, узловатые, ветки искривленные, листья длинные и темные. Плющ обвивал деревья и стлался по земле.

— Ну, вот и **Черный Лес!** — сказал Гэндальф. — Самый большой лес в северном краю.¹⁰⁷

Предстояла самая опасная часть путешествия. Каждый взвалил на плечи тяжелый тюк и кожаный мешок с водой, потом они повернулись спиной к солнечному свету и вступили в **Черный Лес**.¹⁰⁸

Он осторожно крался до тех пор, пока не различил впереди клубок черноты, слишком густой даже для **Черного Леса** — словно клоч темной ночи, который забыл рассеяться с наступлением дня.¹⁰⁹

Тропа через **Черный Лес** <...> на своем восточном конце одичала. Только река предоставляла пока что единственный надежный путь от северного края **Черного Леса** до равнины под сенью Горы.¹¹⁰

Хоббит ничего не делал, только сидел, прислонившись к скале, и глядел на запад, поверх отрогов, поверх широких просторов, за **черную стену Черного Леса**, туда, где ему все мерещились Туманные Горы.¹¹¹

Лес, деревья

Дракон двинулся вниз, дополз до **леса** и поджег его.¹¹²

Впереди замаячили сумрачные горы, одна другой выше, казавшиеся черными из-за **густых лесов**.¹¹³

Вскоре весь склон выше и ниже их тронулся с места, и они поехали вниз, среди пыли, треска и грохота скачущих камней.

Спасли их **деревья**. Путники докатились до границы сосновой рощи, переходившей внизу, в долине, в **густой темный лес**. Одни задержались, уцепившись за нижние ветви **деревьев**, другие <...> спрятались за стволы, чтобы укрыться от грозного наступления валунов. Вскоре опасность миновала, осьпь остановилась, лишь далеко внизу, среди папоротника и корней **деревьев**, еще слышался отдаленный грохот сорвавшихся камней.¹¹⁴

Они вошли в **лес**, словно в мрачный туннель, пройдя гуськом под аркой, которую образовывали два высоких **дерева**, склонившихся друг к другу, — такие старые и настолько задушенные плющом, что на ветках лишь кое-где виднелись побуревшие листочки. Вскоре дневной свет остался у входа в **лес**, далеко позади, словно яркая светящаяся дырочка. Узкая тропинка вилась между стволами. Тишина сделалась столь глубокой, что звук шагов гулко отдавался в **лесу** и казалось, **деревья** нагибаются и прислушиваются.¹¹⁵

Прошло немного времени, и они возненавидели **лес** так же горячо, как ненавидели гоблинские туннели; им казалось, что из него уже никогда не выбраться.

Под **лесной** полог не проникало ни единого дуновения чистого воздуха, там навсегда застыли духота, темнота и тишина. Даже гномов это унетало, хотя они и привыкли работать в шахтах и подолгу жили под землей. А уж хоббит — даром что жил в норке — любил проводить летние дни на воздухе и теперь совсем задыхался.

Хуже всего было ночью. Тьма становилась непроглядной, и это не преувеличение — они действительно ничего не видели. Нет, пожалуй, неправда, что ничего: они видели чьи-то глаза. Ночью в окружающей тьме начинали вспыхивать огоньки, на путников

нацеливались пары глаз — желтые, красные, зеленые, — потом исчезали и возникали уже в другом месте. Порой огоньки сверкали откуда-то сверху, с веток, и это было очень страшно.¹¹⁶

*Их поглотила тьма леса.*¹¹⁷

*После заколдованного ручья тропа вилась точно так же, лес был все тот же. Если бы они знали о лесе побольше, то догадались бы, что приближаются к восточной опушке леса и еще немного терпения и отваги — и они выйдут в более редкий лес, куда проникает солнце.*¹¹⁸

Настал день, когда у них почти не осталось ни пищи, ни питья. В лесу ничего не росло — лишь губки на деревьях да растения с бледными листьями и неприятным запахом.

*Через четыре дня после того, как они переправились через поток, начался сплошной буковый лес. Путники сперва обрадовались этой перемене: пропал подлесок, темнота перестала быть такой густой, освещение сделалось зеленоватым. Однако светилась лишь бесконечные ряды прямых серых стволов, возвышающихся, словно колонны в громадном сумеречном зале. Появился ветерок, зашелестела листва, но и шелест был какой-то печальный. Сверху слетали листья, напоминая о том, что приближается осень. Под ногами шуршал сухой ковер, накопившийся от прежних осеней.*¹¹⁹

Голлум

Большая скользкая тварь, живущая в глубине и темноте подземного мира:

*Черный как сама темнота, с двумя громадными круглыми бесцветными глазами на узкой физиономии.*¹²⁰

*<...> Голлум вывел-таки Бильбо на правильную дорогу, но Бильбо не мог пройти! У входа, сгорбившись и свесив голову между колен, сидел Голлум, глаза его мерцали холодным светом. <...> Голлум не мог видеть хоббита, но темнота обострила его слух и нюх. <...> Глаза его излучали слабый свет, в этом свете был едва различим его черный силуэт, но Бильбо чувствовал, что Голлум, как натянутый лук, готовый распрямиться, собрался для прыжка.*¹²¹

Наконец, Бильбо, словно подброшенный приливом решимости и энергии, прыгнул!

Для человека такой прыжок был бы не бог весть как труден, но ведь это был еще и прыжок в неизвестность... Бильбо перелетел прямо через голову Голлума, на метр в высоту, два с половиной в

длину. Ему было невдомек, что он чуть не размозжил себе череп о низкий свод туннеля.

*Голлум откинулся назад и попытался схватить хоббита, но поздно — лапы его цапнули только воздух, а Бильбо, приземлившись на свои крепкие мохнатые ножки, помчался по боковому ходу. Он улепетывал не оборачиваясь. Сперва шипение и брань слышались прямо за спиной у Бильбо, потом прекратились. Раздался душераздирающий крик, полный злобы и отчаяния. Голлум был побежден.*¹²²

Дубы

*Вскоре показалась гряда могучих древних дубов...*¹²³

*Два дня спустя они заметили, что тропа пошла под уклон, и скоро оказались в ложбине, заросшей **могучими дубами**.*¹²⁴

*Несчастный мистер Бэггинс был не большой мастак лазать по деревьям, но делать нечего — его посадили на нижние ветки **исполнинского дуба**, росшего на обочине, и хочешь не хочешь, а пришлось карабкаться вверх. Бильбо продирался сквозь густые сучья, ветки хлопали его по лицу, кололи глаза, Бильбо перепачкался зеленым и черным о старую кору, много раз чуть не сорвался и наконец, преодолев самый трудный участок, где буквально не за что было ухватиться, долез до верха.*¹²⁵

*Наконец голова его оказалась над лиственной крышей. Свет ослепил Бильбо. <...> Солнце сверкало так ярко, что он долго не мог открыть глаза, когда же открыл, то увидел **море темной зелени**, колышущейся на ветру. Бильбо долго наслаждался ветерком, ласкавшим ему лицо и волосы. <...> кругом было **сплошное море зелени**.*¹²⁶

*Исцарапанный, потный, несчастный, он спустился во мрак **леса** и долго не мог ничего различить вокруг. Его отчет поверг и остальных в отчаяние.*

*— **Лес** нигде, нигде не кончается.*¹²⁷

О «дубах» Толкин сказал вскользь, хотя о лесах достаточно подробно. Что касается **дубов**, то о них кратко, но универсально написал старший современник Толкина Джеймс Джордж Фрэйзер в своей знаменитой книге *Золотая ветвь* (*The Golden Bough*), первое издание которой вышло в свет в 1890 г., и в которой было сказано едва ли не универсально, что богу **дуба**, грома и дождя в старину поклонялись все основные ответвления арийской расы в Европе и что он был главным божеством их пантеона.

Почитание священных рощ имело первостепенное значение в религии древних германцев; главным священным деревом у них, согласно Гримму, был **дуб**.¹²⁸

Орлы

Повелитель «орлов» сидел на вершине утеса, и черный силуэт его вырисовывался в лунном свете. Услышав голоса волков, он поднялся в воздух и с ним немедленно поднялись двое «орлов».

У орлов острое зрение, они видят мельчайшие предметы с большого расстояния. Глаза Повелителя орлов Туманных Гор могли смотреть прямо на солнце, не мигая, или с высоты в милю видеть ночью кролика, бегущего в траве.¹²⁹

<...> орлы древней породы северных гор были гордые, могучие и благородные — самые замечательные из птиц. Они не любили гоблинов и не боялись их.

«Орлы» налетали на гоблинов и не давали вершить разбой. Гоблины ненавидели и боялись орлов, но не могли добраться до их гнезд на вершинах скал.¹³⁰

А внизу бушевал огонь. Гоблины пели своего рода гимн катастрофы.

*Жги лес! Огонь до небес!
Пламя, играй! Факел, пылай!
Ночь, осветлей! Нам веселей,
Э-гей!*

И тогда Гэндалф забрался на самую верхушку. Из его посоха вырывалось невиданное ослепительное сверкание. Волшебник приготовился прыгнуть с высоты прямо на копыта гоблинов. Но он не успел.

В этот миг с неба на него упал Повелитель орлов, схватил в когти — и взмыл ввысь.¹³¹

Гэндалф что-то сказал Повелителю орлов, тот громко крикнул, и тотчас сопровождавшие его черные птицы ринулись вниз, как огромные черные тени. Волки завывали и заскрежетали зубами. Гоблины завопили и затонали от ярости, напрасно бросая в воздух свои тяжелые копыта. <...> Орлиные когти царапали их.¹³²

«Орлы» спасли гномов.

И еще раз, в финале, «орлы» спасают гномов от яростных полчищ гоблинов:

Бильбо обернулся на свет, у него вырвался громкий возглас, сердце часто забилось — на фоне светлой полосы он увидел темные летящие тени.

— Орлы! Орлы! — закричал он. — Приближаются орлы.

«Орлы» летели, ряд за рядом, несчетное войско, должно быть собранное со всех гнезд Севера:

— **Орлы! Орлы!** — Бильбо прыгал и размахивал руками.

*В песнях потом пелось, что в тот день погибло три четверти всех гоблинов Севера и что горы много лет подряд наслаждались покоем.*¹³³

Пауки

Что было самое противное — так это **паутина**: густая, необыкновенно толстая, она протягивалась от дерева к дереву, оплетала нижние ветки.

И вдруг из-за спины <...> появился здоровенный **паук**. Он-то и начал обматывать Бильбо **паутиной**, пока тот дремал. Бильбо видел его глаза, чувствовал, как притрагиваются мохнатые лапы; **паук** трудился на совесть, опутывая и опутывая Бильбо своими мерзкими нитями. Хорошо, что Бильбо вовремя очнулся, — еще минута, и он бы уже не смог шевельнуться. И тогда **паук** впрыснул бы ему яд, как проделывают с мухами обыкновенные **пауки**. Бильбо стал отчаянно отбиваться от гадкой твари кулаками и вдруг вспомнил про кинжал. Как только он выхватил его, **паук** отпрыгнул назад, а Бильбо тем временем перерубил нити, опутывавшие ноги. Теперь настал его черед нападать, и он накинудся на **паука**. <...> Бильбо успел нанести ему удар кинжалом в голову. **Паук** заскакал, заплясал, дико задергал лапами, и тогда Бильбо уложил его вторым ударом. Но тут же упал сам и надолго потерял сознание.

Когда он пришел в себя, его окружал обычный тусклый дневной полумрак. **Паук** лежал рядом мертвый, клинок кинжала был в черных пятнах. Убить гигантского **паука** в темноте, в одиночку, без помощи волшебника, гномов или кого бы то ни было — это, я вам скажу, было неслыханное событие в жизни мистера Бэггинса.¹³⁴

Но это было только начало.

Бильбо увидел над собой **пауков**: гигантские, страшные-престрашные, они сидели на ветвях. <...> Стоя за деревом, он некоторое время наблюдал их в тишине и покое леса и вдруг понял, что отвратительные твари разговаривают друг с другом!¹³⁵

И тут начался бой, и он был длителен:

У одних гномов были с собой ножи, у других — палки, кругом валялись камни, а у Бильбо был эльфовский кинжал. Они раз за разом отбивали атаки **пауков** и многих перебили. Но долго так продолжаться не могло.

*Бильбо совсем умаялся, из гномов только четверо стояли твердо на ногах, пауки неминуемо одолели бы всех, как обессилевших мух.*¹³⁶

Но Бильбо задержал «пауков»:

*Он метался взад и вперед, перерубая нити, кромсая лапы, про-
тыкая толстые тела!*

*Страшный бой длился долго — наверное, не один час.*¹³⁷

Бильбо спас гномов.

Медведи

Гэндальф представляет гномам существо, которое называет Не-кто. Но зовут его — Беорн:

Сюда он заходит редко и уж во всяком случае не днем, дожидаться его здесь бесполезно. И даже опасно. <...> И не вздумайте его раздражить, а то бог знает, что может получиться. Предупреждаю — он очень вспыльчив и прямо-таки ужасен, когда рассердится, но в хорошем настроении вполне мил.

*<...> он меняет шкуры, но свои собственные! Он является то в облике громадного **черного медведя**, то в облике громадного могучего черноволосого человека с большими ручищами и большой бородой. Одни говорят, будто он — **медведь** из старинного и знаменитого рода **черных медведей**, живших в горах, пока не пришли великаны. <...> Живет он в дубовой роще в просторном деревянном доме, держит скот и лошадей, которые не менее чудесны, чем он. Они на него работают и разговаривают с ним. Он их не ест и на диких животных тоже не охотится. Он держит ульи, бесчисленные ульи с большими злыми пчелами, и питается главным образом сливками и медом. В обличье **медведя** он скитается далеко от дома.*

*<...> громадный человек с густой черной бородой и черными волосами, с могучими голыми руками и ногами. На нем была шерстяная туника до колен, он опирался на громадный топор. Лошади стояли рядом, уткнув морды ему в плечо.*¹³⁸

Гэндальф следующего вечера:

*Сегодня ночью тут, видимо, гостила уйма **медведей**. <...> всю ночь до рассвета здесь плясали **медведи** — мелкие и крупные, средние и великаны. Они сошлись со всех сторон, кроме одной: никто не пришел с запада, с гор. И туда ведут следы только одного **медведя**.*

Беорн:

Я предлагаю вам любую помощь, какая в моих силах. Жили бы вы, как я, на краю Черного Леса, вы бы тоже никому не верили на

слово. После такого случая я буду лучше относиться ко всем гномам. Надо же, убили Верховного Гоблина, самого Верховного Гоблина! — И он рассмеялся свирепым смехом.

— А что вы сделали с гоблином и варгом? — любопытствовал Бильбо.

— Идите посмотрите! — ответил Беорн, и они последовали за ним. На воротах торчала голова гоблина, а тут же за воротами на дереве была прибита шкура волка. Беорна страшно было иметь врагом.¹³⁹

Гэндальф на третий день после отъезда:

<...> каждую ночь с наступлением темноты рядом появлялся большой **медведь** или сидел поодаль и наблюдал при свете луны за нашим лагерем. Он не только охранял вас и следил, туда ли вы едете, но и присматривал за своими пони. Беорн вам друг, но своих животных он любит, как родных детей.¹⁴⁰

Эльфы

Непрерывно лил дождь. Лесу не было конца. Мучила жажда. Непереносим был голод. Они брели из последних сил:

Проблуждав <...> между стволами, перебираясь ощупью от дерева к дереву, они наконец увидели ярко освещенную, расчищенную и выровненную полянку. Там было полно народу — ни дать ни взять эльфы! Одетые в зеленую и коричневую одежду, они сидели на пнях вокруг костра. Позади них на деревьях торчали факелы, но что самое замечательное — они ели, пили и веселились.

Аромат жареного мяса был так притягателен, что путники, не сговариваясь, выпрямились во весь рост и шагнули сквозь кусты на полянку. Но едва они ступили в круг, как все огни погасли, словно по мановению волшебной палочки <...>. Путники очутились в беспросветной тьме и долго не могли отыскать друг друга. Проблуждав во мраке, налетая на деревья, хватаясь за стволы, спотыкаясь о пни, аукая во весь голос и наверняка перебудив всех обитателей леса на много километров вокруг, они наконец ухитрились собраться и на ощупь пересчитать друг друга.¹⁴¹

Путники легли спать, но пролежали недолго, снова слышались голоса и смех, снова гномы бросились к кострам, снова обрушилась тьма, снова гномы легли спать и снова проснулись от костров, факелов, пения и игры на арфах:

Ночной пир был еще пышнее, еще роскошнее прежних, во главе пирующих сидел лесной король в венке из листьев на золотоволо-

сой голове <...>. Эльфы передавали по кругу чаши, одни играли на арфах, другие пели. В их блестящие волосы были вплетены цветы, драгоценные камни сверкали у них на воротниках и кушаках, лица и голоса были исполнены веселья. Песни были такие звонкие и прекрасные, что Торин выступил на середину круга...

Поющие умолкли на полуслове, настала мертвая тишина; все огни погасли, на месте костров поднялись столбы черного дыма, зола и пепел запылили гномам глаза. Лес снова наполнился их криками и воплями.¹⁴²

Лесные эльфы

Существа они были не злые, но с недоверием относились к чужим и всегда соблюдали крайнюю осторожность. Они были не так мудры, как высшие эльфы, но тоже умели искусно колдовать и были более коварны. Ведь большинство из них, в том числе их родственники с гор и холмов, происходили от древних племен, не посещавших славного Волшебного царства. А вот солнечные эльфы, морские эльфы и подземные эльфы жили и воспитывались в том царстве годами, становясь все прекраснее, мудрее и учнее, и потом, возвратившись в Большой Мир, свое колдовское искусство употребляли на сотворение невиданной красоты. Лесные эльфы иногда появлялись в сумерках, в промежутках между заходом солнца и восходом луны, но предпочитали ночь и звезды. Они бродили по густым лесам, каких в наше время совсем не осталось. <...> После прихода людей они еще больше пристрастились к сумеркам и мраку. Но все-таки они оставались эльфами, а эльфы — Добрый Народ.

В большой пещере у восточной границы Черного Леса жил могущественный король лесных эльфов. <...> Жили они на земле и на деревьях, из всех деревьев больше всего любили буковые. Пещера же была королевским дворцом, сокровищницей и крепостью при нападении врагов. Там же находились и темницы для пленных. <...> У могущественного короля эльфов <...> была слабость — он был скуповат. Сокровищница его ломилась от золота, серебра и алмазов, но он хотел еще и еще, чтобы сравняться в богатстве с прежними властелинами эльфов. Его народ не добывал руду, не обрабатывал металлы и драгоценные камни, не торговал и не возделывал землю.¹⁴³

Эльфы связали Торуна ремнями и заперли в одну из самых дальних темниц с крепкой деревянной дверью. Ему дали вдоволь еды и питья, пусть и не очень изысканных — ведь лесные эльфы не гоблины, и даже со злейшими врагами они обращались вполне сносно. <...> Поев хлеба, мяса и попив воды, он теперь невольно испытывал чувство благодарности.¹⁴⁴

Драконы, дракон (Смог)

Драконы входят в ряд неожиданных, но совершенно неизбежных «гостей», не только гномов, но и людей, но и Хоббита, главного представителя нормативного мира, но и Гэндальфа, человека, о котором истории и приключения вырастали как грибы, самого странствующего волшебника, совершенно великолепного на великолепном белом коне¹⁴⁵.

Итоговый фрагмент первой главы романа *Нежданные гости* — это фрагмент о драконах, чрезвычайно важный, потому что он открывает «сквозной» мотив романа. Но дракону предшествует «ренессансная» картина жизни, созданная *веселым городом Дейл*:

То были счастливые дни, и даже у самых небогатых <...> водились свободные денежки и досуг для того, чтобы изготавливать красивые вещи просто так, для собственного удовольствия. Я уже не говорю о диковиннейших волшебных игрушках, каких в нынешнее время не увидишь нигде на свете! Чертоги моего деда буквально ломились от всевозможного оружия и драгоценных камней, резных изделий и кубков, а ярмарка игрушек в Дейле считалась чудом Севера.

Все это, несомненно, и привлекло внимание дракона. Драконы, как известно, воруют золото и драгоценности у людей, у эльфов, у гномов — где и когда только могут — и стерегут свою добычу до конца жизни (а живут драконы фактически вечно, если только их не убьют), но никогда не пользуются даже самым дешевым колечком. Сами они сделать неспособны ровно ничего, даже не могут укрепить какую-нибудь разболтавшуюся чешуйку в своей броне. В те времена на Севере расплодилось множество драконов, а золота, как видно, становилось все меньше, потому что гномы кто бежал на Юг, кто погиб, и картина всеобщего разорения и опустошения приобретала все более угрожающие размеры. Так вот, был там один особенно жадный, сильный и отвратительный змей по имени Смог. Однажды с Севера до нас донесся гул, похожий на гул урагана, и все сосны на Горе застонали и заскрипели под ветром. Те гномы, кто находился под открытым небом, а не внутри Горы <...> издали увидели, как дракон, весь в пламени, приземлился на нашей Горе. Потом он двинулся вниз, дополз до леса и поджег его. К этому времени в Дейле звонили во все колокола и воины спешно вооружались. Гномы бросились к Главным Воротам, но там их поджидал дракон. Никто из них не спасся. Река закипела от жара, туман окутал Дейл, и в этом тумане дракон напал на воинов и почти всех истребил <...>. Потом дракон вернулся назад, к Горе, прополз через Главные Ворота и очистил от жите-

лей все улицы и переулки, подвалы, особняки и галереи. И когда на Горе не осталось в живых ни одного гнома, Смог забрал все сокровища себе. <... > По ночам он выползал через Главные Ворота, похищал жителей Дейла и съедал их, так что Дейл постепенно пришел в упадок, а население частью погибло, а частью разбежалось.¹⁴⁶

<... > Бильбо доходит до конца туннеля, до отверстия приближительно той же величины и формы, что наружная дверь, заглядывает туда; перед ним открывается сокровищница древних гномов — самая нижняя пещера у самого основания Горы. Там темно, грани огромной пещеры не видно, можно лишь догадываться о ее величине; вблизи же на каменном полу огненная громада. И эта громада — Смог!

Исполинский золотисто-красный дракон лежал и крепко спал. Из пасти и из ноздрей вырывался дребезжащий звук и струйки дыма, но пламени он сейчас не извергал. Под его туловищем, под всеми лапами и толстым свернутым хвостом, со всех сторон от него, скрывая пол, высились груды драгоценностей: золото в слитках, золотые изделия, самоцветы, драгоценные камни в оправе, жемчуг и серебро, отливающее красным в этом багровом свете.

Смог спал на боку, сложив крылья, подобно громадной летучей мыши; хоббит видел снизу его длинный живот, в который вдавлились драгоценные камни и золото от долгого лежания на богатом ложе.

Вдруг внутри Горы послышался глухой раскат грома, как будто рокотал потухший вулкан, надумавший опять извергаться. Они прикрыли дверь и заложили щель камнем, чтобы дверь не захлопнулась, но из глубины Горы доносился страшный грохот, рев и топот, так что скала под ними сотрясалась.

Смог поднял голову и втянул воздух. И тут заметил, что исчезла чаша.

Воры! Пожар! Убийство! Такого не случалось еще ни разу с тех пор, как он поселился в Горе! Ярость его не поддается описанию <... >. Смог изрыгнул пламя, пещера наполнилась дымом, гора зашаталась. Он попытался засунуть голову в дыру, потом заревел что было мочи и, втянув шею, помчался вон из логова по просторным туннелям горного дворца к Главным воротам. В голове у него сидела одна мысль: обшарить всю гору, изловить вора, растерзать и растоптать его! Смог вылетел из ворот, вода в реке зашипела, со свистом поднялся пар; разбрызгивая огонь, Смог взмыл в воздух и приземлился на вершине Горы, окруженный языками зеленого и алого пламени.¹⁴⁷

Едва успели они [гномы — Ф. Ф.] отойти чуть подальше от входа, как страшный удар обрушился на склон Горы, точно в нее

ударил стенобитные орудия из цельного дуба, раскачиваемые руками великанов. Скала загудела, стены в туннеле затрещали, камни посыпались им на головы. <...> Они бросились в глубь туннеля, радуясь, что пока живы, слыша позади себя рев и громыханье. В ярости Смог разносил скалы, дробил камни бешеными ударами своего огромного хвоста; терраска, опаленная трава, камень <...>, стены, покрытые улитками, узкий выступ превратились в кашу, на долину обрушилась лавина обломков.

Смог <...>, как чудовищная ворона, полетел вокруг Горы <...>. Когда он никого не нашел и не увидел дыры там, где рассчитывал, то впал в дикую ярость и начал крушить ненавистный склон.

Они еще меня увидят и запомнят, кто настоящий король Под Горой!

Дракон взмыл в пламени и дыму в небо и устремился на юг, к реке Быстротечной.¹⁴⁸

И наконец, «последний сегмент»: **Огонь и вода** (XIV глава)

Был сильный, холодный ветер, промозглый воздух. Одинокая «Гора» заслоняла холмы на дальнем конце озера. **Гора** казалась зловещей и мрачной.

Вскоре озерные жители увидели красную искру, которая неслась в их сторону, разгораясь и увеличиваясь с каждой секундой — так велика была скорость полета дракона. Едва успели закончить приготовления, как послышался нарастающий рев, озеро, взбудораженное могучими взмахами крыльев дракона, заходило красными волнами. С ревом устремился Смог к городу. Туча черных стрел взлетела кверху, стрелы застучали и защелкали по его броне, подожженные его дыханием дровки с шипением падали в озеро. Услышав свист стрел, пронзительный звук труб, дракон совершенно обезумел от ярости. Пламя вырывалось из пасти дракона. Он кружил над городом, освещая озеро; деревья на берегах пламенели, как медь, как кровь, а у подножий их металась черные тени. Потом дракон упал вниз навстречу урагану стрел, не помня себя от злобы, желая одного: поджечь город. Еще и еще кидался вниз Смог — и дом за домом загорался и рушился. Ни одна стрела не могла останавить дракона...¹⁴⁹

<...> среди горящих руин засела группа лучников. Капитаном их был Бэрд <...>, человек отважный и достойный <...>. Сейчас он стрелял из большого тисового лука до тех пор, пока не расстрелял все стрелы, кроме одной. К нему уже подбиралось пламя пожара. Товарищи оставили его одного. Он натянул лук в последний раз.

Внезапно из темноты выпорхнула и бесстрашно села ему на плечо птица. Бэрд вздрогнул от неожиданности, но то был всего лишь

старый дрозд. Он нагнулся к уху Бэрда и застрекотал. Бэрд подивился тому, что понимает птичий язык.¹⁵⁰

И дрозд сказал:

Отыщи темное пятно на груди Смога, когда он будет пролетать над тобой!

Тогда Бэрд изо всех сил натянул лук. Дракон опять летал над городом, на этот раз очень низко; на востоке в это время поднялась луна и посеребрила широко раскинутые крылья дракона.

— Стрела моя! — сказал воин. — Черная стрела! Я берег тебя до последней минуты <...>. Я получил тебя от отца, а он — от своих предков.

Дракон ринулся вниз, и в тот миг, когда он снижался, лунный свет заиграл на его брюхе, засверкал разноцветными лучами на драгоценных камнях. Но одно место оставалось темным. Запела тетива, черная стрела просвистела в воздухе и угодила прямо в темное пятно на груди дракона. Она вошла глубоко, вся целиком — зазубренный наконечник, древко и перья. С пронзительным ревом, который оглушил людей, повалил деревья и расщепил камни, Смог подпрыгнул в воздухе, перевернулся и рухнул вниз.¹⁵¹

Народ потребовал избрать Бэрда королем, чему противится бургомистр.

Бэрд, взявшийся руководить людьми, попросил помощи у короля лесных эльфов.

Великое волнение поднялось среди всего крылатого племени <...>. Несметные стаи кружили в воздухе, быстрокрылые гонцы снова ли по всему небу. Над лесом, где жили эльфы, стояли свист, щелбет и стрекотанье.¹⁵²

Волки

Солнце давно село за горы, сумерки сгущались <...>. Лесной мрак становился все гуще и беззвучнее.

Внезапно у подножия горы послышался вой — жуткий, заунывный. Он раздавался справа и слева, все ближе и ближе. То были волки, воющие на луну, волки, собирающиеся в стаю.¹⁵³

<...> волки с воем выбежали на поляну. Сотни волчьих глаз уставились на Дори и Бильбо. В одно мгновение вся стая сгрудилась вокруг дерева, волки с воем запрыгали у ствола, глаза их горели, языки свисали наружу.¹⁵⁴

<...> поляна, окруженная кольцом деревьев, очевидно, была местом сбора волков. Они все прибывали и прибывали <...>. Всю-

ду они поставили часовых, остальные (насколько можно судить, не одна сотня) уселись большим кружком. В центре сидел громадный серый волк и говорил на ужасном языке варгов [варги — злые волки по ту сторону туманных гор — Ф. Ф.].

Гномов спас волшебник Гэндальф:

Сперва он обобрал со своей сосны крупные шишки, потом поджег одну из них посохом и швырнул в волков. Шишка с шипением упала волку на спину, его лохматая шкура сразу же загорелась, он с жутким воем заметался по поляне. За первой полетела вторая, третья <...>. Они взрывались, ударяясь о землю <...>. Самая большая шишка стукнула вожака по носу, он подпрыгнул на три метра в воздух, а потом принялся носиться кругом, кусая с испуга и злости своих подданных.

Гномы и Бильбо ликовали и кричали от радости. Страшно было смотреть, в какую ярость пришли волки. Они перебудоражили весь лес. Волки вообще боятся огня, а этот огонь был особенный, сверхъестественный. Искра, попадая на шкуру, впивалась в нее, прожигала волка насквозь, и, если он не начинал кататься по земле, его быстро охватывало пламя. Скоро по всей поляне катались волки, пытаясь загасить искры; те, которые уже пылали, с громким воем носились вокруг, поджигая других.¹⁵⁵

P.S.

Хоббиты сидели вокруг костра и беспокойно дремали. Пони дрожал и потел от страха. Волчий вой доносился теперь, казалось, отовсюду. То здесь, то там на равнине вспыхивали огоньки глаз, подбирающиеся все ближе. Неожиданно меж камней показался огромный волчище и взвыл ужасно, призывая стаю идти за ним.

Гэндальф, сжимая жезл, шагнул ему навстречу.

— Слушай, ты, Сауронова дворняга! — звучно произнес маг. — Здесь — Гэндальф! Спасай свою мерзкую шкуру, а то в следующий раз она не влезет на твои мослы!

Волк коротко рявкнул и прыгнул вперед. Тренькнула тетива, и тяжелое тело глухо ударилось о землю. Эльфийская стрела торчала в горле нападавшего. Леголас опустил лук. Арагорн и Гэндальф шагнули вперед, и горящие глаза разом исчезли. Стая бежала. Вокруг холма стало темно и тихо, только ветер подвывал, но уже своим голосом.¹⁵⁶

Последняя глава XIX — глава возвращения; в сущности, она делится на две половины: 1) на пути к дому (май); 2) возвращение (июнь). В некотором смысле композиционной серединой является золото троллей, спрятанное год назад и откопанное на обратном

пути. Существенно и еще одно обстоятельство: 1) первая половина включает два больших стихотворения (а: *Нет больше дракона...*; б: *Эй, песенку эту затайем мы хором...*); 2) вторая половина открывается стихотворением: *Дорога вдаль и вдаль ведет...*

Спускаясь по крутой тропинке, Бильбо услышал пение эльфов среди деревьев, как будто они так и не переставали петь с их отъезда.

Они положили золото в мешки и взвалили на пони, чем те остались очень недовольны. После этого продвижение их сильно замедлилось, так как большую часть пути пришлось брести пешком. Но зато как приятно было ступать по мягкой зеленой траве.¹⁵⁷

Вторая прозаическая половина контрастна первой; это аукцион, распродажа имущества Бильбо, затеянная родственниками — Саквиль-Бэггинсами:

На калитке висело большое объявление, черным по белому гласившее, что 22 июня господа Грабб, Грабб и Бэрроуз будут продавать с аукциона имущество покойного Бильбо Бэггинса, эсквайра <...>; распродажа состоится ровно в десять утра. Сейчас почти подошло время ленча, и большая часть вещей была распродана за различную цену, а вернее сказать, за бесценюк, как нередко водится на аукционах. Родственники Бильбо, Саквиль-Бэггинсы, как раз занимались тем, что измеряли комнаты, желая проверить, уместится ли тут их собственная мебель. Словом, Бильбо был признан пропавшим без вести, и не все обрадовались, когда оказалось, что он жив и здоров.

Юридическая волокита продолжалась еще несколько лет. Много уткло воды, прежде чем мистера Бэггинса признали живым.

В конце концов, чтобы сэкономить время, Бильбо откупил обратно большую часть собственной мебели.

Что касается [Саквиль-Бэггинсов — Ф. Ф.], то они так и не согласились считать вернувшегося Бэггинса подлинным и относились к нему недружелюбно.

Кроме того, Бильбо обнаружил, что потерял не только серебряные ложечки — он потерял репутацию. Правда, всю свою жизнь он оставался другом эльфов, его посещали гномы, волшебники и тому подобные личности, но он перестал считаться почтенным хоббитом.¹⁵⁸

Но все это его не волновало:

Он пристрастился писать стихи и ходить в гости к эльфам. Многие соседи покачивали головами, вертели пальцами у лба и говорили: «Бедняга Бэггинс!» Мало кто верил рассказам о его при-

ключениях. Но Бильбо, несмотря ни на что, чувствовал себя счастливым до конца жизни, а жизнь его была на редкость долгой.¹⁵⁹

Гэндальф:

Спору нет, мистер Бэггинс, личность вы превосходная, и я вас очень люблю, — тут он добродушно улыбнулся маленькому хоббиту, — но не забывайте, пожалуйста, что мир огромен, а вы персона не столь уж крупная!

— Ну и прекрасно! — засмеялся Бильбо. — Зато у меня отличный табачок! — И протянул волшебнику табакерку.¹⁶⁰

Властелин колец

(I — Братство Кольца; II — Две Крепости; III — Возвращение короля)
(1954)

Введение

- 1) Э. Б. Тайлор. *Первобытная культура*. Из-во политической литературы, 1989 (Edward Burnett Tylor. *Primitive Culture*. London, 1971):

Архаическая система почитания теней умерших и обожения природы, являющаяся господствующей религией в Китае, вполне признает поклонение бесчисленным духам, наполняющим мир. Вера в их личное существование проявляется в жертвах, приносимых им: «Духам следует приносить жертвы, — говорит Конфуций, — как будто они присутствуют при жертвоприношении». В то же время китайцы считали, что духи воплощены в предметах. В другом месте Конфуций говорит: «Как чудны действия духа! Ты чувствуешь их и вместе с тем не видишь. Духи, которые вошли и воплотились в предметы, не могут более покинуть их. Они заставляют людей, чистых, опрятных, хорошо одетых, приносить им жертвы. Много, много их на свете, как воды в широком море. Они всюду над нами и вокруг нас». <...>. Дух (шин), согласно китайской философии, есть тонкая или нежная часть всех 10 тысяч предметов. Все сверхъестественное и необыкновенное называется духом. Неуловимое в мужском и женском началах также — дух. Тот, кто знает, каким путем покинуть этот свет и родиться вновь, понимает действие духа.

Греки унаследовали от своих варварских предков учение о вселенной, существенно сходное с учением североамериканских индейцев, западных африканцев и сибирских народов.

Патер Маркет [Маркет Жан (XVII век), иезуитский миссионер в Канаде] вспоминает, как во время плавания по реке в малоизвестной в то время части Северной Америки ему рассказыва-

ли про весьма опасное место, к которому приближалась лодка. Здесь жил демон, поджидавший всех осмелившихся плыть по его владениям, чтобы утопить и съесть их. Этот страшный «маниту» оказался высокой скалой на повороте реки, где течение было чрезвычайно быстро. Таким образом, миссионер нашел у диких индейцев в виде живого верования ту самую мысль, которая лежит в основе классического рассказа о Сцилле и Харибде.

На севере Европы почти каждая эстонская деревня имеет свой священный жертвенный источник. Эсты временами даже видели неуклюжего парня в синих и желтых чулках, выходящего из священного ручья Вехганды, без сомнения, того же духа ручья, которому в прежние времена они приносили в жертву животных и маленьких детей.

В новейшие времена, когда какой-нибудь немецкий землевладелец осмеливался построить мельницу и тем обесчестить священные воды, наступали плохие времена, которые продолжались год за годом до тех пор, пока крестьяне не сжигали дотла проклятое здание.¹⁶¹

Эол с ветрами, запертыми в его пещере, играет ту же роль, что и дух ветров краснокожих индейцев и полинезийский Мауи. В природном мифе, переходящем в нравственную притчу о гарпиях, порывы ветра, который срывает, крушит и засыпает все облаками пыли, странным образом становятся отвратительными чудовищными птицами, посланными летать над столом Финея, хватать когтями и уносить его роскошные яства. Но если мы захотим увидеть арийского бога бури во всем его идеальном величии, нам нужно искать его в чертоге, где рунический Один завывает свой воинственный гимн буре.

Якоб Гримм определял Одина, или Вотана, как «всепроникающую творящую и образующую силу», но мы едва ли можем приписывать такие абстрактные представления его варварским поклонникам. Столь же мало о его настоящем значении дают нам легенды, низводящие его в степень исторического царя северных племен, «царя Одина». В этом отце мира, сидящем в своей облачной мантии на небесном престоле и наблюдающем за деяниями людей, мы не можем не распознать атрибутов небесного бога. Слушая крестьянина, говорящего во время бури: «Это проезжает Один», следя за мифологическими отражениями бури в «ярких полчищах» или «диком охотнике» великого мифа бурь саксонских народов, мы должны признать в Вотане, или Одине, древнее германское божество в роли тучегонителя, бога бурь. Крестьяне Каринтии могут продемонстрировать нам остаток еще более первобытной стадии истории наших верований, прикрепляя деревянную чашку с различными кушаньями к дереву перед домом, чтобы ветер мог

насытиться и не делать им зла. В Швабии, Тироле и Верхнем Пфальце во время бури крестьяне бросают ложку или горсть муки против ветра, причем в последней из названных местностей в этих случаях приговаривают следующее: «Вот тебе, ветер, мука для твоего детища, но только уймись».¹⁶²

Столь же значимо «божество земли».

Вследствие этого индеец никогда не выкопает кореньев, из которых готовят его лекарства, не положив в землю приношения для Мезуккумик Окви. В числе фетишей перуанских племен земля, обожествленная под именем Мамапачи, Матери-земли, занимала в пантеоне инков место после солнца и луны.

В Западной Африке во главе богов стоит высший бог небесной тверди, затем земля как общая мать, а далее уже фетиши. Негр, приносящий возлияние перед каким-нибудь важным предприятием, обращается ко всей этой триаде в следующих выражениях: «Творец, приходи пить! Земля, приходи пить! Босумбра, приходи пить!»¹⁶³.

Культ земли. Культ воды. Культ огня:

Солнце в огнепоклонстве занимает примерно ту же роль, что и море в культе воды; <...> единственный великий индивидуальный фетиш — солнце.¹⁶⁴

И наконец, культ луны:

Луна занимает место божества, подчиненного солнцу, и это подчинение выражается даже в названии дней недели на английском языке: Sunday (воскресенье), т.е. день солнца, предшествует Monday (понедельнику), т.е. дню луны. <...> в мифологическом родстве <...> являются то братом и сестрой, то мужем и женой. <...> в памятниках семитической культуры солнце и луна всегда стоят рядом.

В древнеяпонской религии солнце стоит гораздо выше бога луны¹⁶⁵.

- 2) Д. Л. Фрэзер. *Золотая ветвь*. Из-во политической литературы, 1983 (James George Frazer. *The Golden Bough*. London, 1890):

Кто не видел картину Тёрнера «Золотая ветвь»? Пейзаж, залитый золотистым свечением грезы, в которую погрузился божественный дух Тёрнера, преобразивший прекраснейший из природных ландшафтов, увиденное в порыве вдохновения небольшое лесное озеро Неми, «зеркало Дианы», как называли его древние. Незабываема спокойная водная гладь, окаймленная зеленой цепью Альбанских гор. Уединенность местности не нарушается двумя типич-

но итальянскими деревеньками, погруженными в дрему на берегу озера, и дворцом — также в итальянском стиле — с садами, которые резкими уступами спускаются к озеру. Кажется, будто Диана не захотела оставить этот одинокий берег и продолжает обитать в лесной чаще!¹⁶⁶

Книга Д. Д. Фрэзера, вышедшая в свет в 1890 г., — мировой бестселлер, изданный на многочисленных языках и в разных вариантах; на русском языке была издана в 1928 году.

Название книги отвечает ее смыслу и ее красоте. Термин «красота» как будто не отвечает аналитическому действию, но аналитическое действие в его классической форме неизбежно как красота, как гармония.

В предисловии Фрэзер писал:

Если я в данной работе подробно останавливаюсь на культуре деревьев, то это происходит не потому, что я преувеличиваю его значение в истории религии, и еще менее потому, что я вывожу из него всю мифологию. Просто, стремясь объяснить смысл должности жреца, носившего титул Царя Леса, я не мог обойти молчанием этот культ. Ведь в обязанности этого жреца входило срывать Золотую ветвь — ветвь с дерева в священной роще.¹⁶⁷

Поклонение деревьям (глава IX)

Поклонение деревьям играло важную роль в Европе, в истории религии арийцев. И это вполне естественно. Ведь на заре истории Европа была покрыта безбрежными первозданными лесами, и разбросанные там и сям расчищенные участки представляли собой островки в океане зелени. Вплоть до I века до нашей эры к востоку от Рейна простирался Герцинский лес; протяженность его была огромной: германцы, опрошенные Цезарем, путешествовали по нему в течение двух месяцев и не достигали конца. Четыре столетия спустя этот лес посетил император Юлиан, и его уединенность, мрак и молчание произвели глубокое впечатление на чувствительную душу императора. Он объявил, что не видел ничего подобного во всей Римской империи. В нашей собственной стране [т.е. в Англии — Ф. Ф.] в графствах Кент, Суррей и Суссекс леса представляют собой остатки огромного леса Андериды, покрывавшего некогда всю юго-восточную часть острова.

Раскопки древних свайных построек в долине реки По показали, что задолго до расцвета, а может быть, и до основания Рима северная часть Италии была покрыта густыми вязовыми, каштановыми и особенно дубовыми лесами.

В Греции превосходные сосновые, дубовые и другие леса все еще произрастают на склонах высоких гор в Аркадии <...>. Но это не

более как остатки лесов, которыми в древности были одеты огромные пространства и которые в более отдаленную эпоху, вероятно, покрывали весь Эллинский полуостров от одного моря до другого.

На основании изучения тевтонских слов, обозначающих храм, Якоб Гримм сделал правдоподобное заключение, что древнейшими святилищами у германцев были естественные леса. В пользу наличия культа деревьев у крупных европейских народностей арийского происхождения имеются многочисленные свидетельства. Всем известно, что друиды у кельтов поклонялись дубам и что слово, которым они обозначали святилище, по происхождению и по значению тождественно с латинским словом *petus* (роща или лесная просека), чей отзвук чувствуется в названии Неми. У германцев священные рощи были обычным явлением; поклонение деревьям не совсем исчезло и у их потомков. О том, насколько большое значение придавали этому поклонению в прежние времена, можно судить по жестокости наказания, которое по законам германцев ожидало всякого, кто осмелится содрать кору стоящего дерева. Преступнику вырезали пупок и пригвозждали его к той части дерева, которую он ободрал; затем его вертели вокруг дерева до тех пор, пока кишки полностью не наматывались на ствол. Наказание это было явно направлено на то, чтобы заменить загнивающую кору дерева живой тканью преступника. Действовал принцип зуб за зуб: жизнь человека за жизнь дерева.

В Упсале — древней религиозной столице Швеции — была священная роща; деревья в ней считались божественными. Деревьям и рощам поклонялись и славяне-язычники. Литовцы были обращены в христианство лишь к концу XIV века. К этому времени культ деревьев продолжал играть у них важную роль. Некоторые из них почитали огромные дубы и другие большие развесистые деревья, от которых получали оракульские указания. Другие литовцы ухаживали за священными рощами рядом со своими деревнями и домами; считалось грехом сорвать в них даже ветку. Они думали, что человек, сломавший ветвь в такой роще, либо тут же умрет, либо будет изуродован. Есть масса доказательств широкого распространения культа деревьев в Древней Греции и Италии. Под угрозой штрафа в тысячу драхм было запрещено срубать кипарисовые деревья в святилище Эскулапа в Косе. Но, пожалуй, нигде в античном мире эта древняя форма религии не сохранилась лучше, чем в сердце великой столицы мира. На Форуме, в оживленном центре Рима, до имперских времен поклонялись Священному фиговому дереву Ромула. Достаточно было, чтобы оно проявило признаки увядания, и весь город охватывал ужас. На склоне Палатинского холма росло кизиловое дерево, считавшееся в Риме одним из наиболее священных объектов.¹⁶⁸

Бальдер и Омела

Скандинавский бог Бальдер был убит веткой омелы, и его труп был сожжен на гигантском костре.

Омела с незапамятных времен была в Европе объектом суеверного поклонения.

Плиний: В глазах друидов — так галлы называют своих кудесников — нет ничего священнее омелы и дерева, на котором она произрастает, если, конечно, таковым является дуб. Кроме того, священными рощами у них неизменно считаются дубравы, и ни один священный обряд не обходится без дубовых листьев. Само название «друиды» является, по всей видимости, словом греческого происхождения, производным от культа дуба. По их верованиям, все произрастающее на дубе является даром с небес, знамением того, что такое дерево избрано самим богом. <...>. По окончании приготовления к жертвоприношению и пиру под деревом они обращаются к дубу, как всеобщему исцелителю, с приветствием и приводят к нему двух белых быков, которых до этого никогда не привязывали за рога. Жрец в белом одеянии взбирается на дерево и, срезав омелу золотым серпом, кладет ее на кусок белой ткани. Затем совершаются жертвоприношения, во время которых бога молят не лишать милости тех, кого он уже одарил своими благословенными дарами.¹⁶⁹

<...> все произрастающее на дубе является небесным даром, знаком того, что данное дерево избрано самим богом. Отсюда становится ясно, почему срезали омелу не обычным ножом, а особым золотым серпом и почему при этом она не должна была касаться земли: друидам, вероятно, казалось, что, вступив в контакт с землей, это небесное растение подверглось бы осквернению и лишилось своей чудесной силы.¹⁷⁰

Друиды прозвали [омелу — Ф. Ф.], а возможно и дуб, на котором она произрастает, — «панацеей от всех бед», «всецелителем», и это же название сохраняется за омелой в разговорной речи жителей Бретани, Уэльса, Ирландии и Шотландии. Утром в день святого Иоанна, то есть в день летнего солнцестояния, крестьяне Пьемонта и Ломбардии отправляются на поиски дубовых листьев, идущих на приготовление «иоаннова масла», которое якобы излечивает любые раны, нанесенные режущими инструментами.¹⁷¹

Повсеместно в Европе омела являлась лекарством от различных болезней, в том числе от эпилепсии.

Омела предохраняла от огня, от ударов молнии, от пожаров, от кошмаров, от колдовских чар и т.д., и т.п.

Золотая ветвь (глава LXVIII)

Итак, представление о том, что жизнь Бальдера нашла прибежище в омеле, как нельзя лучше гармонирует с логикой первобытного мышления. Впрочем, противоречивым может показаться то, что бог этот был убит веткой той самой омелы, в которой была заключена его жизнь. Однако, когда жизнь того или иного лица, как считается, заключена в конкретном предмете, связана с ним неразрывными узами и его разрушение влечет за собой смерть данного лица, один и тот же предмет, как это случается в волшебных сказках, рассматривается и как его жизнь, и как его смерть. Если же смерть человека пребывает в каком-нибудь предмете, то что может быть естественней предположения, что он-то и служит орудием убийства. Кощей Бессмертный в русских народных сказках погибает от удара яйцом или камнем, в котором скрыта его жизнь и смерть; людоедам приходит конец, когда над их головами проносят песчинку, в которой заключена их жизнь и смерть; волшебник умирает, когда ему под подушку кладут камень, содержащий в себе его жизнь; а герой татарского предания получает предупреждение, что он может погибнуть от золотой стрелы или золотого меча, в котором хранится его душа.

В основе представления о том, что в омеле была заключена жизнь дуба, как мы предположили, лежит тот факт, что омела и зимой продолжает зеленеть на лишенном листвы дубе. Кроме того, это растение вырастает не из земли, а из ствола или ветвей дерева. У первобытного человека могла возникнуть мысль, что дух дуба, как и он сам, был кровно заинтересован поместить свою жизнь в сохранное место и для этой цели остановился на омеле, самим своим положением, промежуточным между небом и землей, защищенной от всех опасностей.¹⁷²

Взгляд на омелу как на Золотую ветвь не является новым. Правда, Вергилий не отождествляет Золотую ветвь с омелой, а всего лишь сравнивает их, и это, возможно, не более как поэтический прием, цель которого — окружить это скромное растение ореолом таинственности. Более вероятно, однако, что этот отрывок из «Энеиды» основывается на народном суеверии, гласившем, что омела иногда вспыхивает божественным золотым светом. Возникает поэтический образ: два голубя сопровождают Энея в мрачную долину, в глубине которой, «переливаясь золотыми лучами», вспыхивает на дереве Золотая ветвь. Так в холодных зимних лесах свежая зелень омелы и ее желтые ягоды оплетают ствол. Так смотрелось золото ее листьев на тенистом каменном дубе, так шуришали ее золотые листья под легким дыханием ветерка. Здесь Вергилий прямо говорит о том, что Золотая ветвь произ-

растает на каменном дубе, и сравнивает ее с оmelой. Невольно напрашивается вывод, что Золотая ветвь была не чем иным, как оmelой, увиденной сквозь дымку поэзии и народных суеверий.

Таковы соображения, заставляющие полагать, что Арицийский жрец, Царь Леса, персонифицировал дерево, на котором росла Золотая ветвь. А если таковым являлся дуб, значит, Царь Леса воплощал дух дуба. Теперь становится понятным, почему, прежде чем его убить, необходимо было сорвать Золотую ветвь. Ведь жизнь или смерть Царя Леса в качестве духа дуба помещалась в росшей на дубе оmeле, и, пока оmeла оставалась в целостности и сохранности, он, как и Бальдер, не мог умереть. Поэтому для того, чтобы его убить, необходимо было сорвать оmeлу, а в случае Бальдера — бросить в него ветку оmeлы. Для полноты сравнения необходимо допустить, что в прошлом Царя Леса или его труп сжигали на празднике огня в день летнего солнцестояния, который <...> каждый год отмечался в Арицийской роще. <...> На этом грандиозном костре и кончал в прошлом свои дни Царь Леса. А в позднейшие времена длительность срока его пребывания в этой должности <...> увеличивалась или сокращалась в зависимости от того, как долго Царь Леса мог отстаивать это священное право своей мощной дланью. Так гибель от меча заменила ему сожжение на костре.¹⁷³

Но почему Золотой ветвью называли именно оmeлу? Однако беловато-желтого цвета ягоды оmeлы едва ли достаточно для объяснения этого названия, ибо, по словам Вергилия, Золотая ветвь была сделана целиком, то есть ее листья, стебель, из чистого золота. Не исключено, что этим названием оmeла обязана темно-золотистому желтоватому оттенку, который срезанная ветка оmeлы приобретает после нескольких месяцев хранения. Оттенок этот постепенно переходит с листьев на стебель, так что вся ветка в конце концов выглядит как настоящая Золотая ветвь. Бретонские крестьяне развешивают большие охапки оmeлы перед своими домами, и в шоне листья на ее ветках имеют цвет червонного золота.

Свойством отыскивать золото оmeла, должно быть, обладает в качестве Золотой ветви, а поскольку собирают оmeлу в периоды солнцестояний, то не является ли и Золотая ветвь, подобно жар-цвету, истечением пламени солнца?

<...> дуб мог представляться древним арийцам изначальным резервуаром тепловой энергии, которая время от времени извлекалась из него для того, чтобы питать энергию солнца. Но если жизнь дуба была заключена в оmeле, семенем, или ядром, пламени, добываемого путем трения кусков дуба, согласно этой теории, также должна была быть оmeла. Итак, говоря более точно, не

омела являлась эманацией пламени солнца, а, напротив, само пламя солнца рассматривалось как эманация омелы. Поэтому нет ничего удивительного в том, что омега сверкала золотым огнем и носила название Золотой ветви. Не исключено, впрочем, что омега, подобно жар-цвету, приобретала золотистый оттенок только в установленные периоды, прежде всего в период летнего солнцестояния, когда с помощью древесины дуба зажигали солнце.¹⁷⁴

Властелин Колец — не трехчастный роман, но трехчастный эпос; прозаический адекват гомеровской *Илиады* или иных эпосов разных народов мира. *Властелин Колец* существенно отличается от *Хоббита*, отличается прежде всего языковой структурой. Он аналогичен тому европейскому, но не только европейскому, но и мировому роману, а точнее — романному эпосу, который получил широкое распространение с середины XIX века, с *Войны и мира* (1863 — 1865) и до романного сериала Пруста *В поисках утраченного времени* (1913 — 1922), и до *Волшебной горы* (1924) и *Иосифа и его братьев* (1933 — 1934) Томаса Манна, и т.д., и т.д. Во-первых, это роман исторической процессуальности, поток времени, жизни во всем многообразии, во всех проявлениях социума. Во-вторых, это интертекстный мир, мир вертикали, как личностной, так и социальной; историко-психологический симбиоз в его универсальных моделях.

Властелин Колец — это цивилизация, существовавшая в течение длительного времени, до того, как возникло современное человечество, своего рода *предчеловечество*. В большей или меньшей степени оно подобно *человеческому* феномену; и в то же время это многообразное начало начал. Есть *досовременное* человечество и есть современное человечество. Это «люди» сверххорошего и сверхнизкого начала, великаны и карлики. И конечно, люди времени, но времени, выходящего далеко за пределы современного человечества:

Уходила Третья эпоха. Уходили Элронд и Галадриэль, минули дни Колец, и к концу подходит песнь о тех временах. Эльфы покидали Среднеземье, и среди них, и вместе с ними, полные светлой печали ехали Бильбо, Фродо и Сэм.

<...>

Вскоре они оставили с юга Белые Увалы и достигли Башен на Дальних Холмах. Отсюда им впервые открылось море. Здесь был конец их пути, ибо они достигли Серебристой Гавани; и здесь встретил их Кирдэн Корабел. Он был очень высок ростом, сед и стар, но глаза его лучились и сияли как звезды. Он низко поклонился прибывшим и сказал только: «Все готово».

Они пошли за ним в Гавань, где у причала стоял большой белый корабль. Здесь их ждала радостная встреча. Неподалеку от воды, верхом на великолепном белом скакуне, сидел в длинной мантии Гэндальф Белый. Завидя их, он спешился и неторопливо пошел навстречу. Фродо увидел у него на пальце Третье Кольцо — Наир Великий, с алым, как пламя, камнем. Отплывающие были рады, узнав, что маг уходит с ними.

<...>

Как только он [Фродо — Ф. Ф.] взошел на палубу, мачты оделись парусами, поднялся ветер, и корабль плавно заскользил к выходу из залива. И корабль вышел в Верхнее Море, и шел, и шел на Запад, пока наконец в ночи, наполненной теплым дождем и ветром, Фродо не ощутил томительное благоухание, разлитое в воздухе, и не услышал звуки нежного напева, летящие над водой.

Потом, как во сне <...>, серая завеса дождя стала стеклянносеребристой, медленно раздвинулась, и перед ним открылась далекая зеленая страна в мягком свете восходящего солнца.¹⁷⁵

Эпос Толкина завершают обширные приложения.
Печален исход народа, воспетого Толкином:

Это был прекрасный высокий народ. Древние Дети Мира, народ Великого Похода, народ Звезд, от которого ныне не осталось и следа. Они были сероглазы и темноволосы, только род Финрода отличался цветом волос чистого золота. Голоса эльфов были мелодичней, чем у любого смертного. Велика была их доблесть, но участь вернувшихся в Среднеземье печальна. Судьба их давно переплелась с судьбами Отцов, но судьбой Людей не стала. Время их миновало, они живут ныне далеко за Кругами Мира и не вернуться больше никогда.¹⁷⁶

Дерево и лист (Tree and Leaf) (1964)

Книга Толкина *Дерево и лист (Tree and Leaf)*, вышедшая в свет в 1964 г., в Лондоне, — это и теоретический манифест, и аналитическое действие, и художественное явление.

Вариативный поток, формирующий терминологические модели, превращающиеся в миф.

Толкин утверждает в книге ту мифологическую древность, которая является основой и единством всего сущего, ту древность, которая

инициирует настоящее и то настоящее, которое нисходит к глубинному прошлому. Есть органический мир природы, мифологии, мысли, мир универсальных реалий и бытийных импульсов. Духовное и природное единство как ядро жизни, порождающее красоту, не отделимую от мифологии, от домашнего бытия, не только гармонического, но и волчьего, жестокого. При всем многообразии жизни, пронизанной волшебством, неизбежны выбросы безумия, катастроф. Именно поэтому Толкин настойчиво утверждает *Восстановление*. Есть вечное начало, вечное детство, вечная жизнь.

Дерево и лист — два символа этой вечной жизни.

И это одна из прошальных книг Толкина.

I.

Кроме эльфов и фей, а также помимо гномов, ведьм, троллей, великанов или драконов Фэери принадлежит вся земля, и все, что есть на земле: деревья и птицы, камни и воды, хлеб и вино — и мы смертные, чувствующие не себе ее чары.

<...> если мы утверждаем, что фэерис истинны и существуют независимо от наших сказок о них — это означает всего лишь, что эльфы не менее реальны, чем мы, — а мы, в свою очередь, не более реальны, чем эльфы. Но наши пути редко пересекаются, наши судьбы давно разделились...¹⁷⁷

Волшебная история — это всегда история о Фэери, какова бы ни была ее собственная главная цель: насмешка ли, приключение, фантазия или морализаторство. Само слово «Фэери», видимо, довольно точно можно перевести словом «Магия» — только магия особого свойства и особенной власти, совершенно не схожая с грубыми достижениями трудолюбивых ученых и колдунов <...>. О магии следует говорить серьезно, не усмехаясь и не стараясь ее объяснить; прекрасный образец такого отношения к магии — средневековая повесть «Сэр Гавэйн и Зеленый рыцарь».¹⁷⁸

Говоря о волшебных историях, Толкин достаточно подробно говорит о явлениях, которые относятся к Фэери, но относятся без достаточных оснований. Это и переведенные на английский язык в XVIII веке знаменитые *Сказки Матушки Гусыни Шарля Перро*, и его аристократические продолжательницы, авторы *Комнаты Фей (Cabinet des Fées)*. В этот ряд Толкин на всякий случай включает и сказки братьев Гримм.

Но Толкин решительно исключает из волшебных историй свифтовские *Путешествия к лилипутам*:

Включать «Путешествия Гулливера» в сборники волшебных историй — все равно, что поместить там рассказы о бароне Мюнхгаузене или, скажем, «Первых людей на Луне» и «Машину времени». Лилипуты — всего лишь люди, на которых можно сардонически посмотреть сверху вниз, из-за крыши их домов. А элои и морлоки — о, они живут далеко от всех нас, в безднах времени столь глубоких, что одно лишь сознание этого уже завораживает; конечно, они произошли от нас — ну, так древние англичане тоже считали, что эльфы пришли в мир от семени Каина и, следовательно, произошли от Адама.

Пространство и время

Магия Фэери не исчерпывается самой собой; она живет своими деяниями; среди них — удовлетворение определенных, главных, изначальных желаний всякого человека. Одно из подобных желаний — осматривать бездны пространства и времени. Другое <...> — говорить со всем и понимать всё, что живет и движется в мире.¹⁷⁹

Сон

Сон не находится в противоречии с Фэери. Во сне неведомые и странные силы нашего разума могут быть выпущены на свободу. В некоторых снах человеку удается даже овладеть силами Фэери, силами, что позволяют волшебной истории вспыхнуть всеми живыми красками мира и обрести настоящее Бытие. Да, иногда сновидение становится настоящей волшебной историей, творением почти эльфийского мастерства — до тех пор, пока оно длится. Но как только пробудившийся автор говорит вам, что свою сказку он видел во сне, — он намеренно наносит удар в самое сердце Фэери, ибо происходит овеществление удивительных, непостижимых чудес.

<...>любая волшебная история обязательно должна быть представлена как непреложная правда, — каковой она и была раньше и какой остается к моменту рассказа. Но так волшебная история имеет дело и с чудесами, и с магией, она не должна допускать никаких объяснений этого — никаких подпорок и костылей, наводящих на мысль, будто повесть — плод воображения, мечты или сна. Иначе, даже если она и окажется интересной, — это будет только пересказ сна — и не более. Такова удивительная кэрроловская «Алиса». Но по этой причине (да и по другой тоже) «Алиса» — не волшебная история.¹⁸⁰

Животные: переведенная с суахили история *Обезьянье сердце*.

Коварная акула предлагает прокатить обезьяну по морю в свою страну, а на полути открывает доверчивой всаднице, что султан той земли болен, и необходимо получить обезьянье сердце, чтобы его вылечить. Но и обезьяна, в свою очередь, обманывает акулу, утверждая, что необходимо обернуться назад, ибо сердце свое она оставила дома, на дереве, в сундучке.

<...> есть сказки, в которых вообще нет ни слова о людях; есть сказки, главные герои и героини которых — животные, а люди, если они и появляются там, — случайны и малозначительны; и, наконец, есть сказки, где облики зверей — лишь маски человеческих лиц, сказки и басни, служащие делам сатиры или нравоучения, — и все это отнюдь не волшебные истории, а только истории о животных: «Рейнеке-лис», «Братец Кролик» или прелестные «Три поросенка».

Ну, а *Обезьянье сердце* — тем более история этого рода. Я думаю, она была включена в *Книгу Сказок* лишь из-за того удивительного обстоятельства, что обезьяна оставила сердце дома на дереве, в сундучке. <...> такой сказочный мотив очень древен и чрезвычайно распространен в народных легендах; встречается он и в волшебных историях — будто бы жизнь или могущество какого-нибудь существа могут храниться отдельно от него, в другом месте — в сундучке, или под камнем, или в яйце. Этот сюжет, записанный собирателями фольклора бесчисленное количество раз, известен нам по одной из древнейших волшебных историй, запись которой дошла из незапамятных дней, — древнеегипетской *Сказки о двух братьях*, где младший брат говорит старшему:

*Я заколдую сердце свое и положу его на вершину цветущего кедра. Если тот кедр срубят, и сердце мое упадет на землю — приди, и ищи его, и не смыкай глаз, пока не найдешь, — даже если придется искать семь лет. Когда найдешь сердце — положи его в сосуд с родниковой водой — и воистину будет так, что в тот же час я оживу!*¹⁸¹

*История волшебных сказок, возможно, гораздо сложнее, чем история человечества: она столь же сложна, как история языка. Все три фактора: **родство, распространение и независимое создание** сходных легенд — сыграли свою роль в создании запутанной сети Сказаний. Вряд ли кто-нибудь сможет ныне распутать ее, разве что эльфы. Из трех этих сил **создание (изобретение)** сказки — безусловно, самая важная и самая таинственная. <...> **Распространение** (в пространстве) историй (или предметов) — это всего лишь вопрос об истоках. Всегда удастся найти место, где*

некогда жил изобретатель. То же самое можно сказать о **родстве** (распространении историй или предметов во времени): исследуя родственные связи, мы можем найти их прародителя.

Сама по себе мифология не болезнь — но она может быть больна, как может быть больна, как может быть больным все, что порождено человеком. С таким же успехом можно было бы утверждать, что мысль — болезнь разума. Лучше сказать: языки, особенно современные европейские языки — это болезнь мифологии. Однако мы не можем отринуть Язык. И язык, воплощение разума, и сказка — современники в нашем мире. Могучий разум, способный абстрагироваться и обобщать, не просто видит «зеленую траву», выделяя ее из прочих предметов <...>, — он осознает, что она «зеленая» «траву». Но сколь могущественна, сколь велика власть прилагательного: во всей Фэери нет более действенных заклинаний и чар. Это не удивительно: в мифологической грамматике именно прилагательные заключают в себе колдовские заклятия для внешнего вида вещей. Разум размышляет о «легком», «тяжелом», «сером», «желтом», «неподвижном» и «быстром» — а магия думает, как сделать тяжелое — легким, способным летать; как превратить серый свинец в желтое золото; как обернуть неподвижный камень быстрой водой. И если существует в мире один элемент этих пар, то существует, должен существовать и другой; неизбежно существуют обе зачарованные вещи, две стороны медали. Когда мы отнимаем зеленый цвет от травы, голубой — от неба, красный — от крови, мы уже приобретаем некую колдовскую власть — с одной стороны; и тогда у нас появляется желание обладать этой властью не в мыслях, но вне их, во внешнем мире. Отсюда не следует, что мы всегда можем успешно применить чары. Мы можем положить на человеческое лицо смертную зелень — и вызвать страх; можем заставить сиять в небе ужасную голубую луну, — а можем приказать весенним лесам одеться в серебристые листья, а овцам — вырастить золотое руно; или можем расцветить холодного ползучего гада жарким огнем. Однако все эти так называемые фантазии порождают новые небывалые формы — так начинается Фэери; так человек становится как бы вторичным творцом в созидании мира.

Весьма важная возможность Фэери — это возможность создавать по своей воле фантастические видения. Не все они прекрасны и не все они безопасны — во всяком случае, те из них, которые создают люди. Вот люди и торопятся в позоре своем очернить эльфов, котормы от века дана — реальная или сказочная — подобная власть.¹⁸²

Тор

Олимпийские боги — это персонифицированные солнце, луна, заря, ночь и т.д., все рассказы о них — *мифы* о явлениях природы (лучше было бы сказать: *аллегории*). Эпос, героическая легенда, сага опускают сказания на землю и очеловечивают их, приписывая совершённые подвиги древним героям — людям более могущественным, чем современные, но все-таки уже людям.

Боги получают свою красоту и величие, подобное величию сил природы, из рук человека, отделяющего бога Луны — от Луны, бога Солнца — от Солнца и так далее; персонификация богов происходит исключительно волею человека; и тени свои, и свое божественное сияние, которое боги обретают у себя в сверхъестественном мире, они получают от человека.

«Тор» — по-норвежски означает «Гром», и несложно отождествить с молнией его молот Мьельгнир. Однако Тор <...> отличается очень ярким и незаурядным характером, которого нельзя обнаружить ни в громе, ни в молнии, хотя некоторые личные качества бога Тора могут быть, конечно же, объяснены сходством с явлениями природы <...>: например, его рыжая борода, грозный и громкий голос, сокрушительная и грубая мощь.

А когда в глубине веков волшебная история наконец исчезает, на ее месте не остается ничего — только звук грома, гремящего над землею безлюдной страны.

Но иногда мы встречаем в мифологии отблеск чего-то действительно «высшего» — Божественности, божественного Права повелевать миром <...>. Это Право становится тогда предметом поклонения — и возникает религия.¹⁸³

Религия и мифология действительно перепутались — или, быть может, их пути разошлись в незапамятной древности, и ныне лабиринтами обманчивых троп, через ошибки и неудачи, они медленно, ощупью продвигаются вновь навстречу друг другу, чтобы заново воссоединиться. Даже в волшебных историях ясно видны три ипостаси: Мистический лик Сверхъестественного мира; Магический лик Природы; и лик-Зеркало, смеющийся над людьми и жалеющий их. Главный лик Фэери — второй, Магический. Но два других тоже могут возникнуть в волшебных историях в той или в иной мере — это уже зависит от желания сказочника. Магические свойства волшебных историй могут стать зеркалом человеческой души, а могут (хотя это не так просто) помогать в создании Мистерий.¹⁸⁴

Котел

Рассуждая об истории волшебных историй, мы смело можем сказать, что Горшок Сунь, Сказочный Котел кипел всегда и что в него постоянно лишь добавлялось что-нибудь новое — вкусное или не очень. Используя первый попавшийся пример, мы можем сказать, что история, похожая на *Гусятницу у колодца* братьев Гримм, была рассказана еще в тринадцатом веке Бертой Большеногой, матерью Карла Великого, не доказывает ничего: ни того, что эта история тринадцатого века спустилась на свою дорогу волшебной сказки из Асгарда или с Олимпийских высот, ни того, что она вообще пребывала когда-либо на этих высотах.

Я думаю, что никто не испытал бы ни малейшего недоверия к рассказу, как Архиепископ Кентерберийский поскользнулся на банановой кожуре, исходя из того лишь, что такой случай — широкоизвестная смешная промашка, о которой люди всегда с удовольствием сообщают друг другу, особенно когда дело касается достойных старых джентльменов.

*Однако какой прок от этой банановой кожуры? Наше исследование только начнется в тот миг, когда истории с негодованием ее отринут. Они скажут вам, что «история с банановой кожурой со временем стала соотноситься с Архиепископом, а сказка о Гусятнице стала приписываться Берте». Для того, что называется историей, подобный подход, вообще говоря, безвреден. Но хороши ли он для тех, кто изучает историю волшебных историй? Думаю, в этом случае он плох. Пожалуй, в этом случае следовало бы говорить так: со временем Архиепископ вошел в историю о банановой кожуре, а имя Берты Большеногой появилось в истории о Гусятнице. А еще лучше было бы говорить: пришло время, когда Архиепископ и Берта вступили в волшебный **Котел**, и там стали частью *Варева Сказок*. Они — всего лишь новое добавление к кипящей похлебке. Это большая честь для них, ибо в **Котел** попало уже множество величественных и древних вещей и событий, которые стали там гораздо прекраснее, смешнее, страшнее, чем были когда-то в «реальной истории».*

*То же самое свершилось, когда исторический Артур (может быть, не слишком важный в истории властитель) попал в волшебные недра **Сказочного Котла**. Он пробыл там долгое время вместе со многими, многими другими персонажами и событиями древних времен — из мифологии, и из Фэри, и из реальной истории <...>, пока он не явился оттуда иным, могущественным Королем Фэри.*

Вошебное не приходит и не уходит; оно ждет, ждет в великом **Сказочном Котле**; ждет, когда явится к нему могучий герой, безмянный муж или жена — из Мифа или Истории; ждет того мига, когда они бросятся в волшебный **Котел**, все вместе или один за другим, без различия званий или могущества.¹⁸⁵

Однако уже в самых старинных (английских) летописях рассказы о нем [о короле Хродгаре — Ф. Ф.] напоминают волшебные сказки: ибо все они тоже попали в волшебный **Котел**.

История часто напоминает миф, ибо, в конечном счете, они созданы из одного материала. Даже если Ингельд и Фреавард никогда не существовали в действительности или никогда не любили друг друга — все равно, значит, были другие, безмянные мужчина и женщина, и история их любви дала начало легенде об Ингельде и Фреавард, или, вернее, это Ингельд и Фреавард вступили в историю их любви. И тогда они вошли в **Сказочный Котел**, где кипят на волшебном огне многие могучие силы, и среди них — Любовь с Первого Взгляда.

Однако, если уж мы говорим о **Котле**, несправедливо было бы забывать и о **Поварах**. В **Котле** множество удивительных вещей — но **Повара** черпают их из **Котла** не вслепую. Их выбор всегда очень важен. Боги — это прежде всего боги, и сказания о них должны учитывать божественную их сущность.

Древние элементы волшебных историй так легко утратить, позабыть или заменить какими-нибудь другими: достаточно сравнить любую волшебную историю с другой, близкой ей, чтобы доказать это. Но тот, кто пересказывает волшебную историю, оставляя в ней те или иные сказочные мотивы (или вставляя новые), невольно оценивает их художественную значимость. Даже тогда, например, когда в волшебных историях встречаются табу, запреты, повседневный смысл которых утерян давным-давно, — их следует сохранить в сказании лишь из-за той великой мифологической значимости, которой обладают запреты. Мы не должны забывать этого — иначе мы будем вечно раскаиваться и сожалеть обо всем, что потеряли. Это — закон даже для простых детских сказок. Это — вечный и восхитительный соблазн Запертой Двери.¹⁸⁶

Дети

Чудеса — не единственное и даже не первое из всего, что жаждет получить растущий человеческий разум. Совершенно ясно, что <...> слово «**вера**» в обычном значении: вера в то, что некая вещь существует или же может произойти в нашем реальном (Первичном) мире.

<...> сказочник, обладающий в совершенстве искусством вторичного творчества, созидает Вторичный Мир, в который мы, слушатели, мысленно можем войти. И все, что там происходит, — истина для этого мира, ибо все его законы и правила сотворены в согласии с ним самим. Поэтому мы в него верим — до тех пор, пока мы находимся в нем. Неверие возникает лишь тогда, когда разрушаются чары: когда вдруг отказывает сотворившая Вторичный Мир магия или, вернее, исчезает искусство. Тогда мы вновь возвращаемся к Первичному Миру и смотрим на маленький Вторичный Мир, покинутый нами, как бы со стороны, извне. А если мы будем вынуждены (случайно или из добрых чувств к сказочнику) остаться во Вторичном Мире, мы должны отринуть неверие (или подавить его), иначе слушать сказание дальше будет просто невыносимо. Но подобный отказ от неверия — лишь заменитель подлинной веры, отговорка, которой мы пользуемся, когда снисходим до занятия играми или прочим притворством, или когда со старанием стремимся обнаружить (более или менее по своей воле) некое глубокое значение в непонятном нам произведении искусства.¹⁸⁷

Вера зависела, конечно же, от того, каким путем пришла ко мне та или иная история: от старших ли узнал я о ней или от самого автора, а также от того, сколь качественной и непохожей на других она была. Но никогда наслаждение, что получал я от волшебных историй, не зависело от моей веры в то, что какие-то вещи могут (или не могут) произойти в «реальной жизни». Волшебные истории были прямо связаны не с этой возможностью — но с *желанностью*. Если они бывали желанны (порой даже невыносимо), они достигали своей цели.¹⁸⁸

Толкина не волновали ни *Алиса в стране чудес*, ни пиратский романтизм, ни *Остров сокровищ*:

Индейцы были значительно лучше: у них были луки и стрелы (всегда мечтал, и до сих пор мечтаю научиться мастерски стрелять из лука), у индейцев были странные языки, они сохраняли древние обычаи и обряды, и, кроме того, в историях про индейцев обычно присутствовали леса. Однако земля Мерлина и Артура была все равно лучше всех, и лучше всех был безымянный Север Сигурда из рода Вельсингов — и дракон. Эти земли были для меня невыносимо желанными. Я никогда не думал, что дракон — такой же обыкновенный зверь, как и конь. И дело вовсе не в том, что коней я видел каждый день, а следа от лапы дракона не видел никогда в жизни. Дракон был помечен, помечен, помечен неизгладимым клеймом на своей шкуре: «Фэри» было написано там. В каком бы мире ни водились драконы — это был неминуемо Иной Мир, Фантазия, вторич-

*ное творчество или хотя бы один мимолетный взгляд на иные Миры — все это кроется в сердце Фэери. О, как я мечтал о драконах!*¹⁸⁹

Честертон однажды заметил, что дети, вместе с которыми он как-то смотрел *Синюю Птицу* Метерлинка, остались недовольны спектаклем, *потому что в нем не было настоящего конца, в котором все получили бы по заслугам, и герой с героиней так и не узнали, что Кот был неверен им, а Пес — верен. Потому что дети, — говорит Честертон, — невинны и поэтому любят справедливость, в то время как многие из нас грешны, и поэтому предпочитают милосердие*¹⁹⁰.

И наконец.

*Если взрослые читают волшебные истории, как равноправный во всем вид литературы — если они не играют в детей, и не притворяются детьми, которые не желают никогда вырасти, — каково тогда значение этого вида литературы? Это, я думаю, последний и самый важный вопрос. Я уже намекал на кое-какие ответы, которые мог бы дать. Прежде всего: если волшебные истории написаны с большим искусством, главное достоинство их — литературная значимость, как у любого другого вида литературы. Но волшебные истории предлагают нам также помощь Фантазии, Восстановления, Побега, Утешения — поддержку, в которой дети, как правило, нуждаются гораздо меньше взрослых.*¹⁹¹

Фантазия

<...> я намерен дерзко присвоить себе способности Шатая-Болтая и использовать словотворчество для своих целей: я намерен к прежнему, более высокому значению слова «фантазия», в котором оно есть синоним «воображения», присоединить добавочное значение «нереальности», несхожести с Первичным Миром, свободы от постоянно довлеющего над Первичным Миром, господства «фактов».

То, что сотворенные образы представляют собою предметы, не принадлежащие Первичному Миру <...>, является прежде всего их достоинством, а вовсе не недостатком. Фантазия (в этом значении) кажется мне не низшей, а, наоборот, высшей формой Искусства, поистине самой чистой и возвышенной формой его — и самой могучей, когда она достигает своей цели.

*Фантазия с самого начала обладает, конечно же, одним замечательным преимуществом: захватывающей необычностью.*¹⁹²

Всякий, владеющий языком, может сказать «зеленое солнце».

Создать Вторичный Мир, где зеленое солнце было бы на своем месте, где мы обрели бы искреннюю и безусловную Вторичную

*Веру в него — для этого, видимо, требуется приложить и мысль, и труд, и, кроме того, это требует некоего особенного мастерства, подобного мастерству эльфов.*¹⁹³

*Но «Драмы Фэери» — те представления, которые, согласно древнейшим из летописей, некогда устраивали для людей эльфы, — могут рождают Фантазию, обладающую столь неподдельной достоверностью, какую не в силах создать своими механизмами люди. Эти драмы воздействовали (на человека) так, что он переступал границы Вторичной Веры. Если вы участвуете в Дrame Фэери — телесно вы пребываете (или вам кажется, что вы пребываете) внутри Вторичного Мира. В этом смысле Драма Фэери очень похожа на **Сновидение**, и, как кажется, их иногда путали (люди). Однако можно сказать, что, находясь внутри Драмы Фэери, вы находитесь как бы внутри сна, созданного кем-то другим...¹⁹⁴*

Для них [эльфов — Ф. Ф.] Драма Фэери — форма искусства, отличная от Колдовства или Магии в узком смысле слова. Эльфы не живут во Вторичном Мире — но они, наверное, могут позволить себе пребывать в нем значительно дольше, чем люди-артисты. А Первичный Мир, наша Реальность, одинаков и для людей, и для эльфов, сколь бы различно он ими не воспринимался и не оценивался.¹⁹⁵

<...> для обозначения особенного могущественного эльфийского мастерства я буду пользоваться словом «чары» (за отсутствием менее спорного слова). Чары порождают Вторичный Мир, в который могут войти и создатель, и зритель, — и мир этот будет восприниматься ими до тех пор, пока они не покинут его. Подобное восприятие в своей чистоте является, несомненно, художественным. Магия же производит изменения только в Первичном Мире (или, по крайней мере, Магия претендует на это). Неважно, кому приписывается владение Магией — смертному или фее — важно, что Магия остается отличной от Искусства и от Чар; Магия — не Искусство, но только лишь техника; желание Мага — могущество в этом мире, власть над людьми и предметами.¹⁹⁶

Фантазия — самая естественная человеческая деятельность. Она ни в коем случае не разрушает Законов Логики. Фантазия не притупляет интереса к научным исследованиям и не препятствует поиску научных истин. Напротив. Чем острее и яснее наш разум, тем прекраснее будет Фантазия, которую он может создать.

Фантазия остается правом человека: мы творим так, как можем, ибо сами сотворены — но не просто сотворены, а сотворены по образу и подобию Творца.¹⁹⁷

1) Восстановление

Семя дерева может взойти практически в любой почве, даже в такой законченной <...>, как почва Англии. Весна, конечно, не станет менее прекрасной лишь оттого, что мы видим ее не впервые: ибо никогда, с начала и до конца мира, не было и не будет двух одинаковых весен. Каждый лист — дуба ли, ясеня или терновника — от века и на все времена будет неповторим.

Мы должны суметь заново взглянуть на зелень; должны поразиться, но не ослепнуть, глядя в бездонную синеву, на золотые и красные краски. Мы должны встретить кентавра и дракона; а затем, может быть, как древние пастухи, внезапно увидеть овец, собак, коней — и волков.

Восстановление (которое включает в себя возвращение и обретение желания жить) — это также и возвращение ясности взгляда. Я не хочу говорить: «видеть вещи такими, как они есть», чтобы не связываться с философами, но я мог бы осмелиться сказать: «видеть вещи такими, какими мы должны (или должны были) их видеть», — то есть как вещи, отличные от нас самих. В любом случае следует помыть окна: сделать так, чтобы ясно видимые предметы были очищены от всех темных пятен банальности или обыденности, вообще очищены от нашего обладания ими.

Я не хочу утверждать, будто волшебные истории — панацея от наших потерь или единственное средство **Восстановления**. Многим достаточно и простого смирения. И, кроме того, существует (специально для самых смиренных) так называемая «**Янйефок**», великая Фантазия Честертона. «**Янйефок**» — фантастическое слово, но в Англии вы можете встретить его в каждом городе. Это слово «Кофейня», это всего лишь его отражение, — то слово, сидя в кофейне, вы видите через ее стеклянную дверь, — то слово, что прочитал на стекле Диккенс пасмурным лондонским днем; то, что использовал Честертон для обозначения очень загадочных превращений, которые происходят со всякой привычной нам вещью, стоит лишь взглянуть на нее неожиданно под новым углом.

Но, мне кажется, могущество Фантазии <...> весьма ограничено: ибо **восстановление** ясности взгляда — это единственная и возможная цель. Слово «**Янйефок**» может внезапно побудить вас увидеть, что Англия — абсолютно чуждый вам мир, затерянный в древних веках или, наоборот, в странной мгле отдаленного будущего, где можно очутиться лишь с помощью Машины Времени; вы сможете заметить, что обитатели этого мира — удивительно необычные и интересные существа и что привычки их весьма и весьма оригинальны — но не более этого. Так действует телескоп времени, сфокусированный на одной точке. А созидаящая Фан-

тазия, напротив, в первую очередь стремится создать что-нибудь новое; она может распахнуть двери ваших сокровищницы, и тогда все богатства, запертые там, вылетят прочь, словно птица из клетки. Все драгоценности вдруг станут цветами или превратятся в языки пламени. Вы почувствуете: то, чем владели вы (или что знали), было могущественным и опасным, свободным и диким, оковы его были недостаточно прочны: все это не было вашим ровно в той мере, в какой это все не было вами.

Фантазия — порождение Первичного Мира, но хороший мастер любит свой материал, он знает и чувствует глину, камень и дерево так, как это дано только создателю: мертвое железо воплощается в его руках в чудесный меч Грам; созданием Пегаса облагораживается конь; в Деревьях Луны и Солнца в славе являются корень и ствол, плод и цветок.

Именно через волшебные истории мне впервые было дано осознать великое могущество слов и восхититься такими вещами, как камень и железо, дерево и трава; дом и огонь; хлеб и вино.¹⁹⁸

2) Побег

Побег — одна из важнейших функций волшебных историй <...>, <...> как правило, поступок совершенно необходимый и даже порой героический.

В реальной жизни Побег можно упрекнуть только в том, что он иногда терпит неудачу; в критике же его всегда порицают тем больше, чем лучше он удастся. Очевидно, что мы сталкиваемся здесь как с неверным употреблением слов, так и с путаницей в мыслях. Разве следует презирать человека, который бежит из темницы, чтобы вернуться домой? Или того, кто, не имея возможности убежать, думает и говорит о чем-то, не связанном с тюрьмой и тюремщиками? Мир за стенами темницы не станет менее реальным, лишь оттого, что узник его не в силах увидеть. Ополчившись на слово «побег», критики искажают его смысл; более того, они путают — и я думаю, что это не простая ошибка, — Побег Узника и Бегство Дезертира. Точно так же какой-нибудь партийный оратор вполне мог бы заклеить, как предательство, бегство от ужасов гитлеровского или иного рейха или несогласие с ним. А критики поступают еще хуже — они обрушиваются с презрением не только на Дезертничество, но и на подлинный Побег и на все, что ему порою сопутствует: Отвращение, Гнев, Бунт и Проклятие. Но этого мало: они не только путают побег узника с бегством дезертира; мне вообще кажется, что им больше угодны предательские соглашения, чем сопротивление патриотов.¹⁹⁹

Что же касается меня, я никак не могу убедить себя в том, будто крыша вокзала в Блетули более «реальна», чем облака. Это

творение человеческих рук воодушевляет меня много меньше, чем легендарная крыша над Миром, Небесный Свод.²⁰⁰

***Желание бежать** — неотъемлемая черта нездоровых времен, **желание бежать** не от жизни, а от страданий, которые мы создаем в наши дни сами себе; ибо мы отчетливо понимаем и уродство трудов наших, и их зло.*

Ибо уродство и зло сплавлены для нас воедино. Нам трудно вообразить злую и в то же время прекрасную вещь. Трудно понять чувство страха перед прекрасными феями, пронизывающее долгие века древности. Но гораздо страшней, что порою добро может потерять подобающую ему красоту.²⁰¹

Существуют вещи, более страшные, чем шум, зловоние и несуразность двигателя внутреннего сгорания. Это голод, жажда, нищета, боль, горе, несправедливость, смерть. Человек может с ними какое-то время не сталкиваться — но они существуют, ибо это древние узы, и волшебные истории предлагают некоторую возможность разорвать их. И, кроме того, существуют великие древние потребности и желания, затрагивающие самые корни Фантазии, — и волшебные истории предлагают некое удовлетворение их — и утешение.²⁰²

<...> есть желания мудрые и глубокие — например, древняя, как грехопадение, жажда говорить со всем, что живет. На ней основано часто присущее зверям из волшебных историй умение разговаривать, а также магическое умение человека понимать языки птиц и животных. Корень именно здесь, а вовсе не в том, что неразумные люди незапамятного прошлого, как утверждает нынче, попросту не могли отличить себя от животных. На самом деле чувство подобной отдельности — очень древнее; но столь же древним кажется и ощущение некоего разрыва, свершившегося в глубине времен: слишком странная судьба у людей, и несомненно, что на нас лежит некий грех. Все другие живые создания — чужие для нас, словно иные планеты, и всякая связь с ними прервана. Человек сегодня только наблюдает за ними со стороны, находясь в состоянии то ли войны с ними, то ли непрочного примирения. Мало кто из людей удостоился чести посетить эти планеты, все остальные должны довольствоваться рассказами путешественников. Все сказанное относится, например, даже к лягушкам.²⁰³

Во всех интересующих нас версиях этой волшебной истории, в кельтских, германских, английских, говорится отнюдь не о браке лягушки и человека: ведь лягушка была заколдованной девушкой! Смысл сказки, конечно, не в рассуждениях о том, может ли лягушка стать женой человека, а в напоминании о необходимости

*хранить свое обещание (даже такое, последствия которого невыносимо): это — один из главных законов Фэери, равно как и требование не нарушать запреты. А для нас это — будто звук эльфийских труб, который невозможно забыть.*²⁰⁴

3) Великий Побег или Избавление от Смерти

*Не фэерис, а люди создали волшебные истории. Историки, которые рассказывают людям об эльфах, полны стремлением также к Избавлению от Бессмертия. Конечно, бессмысленно ждать от наших сочинений, чтобы они всегда поднимались над общим человеческим уровнем, однако это довольно часто случается. Например, мало какие из уроков волшебных историй преподаны более ясно, чем мысль о гнете бессмертия или, скорее, бесконечной череды жизней, к которой стремятся одержимые «духом побега».*²⁰⁵

*Но «утешение» волшебных историй имеет еще и другой смысл, помимо удовлетворения древних стремлений. Гораздо важнее Утешение Счастливого Конца. Я даже дерзну утверждать: всякая волшебная история должна иметь именно счастливый конец. Я бы сказал, что Трагедия — это высшая, истинная форма Драмы; в случае волшебной истории я бы сказал, что истинная форма ее прямо противоположна Трагедии. Так как у нас нет подходящего слова, чтобы выразить такую противоположность, я буду называть ее **Счастливой Развязкой**. История со **Счастливой Развязкой** есть высшая форма волшебной истории.*

*Утешение волшебных историй, радость счастливого конца — или, точнее, радость Счастливой Развязки, внезапного доброго «поворота» событий (ибо в сказках не бывает правдоподобных концов) — та радость, которую превосходно творят волшебные истории — это не «побег» и не «дезертирство». <...> Волшебные истории не отрицают существования **Несчастливой Развязки**, горя и поражения: возможность подобных событий необходима для полноты чувства радости освобождения. Но волшебные истории отрицают (наперекор всему) всеобщее окончательное поражение, и потому они — **благая весть**, приносящая слабый отблеск запредельной радости в этот мир, горький как скорбь.*²⁰⁶

Из истинных историй Фэери приходит к нам более могучий и более острый эффект. В таких волшебных историях, когда наступает неожиданный «поворот», мы чувствуем пронзительное мгновение радости, которая разрывает нам грудь — и тогда раздвигается на миг сказочный занавес, и за ним открывается свет.

*Семь лет я служила тебе и во имя твое,
Взошла на ледовые горы во имя твое,*

Рубаху в крови я носила во имя твое —
Ужель не очнешься ты и не обернешься на слово мое?
Он услышал — и обернулся к ней.²⁰⁷

Заключение

Эта **радость**, которую я выбрал служить знаком истинной волшебной истории (или романа), заслуживает большего внимания.

Возможно, каждый писатель, творящий **Фантазию**, созидаящий Вторичный Мир, мечтает быть настоящим творцом, надеется, что все, им написанное, реалистично, что бытие его Вторичного Мира (если не все детали его) берет исток свой в **Реальности** — или впадает в **Реальность**. И если творению мастера действительно присуща «внутренняя согласованность **реальности**» <...>, то трудно представить, что это могло бы случиться, если бы произведение его не соотносилось с **реальностью** вовсе. И, может быть, та совершенно особая **радость**, которая возникает при успешной **Фантазии**, хранит в себе отблески **реальности** или истины, стоящей выше **Фантазии**, над ней.

<...> в момент Счастливой Развязки мы на миг обретаем видение, открывающее, что ответ может быть глубже и значительнее: это может быть далекое эхо или отблеск **Благой вести**, сверкнувшей в реальном мире.

Мне кажется, что **Евангелия** заключают в себе либо волшебную историю, либо нечто еще более величественное — то, в чем скрыта суть всех волшебных историй. **Евангелия** рассказывают о многочисленных чудесах — рассказывают очень художественно, трогательно и прекрасно (в этом смысле **Евангелия** — вполне самодостаточные мифы); но среди их легенд скрыта величайшая и самая завершенная из всех мыслимых **Счастливых Развязок**. Легенда, которую донесли нам **Евангелия**, действительно воплотилась в **Истории Первичного Мира**; желание и стремление к вторичному творчеству возвысились до исполнения в истинном **Творении**. Рождение Христа — это **Счастливая Развязка** человеческой истории. Воскресение — это **Счастливая Развязка** в истории Воплощения. **Евангельская** легенда начинается с **радости** и в **радости** завершается. Ей присуща непревзойденная «внутренняя согласованность **реальности**».

Нетрудно представить, какую необыкновенную **радость** и восхищение можно почувствовать, если какая-то особенно прекрасная волшебная сказка окажется истиной в «первичном» значении, если она станет частью **Истории**, не потеряв при этом мифического или аллегорического своего смысла. Это нетрудно представить, поскольку подобная **радость** по сути своей схожа с **радостью**

доброто «поворота» в волшебных историях, поразительная реальность которой так сильно ошеломляет нас (в противном случае наше чувство не называлось бы **радостью**. Она устремлена вперед (или назад — направление здесь не имеет значения) к **Великой Евангельской Счастливой Развязке**. Христианская **Радость**, **Глория** — такого же рода, но она несравненно <...> выше и радостнее. История, рассказанная в **Евангелиях**, превыше всех иных историй; она **есть** истина. Искусство достигло в ней ни с чем не соизмеримого совершенства. **Бог — единый Господь** для людей и для ангелов — и для эльфов; милостью **Его История** и **Легенда** встретились и соединились.

Но в **Царстве Божием** великое не подавляет собой малое. Человек прощенный — это все еще человек. Рассказ, **Фантазия** еще продолжают — и они должны продолжаться. Благая весть не упразднила легенд; но она освятила их — особенно их «счастливый конец». Христианин по-прежнему должен трудиться, должен страдать, надеяться и умирать. Однако ему дано осознать ныне, что все его способности и стремления имеют и смысл, и цель, которая служит **искуплению** падения человека. **Создатель** одарил человека столько щедро, что люди могут решиться на такую догадку: **Фантазией** они помогают приумножению и украшению богатств сотворенного мира. Все сказки могут когда-нибудь сбыться — и тогда они будут так же похожи и непохожи на все наши разговоры о них, как **Человек**, окончательно спасенный, будет похож и непохож на того **падшего, которого мы знаем**.²⁰⁸

Двадцатый век вошел в историю культуры, в историю европейского сознания как век бесчисленного количества субкультур. В сущности, этот процесс начался в XVIII веке, в последнюю его треть, и стал бесспорным фактом в XIX веке. Романтизм, заявивший о себе на исходе XVIII века и ставший хозяином в европейской культуре в первую треть XIX века, а во многих странах и в более позднее время, явился не только последней **мифологической** культурой, но и культурой трехликой: 1) ранний романтизм; 2) национальный романтизм; 3) поздний романтизм. Столь же трехликой культурой стал и пришедший ему на смену бидермайер, первая демифологическая культура: 1) этический бидермайер; 2) эстетический бидермайер; 3) героико-приключенческий бидермайер (неоромантизм). И бидермайер явился культурой, просуществовавшей две трети XIX века, до его исхода, от Диккенса до Ростана и Уайльда. Параллельно с бидермайером в те же две трети XIX века существовал и реализм (от Стендаля до Чехова). Наконец, параллельно с реализмом и бидермайером существенными культурными феноменами явились в то же время, т.е. во

второй половине XIX века, существенно оппонирующая реализму и бидермайеру мистика в двух вариациях — в вариации неоготики (привидения) и в вариации собственно мистики (Блаватская и др.); и, конечно же, нонсенс, утвержденный Лиром. Наконец, в последнюю треть XIX века, т.е. в 1860-ые годы, формируется мощный реестр субкультур, и это: 1) Парнас; 2) Импрессионизм; 3) Натурализм; 4) Символизм; 5) Детектив; на самом исходе XIX века: а) постимпрессионизм и б) экспрессионизм, и этот последний в лице Мунка и Гамсуна; и бесчисленное количество субкультур в разных сферах искусства с непродолжительной жизнью. И едва ли не все они входят как единицы в ту культуру, которую называют модернизмом.

Фэери — не только сказочные существа, но и самостоятельная, самодостаточная субкультура, равнозначная, равновеликая многочисленным *субкультурам* двадцатого века, имеющая свой язык, свой предмет изображения, свою органическую идеологию. Созданная Толкином и поддержанная Льюисом, Чарлзом Уильямсом и другими, она обрела всемирный литературно-культурный авторитет, наряду с другими художественными явлениями XX века. Фэери — это единство двух миров: с одной стороны, это — мир нижний, подземный, мир хоббитов, гномов и др.; с другой стороны, это мир верхний и дальний, мир орлов.

II. Вторая часть диалогии *Дерево и лист*, — может быть, самое поэтическое и самое горькое сочинение Толкина, сочинение незабываемое. Оно называется *Leap by Niggle*, в русском переводе *Лист работы Мелкина*. Первый абзац начинается эпически, точнее, сказочной эпикой: *Жил-был однажды маленький человек по имени Мелкин...*; «маленький человек» — это гоголевский герой, Акакий Акакиевич, естественно, не русский, а английский; в отличие от русского Акакия Акакиевича в нем нет иронии, тем более, гротеска. В первом же абзаце сказано и о неизбежности «дальнего путешествия», которое было Мелкину не по душе.

Второй абзац пространен, но начинается, как и первый: представлением. Первый абзац представлял Мелкина как «маленького человека». Второй абзац представляет его как художника, но не большого ранга (*Правда, больших высот он не достиг...*). Масса многочисленных дел не позволяла ему жить в соответствии со своими желаниями. А «отвертеться» он не мог, поскольку *законы в его стране держали народ в строгости*. Сверх того, он не мог не помогать всем, кто просил его о помощи.

Толкин относится к своему герою с добрым чувством, но не скрывает его бесталанности, хотя, может быть, бесталанность его и сомнительна. *Он принадлежал к тем художникам, которые листья пишут лучше, чем деревья. Он подолгу работал над одним листом, стараясь запечатлеть форму и блеск, и сверкающие капли росы по краям. И все же ему хотелось изобразить целое дерево...*²⁰⁹

*Особенно не давала художнику покоя одна из картин. Началась она с листа, трепещущего на ветру, — но за листом явилось дерево и начало расти, раскидывая бесчисленные ветви и цепляясь за землю все новыми корнями самой фантастической формы. Прилетали и садились на сучья странные птицы — ими тоже требовало заняться. А потом вокруг Дерева и позади него, в просветах листьев и ветвей, начал разворачиваться целый пейзаж. Картина помещалась в специально выстроенном высоком сарае в саду — раньше он на этом месте сажал картошку.*²¹⁰

*Картина, честно говоря, совершенно его не удовлетворяла и все же казалась очень красивой — единственной по настоящему прекрасной картиной в мире.*²¹¹

Мелкин прекрасно понимает, что нужно *забросить все другие дела* и не обращать внимания на все другое.

Но на все другое он не может не обращать внимания. Во-первых, потребовал ремонта дом. Во-вторых, будучи присяжным, он должен ездить в город на судебные слушанья. В-третьих, поскольку наступила весна, один за другим стали появляться гости. А гости помимо отдохновения замечают, что хозяин не достаточно внимательно следит за садом и к нему *может навеститься Инспектор*. Так в самом начале «истории» в нее входит власть, имеющая контрольную функцию.

Тем не менее основной темой, пунктирно проходящей, является картина, ее созидание, переживание, рецепция. Существенно и то, что Мелкин относится к картине как истинный художник, мучительно стремящийся к совершенству.

*По правде говоря, картина была не из лучших, хотя, возможно, некоторые места действительно стоили внимания. Во всяком случае дерево вышло странное. Единственное в своем роде.*²¹²

Через страницу:

*Стоя на стремянке в сарае, маленький художник пытался запечатлеть на холсте отблеск заходящего солнца на заснеженной вершине горы, чуть-чуть влево от дерева.*²¹³

Есть непрерывный ритм тем, кадров, персонажей.

И важная фабульная акция. Мелкину предстояло «нелегкое путешествие» и знакомые стали вычислять, кому *достанется его домик и будет ли новый хозяин лучше ухаживать за садом*²¹⁴.

Так формируется и утверждается над личностью контрольная функция «знакомых».

Так в текстовое пространство входит *значительный* персонаж; он — из ряда «знакомых», «гостей», но он имеет фамилию, и, имея фамилию, власть. И это — *Приходсон*, который *знать не хотел о живописи, зато очень критически относился к манере Мелкина ухаживать за садом. Когда Приходсон смотрел на сад Мелкина (что делал часто), видел он главным образом сорняки; если же ему случалось взглянуть на Мелкиновы картины (что приходилось редко), он видел только серые и зеленые пятна да черные полосы и никакого смысла не находил*²¹⁵.

Мелкин-Приходсон образует не только пунктирно-фабульное, но и универсально-сюжетное действие. Будучи присяжным, Мелкин имеет «начальственный» статус. Но «начальственный» статус Мелкина дезавуируется живописью. Приходсон же имеет *прерогативу* человека униженного и оскорбленного.

Во-первых, у Приходсона хворает жена. Во-вторых, ветер сорвал с крыши черепицу и в спальню льется вода. В-третьих, Приходсон просит доску, парусину, или, если нет парусины, то холст. *Вот тут-то он посмотрел на картину. Посмотрев, сказал: Просто я надеялся, что вы войдете в мое положение и выберете время съездить за доктором, а заодно и к строителям, раз уж у вас нет лишнего холста*²¹⁶.

В просьбе Приходсона был резон, поскольку у него не было велосипеда, да он и не мог ехать на велосипеде, поскольку был хром, да и нога у него сильно болела.

По дороге Мелкину пришли свежие мысли о картине и страх:

*Пальцы Мелкина дрожали на руле, так ему хотелось взяться за кисть. Сейчас, когда сарай остался позади, он совершенно ясно понял, как надо написать блестящие листья, которые обрамляли далекую гору. Но у него упало сердце, когда он со страхом подумал, что, может быть, не успеет перенести эту идею на холст.*²¹⁷

Мелкин выполнил все просьбы Приходсона. Но на следующий день лежал в постели с высокой температурой, а *в голове его и на потолке рождались чудесные орнаменты из листьев и переплетенных ветвей*²¹⁸.

И здесь пролегает существенный рубеж его творчества и существенный жизненный рубеж.

К Мелкину явился Инспектор домов и потребовал отдать Приходсону холст, доски и водоотталкивающую краску. На крик Мелкина последовало: *Дома важнее. Таков закон.*

И вслед за Инспектором явился похожий на него двойник, *высокий, с головы до ног одетый в черное*, и сказал: *Поехали! <...> Я – Возница*²¹⁹.

– Боже мой! – И бедный Мелкин разрыдался. – Ведь она... она даже не закончена!..

– Не закончена? – удивился Возница. – Во всяком случае, ваша работа над ней закончена. Пошли!

*<...> его втиснули в купе. Все ему стало безразлично. Он забыл и куда полагается ехать, и зачем он туда едет. Почти сразу же поезд вошел в темный туннель.*²²⁰

Мелкин проснулся на большой станции. Носильщик выкрикивал не название города, а имя Мелкина. Он торопливо выбрался из вагона, но, конечно, забыл сумку. А поезд ушел. Носильщик направил Мелкина в *рабочий дом*. На перевоспитание.

На платформе Мелкин упал в обморок. И его отвезли в больницу рабочего дома. Больница напоминала тюрьму. И даже не тюрьму, а каторжный труд, к тому же бессмысленный. Он копал землю, красил голые доски, и они всегда были одного и того же цвета. Из больницы не выпускали; окна выходили во двор. Часами заставляли сидеть в полной темноте: *чтобы он хорошенько подумал*. Он потерял счет времени. Ему не становилось лучше, а наоборот. Он с трудом добирался до постели, но сон не был сном. Его превращали в машину. Это напоминало лагерь, описанный Солженицыным. ГУЛАГ.

Но подобно герою *Одного дня Ивана Денисовича* Мелкин постепенно обрел в работе удовлетворение. *Он мог теперь взяться за работу в ту же секунду, как звонил звонок, и моментально отложить ее в сторону, как только звонил следующий. Мелкин много успевал сделать за день; всякие мелочи он доделывал до конца.*

*Он становился хозяином своего времени: он начал ясно понимать, на что можно его употребить. Теперь Мелкин не ощущал спешки*²²¹.

Состояние Мелкина не что иное, как прорыв из времени во вне-временность, утверждение жизни не как процесса, а как некоей субстанциальности.

Но жизненная функция Мелкина была вновь изменена. Был перестроен весь *распорядок дня*.

Времени на сон почти не осталось. У него отобрали плотницкую работу, и заставили день за днем копать землю.

Мелкин копал и копал, кожа с ладоней слезла, спина болела, как переломленная. Наконец он почувствовал, что не сможет больше воткнуть лопату в землю.²²²

И снова явился врач, и врач произнес: *Полный отдых... в темноте.*

Поскольку он ничего не чувствовал и ни о чем не думал, он не мог бы точно сказать, сколько прошло времени — несколько часов или несколько лет.

Естественно настало время медицинской (или следственной) комиссии.

И было два голоса:

Первый: *... он должен еще некоторое время пробыть здесь.*

Второй: *Он по своей природе был художником. Конечно, не из великих, и все же Лист работы Мелкина по своему привлекателен. <...> В Досье ничего не сказано о том, чтобы он притворялся, хотя бы перед самим собой, будто картины освобождают его от соблюдения требований закона.²²³*

Первый: *В Досье много раз повторяется это слово [Помеха — Ф. Ф.] вместе с массой жалоб и глупыми проклятьями.*

Второй: *никогда он не надеялся на Воздаяние, как это называют многие люди, вроде него. У нас здесь есть дело Приходсона, оно прибыло позже. Приходсон был соседом Мелкина, ни разу пальцем для него не пошевелил и даже благодарил редко. Но в Досье нет ни слова о том, чтобы Мелкин ожидал от Приходсона благодарности. Судя по всему, он вообще об этом не думал.*

— Да, это действительно смягчающее обстоятельство, — произнес Первый Голос. — Но не очень существенное. <...>

— И все же остается еще последнее донесение, — сказал Второй Голос, — о поездке на велосипеде под дождем. Этот случай я особо подчеркиваю. По-моему, ясно, что это было истинное самопожертвование: Мелкин знал, что для тревоги у Приходсона нет оснований, а сам он теряет последний шанс закончить картину.²²⁴

И т.д.

Первый Голос в конце концов согласился. И Мелкин был переведен на следующий смягчающий этап.

Наконец, очередная граница, и очередная инстанция.

И Мелкин проснулся для новой жизни, нового бытия.

Ставни были распахнуты, каморка была залита солнечным светом.

И был свет — это основа основ жизни, бытия.

Метафора для духа и самой Божественности, символизирует внутреннее просветление, явление космической силы, беспредельности добра и правды. Свет — также символ бессмертия, вечности, рая, чистоты, откровения, мудрости, интеллекта, величия, радости и самой жизни. Большинство философских учений считают свет и тьму составляющими единство противоположностей; важнейшие религии Ближнего Востока (такие, как манихейство и зороастризм) утверждают, что они этически противоположные силы, суть царства добра и зла. «Свет» стал синонимом «добра» и «Бога». Так, Иисус Христос — Свет мира; Гаутама Будда — Свет Азии; Кришна — Повелитель света; Аллах — Свет неба и земли. В иудейской и христианской традициях вечный свет — награда добродетельным верующим. Книга Бытие пытается установить четкую границу между Божьим светом и более эфемерным светом солнца, луны и звезд, созданных позже.²²⁵

Свет традиционно приравнивается к духу. <...> является проявлением нравственности, интеллекта и семи добродетелей.²²⁶

И настало другое время.

Не больничная пижама, а удобная одежда.

Врач смазал ободранные ладони, и они сразу зажили.

Принесли печенье и стакан вина — и вручили билет.

Светило яркое солнце.

Города не было.

Мелкин стоял на вершине зеленого холма, овеваемого прохладным ветром, который вливал в тело новые силы. Внизу, у подножия холма, сверкала крыша вокзала.²²⁷

На боковой платформе стоял очень приятный на вид маленький пригородный поезд — чистый, свежевыкрашенный, сверкающий на солнце паровозик и один вагон. Поезд выглядел так, словно впервые отправился в путь. Даже железнодорожное полотно казалось новым: рельсы сияли, шпалы под горячими лучами солнца остро пахли свежим дегтем. В вагоне было пусто²²⁸.

На вопрос Мелкина, куда идет поезд, Носильщик сказал: место никак не называется.

Поезд тут же покатиł вперед. Мелкин откинулся на сиденье. Паровозик нырнул по дну глубокого ущелья с крутыми зелеными склонами, над которыми лучилось голубое небо.²²⁹

Вскоре с паровоза раздался свисток и поезд остановился. Здесь не было ни вокзала, ни вывески с названием станции. Мелкин увидел ступеньки, ведущие вверх по заросшему травой склону. На-

верху была аккуратная изгородь с калиткой. А рядом с калиткой стоял его велосипед — по крайней мере, очень похожий, и к рулю была привязана желтая табличка с надписью большими черными буквами: «Мелкин».

Мелкин толкнул калитку, вскочил на велосипед и понесся вниз по склону под лучами весеннего солнца. <...> Местность почему-то представлялась Мелкину знакомой. <...> Мелкин поднял глаза — и свалился с велосипеда.²³⁰

Перед ним стояло Дерево — его Дерево, но законченное. Если можно так сказать о Дереве живом, с распускающимися листьями, о Дереве, ветви которого росли и гнулись под ветром. <...> Не отрывая взгляда от Дерева, он медленно раскинул руки, как будто для объятия.²³¹

Не отрываясь глядел Мелкин на Дерево. Он видел все листья, над которыми трудился в своем сарае, — они были скорее такими, как он представлял себе, чем такими, как написал. Вместе с ними шумели и листья, которые когда-то только-только проклюнулись из почек в его воображении, и такие, которые проклюнулись бы, если б у него хватило времени. На них не было никаких надписей — это были просто изящные листья, — и все же каждый нес на себе точную дату, как листок календаря. Некоторые из самых прекрасных — и самых характерных, дававших совершенный пример стиля Мелкина, — были явно созданы в сотрудничестве с мистером Приходсоном <...>.

В ветвях Дерева строили гнезда птицы. Невероятные птицы: как они пели! <...> Теперь он заметил и Лес, раскинувшийся в обе стороны и уходящий к горизонту. Вдалеке сверкали Горы. <...> Отойдя от Дерева, Мелкин обнаружил странную вещь: Лес, конечно, был Лесом Вдалеке — в этом и заключалось его очарование, — и все же к нему можно было приблизиться, даже войти в него, и очарование не исчезало.²³²

<...> впереди все время открывались новые дали, так что были уже дали двойные, тройные и четверные, которые вдвое, втрое, вчетверо сильнее влекли к себе. <...> на заднем плане высились Горы. <...> Горы были как звено, связующее ее с чем-то иным, что лишь проглядывало сквозь деревья, — со следующей ступенью, с новой картиной. <...> Дерево закончено, и Мелкин снова рядом с ним <...>, но в Лесу еще оставалось несколько неубедительных мест. Над ними нужно было подумать и потрудиться <...>, следовало только довести работу до конца.²³³

Он уселся под очень красивым деревом вдалеке — оно напоминало Большое Дерево, но обладало неповторимым своеобразием, или об-

*ладало бы, если ему уделить еще немного внимания, — и стал раздумывать, откуда начать работу, где закончить, сколько времени она займет. Но в планах что-то не ладилось.*²³⁴

И поскольку Мелкину не ладилось, то неизбежно должен был появиться Приходсон, который в земле, кустах и деревьях знает больше, чем он, Мелкин; и они пошли вместе, рука об руку. Без слов они согласились поставить маленький домик и разбить сад, без которых было не обойтись²³⁵.

*Как ни странно, именно Мелкин больше увлекся домом и садом, а Приходсон часто бродил по округе, разглядывая деревья, особенно Большое Дерево.*²³⁶

*В глубине Леса они нашли родник, и Мелкин понял, что из этого источника наполняется озеро, сверкающее вдалеке, воды которого пошли всю округу. От нескольких капель укрепляющего вода становилась терпкой и горьковатой, но в тело вливались силы, а голова прояснялась. Приняв лекарство, они <...> весело брались за работу. В такие минуты Мелкин придумывал новые прекрасные цветы и кусты, а Приходсон всегда точно знал, как и где их лучше всего посадить.*²³⁷

Работа подходила к концу, и они все чаще и чаще просто гуляли, любясь деревьями, цветами, солнечным светом на изящных листьях, всем окрестным пейзажем. Иногда они вместе пели песни. Но Мелкин чувствовал, что взгляд его все чаще обращается к Горам.

И вот пришло время, когда домик в ложбине, сад, трава, лес, озеро — все на картине оказалось почти завершенным, почти таким, каким ему надлежало быть. Большое Дерево было все в цвету.

— Сегодня вечером закончим, — сказал однажды Приходсон. — И тогда отправимся на прогулку по-настоящему далеко.

*Они вышли на следующий день и шагали сквозь дали, пока не достигли Предела.*²³⁸

И тогда пути их разошлись. Мелкин хотел продолжать путь, а Приходсон хотел дожидаться жены и подготовить все для нее. *Домик в меру наших сил достроен, и мне хочется самому ввести в него жену*²³⁹.

На исходе Листа... появляется новый персонаж — Проводник (Пастух), имеющий «правосудную» функцию, позитивную к Мелкину и осуждающую к Приходсону.

На вопрос Приходсона о местности, Проводник отвечает:

Это — Страна Мелкина. Большая часть ее — Картина Мелкина, но теперь здесь есть и немного Сада Приходсона.

— Картина Мелкина?! — изумленно воскликнул Приходсон. — Неужели все это придумали вы, Мелкин? Я и не подозревал, какой вы умный. Но почему же вы мне не сказали?

— Он давным-давно пытался, — сказал пастух, — но ты и не посмотрел ни разу. В те дни у него был только холст и краски, а ты хотел ими залатать крышу. Тебя окружает то, что вы с женой называли «Мелкинова Блажь» или «Эта Мазня».

— Но тогда все это было совсем не похоже, не *настоящее*, — пробормотал Приходсон.

— Да, это был только отблеск, — сказал пастух, — но, может быть, ты уловил бы его, если бы считал нужным попытаться.

— Я сам не дал вам возможности, — проговорил Мелкин. — Ни разу не постарался что-нибудь объяснить. Я вас тогда называл Старой Землеройкой. Но к чему все это? Мы долго жили и трудились вместе. Все могло бы сложиться иначе, но лучше — не могло.

Мелкин тепло пожал Приходсону руку — это была добрая, честная, крепкая рука. Мелкий повернулся на минуту и взглянул назад. Цветущее Большое Дерево сияло как пламя. Все птицы распевали, поднявшись в воздух. Потом он улыбнулся, кивнул Приходсону и пошел за пастухом.

Ему предстояло узнать еще многое об овцах и о том, как пасти их на поднебесных лугах. Он будет смотреть в огромное небо и идти все вверх, все ближе к Горам.²⁴⁰

¹ Кэрролл Л. *Приключения Алисы в Стране чудес. Сквозь Зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. Пицца для ума...* Москва: ЭКСМО, 2007, с. 221.

² Толкин Дж. Р. Р. *Дерево и лист: О волшебных историях. Лист работы Мелкина.* Москва: Прогресс — Гнозис, 1991, с. 352.

³ Мелетинский Е. М. *Поэтика мифа.* Москва: Восточная литература; Языки русской культуры, 1995, с. 214.

⁴ Там же.

⁵ Толкин Дж. Р. Р. *Дерево и лист: О волшебных историях. Лист работы Мелкина.* Москва: Прогресс — Гнозис, 1991, с. 13.

⁶ Там же, с. 15.

⁷ Шекспир У. *Полное собрание сочинений в 8 томах.* Т. III. Москва: Искусство, 1958, с. 137.

⁸ Там же, с. 133–134, 137.

⁹ Там же, с. 190.

¹⁰ Там же, с. 194.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Там же, с. 195.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же, с. 196.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же, с. 190.

²⁰ Там же.

²¹ Там же, с. 197.

²² Там же.

²³ Шлегель А. В. Чтения о драматической литературе и искусстве. *Литературная теория немецкого романтизма*. Ленинград: Издательство писателей в Ленинграде, 1934, с. 233–235.

²⁴ Аникст А. А. *Шекспир: Ремесло драматурга*. Москва: Советский писатель, 1974, с. 438.

²⁵ Шекспир У. *Полное собрание сочинений в 8 томах*. Т. III. Москва: Искусство, 1958, с. 134.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же, с. 135.

²⁸ Там же, с. 138–139.

²⁹ Там же, с. 139–140.

³⁰ Там же, с. 136.

³¹ Там же, с. 137.

³² Там же, с. 140.

³³ Там же, с. 171.

³⁴ Там же, с. 169.

³⁵ Там же, с. 159.

³⁶ Там же, с. 176.

³⁷ Там же, с. 172.

³⁸ Там же, с. 152.

³⁹ Там же, с. 191.

⁴⁰ Там же, с. 142, 145.

⁴¹ Там же, с. 160–161.

⁴² Там же, с. 161.

⁴³ Там же, с. 161–162.

⁴⁴ Там же, с. 162.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Там же, с. 163.

- ⁴⁹ Там же, с. 164.
- ⁵⁰ Там же, с. 164–165.
- ⁵¹ Там же, с. 184–185.
- ⁵² Там же, с. 191–192.
- ⁵³ Там же, с. 192.
- ⁵⁴ Там же, с. 193.
- ⁵⁵ Там же, с. 196.
- ⁵⁶ Там же, с. 199–200.
- ⁵⁷ Там же, с. 205–207.
- ⁵⁸ Там же, с. 146.
- ⁵⁹ Там же, с. 157.
- ⁶⁰ Там же, с. 164.
- ⁶¹ Там же, с. 165.
- ⁶² Там же, с. 147.
- ⁶³ Там же, с. 148.
- ⁶⁴ Там же, с. 151.
- ⁶⁵ Там же, с. 165.
- ⁶⁶ Там же.
- ⁶⁷ Там же, с. 165–166.
- ⁶⁸ Там же, с. 208.
- ⁶⁹ Белинский В. *Собрание сочинений в 9 томах*. Т. 3. Москва: Художественная литература, 1978, с. 406.
- ⁷⁰ Маркс К. и Энгельс Ф. *Сочинения*. Москва: Политиздат, 1970, с. 11–19, 74–81.
- ⁷¹ Шеллинг Ф. В. *Философия искусства*. Москва: Мысль, 1966, с. 196.
- ⁷² Толкин Дж. Р. Р. *Дерево и лист: О волшебных историях. Лист работы Мелкина*. Москва: Прогресс – Гнозис, 1991, с. 25.
- ⁷³ Там же, с. 116.
- ⁷⁴ Там же, с. 350.
- ⁷⁵ Там же, с. 320–321.
- ⁷⁶ Там же, с. 210.
- ⁷⁷ Толкин Дж. Р. Р. *Хоббит или Туда и Обратно*. Санкт-Петербург: Северо-Запад, 1991, с. 9–10.
- ⁷⁸ Там же, с. 26.
- ⁷⁹ Там же, с. 28.
- ⁸⁰ Там же, с. 35–36.
- ⁸¹ Там же, с. 61.
- ⁸² Там же, с. 70–71.
- ⁸³ Там же, с. 85.
- ⁸⁴ Там же, с. 86–88.

Ф. П. Федоров

- ⁸⁵ Там же, с. 335.
⁸⁶ Там же, с. 33, 35.
⁸⁷ Там же, с. 37.
⁸⁸ Там же, с. 38–39.
⁸⁹ Там же, с. 40.
⁹⁰ Там же, с. 41.
⁹¹ Там же, с. 63–64.
⁹² Там же, с. 229.
⁹³ Там же, с. 230.
⁹⁴ Там же.
⁹⁵ Там же.
⁹⁶ Там же, с. 232.
⁹⁷ Там же, с. 233.
⁹⁸ Там же.
⁹⁹ Там же, с. 234.
¹⁰⁰ Там же, с. 236.
¹⁰¹ Там же, с. 239.
¹⁰² Там же, с. 51–52.
¹⁰³ Там же, с. 57.
¹⁰⁴ Там же, с. 33.
¹⁰⁵ Там же, с. 154–155.
¹⁰⁶ Там же, с. 160–161.
¹⁰⁷ Там же, с. 163.
¹⁰⁸ Там же, с. 166.
¹⁰⁹ Там же, с. 182.
¹¹⁰ Там же, с. 216.
¹¹¹ Там же, с. 236.
¹¹² Там же, с. 38.
¹¹³ Там же, с. 47.
¹¹⁴ Там же, с. 124.
¹¹⁵ Там же, с. 166–168.
¹¹⁶ Там же, с. 168–169.
¹¹⁷ Там же, с. 173.
¹¹⁸ Там же, с. 174.
¹¹⁹ Там же.
¹²⁰ Там же, с. 94.
¹²¹ Там же, с. 112.
¹²² Там же, с. 113.
¹²³ Там же, с. 145.

- ¹²⁴ Там же, с. 174.
¹²⁵ Там же, с. 175.
¹²⁶ Там же.
¹²⁷ Там же, с. 176.
¹²⁸ Фрэзер Д. Д. *Золотая ветвь*. Москва: Политическая литература, 1983, с. 158–159.
¹²⁹ Толкин Дж. Р. Р. *Хоббит или Туда и Обратно*. Санкт-Петербург: Северо-Запад, 1991, с. 131.
¹³⁰ Там же, с. 132
¹³¹ Там же, с. 134.
¹³² Там же, с. 135.
¹³³ Там же, с. 327, 334.
¹³⁴ Там же, с. 180–182.
¹³⁵ Там же, с. 183.
¹³⁶ Там же, с. 189.
¹³⁷ Там же, с. 190.
¹³⁸ Там же, с. 142–149.
¹³⁹ Там же, с. 159–160.
¹⁴⁰ Там же, с. 163.
¹⁴¹ Там же, с. 177–178.
¹⁴² Там же, с. 178–179.
¹⁴³ Там же, с. 192–194.
¹⁴⁴ Там же, с. 195.
¹⁴⁵ Там же, с. 13, 15, 46.
¹⁴⁶ Там же, с. 37–39.
¹⁴⁷ Там же, с. 244–247.
¹⁴⁸ Там же, с. 262–263.
¹⁴⁹ Там же, с. 280, 281, 282.
¹⁵⁰ Там же, с. 283.
¹⁵¹ Там же, с. 284.
¹⁵² Там же, с. 289.
¹⁵³ Там же, с. 125.
¹⁵⁴ Там же, с. 125, 128.
¹⁵⁵ Там же, с. 129–131.
¹⁵⁶ Толкин Дж. Р. Р. *Возвращение Колец*. Ч. 1. Санкт-Петербург: Северо-Запад, 1992, с. 355.
¹⁵⁷ Толкин Дж. Р. Р. *Хоббит или Туда и Обратно*. Санкт-Петербург: Северо-Запад, 1991, с. 346.
¹⁵⁸ Там же, с. 348.
¹⁵⁹ Там же, с. 350.

Ф. П. Федоров

- ¹⁶⁰ Там же, с. 351.
- ¹⁶¹ Тайлор Э. Б. *Первобытная культура*. Москва: Политическая литература, 1989, с. 367–370.
- ¹⁶² Там же, с. 402.
- ¹⁶³ Там же, с. 403.
- ¹⁶⁴ Там же, с. 411.
- ¹⁶⁵ Там же, с. 418–420.
- ¹⁶⁶ Фрэнгер Д. Д. *Золотая ветвь*. Москва: Политическая литература, 1983, с. 9.
- ¹⁶⁷ Там же, с. 7–8.
- ¹⁶⁸ Там же, с. 110–113.
- ¹⁶⁹ Там же, с. 615–616.
- ¹⁷⁰ Там же, с. 616–617.
- ¹⁷¹ Там же, с. 617–618.
- ¹⁷² Там же, с. 655.
- ¹⁷³ Там же, с. 657.
- ¹⁷⁴ Там же, с. 658–659.
- ¹⁷⁵ Толкин Дж. Р. Р. *Возвращение Колец*. Ч. 3. Санкт-Петербург: Северо-Запад, 1992, с. 339–340.
- ¹⁷⁶ Там же, с. 447.
- ¹⁷⁷ Толкин Дж. Р. Р. *Дерево и лист: О волшебных историях. Лист работы Мелкина*. Москва: Прогресс – Гнозис, 1991, с. 19.
- ¹⁷⁸ Там же, с. 20.
- ¹⁷⁹ Там же, с. 23.
- ¹⁸⁰ Там же, с. 24–25.
- ¹⁸¹ Там же, с. 26–27.
- ¹⁸² Там же, с. 31–33.
- ¹⁸³ Там же, с. 34–37.
- ¹⁸⁴ Там же, с. 37.
- ¹⁸⁵ Там же, с. 38–40.
- ¹⁸⁶ Там же, с. 38–44.
- ¹⁸⁷ Там же, с. 48–50.
- ¹⁸⁸ Там же, с. 53–54.
- ¹⁸⁹ Там же, с. 54–55.
- ¹⁹⁰ Там же, с. 58.
- ¹⁹¹ Там же, с. 60–61.
- ¹⁹² Там же, с. 63–64.
- ¹⁹³ Там же, с. 65.
- ¹⁹⁴ Там же, с. 69.
- ¹⁹⁵ Там же, с. 70.
- ¹⁹⁶ Там же, с. 70–71.

- ¹⁹⁷ Там же, с. 73–74.
¹⁹⁸ Там же, с. 75–79.
¹⁹⁹ Там же, с. 80–81.
²⁰⁰ Там же, с. 83.
²⁰¹ Там же, с. 85–86.
²⁰² Там же, с. 86–87.
²⁰³ Там же, с. 87–88.
²⁰⁴ Там же, с. 88.
²⁰⁵ Там же, с. 89.
²⁰⁶ Там же, с. 89–90.
²⁰⁷ Там же, с. 91–92.
²⁰⁸ Там же, с. 93–96.
²⁰⁹ Там же, с. 114.
²¹⁰ Толкин Дж. Р. Р. *Хоббит или Туда и Обратно*. Санкт-Петербург: Северо-Запад, 1991, с. 114–115.
²¹¹ Там же, с. 115.
²¹² Там же, с. 116.
²¹³ Там же, с. 117.
²¹⁴ Там же.
²¹⁵ Там же.
²¹⁶ Там же, с. 118–119.
²¹⁷ Там же, с. 120.
²¹⁸ Там же.
²¹⁹ Там же, с. 122.
²²⁰ Там же, с. 123.
²²¹ Там же, с. 125.
²²² Там же, с. 125–126.
²²³ Там же, с. 127.
²²⁴ Там же, с. 128.
²²⁵ Грессидер Д. *Словарь символов*. Москва: Республика, 2001, с. 323–324.
²²⁶ Керлот Х. Э. *Словарь символов*. Москва: REFL-book, 1994, с. 455.
²²⁷ Толкин Дж. Р. Р. *Хоббит или Туда и Обратно*. Санкт-Петербург: Северо-Запад, 1991, с. 130.
²²⁸ Там же.
²²⁹ Там же.
²³⁰ Там же, с. 130–131.
²³¹ Там же, с. 131.
²³² Там же, с. 132.
²³³ Там же, с. 133.
²³⁴ Там же.

Ф. П. Федоров

²³⁵ Там же, с. 134.

²³⁶ Там же.

²³⁷ Там же, с. 135–136.

²³⁸ Там же, с. 136.

²³⁹ Там же, с. 137.

²⁴⁰ Там же, с. 136–138.

ЛИТЕРАТУРА

Аникст А. А. *Шекспир: Ремесло драматурга*. Москва: Советский писатель, 1974.

Белинский В. *Собрание сочинений в 9 томах*. Москва: Художественная литература, 1978.

Керлот Х. Э. *Словарь символов*. Москва: REFL-book, 1994.

Кэрролл Л. *Приключения Алисы в Стране чудес. Сквозь Зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. Пицца для ума...* Москва: ЭКСМО, 2007.

Маркс К. и Энгельс Ф. *Сочинения*. Москва: Политиздат, 1970.

Мелетинский Е. М. *Поэтика мифа*. Москва: Восточная литература; Языки русской культуры, 1995.

Мифы народов мира в 2 томах. Москва: Советская энциклопедия, 1982.

Тайлор Э. Б. *Первобытная культура*. Москва: Политическая литература, 1989.

Толкин Дж. Р. Р. *Возвращение Колец*. В 3 частях. Санкт-Петербург: Северо-Запад, 1992.

Толкин Дж. Р. Р. *Дерево и лист: О волшебных историях. Лист работы Мелкина*. Москва: Прогресс – Гнозис, 1991.

Толкин Дж. Р. Р. *Хоббит или Туда и Обратно*. Санкт-Петербург: Северо-Запад, 1991.

Трессидер Д. *Словарь символов*. Москва: Республика, 2001.

Фрэнсер Д. Д. *Золотая ветвь*. Москва: Политическая литература, 1983.

Шекспир У. *Полное собрание сочинений в 8 томах*. Москва: Искусство, 1958.

Шеллинг Ф. В. *Философия искусства*. Москва: Мысль, 1966.

Шлегель А. В. Чтения о драматической литературе и искусстве. *Литературная теория немецкого романтизма*. Ленинград: Издательство писателей в Ленинграде, 1934.

Ф. П. Федоров

КЛАЙВ СТЕЙПЛЗ ЛЬЮИС И ЕГО ФИЛОСОФИЯ РАДОСТИ¹ (СЕКМЕНТЫ)

Summary

Clive Staples Lewis and His Philosophy of Joy

Clive Staples Lewis is a writer of a wide and deep vision, each of his works being deeply individual and at the same time containing the unity and unbreakable bond with being. Lewis is a man of one face having many faces at the same time. He is single in the multitude and many in the singularity. His treatises and parables are as perfect in their purity, clarity, and depth as 'The Chronicles of Narnia'.

'The Chronicles of Narnia' is a multi-layered polysemantic book. It is not the traditional fairy-tale that is limited by volume and structure: the antonymic world consisting of two-three-four characters and acting, as a rule, in a single-event topos of the novella. The world of 'Narnia' is a fairy world that is embodied in 700 pages, characteristic of an epic novel with countless events.

'The Chronicles of Narnia' is not just a chronicle of events but that of language harmony, a chronicle of rhythm. Finally, Lewis' book is a book of constant dialogue and polylogue. The plot is moving not so much by decisive acts but also intense speech. Characters' speech is like a fable or, rather, a system of fables. 'The Chronicles of Narnia' is a book of a global conversation forming life and building the world. This is what Narnia means.

The life reality is a fairy reality as well as a religious one.

'The Chronicles of Narnia' consist of seven chronicles, each of them containing a closed plot saturated with recurrent characters. The system of mythologems in the book represents three major ones: 1) mythology of joy; 2) Aslan as a superior hero bearing the divine presence who appears thrice into the world of Narnia; 3) the world of nature related to Aslan: gold, voice (voices), a sunray (golden rays); Higher and farther! Faster! Faster!!

Key-words: Lewis, mythologem, system, rhythm

*

*Он поднял голову и прорычал: «Пришло время!,
и затем громче: «Время!», и затем так громко,
что голос его дошел до звезд: «ВРЕМЯ».
И Дверь открылась.²*

1990 — 1993-ые годы — это золотой период западноевропейского пришествия художественной, философской, научной литературы в русское культурное пространство.

Во-первых, одной из самых знаменитых книг эпохи стала книга Льюиса *Хроника Нарнии* (*The Chronicles of Narnia*); книга, которую читали дети и взрослые; дошкольникам читали родители. *Нарния* пришла едва ли не в каждый дом.

Во-вторых, трактаты и притчи, шедевры жанра, которые читались и перечитывались, как *Хроника Нарнии*. Это и *Страдание* (1939 — 1940), и *Просто христианство* (1942 — 1943), и *Письма Баламута* (1942). Трактаты и притчи Льюиса столь же совершенны по чистоте, ясности и глубине, как и *Хроника Нарнии*. Но язык трактатов и притч совершенно иной, чем язык *Хроники Нарнии*. У Льюиса широкий языковой диапазон.

В-третьих, одно из самых ранних произведений Льюиса — *Космическая трилогия* (*За пределы безмолвной планеты — Переландра — Мерзейшая мощь*), написанная в 1939, 1943 и 1945 годы (вторая версия относится к 1955 г., но структурно-языковой субстрат сохранен).

В-четвертых, поздний роман *Пока мы лиц не обрели: Пересказанный миф*.

1) *Хроника Нарнии* (1950 — 1956)

Хроника Нарнии — это многоуровневая, полисемантическая книга. Пушкин в свое время сказал: *Сказка ложь, да в ней намек! / Добрым молодцам урок*³. Книга Льюиса — не традиционная сказка; традиционная сказка, и фольклорная, и авторская, ограничена объемом, ограничена не авторской волей, а структурой: антонимическим миром, состоящим из двух-трех-четырёх персонажей, действующих в однособытийном, как правило, новеллистическом топосе. Мир *Нарнии*, сказочный по своей сути, воплощен в 700-страничном тексте, характерном для большого романа или эпоса с большим количеством персонажей и с не меньшим количеством событий.

Хроника Нарнии — хроника не только событийная, которой обязана быть хроника, тем более хроника сказочная, но хроника языко-

вой гармонии, хроника ритма. Наконец, книга Льюиса — книга непрерывного диалога, скорее всего, полилога; сюжет движется не только стремительными действиями, но и стремительной речью. Речь персонажей как фабула или, точнее, как система фабул. *Хроника Нарнии* — книга большого разговора, формирующего жизнь и строящего мир, т.е. Нарнию.

Но жизненная бытовая реальность Нарнии — это и сказочная реальность, и реальность религиозная.

Нарния — это универсум, универсальное мироздание Льюиса.

Хроника Нарнии состоит из семи хроник, имеющих определенный, относительно замкнутый сюжет, пронизанный магистральными персонажами. Мир Нарнии, как и всякий мир, состоит из добра и зла. Зло представляет колдунья, которая в конце первой хроники бежит далеко на север, где ей удобно жить, укрепляясь в темной силе. Но в то же время тихо и быстро поодаль вырастает прекрасное в мире дерево, и его ветки усыпаны сверкающими, как звезды, серебряными яблоками. Но прекраснее всего был запах, и вдыхая его, никто уже не мог ни о чем другом думать. И пока это дерево живо, колдунья не может вернуться в Нарнию. Запах его, дарующий нам жизнь, здоровье и радость, для нее — ужас, отчаяние и смерть.⁴

Мифология радости

Радость — одна из центральных мифологем *Хроники Нарнии*, важнейшая духовная категория, «прошивающая» всю книгу.

Об этом писал С. Л. Кошелев, автор предисловия к первому русскому изданию *Нарнии* — К. С. Льюис и его «Страна чудес»:

*И если есть одно слово, которым можно определить Нарнию, это слово — Радость, та самая Радость, которую Льюис так часто ощущал и о которой так много думал. Это не значит, что в Нарнии не бывает бед и горестей. Но Радость перекрывает все, оказывается важнее и в конечном счете — долговечнее. Прочитав повести, вы заметите, как много в них празднеств, пиров, плясок, игр. Они радостны и сами по себе, но, кроме того, как бы обозначают преддверие некоей великой Радости, которая еще не наступила, но обязательно наступит. Радостью Нарния началась (песнь Аслана в «Племяннике чародея»), Радостью же и заканчивается ее история (финал «Последней битвы»).*⁵

Начало

Первый голос звучал все громче, все радостней <...>. Начались прочие чудеса.

— *Радуйся, Аслан! Мы слышим и повинуемся. Мы думаем. Мы говорим. Мы любим друг друга.*

Аслан: <...> *не падайте духом. Зло <...> еще не скоро породит другое зло <...>. А пока, сотни лет, мир этот будет радостным и добрым.*

Поднялся радостный крик, слоны трубили, птицы хлопали крыльями, а королевская чета стояла торжественно и смущенно <...>.

<...> *пока дерево живо, она [колдунья — Ф. Ф.] не придет в Нарнию. Запах его, дарующий нам жизнь, здоровье и радость, для нее — ужас, отчаянье и смерть.*

В Нарнии же звери жили радостно и мирно, и никто не тревожил их много сотен лет. Радостно жили и король Франциск с королевой Еленой, и их дети...⁶

Финал

Дорогой король, — ответил единорог <...>. Прощай. Много радостей мы пережили вместе. Если бы Аслан дал мне выбор, я не выбрал бы другой жизни, чем та, которая была, и другой смерти, чем та, что впереди.⁷

Дигори уже не слышал льва, но он его видел. Лев был так прекрасен, что он не мог оторвать от него глаз. Звери льва не боялись. Процокав копытами, мимо пробежала заметно помолодевшая лошадь. Лев уже не пел. Он ходил перед своими созданиями, туда и сюда [цитаты Хоббита — Ф. Ф.], и время от времени трогал кого-нибудь носом. Он тронул двух бобров, и двух леопардов, и двух оленей, то есть оленя и олениху, всякий раз самца и самку, и каждая пара шла за ним. Потом он остановился, и они встали кругом, немного поодаль. Стало очень тихо. Они глядели на него, не шевелясь, только кошачьи поводили хвостами. Сердце у Дигори сильно билось: он знал, сейчас произойдет что-то важное. О маме он не забыл, но даже ради нее не посмел бы прервать то, что перед ним совершалось.

Лев глядел на свои создания не мигая, и под взглядом его они менялись. Те, кто поменьше, — кроты, мыши, кролики — заметно подросли. Самые большие стали меньше. Многие поднялись на задние лапы. Почти все склонили набок голову, словно старались что-то понять. Лев открыл пасть, но не запел и ничего не сказал, толькодохнул на стоявших вокруг него. Из-за дневного, синего неба слышалось пение звезд. Сверху (или от льва?) сверкнула молния, не обжигая никого, и самый дивный голос, какой только слышали дети, произнес:

– Нарния, Нарния, Нарния, встань! Потоки, обретите душу! Деревья, ходите! Звери, говорите! И все любите друг друга.⁸

И когда в следующую минуту несколько мелких животных (мышей, кротов, белок) примчались, визжа от радости и крича: «Смотрите, смотрите, мы здесь», и когда подбежали медведь и кабан, Юстэс подумал, что все еще может повернуться к лучшему.

Юстэс узнал одного из гномов, тех, что стреляли в лошадей, но у него не было времени удивляться <...>, потому что все вытеснила огромная радость...⁹

Аслан

Аслан — верховный персонаж Нарнии, адекват царского, в сущности, божественного начала.

Аслан явлен в первой хронике, во второй половине восьмой главы и в главе девятой, небольшой по объему, но в ней Аслан трижды представлен миру — в начале, в середине, точнее, близко к началу, и в конце.

Аслан предстал в одном абзаце: *Огромный лев стоял между путника и солнцем, и золото его гривы затмевало золото лучей.*

Но явлению Льва предшествовали природные явления:

Далеко во тьме кто-то запел. Трудно было понять, где это — казалось, пение идет со всех сторон, даже снизу. Слов не было. Не было и мелодии. Был просто звук, невыразимо прекрасный <...>. Понравился он и лошади: она заржала примерно так, как заржала бы, если бы после долгих лет <...> увидела, что к ней идет любимый хозяин с куском сахара в руке.¹⁰

Голос, голоса

И тут случилось два чуда сразу. Во-первых, голосу стало вторить несметное множество голосов, — уже не густых, а звонких, серебристых, высоких. Во-вторых, темноту испещрили бесчисленные звезды. Они появились не постепенно, как бывает летом, а сразу — только что была тьма, и вдруг засветились тысячи звезд, созвездий и планет, намного более ярких, чем в нашем мире.

Голос все пел, небо светлело...

Голос звучал все громче, сотрясая воздух. Когда он достиг небывалой мощи, появился первый солнечный луч.

Такого солнца Дигори не видел, оно как будто смеялось от радости...¹¹

Свершилось пришествие Льва (Аслана).

Выше и дальше

Единорог топнул правым копытом, заржал и воскликнул:

*— Наконец-то я вернулся домой! Это моя настоящая страна! Я принадлежу ей. Это та самая страна, которую я искал всю жизнь, хотя никогда не знал этого. И старую Нарнию я любил потому, что она была немножко похожа на эту страну. Иго-го!
Выше! Дальше!*

В последней 16-ой главе — *Прощание со страной теней* — продолжена и сконцентрирована вся финальная мифология:

— Не останавливайтесь! Выше! Дальше! — звал Остроглаз, взлетая вверх.
— Не останавливайтесь! Выше! Дальше! Прыгайте одним махом!
— Выше! Дальше! — кричал Алмаз, и внезапно они снова понеслись.
— Выше и дальше! — кричал единорог, и никто не отставал.

Выше и выше!

*<...> плыл он или шел, но он двигался все выше и выше.
Они продвигались все выше и выше...
<...> они поднимались без усилий — все выше и выше...
<...> они были за пределами Нарнии и неслись все выше...*

Быстрее, быстрее!

<...> бежали быстрее, чем летит пущенная из лука стрела.

И они бежали все быстрее и быстрее, они скорее летели, чем бежали, и даже орел над их головами не летел быстрее. И они пробежали одну извилистую долину за другой и взбежали на крутые склоны холмов быстрее, чем спускались, мчались по течению рек, а иногда пересекали их, неслись через горные озера, едва касаясь воды, как живые быстроходные катера. И так они бежали, пока не увидели за голубым, как бирюза, озером гладкий зеленый холм. Его склоны были крутыми, как бока пирамиды, вершину окружала зеленая стена; над стеной возвышались стволы деревьев, их листья казались серебряными, а плоды золотыми.

И только достигнув вершины, они замедлили бег, обнаружив, что стоят прямо перед большими золотыми воротами.

Пока они раздумывали, откуда-то изнутри сада зазвучал мощный чудесно-звонкий сладкозвучный рог, и ворота, покачнувшись, открылись.

Тириан стоял, затаив дыхание, ожидая того, кто выйдет из ворот. А вышел тот, кого он меньше всего думал увидеть — маленький, гладкий, говорящий Мыши с сияющими глазами и красным пером, заткнутым за обруч на голове; левой лапой он опирался на эфес длинной шпаги. Он поклонился и сказал пронзительным голосом:

— Добро пожаловать во имя Льва. **Выше и дальше!**

Тириан увидел, как король Питер и король Эдмунд, и королева Люси бросились вперед, встали на колени и обняли Мыша, восклицая: «Рипичип!» И Тириан задохнулся от изумления, ибо понял, что видит перед собой одного из величайших героев Нарнии, Рипичипа, Мыша, который сражался в великой битве при Беруне, а потом плывал с королем Каспианом Мореплавателем на Край Света.

В этот момент Мыш <...> пригласил всех войти. Они прошли через золотые ворота, почувствовав чудесный аромат, доносившийся из сада, и попали в прохладную смесь солнечного света и тени от деревьев, прошли по весеннему дерну, усеянному белыми цветами.

Все, о ком вы слышали (если знаете историю этих стран), были тут.

И начались объятия и поцелуи, и рукопожатия, и оживали старые шутки (вы даже не представляете себе, как хорошо звучит старая шутка, после того, как она отдохнула пять или шесть сотен лет), и целые компании двинулись к центру сада, где на дереве сидел Феникс и смотрел вниз, а у подножия стояли два трона, и на них сидели король и королева, такие величественные и прекрасные, что все поклонились им. И правильно сделали, что поклонились, ведь эти двое были король Франциск и королева Елена, от которых произошли все древние короли Нарнии и Орландии. И Тириан почувствовал то же, что могли бы почувствовать вы, если бы оказались перед Адамом и Евой в их славе.

Через полчаса, а, может быть, прошло полсотни лет — время там не походило на обычное — Люси стояла со своим дорогим другом, со своим старейшим нарнийским другом, фавном Тамнусом, и глядела со стены сада на Нарнию, расстилающуюся внизу. Сверкающие обрывы спускались на тысячу футов вниз и деревья выглядели, как крупинки зеленой соли. <...> Потом Люси снова обернулась и посмотрела в сад.

— Я понимаю, — сказала она задумчиво. — Я понимаю теперь. Этот сад — как Хлев. Он куда больше внутри, чем снаружи.

— Конечно, дочь Евы, — ответил фавн. — Ты стремишься выше и дальше, это самое большое из того, что можно получить. Внутри больше, чем снаружи.

Люси пристально посмотрела на **сад** и увидела, что это не простой **сад**, а целый мир со своими реками и лесами, морями и горами, но они были не чужие, Люси узнала их.

— Я понимаю, — продолжала она, — это тоже Нарния, и она реальней и прекрасней, чем Нарния внизу, настолько, насколько **та** была реальней и прекрасней Нарнии снаружи Хлева. Я понимаю... мир внутри мира, Нарния внутри Нарнии...

— Да, — отозвался мистер Тамнус, — это как луковица, только наоборот — когда ты продвигаешься внутрь, каждый круг — больше предыдущего.

Далеко в море она [Люси — Ф. Ф.] видела острова, остров за островом до конца мира, а за ними — огромную гору, которую они тогда называли страной Аслана. Но теперь она увидела, что это только часть громадной цепи гор, кольцом окружавшей весь мир, и мир показался ей очень тесным. Потом она взглянула налево и увидела гряды ярко окрашенных облаков, отделенную от **сада** узким ущельем; взглянув пристальней, она поняла, что это не облака, а настоящая страна.

И этой «настоящей страной» была Англия. И Люси, и Питер, и Эдмунд увидели «тот самый дом», где начались все приключения.

— Я думал, что дом разрушен, — удивился Эдмунд.

— Так и было, — сказал фавн [Тамнус — Ф. Ф.]. Но сейчас вы глядите на Англию внутри Англии. Настоящая Англия — то же самое, что и настоящая Нарния, ведь в той Англии, что внутри, все хорошее сохраняется.

Более того, они увидели своих родителей, которые прогуливались в огромной глубокой долине и махали им.

И мистер Тамнус сказал: <... > **эта страна и та страна — все настоящие страны** - только отроги Великих гор Аслана. Мы можем пройти вдоль гребня, **вперед и вверх, туда**, где они соединяются.

Вскоре все собрались вместе и длинной яркой процессией отправились вверх по горам, гораздо выше, чем мы можем представить. На этих горах не было снега. Там были леса и зеленые склоны, сладко пахнущие **сады** и сверкающие водопады, бесконечно текущие один над другим. И страна, по которой они шли, постепенно становилась глубокой долиной, и настоящая Англия превращалась в такую же узкую долину, и они были все ближе и ближе.

Свет становился все сильнее. Люси увидела, что разноцветные уступы разворачиваются перед ними как лестница великанов. Тут она забыла все остальное, потому что Аслан спускался вниз с уступа на уступ, как живой водопад силы и красоты.

Аслан: — 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.¹²

Нарния Льюиса — это летописание страны от ее сотворения до ее гибели, от ее **первого** года до **последнего** 2555 года. Два с половиной тысячелетия Нарнии соответствуют сорока трем (или сорока девяти) годам. Эпическое время, с одной стороны, длящееся до предельной степени существования, органически связанное с человеческой жизнью (на фоне эпического времени — время минималистское). Временное несоответствие, утверждающее беспредельную относительность исторического фактора, по формуле Эйнштейна.

2) Чудо (1947)

Чудо, как и другие религиозно-аналитические трактаты, построены как процессуальное действие, движущееся к кульминации, к вершине, и такой вершиной в Чуде являются последние три главы: Чудо из чудес, Чудеса первотворения, Чудеса преображения. Итог истины земной и небесной.

XIV глава открывается внеаналитическим, безусловным тезисом: Первое и главное чудо христианства — Воплощение и Вочеловечение Бога.

Если Чудо было — это центральное событие земной истории, ради которого история и существует. Оно случилось лишь однажды и потому должно считаться в высшей степени невероятным. Но и сама история случилась однажды; вероятна ли она? По этой причине и атеистам, и верующим нелегко судить о вероятности Воплощения. Легче доказать

его исторически, чем философски. Необычайно трудно объяснить жизнь Христа, Его славу и влияние лучше и проще, чем их объясняет наша вера. Никто еще не преодолел дикого несоответствия между глубиной, милостью и (посмею сказать) остротой Его нравственного учения и чудовищной манией величия, присущей Ему в том случае, если Он не был Богом.¹³

*Сложности поджидают нас с самого начала. Что значит «во-человечился», стал человеком? В каком смысле Вечный, Самодовлеющий Дух, чистое и полное Бытие, может так соединиться с тленным человеческим организмом, чтобы стать одной личностью? Этот вопрос был бы неразрешим для нашего разума, если бы мы не знали, что и в каждом человеке с природным началом соединено нечто внеприродное, соединено так, что он смело называет все это вместе словом «я». Конечно, я не пытаюсь доказать вам, что Вочеловечение Бога — то же самое, но «на высшем уровне». В людях с природной тварью соединено внеприродное **тварное** начало, в Иисусе Христе — Сам Творец. <...> Нам не понять, как Дух Божий жил в **тварном** человеке Иисусе, но нам и не понять, как наш собственный дух живет в нашем организме. Мы можем понять одно: если христианская доктрина верна, наше собственное существование — не чистейшая аномалия, как могло бы показаться, но слабый образ Воплощения Божиего.¹⁴*

*Чтобы превратить смерть в средство вечной жизни, нужно эту смерть **принять**. Люди должны свободно принять смерть, свободно склониться перед ней, испить ее до дна и обратить в мистическое умирание, сокровенную основу жизни. Но лишь Тому, Кто разделил добровольно нашу невеселую жизнь; Тому, Кто мог бы не стать человеком и стал Единым Безгрешным, дано умереть **совершенно** и тем победить смерть. Он умер **за нас** в самом прямом смысле слова, и потому Он — Воскресение и Жизнь. Можно сказать по-другому: Он поистине умер, ибо Он Один поистине жил. Он, знавший изначально непрестанную и блаженную смерть послушания Отцу, принял по воле Своей во всей полноте столь ужасную для нас смерть тела. Предстательство — закон созданного Им мира, и потому смерть Его — наша смерть. Чудо Воплощения и Смерти Господней, не отрицая ничего, что мы знаем о природе, пишет комментарий к ней, и неразборчивый текст становится ясным. Вернее всего было бы сказать, что чудо — это текст, прихода — комментарий. Наука — лишь примечания к поэме христианства.¹⁵*

3) **Космическая трилогия** (1939 – 1943 – 1945; второй вариант – 1953)

В течение дня золотое небо совершенно не менялось, и он не угадал бы, где именно Солнце. Но сейчас половина неба была озарена. Солнца он по-прежнему не мог разглядеть, но, опираясь на океан, встала арка зеленого света – Рэнсом не глядел на нее, блеск слепил глаза, – а над зеленой дугой до самого неба поднимался многоцветный веер, раскрытый, словно хвост павлина. Море успокоилось, с поверхности вод к небу поднимались утесы и странные, тяжелые клубы синего и красного пара, а легкий, радостный ветер принялся играть волосами Рэнсома. День угасал, волны становились все ниже и наконец вправду наступила тишина. Он сидел, поджав ноги, на берегу острова, как одинокий царь посреди всего этого великолепия. Впервые он подумал, что попал, быть может, в необитаемый мир, но тревога только усилила, обострила блаженство.

И вновь он удивился тому, чего мог ожидать: он провел весь день обнаженным, среди летних плодов, на мягкой и теплой траве – а теперь должен был наступить мягкий и серый летний вечер. Но прежде чем фантастические краски померкли на западе, восток уже стал глухо-черным. Еще несколько мгновений, и тьма покрыла западную половину неба. Красноватый свет чуть помедлил в зените, и Рэнсом успел отползти к лесу. Как говорится, «было так темно, что дороги не видно». Едва он добрался до деревьев и лег, наступила ночь – непроглядная тьма, больше похожая не на ночь, а на погреб для угля. Он мог поднести к лицу руку и все же не разглядеть ее. Эта неизмеримая, непроницаемая тьма просто давила ему на глаза. Не было ни Луны, ни звезд на прежде золотом небе, но и во тьме было тепло. Он различал новые запахи. Размеры у этого мира исчезли, остались лишь границы собственного тела да клочок травы, на котором он лежал, – мягко покачивающийся гамак. Ночь укрыла его своим одеялом, избавила от одиночества. <...> И сон пришел к нему – упал, как падает созревший плод, едва тронешь ветку. <...> Открыв глаза, он увидел причудливое, как на гербе, дерево с золотыми плодами и серебряными листьями. Корни ярко-синего ствола обвивал небольшой дракон, чешуя его отливала червонным золотом. Несомненно, это был сад Гесперид.

Рэнсом сел и увидел между стволами спокойное, неподвижное море. Океан превратился в позолоченное стекло.

<...> когда он пригляделся, он увидел, что стекло как бы движется, словно какая-то сила вбирает и выпускает свет. Если нагой человек и мудрый дракон – единственные обитатели плавающего рая, все правильно <...>, это – не приключение, а воплощенный миф, а сам он – один из персонажей неземной истории.¹⁶

4) *Пока мы лиц не обрели: Пересказанный миф* (1956)

Роман *Пока мы лиц не обрели: Пересказанный миф* (*Till We Have Faces: A Myth Retold*, 1956) – роман философский и трагический, бесконечно жесткий – от начала и до конца. Прочитую несколько начальных предложений, являющихся своего рода камертоном, структурным и семантическим:

С тех пор как я стала старухой, месть богов более не страшит меня. Разве боги в силах повредить мне? У меня нет ни мужа, ни сына, ни друга, на которых мог бы обрушиться их гнев. Моя иссохшая плоть по привычке желает, чтобы ее мыли, питали и не по разу в день облачали в нарядные одежды, но мне не жаль моего тела – боги властны отнять у него жизнь, когда им заблагорассудится. <...>

Вот почему я не боюсь гнева богов, и вот почему я решила написать эту книгу, ибо человек, которому есть что терять, никогда не осмелится написать подобную. В книге этой я буду обвинять богов: в первую очередь того, который обитает на Седой горе. словно перед строгим судьей, я расскажу без утайки обо всем том зле, что этот бог причинил мне.¹⁷

Одно из важнейших событий в жизни царицы Оруаль – поединок с фарсийским царевичем, утвердившим ее царскую власть на всю грядущую жизнь:

<...> мы спешились, сошлись, откусили по очереди сырой бычатины и поклялись от имени наших народов, что выполним свой долг.

Фарсийцы покатывались от хохота, народ Глома ревел от восторга.

Я сделала прямой выпад, затем одним быстрым движением отвела назад меч и вонзила его царевичу в пах – в то место, где ни один врачеватель не в силах остановить кровь. Тут же я отпрыгнула в сторону, чтобы Эрган в падении не увлек меня за собой; вышло так, что первый человек, убитый мной, запачкал меня своей кровью меньше, чем первая свинья.

Люди подбежали к раненому, но ему уже ничем нельзя было помочь. Рев толпы оглушил меня...

Величие силы утвердило и величие ее духовной власти.

Но прежде чем обратиться к духовной власти на ее долю *выпало только три войны:*

Ни разу я не совершила ничего выдающегося своею рукой, если не считать одного случая. Это было во время войны с Эссуром, когда конники устремились на нас из засады и окружили Бардию. Я кинулась в гущу врагов, и прежде чем поняла, что произошло, на земле лежало семь трупов. В тот день меня ранили, вот и все.¹⁸

<...> нам удалось составить огромную для страны варваров библиотеку — целых восемнадцать свитков. Унас была поэма Гомера о Троянской войне — увы, неполная, — начиная с оплакивания Патрокла. Унас были две трагедии Еврипида <...>. Еще была там написанная без размера хорошая, полезная книга о том, как разводить лошадей и скот, натравливать собак и тому подобное. Затем несколько диалогов Сократа; поэма, воспевающая Елену, сложенная Гесиодом Стесихором; одно из творений Гераклита и длинная, трудная книга без размера, начинающаяся словами: «... Все люди по природе своей взыскуют знаний».

И я решила отправиться в путешествие, чтобы посмотреть мир. Все запредельные страны были в то время нашими союзниками. Бардия, Пенуан и Арном вполне справлялись с делами царства и без меня; не будет большой ложью сказать, что я привела Глом в такой порядок, при котором им вообще не нужно было управлять.¹⁹

И вот именно тогда я решила написать эту книгу.²⁰

Царь умер. Он больше не будет таскать меня за волосы. Назад и прямо в пах. Я его убила. Я — Царица! Оруаль, я и тебя убью!²¹

¹ Ближайший друг Толкина, К. С. Льюис — выпускник Оксфорда. Но прежде чем закончить университет, он два года провел на мировой войне, во Франции. Тридцать с лишним лет читал английскую литературу в *alma mater*. В 1954 г. получил кафедру в Кембридже. С 1955 г. член Британской Академии наук. Автор блестящих сочинений, соединяющих художественное начало с глубоким богословско-этическим миром.

² Льюис К. С. *Хроники Нарнии*. Москва: Космополис, 1991, с. 662.

³ Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений в 10 томах*. Т. IV. Ленинград: Наука, 1977, с. 363.

⁴ Льюис К. С. *Хроники Нарнии*. Москва: Космополис, 1991, с. 89.

⁵ Кошелёв С. К. С. Льюис и его «Страна чудес». *Льюис К. С. Хроники Нарнии*. Москва: Космополис, 1991, с. 15.

⁶ Льюис К. С. *Хроники Нарнии*. Москва: Космополис, 1991, с. 61–94.

⁷ Там же, с. 635.

⁸ Там же, 66–67.

Ф. П. Федоров

⁹ Там же, с. 645, 664.

¹⁰ Там же, с. 61, 60.

¹¹ Там же, с. 61.

¹² Там же, с. 674–680.

¹³ Там же, с. 109.

¹⁴ Там же, с. 110–111.

¹⁵ Там же, с. 131–132.

¹⁶ Льюис К. С. *Космическая трилогия*. Санкт-Петербург: Северо-Запад, 1993, с. 188–191.

¹⁷ Льюис К. С. *Пока мы лиц не обрели*. Москва: Иностранная литература; Б.С.Г. – Пресс, 2000, с. 7.

¹⁸ Там же, с. 229.

¹⁹ Там же, с. 238.

²⁰ Там же, с. 222–245.

²¹ Там же, с. 222, 227.

ЛИТЕРАТУРА

Кошелев С. К. С. Льюис и его «Страна чудес». *Льюис К. С. Хроника Нарнии*. Москва: Космополис, 1991.

Льюис К. С. *Космическая трилогия*. Санкт-Петербург: Северо-Запад, 1993.

Льюис К. С. *Любовь. Страдание. Надежда. Притчи. Трактаты*. Москва: Республика, 1992.

Льюис К. С. *Пока мы лиц не обрели*. Москва: Иностранная литература; Б.С.Г. – Пресс, 2000.

Льюис К. С. *Хроники Нарнии*. Москва: Космополис, 1991.

Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений в 10 томах*. Ленинград: Наука, 1977.

EDVARDA LĪRA UN LŪISA KEROLA VIENOJŌŠAIS
UN ATŠĶIRĪGAIS NONSENSS

Summary

Conjunctive and Diverse Nonsense of Edward Lear and Lewis Carroll

In Victorian literary tradition fantasy of Edward Lear and Lewis Carroll, with its humour, excitement about word plays, irony and double meanings, which was an opportunity to create a new world for others in order to escape the reality, created the features of new art forms. Mosaicism, associative features and paradoxicality, the certain freedom in the usage of words and images are the main features of nonsense.

Similarities between both writers are surprising – they both were very shy and very sensitive, both were bachelors, both came from large families, both loved children and were afraid of dogs, both had an analytical mind. Nonsense was a way to overcome timidity and loneliness for both of them.

The most attractive feature of Lear's poetry was that he did not create the world of nonsense in his imagination, but found it in the daily life. Unlike Lear – a painter who worked hard at every detail, Lear – a poet wrote his poems spontaneously, without editing them later, without considering the topics and the plots.

Lear considered a limerick as a synonym for nonsense. All limericks by Lear start with: 'There was [...]' and narrate on a human who is extraordinary in all fields: his appearance, the situations, which he gets into, single him out, detach him from the crowd, make him observable and interesting for others. Lear created the type of the protagonist, who will form the basics of nonsense literature's qualification – the humans of the second class – children, servants, humans, who are always flighty, maybe foolish and cheerful.

Carroll dethrones and unmasks the daily concepts of his time and reveals the illogicality of human thinking. Nonsense becomes the mirror image of sense; it is considered a sophisticated rejection of it. The task of it is more to emphasise and not to destroy the sense.

Although both writers revealed nonsense in their daily life, Lear's nonsense is emotional, nostalgic and full of carefree buffoonery, but Carroll's nonsense is strongly rational.

Key-words: Victorian literary tradition, word play, nonsense, limerick, nonsense poetry, rhyme

*

Daži literatūrzinātnieki, piemēram, Stīvens Prikets (*Stephen Prickett*), žanru pētījumos nonsensu skata kā īpašu fantāzijas (*fantasy*) veidu.¹ Martens van Barends (*Maarten van Buuren*) norāda uz līdzību starp nonsensu, grotesku, sirreālismu un dadaismu, kuri, tāpat kā fantāzija, ietver vizuālo aspektu, ar to saprotot kodu sadursmi, kas ir pretrunā ar klasisko kanonu, ar tā nosacījumiem par realitātes atspoguļojumu un par traģēdijas principiem.² Elizabetes Sjuēlas (*Elizabeth Sewell*) monogrāfijā *Nonsensa joma* (*The Field of Nonsense*) nonsenss tiek pretnostatīts jēgai un traktēts kā vārdu vai notikumu apkopojums, kuru darbība neiekļaujas jebkādā atpazīstamā saprāta sistēmā.³

Viktoriāņu literatūras tradīcijā Edvarda Līra un Lūisa Kerola fantāzija lasītājiem ļāva radīt savu pasauli, ar darbos ietvertu humoru, sajūsmu par vārdu spēlēm, ironiju un dubultnozīmēm veicināja jaunas mākslas formas iezīmes. Bērnībā, sapņos, apziņas robežās, brīnišķīgajā, groteskajā un absurdaajā autori atklāja visai dažādu noteikumu iespējamību – atšķirīgu no tiem, kas dominēja uzskatu vienotībā, – nonsensa noteikumus. E. Līra *Nonsensa grāmata* deva nosaukumu literatūras žanram, kurš pakāpeniski nostiprinājās ne tikai dzejā, bet arī prozā.

Dzīves paralēles starp E. Līru un L. Kerolu ir pārsteidzošas – abi bija kautrīgi un viegli aizvainojami vecpuiši, nāca no lielām ģimenēm, abiem patika bērni, paniski baidījās no suņiem, abiem piemita analītisks prāts, jau dzīves laikā kļuva slaveni nonsensa rakstnieki, bija daudz kopīgu draugu un paziņu, to skaitā prerafaelīti un Tenisonu ģimene. Tenisonu ģimenes grāmatu plauktā bija gan *Nonsensa grāmata*, gan *Alise Aizspogulijā*. Tomēr šķiet, ka E. Līrs un L. Kerols viens otru nav minējuši ne vēstulēs, ne žurnālu rakstos, ne arī sarunās. Abiem nonsenss bija veids, kā cīnīties ar nedrošību un vientulību.

Rodžers Lanselīns Grīns (*Roger Lancelyn Green*) *Nonsensa krājuma* priekšvārdā rakstīja:

*Daudzi zinātnieki un saprātīgi cilvēki centās izlemt, kas ir nonsenss, vai vismaz noteikt atšķirību starp "nonsensu un Tomu Rotu".
[...] tikai neviens pagaidām nav atklājis nonsensa noslēpumu.⁴*

Neskatoties uz sasniegumiem ainavu glezniecībā, E. Līrs sevi vienmēr uzskatīja par marginālu personību, kas stāv savrup un nekad neiesaistās notiekošajā. Rakstnieks izmantoja nonsensu, sazinoties ar draugiem –

gan bērniem, gan pieaugušajiem. Savu dzejnieka un nonsensa mākslinieka ceļu viņš sāka Nouzli (*Nously*) pilī, izklaidējot grāfa bērnus ar aizraujošu dzeju, kuru papildināja zīmējumi. Taču, laikam ejot, viņu arvien biežāk sāka aicināt uz viesistabu, un E. Lira dzeja kļuva populāra. Pēc *Nonsensa grāmatas* izdošanas autora dzeju sāka citēt Britu parlamenta locekļi savās runās.

Vispievilcīgākais rakstnieka nonsensā bija tas, ka viņš nerādīja nonsensa pasauli savā iztēlē, bet gan atrada to ikdienas dzīvē. Atšķirībā no E. Lira-gleznotāja, kurš ārkārtīgi rūpīgi strādāja pie katras detaļas, E. Lirs-dzejnieks rakstīja dzeju spontāni, vēlāk to nerediģējot, nepārdomājot tās tēmas un sižetus. 1863. gadā viņš raksta savam draugam: *Brižiem nonsenss it kā plūst no manis – jaunā grāmata būs gatava nākošgad⁵*. Autoru iedvesmoja humoristisku dzejoļu krājums *15 džentlmeņu anekdotes un piedzīvojumi*.

E. Lirs limeriku uzskatīja par nonsensa sinonīmu. Visas rakstnieka limerikas sākas ar *Reiz dzīvoja [..]* (*There was [..]*) un vēsta par visai neparastu cilvēku: viņa āriene, situācijas, kurās nonāk, izceļ, atšķir no pūļa un padara par pamanāmu un interesantu citiem. Autors radīja tēlus, kas ir nonsensa literatūras klasifikācijas pamatā – otrās šķiras cilvēkus: bērnus, kalpus, neprāšus, vienmēr aušīgus, jautrus, delverīgus. Limeriku tēli ir ekscentriķi, lielākoties telpiski atrodas valstīs, kuras apmeklējis dzejnieks. Apvienojot īstenību ar izdomājumu, autors pastiprina situāciju paradoksālumu. E. Lira limeriku tēli ir vecāki, dzīves pieredzējušāki, nevis jauni cilvēki, iespējams, ar mērķi uzjautrināt bērnu auditoriju ar ērmīgu pieaugušo nebēdnībām. Airisa Hārka (*Iris Hark*) uzsver, ka tā ir galvenā E. Lira limeriku atšķirība no 19. gadsimta sākuma bērnu dzejas, kurā tiek sniegta morāles mācību stunda par bērnu, jauniešu slikto uzvedību.⁶ Pastāv arī uzskats, ka pieaugušo pasaules atspoguļojums E. Lira un L. Kerola pasaulē ir protests pret viktoriāņu pasaules nosacījumiem, kurus abi autori uzskatīja par absurdiem. Savos dzejoļos E. Lirs pret-nostatā ekscentriķi (*There was a man...*) un sabiedrību (*people of [..]* un *they*), tajā iemiesojot vissliktāko, kas sabiedrībā sastopams. Pūlis ir nežēlīgs, piemēram, tas samīn nabaga veco vīru no Vaithevenas tāpēc, ka viņš dejoja kadriļu ar kraukli:

*There was an Old Man of Whitehaven,
Who danced a quadrille with a raven;
But they said, 'It's absurd
To encourage this bird!
So they smashed that Old Man of Whitehaven.'*⁷

E. Līra dzeju ir pētījuši arī angļu rakstnieki Aldouss Hakslijs (*Aldous Huxley*) un Džordžs Orvels (*George Orwell*). Dž. Orvels nosauca E. Līru par pirmo nonsensa dzejnieku, saskatot viņa dzejā ne tikai saasinātu sociālu tematiku, kuru pats Dž. Orvels ļoti cienīja, bet arī kaprīzumu, spēles pirmsākumu un burlesku – iezīmes, kas raksturo nonsensu. Daudzos dzejoļos tēli pauž sabiedrības viedokli, ir viduvējību balsis, kas pastāvīgi iejaucas indivīda brīvībā – baumo, nolād, apsūdz, uzspiež savus nosacījumus, gandrīz nekad neizrāda žēlsirdību un nereti pārmet rakstnieka varonim viņa neveiklību, citādumu, t. i., viņa neiederību:

*There was an Old Man of Melrose,
Who walked on the tips of his toes;
But they said, 'It ain't pleasant
To see you at present,
You stupid Old Man of Melrose.'*⁸

Ja cilvēks ir ārzemnieks un turklāt nepietiekami tīrīgs, protams, rodas vēlēšanās atbrīvoties no viņa vai vismaz piedāvāt higiēnas līdzekļus. Šīs situācijas bieži vien ir diezgan reālistiskas, tāpēc nonsenss atklāts kā sāpju, vardarbības, pat nāves pārvarēšanas līdzeklis ar humora palīdzību, tam piemīt gan spēles, gan terapijas funkcijas. Slavenais absurda teātra pētnieks Martins Eslins (*Martin Esslin*), rakstot par nonsensa saistību ar absurda teātri, uzsver:

*Tāpat kā absurda teātrī kā cilvēka zemapziņas milzīgajā pasaulē,
dzeja un cietsirdība, pēkšņs maigums un destrukcija ir cieši saistīti
Edvarda Līra nonsensa pasaulē.*⁹

Tomēr E. Līrs ne vienmēr apsūdz tikai sabiedrību sava protagonistas neveiksmēs, attēlojot, ka dažreiz abas konfliktējošās puses ir neiecietīgas pret otra ieradumiem un dzīves kārtību:

*There was an Old Man on the Border,
Who lived in the utmost disorder;
Who danced with the Cat,
And he made tea in his Hat,
Which vexed all the folks on the Border.*¹⁰

Dažreiz šīs attiecības ir arī harmoniskas:

*There was an Old Person of Fife,
Who was greatly disgusted with life;
They sang him a ballad,
And fed him on Salad
Which cured that Old Person of Fife.*¹¹

Limerikās E. Līrs pievērš uzmanību daudziem aspektiem:

- tēla garderobei – jaunai sievietei sarkanā ietērpā, kas liek galvā ādas aubīti ar trim spalvām; vecam vīram, kurš nopircis kreklu ar milzīgu žabo;
- gastronomiskām nosliecēm – dzejoļos bieži vien ir attēlotas bļodiņas un noteikti ēdieni, kā arī cilvēks, kas to visu ēd, savukārt vēlēšanās kādu pabarot simbolizē mīlestību un rūpes;
- ģimenes stāvoklim – laulība dzejoļos parasti nav pārāk veiksmīga, piemēram, sieva nejausi apcep vīru cepeškrāsnī;
- mīlestībai pret dzīvniekiem – Dandalkas iedzīvotājs māca zivis staigāt, večuks no Dandrijas māca pūcēm aritmētikas pamatus, vecais vīrs no Nicas pastaigājas ar zosīm.

Īpaša vieta autora dzejā ir mūzikai un dejām. Tas redzams arī E. Līra ilustrācijās, kurās viņa tēli dejo baletu uz pirkstgaliem. Dejas izjūta piemīt gan dzejai, gan ilustrācijām. E. Līra varoņi parasti dejo ar dzīvniekiem – kadiņā ar kraukli, deja ar kaķi; spēlē dažādus mūzikas instrumentus un dzied. Visi šie komponenti veido neatkārtojamo E. Līra pasauli, kurā mīt neparasti un ekscentriski cilvēki un katrs ir neatkārtojams; daži ir pelnījuši kritiku, citi atzinību, taču visi izraisa smaidu.

Nonsensa dziesmās iekļautie garāki dzejoļi ir melanholiskāki, to galvenā tēma ir ceļojumi. Atšķirībā no limerikām galvenie tēli pārsvarā ir dzīvnieki un mājsaimniecības priekšmeti – galds, krēsls, slota, lāpsta, krāsns krukis, kamīna stangas, bet telpa ir autora iztēles avots. Visi dzejoļi *Nonsensa dziesmās* ir savstarpēji saistīti un veido vienotu mitoloģisku nonsensa valsti.

Krājumā *Smieklīgā lirika (Laughable Lyrics)* attēloti neparasti, autora izdomāti tēli. Ja izsekojam E. Līra dzejas evolūcijai, redzama virzība no cilvēku ekscentriskuma un paradoksālām situācijām uz izdomātu telpu un dzīvības iedvešanu priekšmetiem, visbeidzot uz izdomātu būtņu radīšanu.

Divas liriskas E. Līra autobiogrāfijas – *Cik patīkami pazīt misteru Līru (How Pleasant to Know Mr Lear)* un *Atgadījumi tēvoča Ārlīja dzīvē (Incidents in Life of My Uncle Arley)* – arī ir uzrakstītas nonsensa žanrā. Pirmajā ir detalizēti attēlots dzejnieka – ārpātīga, veca angļa (*crazy old Englishman*) – izskats, raksturs un paradumi, kā arī vide. Otrajā apslēpti vēstīts par notikumiem E. Līra dzīvē.

Dzejnieka radītā nonsensa pasaule ar savdabīgu rakstību, piemēram, *x* lietojums vārda beigās, vārda *eggs* (olas) izmantojums priedēkļa *ex* vietā, neoloģismi (bieži vien pseido-grieķu un latīņu izcelsmes vārdi), ir

pamatā ne tikai nonsensa dzejai, bet arī *Nonsensa stāstiem*, *Nonsensa alfabētam*, *Nonsensa botānikai*. Valodas formu maiņa atspoguļo pasaules mainīgumu. Spēlējoties ar vārdiem, autors iedrošina to darīt arī lasītājam, nereti ieviešot spēlē didaktikas elementu. A. Harka uzskata, ka E. Līra neoloģismi palīdz atklāt tās lietas, par kurām autoram runāt ir sāpīgi un kauns.¹²

Dzejniekam izdevās radīt alfabētu un vārdus, kuri dzīvo savu dzīvi, jau esošie vārdi iegūst papildu nozīmes. Nonsensā bieži vien dominē skaņa, nevis nozīme; valoda veido jaunu, neatkarīgu realitāti.

E. Līrs savā dzejā izmanto parodiju, kas ir viens no nonsensa elementiem. Nonsenss ir parodija jeb racionālās pasaules apgriešana kājām gaisā, tādējādi to atbrīvojot.

A. Hakslijs atkal un atkal atgriežas pie dzejnieka limerikām. Viņš raksta, ka situācijās, kad izveidojas tādi apstākļi, kas pierāda, ka dzīve nav vērtā, lai to dzīvotu, viņš ņem E. Līra grāmatu un rod tajā mierinājumu un atbalstu: *Es lasu viņu un saprotu, ka ar Līru varu būt tik nekonsekvents, cik vēlos*¹³. 1939. gadā Vaistens Odens velta E. Līram dzejoli, kas pauž viņa dzejas būtību. Dzejolis beidzas ar vārdiem: *He became a land*¹⁴. (*Viņš kļuva par valsti.*)

Lūiss Kerols, istajā vārdā Čārlzs Dodžsons, agri sāk interesēties par vārdu un tā potenciālu. Atšķirībā no E. Līra viņš savā dzejā parodē izcilos 18. un 19. gadsimta dzejniekus, to skaitā Viljama Vordsvortu, Alfrēdu Tenisonu u. c. Gandrīz visi dzejoļi no Alises grāmatām balstās uz citu dzejnieku darbiem: dažos ir izmantots viss oriģināla teksts, citos – tikai fabula, citreiz – viena rinda vai pantmērs. Abas L. Kerola grāmatas par Alisi turpina angļu tautas pasaku, bērnu dzejas un 18. gadsimta didaktiskās literatūras tradīcijas. Tajās ir atrodami citāti no Vergīlija *Eneīdas* un Dantes *Dievišķās komēdijas*, kā arī autora laikabiedru Džona Raskina, Viljama Tekerija, E. Līra u. c. darbiem: literatūras toposi un formas – apgrieztā pasaule, spogulis un sapnis. L. Kerola Brīnumzemē un Aizspogulijā nav nekā neiespējama. Brīnumi, kas notiek ar Alisi, pārsteidz gan viņu pašu, gan lasītāju. L. Kerola pasaule ir pretrunu, mīklu un kalambūru pilna; tā ir pasaule, kurā vienlaicīgi valda stingri noteikumi un anarhija. Tajā nav loģiskas secības. *Alisē Aizspogulijā* taurenis (*butterfly*) pārvēršas par lidojošu sviestmaizi (*bread and butter fly*) ar maizes un sviesta spārnēm un cukurgraudiņiem galvas vietā. Abus darbus veido atsevišķi apraksti par Alises tikšanos ar Brīnumzemes un Aizspogulijas iemītniekiem, kuri, kā saka Češīras kaķis, visi nav pie pilna prāta: *We're all mad here. I'm mad. You're mad*¹⁵. Tieši šie neprāši arī rada apgrieztu

pasauli ar tās tīši uzsvērto nereālumu, kas veido nonsensa būtību. Abu grāmatu sižeta attīstība ir pakļauta valodas spēlei. Tēli pastāvīgi apspriež vārdu nozīmes, pārlicinoties, ka valoda nespēj izteikt to, ko runātājs vēlas pateikt. Deiviss Rekkins (*David Rackin*) nosauca L. Kerola Alises grāmatas par komisku mītu par neatrisināmu cilvēces problēmu – jēgas meklēšanu bezjēdzīgā pasaulē.¹⁶

L. Kerols atmasko sava laika ikdienas priekšstatus, atklāj cilvēka domāšanas nelogiskumu. Turklāt ne tikai cilvēka domāšanas nelogiskumu, kas nebūt nav nesavtīgs un nevainīgs, bet gan kritizē arī pasakas vēstījuma veidu, parādot, ka tas pakļauts tiem principiem, kas organizē cilvēku sabiedrības dzīvi. Nonsenss kļūst par jēgas spoguļattēlu, tiek uzskatīts par izsmalcinātu noraidījumu, kura uzdevums ir drīzāk šo jēgu uzsvērt, nekā iznīcināt. Nonsenss, kas jau sākotnēji sastāvēja no dažādiem elementiem, ietver humoristisku absurdu ar kontrastainību, inversijām un spoguļattēliem. Nonsenss – tā ir pasaule, kas apgriezta kājām gaisā, ačgārņa, tā ir absurda saistība starp priekšmetiem, parastu, bet pilnīgi nesavienojamu ideju vai objektu pretnostatīšana, lai sasniegtu komisku efektu. Nonsensā tiek izmantotas hiperbolas, vārdu pārnestās nozīmes, kuras tiek uztvertas tieši, un loģika kā nelogisku notikumu pamats (piemēram, trakā tējas dzeršana), ikdienas dzīve tiek sajaukta ar neparasto. To raksturo daudznozīmīgu vārdu dihotomija, valodas strukturālo un loģikas principu pārkāpšana, īpaša teksta struktūra ar parodiju, anagrammu un kalambūru lietošana. Par nonsensa galvenajām iezīmēm kļūst tā mozaikums, asociatīvās īpašības un paradoksalums, zināma brīvība vārdu un tēlu izmantošanā.

Lai gan abi rakstnieki atklāj nonsensu savā ikdienas pasaulē, E. Līram tas ir emocionāls, nostalgisks, pilns nebēdnīgas ākstīšanās, savukārt L. Kerolam – stingri racionāls. E. Līrs saasina komisko efektu, pastiprina humoristiskos pirmsākumus, izmantojot mākslinieciskos izteiksmes līdzekļus. Literārajā limerikā lielāka uzmanība tiek pievērsta mākslinieciskajai formai. Komisko sižetu rada ne tikai aizraujošs notikums vai darbība, bet arī teksta kompozīcijas struktūra, fonētika, ritms un leksika. E. Līrs savos darbos izmanto visus valodas līmeņus. L. Kerola daiļradē tiek transformēti ne tikai folkloras un literatūras elementi, bet arī pats karnevāla princips, kurš ir visas nonsensa literatūras pamatā. Autors aktualizē tādas groteskas īpatnības kā hierarhijas izjaukšanu, cēloņu – seku loģikas apgāšanu, ambivalenci, spēles principus, parodēšanu, atbrīvošanu, īpašu valodas un komunikācijas veidu. E. Sjūela E. Līru un L. Kerolu uzskata par nonsensa žanra klasiķiem un viņu daiļradi nosauc par *elegantu mākslu*.¹⁷

-
- ¹ Prickett S. *Victorian Fantasy*. Sussex: Hassox, 1979, p. 126.
- ² Buuren M. V. van *The Grotesque in Visual Arts and Literature*. London: DQR, 1981, pp. 52–53.
- ³ Sewell E. *The Field of Nonsense*. London: Chatto and Windus, 1952, p. 3.
- ⁴ Green R. L. *The Book of Nonsense by Many Authors*. New York: Dutton, 1956, p. XV.
- ⁵ Hark I. R. *Edward Lear*. Boston: Twayne Publishers, 1982, p. 22.
- ⁶ *Ibid.*, p. 26.
- ⁷ Lear E. *Complete Nonsense*. Kent: Mackays of Chatham, 1994, p. 56.
- ⁸ *Ibid.*, p. 122.
- ⁹ Esslin M. *The Theatre of the Absurd*. New York: Doubleday, 1969, p. 296.
- ¹⁰ Hark I. R. *Edward Lear*. Boston: Twayne Publishers, 1982, p. 108.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 94.
- ¹² *Ibid.*, p. 111.
- ¹³ Huxley A. *Edward Lear*. London: Chatto and Windus, 1923, p. 167.
- ¹⁴ Auden W. H. *Collected Short Poems 1927 – 1957*. London: Faber, 1966, p. 127.
- ¹⁵ Carroll L. *Alice's Adventures in Wonderland*. London: Penguin Books, 1994, p. 76.
- ¹⁶ Rackin D. Alice's Journey to the End of Night. *PLMA* No 81 (October), 1966, p. 325.
- ¹⁷ Sewell E. *The Field of Nonsense*. London: Chatto and Windus, 1952, p. 5.

LITERATŪRA

- Auden W. H. *Collected Short Poems 1927 – 1957*. London: Faber, 1966.
- Buuren M. V. van *The Grotesque in Visual Arts and Literature*. London: DQR, 1981.
- Carroll L. *Alice's Adventures in Wonderland*. London: Penguin Books, 1994.
- Esslin M. *The Theatre of the Absurd*. New York: Doubleday, 1969.
- Green R. L. *The Book of Nonsense by Many Authors*. New York: Dutton, 1956.
- Hark I. R. *Edward Lear*. Boston: Twayne Publishers, 1982.
- Huxley A. *Edward Lear*. London: Chatto and Windus, 1923.
- Lear E. *Complete Nonsense*. Kent: Mackays of Chatham, 1994.
- Prickett S. *Victorian Fantasy*. Sussex: Hassox, 1979.
- Rackin D. Alice's Journey to the End of Night. *PLMA* No 81 (October), 1966.
- Sewell E. *The Field of Nonsense*. London: Chatto and Windus, 1952.

**YOU NEVER TALK ANYTHING BUT NONSENSE:
FEATURES OF NONSENSE IN OSCAR WILDE'S COMEDY
THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST**

Summary

'You Never Talk Anything but Nonsense': Features of Nonsense in Oscar Wilde's Comedy 'The Importance of Being Earnest'

Oscar Wilde's literary heritage has mainly been viewed in the framework of beauty and Aestheticism. Since the end of the 19th century his legendary conception of beauty has been variedly interpreted and translated, critically viewed and also admired. Nevertheless, besides the emphasis on the ideal and the beautiful over the ugly and the rational in the prose works and poetry the author's involvement in creating witty and brisk dialogues peculiar to character's ironic expression is a fundamental issue of the playwright's dramatic works. In Latvian cultural space, this literary segment of Wilde becomes significant beginning with the 1920s. The first play by Wilde performed in independent Latvia is his comedy 'The Importance of Being Earnest' (1920), which is viewed as a linguistic play and thus in many aspects similar to Edward Lear's and Lewis Carroll's writing style. Although 'trivial comedy for serious people' is not nonsensical in its essence, it contains several features of nonsense literature, one of them being the game with the basic unit of the language functioning as a principal carrier of meaning(s) – a word.

The paper focuses on the initial reception of Wilde's comedy in Latvian cultural space, drawing the comparison between the most important features of nonsense literature and the ones present in the dramatist's satiric work. The concepts introduced in the title pun of the play are viewed in the category of the reverse principle. Playfulness as one of the features of not only nonsense but also modernist literature becomes both the structure of the dramatic work and also the means for depicting fake Victorian values and particular philosophy, which the literary characters follow – its multi-functionality is observed in the model of life as a game of intellect or 'intellectual pleasure'. The analysis is carried out focussing on the key linguistic units of the writer's comedy used most frequently – 'nonsense' (translated into Latvian as 'blēņas' and 'muļķības') and 'absurd' (in Latvian – 'absurds') viewed in the context of parallelisms, paradox, irony, and satire.

Key-words: nonsense, absurd, Wilde, comedy, pun, paradox, irony, satire, game of intellect

*

Oscar Wilde's literary heritage is characterized by its belonging to Aestheticism paradigm, thus viewed in the framework of the category of beauty. The turn of the 19th and 20th centuries immediately after the writer's death is the borderline marked by diverse approaches to the conception of a human, art, and life in general, thus the re-evaluation of the accepted traditions is carried out as if 'through the looking glass' – from the other side of the mirror.

The criteria for the selection of the first translations of Wilde in many national literatures, including that of Latvian, are based on the emphasis of the beautiful and ideal over the ugly and rational; this aspect of the author's writing is strikingly expressed through the translations of his fairy-tales. Equally important is the writer's philosophical belief in the priority of art over the life where everyday reality is seen as a peculiar reflection of art, brightly represented in the novel *The Picture of Dorian Gray*.

Since the 1920s, another Wilde's creative segment has become important in Latvian cultural space – it is his dramatic works with witty and brisk dialogues characterized by French *sprit* and aesthetic rhythm. The first play by Wilde, officially staged in independent Latvia, is his comedy *The Importance of Being Earnest*, which, in its turn, is the last performance of Wilde's play in the British theatre of the end of the 19th century.

The comedy is the peak of the playwright's dramatic career, at the same time it is the sign of the end of British *Oscariana*. In 1895, shortly before Wilde's exclusion from the cultural circulation and the British society in general, the public is carried away by the 'nonsenses' of the main characters of the play. Several years later, the work is being published, but instead of the name of Oscar Wilde as the author one may only find a note *By the author of 'Lady Windermere's Fan'*.

The ironical comedy has captured Latvian audience's attention since its very first performance in the Riga city Russian theatre on October 27, 1911. Nevertheless, from the 1920s after regaining Latvia's independence (1918), the state national policy was aimed at promoting the development of national culture through a targeted and largely focussed choice of works for translations and staging of the most recognizable representatives of foreign literatures, which were innovative either in their form or the development of the plot.

On October 21, 1920 Wilde's play was first performed on the stage of the Latvian National Theatre directed by A. Amtmanis-Briedītis¹, but in 1924, it was published in a book format, translated by Jūlijs Roze, in the 'Leta' Small Library series ("*Letas*" Mazā bibliotēka).² For many years, these two cultural events provoked a significant 'typhoon' of Wilde's dramatic *Oscariana* in all the regions of Latvia: in Kurzeme – in Liepāja New Theatre (the play director J. Lejiņš) and in Zemgale – Jelgava Latvian Theatre (the play director J. Zaķis) in 1925; in Latgale, the eastern part of Latvia, – Daugavpils Latvian Dramatic theatre in 1927. In 1931, the interpretation of the British higher society's life is seen in Ventspils Latvian Theatre (play director K. Čakars), at the beginning of 1936 the comedy is performed in German Drama theatre in Riga (play director E. Zanders), and at the end of the year – in Jelgava Latvian theatre (play director Ž. Kopštāls)³. The historical-cultural overview offers a range of intermediary languages and cultures important in Latvian cultural space in the first half of the 20th century, with Russian and German playing the most significant role.

Wilde's represented characters, which in a comic and coquettish-playful way reveal the side-scenes of the British aristocracy, not just address the Latvian spectator and reader, but fully captivate and fascinate them. The Aestheticism doesn't strive for the public appreciation, since it is considered an elitist art that demands a skilful reader, nevertheless the representation of the late Victorian British society within the drawing-room comedy, bearing on the strivings of creating an artistic work with an intriguing story, witty and polished expression style, openly tries to gain the public affection.⁴ Therefore every flirtatiously fashioned dialogue, sentence, or word intertwined in a nuanced entirety is of greatest importance in the text.

The action of the comedy starts in dandy Algernon Moncrieff's flat where its owner, leading a double life of pedant and philistine, is playing the piano, later on emphasizing that he doesn't play correctly as *any one can play accurately – but [...] with wonderful expression*⁵. Thus, already in the first pages, the dramatist indicates the interpretation of life as a game where the actual meaning of 'to play incorrectly' but with huge pleasure and admiring expression is 'to live wrongly', 'to live against the conventional standards' but beautifully, lightly, and in an emotionally saturated manner. The announcement of the binary opposition 'accurately (rightly) – inaccurately (wrongly)' confirms the presence of a game, which is very important in the nonsense culture: the main characters 'play' with the life and each other; the author 'toys' with the linguistic

means of the language, rhythmic elements and images, and with the lexemes ‘nonsense’ and ‘absurd’, noting that foolishness or frivolity demands decoding. The story is an aimless conversation; the same as life it is a ‘perfect nonsense’ or ‘doing nothing’ since *It is awfully hard work doing nothing. However, I [Algernon – I. K.] don’t mind hard work where there is no definite object of any kind...*⁶ Using Susan Stewart’s terminology concerning nonsense, Wilde offers ‘a play with Boundaries’, ‘a play with Infinity’. In the framework of the author’s implied conception, wisdom is associated with the correct approach to life, thus its denial would logically be related to the foolishness and ‘incorrect living’; accordingly the wise and the rational are contrasted to the foolish and the irrational, the first is being led by reason, the second, according to Wilde, – by pleasures.

The concepts included in the title ‘importance’ and ‘earnest / earnestness’ offer a game of the elements of the binary opposition ‘important – unimportant’, ‘earnest – un-earnest’. Both of the distinguishing symbols are equally significant and are emphasized by the subtitle of the play *A Trivial Comedy for Serious People*. Therefore Wilde’s dramatic work can be analyzed not only within the framework of the genre of the drawing room comedy, but also in the context of nonsense culture, delving into the analysis of nonsense modelling mechanisms and expression modes.

Literary nonsense is brightly expressed in Victorian literature and is closely related to Edward Lear’s (1812 – 1888) and Lewis Carroll’s (1832 – 1898) contribution. Among the nonsense canonical works are included ‘the Laureate’s of Nonsense’, as Lear calls himself in his poem *The Self-Portrait of the Laureate of Nonsense*, as well as humorous five-lines (pentastiches) in anapaestic meter with drawings in such works as *A Book of Nonsense*, 1846; *Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets*, 1870; *More Nonsense*, 1871; *Laughable Lyrics*, 1877. Beside nonsense poetry – limericks, the nonsense prose is represented by Carroll’s *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865).

The perception of nonsense as a pure phenomenon of Victorian culture is often fallacious as identical or similar forms of artistic expression are found in folklore (puzzles, lullabies, nursery rhymes) and works of the authors from different cultural periods. Nevertheless *Victorian nonsense reveals a discontent with the absurd reality. It is a search for a richer perspective accompanied by a revolt against conventions*. The writers representing Victorian nonsense literature *did not want to retreat from Victorian reality but to enrich it with a dynamic conception of meaning that involves a different pattern*

of narrative and linguistic conventions and a different style from what nonsense writers find around them.⁷ Accepting the viewpoints of nonsense scholars Susan Stewart and Wim Tigges, expressed in their theoretical works, to nonsense literature belong only the texts, which alienate themselves from the means of artistic expression used in realism, from the major positions and principal results of the culture of Realism. Nonsense literature can be viewed as a means for overcoming the 19th century demythologised world view.

On the British Isles, the middle and the second half of the 19th century is the epoch of logical thinking and pragmatic world perception. Under the influence of positivist encyclopaedism the substance and its progress become the life's basic conditions. This fact enhances realism and naturalism as the most striking models of consciousness of the investigated period. In contradistinction to the substance and reality, their opposites – the spirit and the intangible – exist, i.e., the romantic idealism of the beginning of the 19th century and *fin du siècle* symbolism and modernism, although in a different manner but clearly, enter into polemics with everything worldly and logically justified. The existence of nonsense literature as an opposite of realism is determined by the principles of playfulness: the 'sense' that explains the reality is opposed to 'nonsense'; the 'logic' – to 'anti-logic'. Therefore nonsense literature in an eccentric, trivial, absurd, and, paradoxically, but also logical way, via the mediation of logical schemes, ridicules the canons of the 'serious' literature and reveals the true values and virtues of the 'serious' British society.

The essence of nonsense, as Tigges notes, is the fact that *it maintains a perfect tension between meaning and absence of meaning*⁸. There is also a different viewpoint on nonsense as a harmony between a 'common sense' and its antithesis. Some specialists in literature consider that nonsense is the interaction between sense and insensateness. These different interpretations of nonsense culture lead to two dominant nonsense definitions:

- 1) Nonsense is not insensateness, but rather a symbolic language which harmonizes or brings the different opposites closer;
- 2) Nonsense is an absolute absurdity, lack of sense and nonsensical ideas created by intentionally mixing words, phrases, and expressions.

The most striking features of nonsense is playful escapism, eccentricity, unexpected plays on something or somebody, and absorption in the magic of the language. Historical reality is substituted by the reality of a game as nonsense plays with conventional ideas and conceptions;

its main objective is to destroy the stereotypical assumptions of human thinking. Important nonsense elements are nonsensical gabble, ambiguity or absurdity of expression, different inversions, paradoxes and puns.

Nonsense in Latvia is still associated with certain exoticism, one of the reasons being the lack of an adequate literary phenomenon in Latvian cultural space:

Our Latvian literature has been very tightly buttoned up – there are too few paradoxes, absurdisms, nonsenses. Literature is still being formed in the tradition of Staburags' children.⁹

Nonsense (in Latvian translation – *muļķības; nieki; blēņas*¹⁰) in *Preses lasītāja svešvārdu vārdnīca* is interpreted as *absurds, blēņas, aplamība, bezjēdzība*.¹¹ In literary translations it has most often been translated as *blēņas, aplamība, ačgārnība, nepareizība, muļķība, stulbība, absurds*.

As a result of the reversal principle, what has been marginal in realism tradition becomes significant in nonsense. The prefix 'non' implying mere negation or absence of something changes the meaning of the lexeme, thus 'important' becomes 'non-important' ('unimportant', 'essential' – 'non-essential' ('inessential')). The phrase 'to make sense' – 'to be coherent or intelligible', 'to be practical or advisable', broadly used in English cultural space, – in separate situations is opposed with the lack of sense or meaning; the narrative becomes nonsensical and absurd, respectively – pointless, senseless, and inane. Lear also named his short poems not limericks, but precisely nonsenses.

One of the most important nonsense features observed in Wilde's comedy is its inclusion in the context of playfulness, which becomes the structure and philosophy of the dramatic work. The multi-functionality of playing is revealed in the model of life as a game, introduced through the motif of playing where the human is depicted as the 19th century *homo ludens*. The functions of entertainment and of laughter are also seen within the framework of playing. The key linguistic units of the writer's text, that are used most frequently and fall within the category of playfulness, is 'nonsense' (in Latvian translation of the comedy limited to 'blēņas' and 'muļķības') and 'absurd' (in Latvian – 'absurds'):

Algernon: I love scrapes. They are the only things that are never serious.

Jack: Oh, that's nonsense, Algy. You never talk anything but nonsense.

Algernon: Nobody ever does.¹²

[Aldžernons. Man patīk būt ķezā. Tā ir vienīgā lieta, kas nav nopietna.

Džeks. O, tās ir blēņas, Aldži. Jūs nekad nekā cita nerunājat, kā tikai blēņas.

Aldžernons. Neviens nekad neko citu nerunā.^{13]}

Algernon. [...] Relations are simply a tedious pack of people, who haven't got the remotest knowledge of how to live, nor the smallest instinct about when to die.

Jack: Oh, that is nonsense!

*Algernon: It isn't.*¹⁴

[Aldžernons. [...] Mūsu radi ir [...] garlaicīga kompānija, kurai nav ne mazākās saprašanas par to, kā jādžīvo, un ne mazākās nojautas par to, kad jāmirst.

Džeks. Ak, absurds!

Aldžernons. Nemaz.^{15]}

These key-words ensure the integrity and unity of all the text elements. In the brisk flow of speech they form peculiar 'safety islands' where the action is seemingly interrupted in order to drop a reader a hint about the core of the work. The leitmotif becomes the symbol of the artistic particularity, exactness, and completeness considering the dialectics of the form and contents as the basic criteria of the artistry.

The absurd occupation – bunburying – is seen as a serious occupation in order to escape burdensome social obligations, at the same time it is a pleasant and amusing component of life. For this reason the dialogues of the main characters are built in the context of absurdity and nonsense, i.e., as a negation of the denial – showing the attitude to the rejection: first a paradoxical statement is expressed; it is immediately denied as absurd or nonsensical; finally the reproach about the absurdity of the expression is rejected:

Algernon: [...] girls never marry the men they flirt with. Girls don't think it right.

Jack: Oh, that is nonsense!

*Algernon: It isn't. It is as great truth!*¹⁶

[Aldžernons. [...] sievietes nekad neapprec tos vīriešus, kuri ar viņām flirtē. Viņas domā, ka tas neklātos.

Džeks. Blēņas!

Aldžernons. Nemaz. Tā ir liela patiesība.^{17]}

It is a significant fact that both outwardly disharmonious and mutually rejecting parts involved in the communication act are similar – related

in their essence as mirrored reflections. It is proved by the end scene of the comedy that the main characters – Algernon and Jack (he is also Ernest) – are siblings, as well as by the parallel and synchronic way of speech in separate fragments of the comedy.

The ironic playfulness of the comedy is rooted in the contradistinction of ideas, thoughts, notions, and phenomena that allow observing the hidden elements among the outwardly incompatible things. According to the mechanisms of forming dialogues, paradoxes, sayings, and puns, the basic principles have been expressed through the contrasts either in the comparison with something or in relation to something. Within the framework of ambiguity these contrasts convert the sense into a seeming nonsense or, vice versa, the nonsense is emphasized as meaningful sense. For instance, paradoxes in Wilde's play become the so called 'smart nonsenses' and follies, as they are unexpected reversed structures of words, meanings and phenomena. The playwright manipulates with generally accepted stereotypical notions, he playfully converts ideas and traditional clichés into a new texture as the denial of the old ones, since *the truth is rarely pure and never simple*.¹⁸

A word play is paronomasia that manifests itself as an exposure of the words, which have different meaning but sound alike in order to create a comical effect in oral speech or writing. In Victorian Britain, puns contrary to 'mainstream' literature are considered a sort of 'hooliganism' and an *erroneous sidestep of [the writer's] taste*¹⁹. The stylistic figure expressed through homophony or homonymy is based on different meanings of the words that sound identical or similar. The functions of the homophone employed by Wilde – the person's name *Ernest*, derived from Germanic 'ernst', and the adjective *earnest* (serious, sincere) – are multilayered: they not only ensure the harmonious texture of the comedy but become also the basic figures of the plot. The words marked by irreconcilable opposition in the author's text are included in the framework of the broader context 'the realism of life / actuality – metaphysical existence'. In the society graced by outer virtue, Ernest, as female characters in the comedy emphasize, is *a divine name. It has a music of its own. It produces vibrations*²⁰, it *inspires absolute confidence*²¹ and security. Such associations produced by the semantics of the adjective 'earnest' are related to the name and projected on its holder, in spite of the fact that the behaviour of the human proves to be the opposite and he is depicted in the context of foolish and nonsensical actions. *Idle merriment and triviality would be out of place in his conversation*²²; *Dear Uncle Jack is so very serious. Sometimes he is so serious that I think he cannot*

*be quite well*²³, such characterization has been allotted to Ernest / John / Jack indicating his earnestness, which is an illusory fact. In this way, depending on the circumstances or viewpoints of the inspection, the opposite of the absolute is being formed.

Besides paradoxes and puns the linguistic aspect is represented by neologisms. For the expression of new phenomena, notions, or attitudes the coined occasionalisms *are attractive with their pseudo-ease, colouring, and elegance*²⁴. Neologisms naturally integrate into the context of playfulness and evoke the effect of surprise. The words – *You are too much alone [...]. You should get married. A misanthrope I can understand – a womanthrope, never*²⁵ – addressed to the clergyman Dr. Chasuble, are both the tool for revealing the plot of the story (the ironic assessment of the marriage theme) and an effective means for detection of the truth; as seen in the reaction of the addressee, *I do not deserve so neologistic a phrase*²⁶. The neologism 'womanthrope' as a blend of 'woman' and 'misanthrope' (misogynist – someone who hates women), is the playwright's creative approach to offer the original semantics of the word.

Nonsense culture emphasizes that the story itself isn't the most important outline of a literary work, as the form is of equal significance with its structural elements and the means of expression. The main instrument of nonsense is language, for this reason linguistic aspect is fundamental in nonsense literature. Nonsense literary language that determines the rhythm of the artistic text and sonority gains the primary status; the pragmatic aspect is set by the ability of modelling brisk dialogues. It is the linguistic complexity that provokes difficulties in the translation process as puns, occasionalisms, neologisms etc. are not simple entries given in dictionaries; the meaning of the words in word phrases can be most completely deciphered in the context offered by the author. The decoding of the contextual encoding confirms the correct 'translation' of the contextual meaning.

The pun included in the title of Wilde's play is not fully reflected in Latvian translations. In various Latvian interpretations of the title:

- 1) the conventional plot of the story is emphasized over the form (*Kas dažkārt vajadzīgs sievietei?* (1911) [What is Sometimes Necessary for a Woman? – translation mine – I. K.]); the concepts incorporated into the original text 'importance' and 'earnest / earnestness', as well as the pun 'Ernest – earnest' are not recorded;
- 2) the significant concepts 'importance' and 'earnest / earnestness' are preserved but the linguistic aspect in the interpretation of the pun is not quite transparent, for instance *Nopietnība ir svarīga lieta* [Ear-

nestness is an Important Thing – translation mine – I. K.] (1936 – V. Metjūss, 1937 – in literary reviews);

- 3) the concepts of the original are emphasized by incorporating them into the context of the rhetoric, for example *Cik svarīgi būt nopietnam?* [How Important is it to be Earnest? – translation mine – I. K.]. This Latvian title, offered by J. Roze in the 1920s, is still being used nowadays, for example, in the stagings of 1982, 2002, 2010.

The message of the pun in a dramatic text is not fully understandable though without the explanation, and it is repeatedly explained in footnotes either as a short note – ‘a word play’ – to indicate the presence and the significance of the pun in the concrete episodes, or the fragments in the translation are omitted.

Word plays and neologisms used by Lear and Carroll are components of a parody employed to create a comical effect. Similar mechanisms are used by Wilde who in his comedies indirectly refers to the key-texts of the nonsense culture. The playwright looks behind the scenes of the British aristocracy emphasizing the exaggerated significance of etiquette and behaviour conventions in all the spheres of life, starting with who one may or may not be spoken to, befriended, and married, what procedure should or shouldn't be followed, what friends or representatives of the upper class are visited, what books should or shouldn't be read, music – listened, and what and how should or shouldn't be eaten and drunk. Eating in Wilde's comedy and tea drinking in chapter *A Mad Tea-party* in Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* become an important leitmotif relating to both works. Carroll indicates that *It's always six o'clock now*²⁷ and for this reason there is always a constant tea drinking ritual: *it's always tea-time, and we've no time to wash the things between whiles*²⁸; Wilde emphasizes the dinner time – *It always is nearly seven*²⁹. The author speaks ironically about the human's earthly necessities – eternal thirst and hunger; the human's seeming dominance over the category of time is revealed in the exaggerated manner:

Algernon. Now, my dear boy, if we want to get a good table at Willis's, we really must go and dress. Do you know it is nearly seven?

Jack. Oh! It always is nearly seven.

Algernon. Well, I'm hungry.

Jack. I never knew you when you weren't [..].³⁰

[Aldžernons: Bet tagad, dārgais zēn, ja mēs gribam vēl dabūt labu galdiņu pie Villisa, mums ir laiks iet pārģērbties. Ir jau gandrīz septiņi.

Džeks: Ak! Vienmēr ir gandrīz septiņi.

Aldžernons: Jā, bet man gribas ēst.

Džeks: Es nezīnu tādas reizes, kad jums negribētos ēst [...].³¹

The mirroring principle is observed in Wilde's work in the existence of the two (pairs and matches) in all the thematic layers of the text. In the context of the linguistic aspect, resonating parallelisms form the harmonious rhythm of the work:

- repetitions of utterances – identical parts of the texts (words, phrases, sentences) in the framework of parallel plot lines, for example, the significance of the name 'Ernest' in the consciousness of young female representatives of the upper society is identically described in the dialogues of two literary couples;
- repetitions of utterances (sayings, proverbs, puns) in the framework of the linguistic aspect – statements and confirmations chime from Speaker 1, later it is supplemented by the comment from Speaker 2 where the word play becomes an integral part of the conversation and the basis of the story: three times repeated (echoed) Biblical proverb *as a man sows so let him reap* is once supplemented by other speaker's confusion full comment *But men don't sew [...]* where the homophones 'sow' – (in Latvian 'pļaut') and 'sew' (in Latvian 'šūt') – resonate the word play 'Ernest' – 'earnest'. It is significant to note that the cultural quotation in Latvian translation is preserved – *Ko cilvēks sēj, to lai viņš pļauj*, nevertheless, the comment revealing the play with words similar in sound but different in meaning is omitted.

Taking into consideration the fact that in a true nonsense literary work there will always remain fully or partly incomprehensible and unexplainable parts of the text that do not follow the analysis, Wilde's comedy cannot be considered as belonging to nonsense culture. The presence of the lexical nonsense alone doesn't acknowledge the text a part of nonsense literature. In the work important features of nonsense have been integrated, but contrary to nonsenses – absurd texts, it is not nonsensical.

Unlike Lear's emotional activity, Wilde's linguistic game is purely intellectual. The author uses significant nonsense mechanisms to ironically show the true features of the Victorian age society, thus his artistic style is related to Carroll's expression found in the nonsense literary work, which, similarly as Wilde's comedies, turns against Puritanism and boredom. By means of the techniques of literary nonsense the writer speaks about social vices and moral failures. Wilde's works are a form of unmas-

king, thus it is evaluated in the context of social nonsense since nonsense and satire are two completely different literary forms: nonsense is aimed at generating dissonance, light and humorous confusion in a concrete system by relying on the mechanisms of playfulness; satire is based on the elegant art of expression and ingenuity ensured by witticisms and paradoxes, also inverted paradoxes. Wilde's text isn't nonsensical or absurd, foolish is the playwright's described situation and characters' communication form; absurdity is one of the themes of a satiric comedy depicted in the context of playfulness.

Nonsense as a type of communication balances between the presence and absence of sense when a reader is invited to decode the encoded material or, vice versa, surrender to complete absurdity as one of trivial forms of entertainment.³² Therefore the key of the encoded ironic title of the comedy *The Importance of Being Earnest* (*Cik svarīgi būt nopietnam*) allows reading it as *Nonsense of Being Ernest* (*Cik muļķīgi būt Ernestam*).

Nonsense literature is not based on intertextuality, as the essence of nonsense is related to self-sufficiency – nonsense for the sake of nonsense. Wilde's comedy, in its turn, is the synthesis of the new and well-known old – it is polemics with canonical works of nonsense literature and peculiar 'praise of folly'. If nonsense exists for the sake of nonsense even without the context, then sense in Wilde's comedy is preserved in outwardly nonsensical paradoxes that can be conceived only within the context. Nevertheless, similarly as in nonsense literature, Wilde uses mirroring or reverse principle especially in modelling the episodes of intrigues. For this reason the work falls within the context of triviality and carelessness positioning from both the moralizing and didactic spirit, as well as from 'artistic correctness'. One of the essential unifying features is a game in its diverse expressions and the ability to deform the surrounding world. Wilde's playful passion with the theme of the folly, nonsense and absurdity is related to the ideas of Epicureanism, where there is a clearly stated necessity to interweave a clever talk with folly, because to show folly at the right moment is great wisdom.³³ Thus folly, nonsense and absurdity as the other side of generally accepted and traditional values of the 19th century become (and should be seen) as wisdom and is associated with artistic freedom and experimentation as a transitory stage to early Modernism.

¹ Valdības Vēstnesis Nr. 215, 1920.

² Uailds O. *Cik svarīgi būt nopietnam (vieglprātīga komēdija nopietniem ļaudīm)*. No angļu valodas tulkojis J. Roze. Rīga: Leta, 1924. Šajā sērijā izdoti arī O. Vailda *Lorda Artūra Seviļa noziegums* (Nr. 4), *Kenterviļas spoks* (Nr. 5), *Sfinksas bez miklas* (Nr. 30).

³ Sniedze E. *Latviešu teātra hronika 1919 – 1944*. Rīga: Zinātne, LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2006.

⁴ Kalnačs B. Latviešu salonkomēdijas žanra veidošanās priekšnosacījumi. *Karogs* Nr. 8, 1993, 16.–171. lpp.

⁵ Wilde O., Holland M. *Collins Complete Works of Oscar Wilde*. HarperCollins, 2003, p. 357.

⁶ *Ibid.*, p. 373.

⁷ Khasawneh H. *The Dynamics of Nonsense Literature: 1846 – 1940. Victorian Nonsense and its Resurgence in The Irish Modernist Literature*. LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011, p. 11.

⁸ Tigges W. *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam, 1988, p. 4.

⁹ Nagle G. Gaidot brīnumus un piedzīvojumus. *Diena* 2003. gada 5. septembris.

¹⁰ *Angļu-latviešu vārdnīca*. Avots, 2007, 683. lpp.

¹¹ *Preses lasītāja svešvārdu vārdnīca*. Nordik, 2004, 333. lpp.

¹² Wilde O., Holland M. *Collins Complete Works of Oscar Wilde*. HarperCollins, 2003, p. 374.

¹³ Uailds O. *Cik svarīgi būt nopietnam (vieglprātīga komēdija nopietniem ļaudīm)*. No angļu val. tulk. J. Roze. Rīga: Leta, 1924, 32. lpp.

¹⁴ Wilde O., Holland M. *Collins Complete Works of Oscar Wilde*. HarperCollins, 2003, p. 370.

¹⁵ Uailds O. *Cik svarīgi būt nopietnam (vieglprātīga komēdija nopietniem ļaudīm)*. No angļu val. tulk. J. Roze. Rīga: Leta, 1924, 27. lpp.

¹⁶ Wilde O., Holland M. *Collins Complete Works of Oscar Wilde*. HarperCollins, 2003, p. 359.

¹⁷ Uailds O. *Cik svarīgi būt nopietnam (vieglprātīga komēdija nopietniem ļaudīm)*. No angļu val. tulk. J. Roze. Rīga: Leta, 1924, 8. lpp.

¹⁸ Turpat, 13. lpp.

¹⁹ Quoted after: Silis J. *Tulkojumzinātnes jautājumi. Teorija un prakse*. Ventspils: Ventspils Augstskola, 2009, 144. lpp.

²⁰ Uailds O. *Cik svarīgi būt nopietnam (vieglprātīga komēdija nopietniem ļaudīm)*. No angļu val. tulk. J. Roze. Rīga: Leta, 1924, 20. lpp.

²¹ Turpat, 19. lpp.

²² Turpat, 34. lpp.

²³ Turpat, 33. lpp.

- ²⁴ Silis J. *Tulkojumzinātnes jautājumi. Teorija un prakse*. Ventspils: Ventspils Augstskola, 2009, 130. lpp.
- ²⁵ Wilde O., Holland M. *Collins Complete Works of Oscar Wilde*. HarperCollins, 2003, p. 380.
- ²⁶ Ibid.
- ²⁷ Kerols L. *Alises piedzīvojumi brīnumzemē*. Rīga: Sprīdītis, 1990, 52. lpp.
- ²⁸ Turpat.
- ²⁹ Wilde O., Holland M. *Collins Complete Works of Oscar Wilde*. HarperCollins, 2003, p. 372.
- ³⁰ Ibid.
- ³¹ Uailds O. *Cik svarīgi būt nopietnam (vieglprātīga komēdija nopietniem ļaudīm)*. No angļu val. tulk. J. Roze. Rīga: Leta, 1924, 30. lpp.
- ³² Tigges W. *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam, 1988, p. 51.
- ³³ See: Roterdamas Erasms. *Muļķības slavinājums*. Rīga: Jumava, 2008, 109, 110. lpp.

BIBLIOGRAPHY

Angļu-latviešu vārdnīca. Avots, 2007.

Asars J. O. Vailda "Kas dažkārt vajadzīgs sievietei" pirmizrāde. *Jaunā Dienas Lapa* Nr. 248, 1911.

"Bunbury" vācu drāmā. *Rigasche Post* N. 10, 1936.

Casperson G. "Vor allem Ernst" Vācu drāmā. *Rigasche Rundschau* N. 48, 1936.

"Cik svarīgi būt nopietnam" – Rīt pirmizrāde. *Zemgales Balss* Nr. 223, 1936.

Cīrulis A. O. Vailda "Cik svarīgi būt nopietnam". *Jaunais Rīts* Nr. 44 (13.IV.25.), 1925.

Grīns J. O. Vailda "Cik svarīgi būt nopietnam" Nacionālajā teātrī. *Latvijas Kareivis* Nr. 178, 1920.

Janševskis J. O. Vailda "Cik svarīgi būt laimīgam" Nacionālajā teātrī. *Valdības Vēstnesis* Nr. 216, 1920.

Jelgavas latviešu teātris (Vailda "Cik svarīgi būt nopietnam" Jelgavā). *Jaunākās Ziņas* Nr. 193, 1925.

Kalnačs B. Latviešu salonkomēdijas žanra veidošanās priekšnosacījumi. *Karogs* Nr. 8, 1993.

Kārklīņš J. "Cik svarīgi būt nopietnam". *Jaunākās Ziņas* Nr. 217, 1920.

Kārklīņš J. O. Vailda "Cik svarīgi būt nopietnam" Jelgavā. *Jaunākās Ziņas* Nr. 193, 1925.

Kerols L. *Alises piedzīvojumi brīnumzemē*. Rīga: Sprīdītis, 1990.

Khasawneh H. *The Dynamics of Nonsense Literature: 1846 – 1940. Victorian Nonsense and its Resurgence in The Irish Modernist Literature*. LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011.

- Krievu teātris. *Latvija* Nr. 248, 1911.
- Kroders R. O. Vailda "Cik svarīgi būt nopietnam" Nacionālajā teātrī. *Latvijas Vēstnesis* Nr. 58, 1920.
- Ligotņu Jēkabs. O. Vailda "Cik svarīgi būt nopietnam" pirmizrāde Nacionālajā teātrī. *Brīvā Zeme* Nr. 224, 1920.
- L. V. Viegļprātīga komēdija nopietniem ļaudīm ("Cik svarīgi būt nopietnam" Jelgavas teātrī). *Zemgales Balss* Nr. 225, 1936.
- Nagle G. Gaidot brīnumus un piedzīvojumus. *Diena* 2003. gada 5. septembris.
- Oskars Vailds [Viņa komēdijas]. *Proletariāts* Nr. 22, 1911.
- Preses lasītāja svešvārdu vārdnīca*. Nordik, 2004.
- Puķe V. O. Vailda "Cik svarīgi būt nopietnam" pirmizrāde Nacionālajā teātrī. *Latvijas Sargs* Nr. 216, 1920.
- Roterdamas Erasms. *Muļķības slavinājums*. Rīga: Jumava, 2008.
- Silis J. *Tulkojumzinātnes jautājumi. Teorija un prakse*. Ventspils: Ventspils Augstskola, 2009.
- Sniedze E. *Latviešu teātra bronika 1919 – 1944*. Rīga: Zinātne, LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2006.
- Tigges W. *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam, 1988.
- Uailds O. *Cik svarīgi būt nopietnam (viegļprātīga komēdija nopietniem ļaudīm)*. No angļu val. tulk. J. Roze. Rīga: Leta, 1924.
- Ventspils Latviešu teātris. *Ventas Balss* Nr. 89, 1931.
- "Vor allem Ernst". Komēdie von Oskar Wilde. *Rigasche Rundschau* N. 48, 1936.
- Wilde O., Holland M. *Collins Complete Works of Oscar Wilde*. HarperCollins, 2003.
- Žibelis V. Vailda "Cik svarīgi būt nopietnam". *Zemgales Balss* Nr. 194, 1925.

Светлана Велигура

ГИЛБЕРТ КИТ ЧЕСТЕРТОН О НОНСЕНСЕ И ЛЬЮИСЕ КЭРРОЛЛЕ

Summary

Gilbert Keith Chesterton about Nonsense and Lewis Carroll

Gilbert Keith Chesterton, a prolific and versatile author who touched upon diverse topics, addressed also the theme of nonsense. In his articles 'A Defense of Nonsense' (1901), 'Two Kinds of Paradox' (1911), 'Lewis Carroll' (1932), 'Both Sides of the Looking-Glass' (1933), he ponders over the peculiarities of nonsense, the reasons of its origin in the Victorian England, as well as compares the creative work of Lewis Carroll and Edward Lear, detecting more intellectual features in Carroll's works and predominance of the emotional and poetic element in Lear's creation. To realize the nature of nonsense better, he even compares Carroll to the diametrically opposed Hans Christian Andersen guided by traditional folk fairy-tales.

Nonsensical artistic world was close to Chesterton's perception of the world. To wonder at the world, to be amazed at any single periwinkle is natural for Chesterton. He is overflowed with sincere joy and profound gratitude to this world. These feelings are akin to spiritual surprise.

Key-words: nonsense, Victorian, astonishment, fascination, perception, intellectual holidays, dual nature, fairy-tale

*

Гилберт Кит Честертон написал сотни эссе и статей. В разное время темами его многочисленных размышлений становились актуальные и волнующие вопросы: это и политические события, и события общественной жизни, и семейные отношения, и новшества в науке, и — очень часто — размышления о людях, современниках и людях ушедших эпох. Ничто не ускользало от внимательного взгляда писателя, «писачки» (а как же — ведь был журналистом!), как его называли. Волновали Честертон и проблемы искусства, литературного процесса, литературного мира. Не обошёл он своим вниманием и литературу нонсенса. Нами обнаружено четыре статьи, посвящённые вопросам нонсенса: *В защиту нонсенса* (1901), *Два вида парадокса* (1911), *Льюис Кэрролл* (1932), *По обе стороны зеркала* (1933),

в которых автор говорит об особенностях литературы нонсенса и ее национальных чертах, пытается разобраться в причинах ее появления, с невероятной виртуозностью говорит о ее отличительных чертах у Э. Лира и Л. Кэрролла, приводит дерзкие и неожиданные примеры и даже сам изобретает слова, вполне в духе названных авторов.

В статье *Два вида парадокса* Честертон называет нонсенс искусством¹ и добавляет, что для возникновения какого-то эстетического явления всегда есть серьёзные основания. Так, *никогда что-то художественное не являлось результатом чистого искусства, как никогда что-то существенное и разумное не появлялось просто так, без причины на то.*² В статье *В защиту нонсенса* (1901) Честертон пытается разобраться в причинах возникновения нонсенса в Англии. Он пишет, что Викторианская эпоха была временем, когда люди *были раздавлены не столько количеством зла, сколько человеческой добродетелью*³. Это была эпоха, когда традиции довлели над людьми, когда правила существования были чётко прописаны, жизнь — нормирована. Люди переставали удивляться чему бы то ни было. И вот такой век, традиционный, благополучный, безопасный, *породил новый тип поэзии, которая была неукротимой до крайности, и в то же время до крайности невинной. То была поэзия чистого нонсенса, которой никогда не существовало до того и, возможно, никогда не будет существовать позже*⁴. Литература нонсенса предложила другой, свежий взгляд на мир, *когда всё кажется новым, и даже древние звезды — это не что иное как искры от костра мальчишки, когда весь мир молод и только начинает познаваться, когда даже седина немолодого человека из библейского отрывка — что-то вроде миндального дерева в цвету или боярышника в мае*⁵.

По Честертону для познания мира необходимо удивление, свежее восприятие. Характерен его пример с деревом: если воспринимать его как *предмет, созданный, чтобы жираф мог питаться его листвой, мы не сможем должным образом удивляться этому дереву*⁶. Это может случиться лишь тогда, когда мы *воспримем его как поразительное усилие почвы в стремлении к небесам*⁷. Честертон предлагает посмотреть на мир с другой стороны, ведь *всё имеет свою обратную сторону, как луна, патронесса нонсенса <...>, тогда и птичка может показаться нам цветком, сбежавшим со своей цветоножки, а человек — четвероногим животным, ходящим на задних лапах, а дом — гигантской [gigantesque] шляпой, под которой человек прячется от солнца*⁸. Вполне в духе Кэрролла и Лира Честертон позволяет себе неологизм, соединяя слова *gigantic* и *grotesque* в одно слово — *gigantesque*. Честертон пытается — и успешно — разглядеть именно ту сторону вещей, кото-

рая близка к духовному удивлению. Радоваться миру, удивляться ему по-детски — это очень по-честертоновски.

Бесконечную молодость мира, безрассудную смелость, свежесть и неожиданную изобретательность Честертон видит в произведениях Лира. Честертон отмечает, что Лир — и хронологически, и по сути — основатель нонсенса, он превосходит Кэрролла, *Лир более велик, чем Кэрролл*⁹. Но преимуществом Кэрролла была его «двойная жизнь». В обычной жизни он был серьёзным и консервативным господином, уважаемым и педантичным профессором математики и логики, членом учёного совета одного из колледжей, *напыщенным и щепетильным священником*¹⁰, *благополучным учёным в уютной викторианской гостиной*¹¹. Но в то же время он жил и в мире мечты, как будто пытался от этого серьёзного мира убежать. *В той первой жизни Кэрролл мог резко осуждать того, кто ходил по траве в неправильном месте, в другой жизни он весело говорил, что солнце — зелёное, а луна — синяя*¹². *Кэрролл вошёл в свой собственный иррациональный рай сквозь стальные ворота рационального. Всё в этом человеке, что могло бы <...> быть легкомысленным и беспечным, было особенно строгим, почтенным и ответственным. Только у его разума бывали каникулы. Чувства его каникул не знали.*¹³ С одной стороны, Кэрролл видится Честертону человеком, опутанным условностями. С другой стороны, это человек, *разорвавший оковы разума, воплотивший неукротимое видение, отрицающее разум. И сделал он это гораздо полнее, чем любой безудержный поэт, неотягчённый ни совестью, ни целью; чем любой неукротимый художник, смешавший на своей палитре краски землетрясений и затмений*¹⁴.

В этой двойственности Честертон видит основную идею нонсенса. Нонсенс — это избавление, уход в мир маскарада, *где вещи не затвердели, не застыли в вечной правильности и неизменности*¹⁵. Нонсенс — это мир, *где яблоки растут на грушах, а люди могут иметь три ноги*¹⁶. Для Честертона, который очарован этим миром как ребёнок, для Честертона, радующегося простому цветку и с благодарностью принимающего эту жизнь, очень близко такое восприятие жизни. *Хорошо бы, — говорит Честертон, — человеку иногда изумляться, что он — не всегда герой, и испытывать благородное сомнение.*¹⁷

Люди, которые не умеют удивляться, не верят в сказки — кажутся Честертону нелепыми, как нелеп описанный в статье *Драконова бабушка* (1906) молодой человек, который отвергает сказки. Честертон пишет, что буквально вышел из себя, когда его посетитель заметил, что не верит в сказки:

Кто вы, о пришелец, — спросил я, — кто вы, чтобы в них не верить? Гораздо легче поверить в Синюю Бороду, чем в вас... «Драконова бабушка» ... Послушайте только, как это просто, здраво, разумно, до безупречности логично. Если был дракон, значит, у него была бабушка. А вот у вас бабушки не было! Бабушка научила бы вас любить сказки....¹⁸

Для Честертонa сказки по сути своей основательны и правдивы, вот лишь некоторые из его суждений о сказках:

В сказках душа здорова, мир — полон чудес <...>. В сказках мир свихнулся, но герой сохранил рассудок. <...> Только здравомыслию ведома дикая поэзия безумия. Вот почему в старых мудрых сказках герой обычен, события — безумны.¹⁹

Один из художественных приёмов Честертонa — противопоставление. Оказывается, сказки диаметрально противоположны современному Честертону роману, в котором *безумен герой, а события обычные, так нестерпимо обычны²⁰*, если сказка говорит о том, *что делает здоровый человек в краю чудес, то современный роман — о том, что делает безумец в мире скуки²¹*.

Один из излюбленных художественных приёмов Честертонa — сравнение. Оно позволяет ему разобраться в нюансах. В статье *В защиту нонсенса*, сравнивая Кэрролла и Лира, Честертон признаёт, что Кэрролл — более интеллектуален (*Его Страна чудес населена безумными математиками!²²*), в то время как у Лира преобладает эмоциональный и поэтический элемент. Если Кэрролл пишет рассудочно, с математической чёткостью, всё его произведение — это *мозаика новых таинственных слов²³*, то Лир представляет нашему вниманию *бессмысленные слова и странных героев без претензии на разумность, но сопровождает их появление богатыми оттенками и западающими в память рифмами. <...> С безмятежной дерзостью проказничая, он включает свои словечки в вполне простые и разумные высказывания, и вот мы уже ошеломлены тем, что понимаем эти слова.²⁴*

В статье *По обе стороны зеркала* Честертон очень деликатно сравнивает Кэрролла, *оксфордского ученого и очень викторианского англичанина духовного звания²⁵*, и Андерсена, *странного, больного, мучимого видениями датского крестьянина²⁶*. Трудно себе представить двух других людей, которые были бы до такой степени во всем противоположны друг другу. Сопоставляя обстановку, в которой творили эти два художника, он не раз отмечает благополучие и безопасность Викторианской Англии. Ей не грозит ни вражеское нападение, ни ре-

волюция. Андерсена, напротив, *обдували все ветры, которые пронеслись над землей, он был крестьянином на своем поле, крестьянином на европейском поле битв <...>. Он сохранил связь с древнейшей традицией земли; ему не было нужды создавать новую и к тому же весьма искусственную разновидность сказки из треугольников и силлогизмов.*²⁷

Главное отличие Кэрролла и Андерсена Честертон видит в том, что там, где учёному Кэрроллу требуются фантастические математические проекции, перемещение за зеркальную поверхность, крестьянину Андерсену помогают эльфы, традиционные персонажи народных сказок. Это они вдыхают душу во все домашние предметы, *во все столы и стулья*²⁸. Честертон пишет, что это крестьянское свойство — чутьё относительно чудес, связанных с обычными бытовыми предметами — совсем утеряно викторианцами. Честертон высоко ценит талант обоих сказочников. Основное достоинство Кэрролла Честертон видит в том, что тот умеет *выделить из прочно установившегося в современном мире корыстолюбия пьянящее молодое вино или даже мед интеллектуального нонсенса*, в то время как Андерсен *увеличивает древнее собрание даров народной фантазии, создавая свою великую волшебную сказку, которая по сути своей является народной сказкой.*²⁹

Честертон признаёт, что оба писателя творили свои произведения не только для детей, но и для взрослых читателей. Он полагает, что интеллектуальные эскапады Льюиса Кэрролла предназначались для взрослых, может быть даже более, чем для детей. Величайшим достижением Кэрролла Честертон считает то, что он *не только учил детей стоять на голове; он учил стоять на голове и ученых*³⁰. А это для головы хорошая проверка. Его «Алиса» — это своеобразная логическая игра (кстати, считать логику игрой — очень по-викториански). Чтобы быть логичными, надо отправиться в Страну чудес. Самые блестящие находки Кэрролла отличаются математической точностью. *Алиса* по Честертону — настоящие интеллектуальные каникулы. Для Честертона мир *Алисы* — это *укромный уголок и тайные каникулы, мир, в котором чудища, пугающие в других сказках, превращаются в мирных домашних животных*³¹. В сказках Кэрролла всё перевернуто вверх ногами, в них он видит и нечто новое: нонсенс ради нонсенса, подобно тому, как бывает искусство для искусства.

Честертон утверждает, что в то время *тайной нонсенса владели только англичане. <...> Это был плод неукротимой фантазии одного века и одного народа.*³² Но странная английская нация в странный

период викторианства изобрела чистый нонсенс, который был каникулами для души и ума. Честертон отмечает оригинальность этого изобретения, так как это одно из тех изобретений, которых ранее никогда не существовало. Английский нонсенс — это *веселый кошмар*³³, нечто *не подвластное закону и невинное одновременно, некая жизнь сквозь сон, которую англичанин XIX века вел параллельно своей реальной и слишком реалистической жизни*³⁴. Ключ к пониманию вопроса Честертон видит в словах «каникулы» или «праздник».

Честертон с ужасом отмечает, что весёлый задор *Алисы в Стране чудес* превратился в нечто застывшее и обязательное, словно домашнее задание на лето, легкомысленные забавы стали нормой, нонсенс стал чуть ли не делом патриотическим, а само произведение — *застывшим и холодным, как классическое надгробие*³⁵. Алиса незаметно стала классикой, войдя в систему образования. И вот уже к ней стали относиться как к национальному институту, классике педагогической мысли, незамутненному источнику английской веры, историческому наследию³⁶. С горечью Честертон говорит, что *мыльный пузырь, выпущенный из соломинки поэзии в небо бедным Доджсоном в минуту просветленного безумия, стараниями педагогов лишился легкости, сохранив лишь полезные мыльные свойства*³⁷. Вот как сокрушается Честертон по этому поводу:

Бедная, бедная Алиса! Мало того, что её поймали и заставили учить уроки; её еще заставляют поучать других. Алиса теперь не только школьница, но и классная наставница. Каникулы кончились, и Доджсон снова вернулся к преподаванию. Экзаменационных билетов видимо-невидимо, а в них вопросы такого рода: 1) Что такое «хрюкотать», «пыряться», «зелюки», «кисельный колодец», «блаженный суп»? 2) Назовите все ходы шахматной партии в «Зазеркалье» и отметьте их на диаграмме...»³⁸

Но ведь чудачества Кэрролла, его нонсенс — это был как раз побег от педагогической унылости!

Побег от унылости — тема, невероятно важная для Честертона. Он упоминает героя одного из романов (написанных неким комическим художником «Панча»). Это серьёзный человек, который вёл жизнь во сне параллельно своей жизни наяву. Это был *англичанин-викторианец, который шёл по свету <...> со своим цилиндром и бакенбардами, со своим деловитым портфелем и удобным зонтиком. Но по ночам с ним что-то происходило; какой-то нездешний невообразимый ветер врывался в его душу и подсознание, тащил его из постели и швырял в окно, в мир ветра и лунного блеска — и он летел над землёй; его*

*цилиндр плыл высоко над трубами домов; зонт надувался, будто воздушный шар, и взмывал в небо; а бакенбарды взметались, словно крылья птицы.*³⁹

Для Честертон этот образ принципиально важен. Это и его личные ощущения, его восприятие жизни. Так, главный персонаж романа самого Честертон *Жив-человек* (1912), Инносент Смит, наделённый внешними чертами, явно напоминающими черты автора, врывается в некий круг людей, в буквальном смысле «врывается», так как он принесён сильнейшими порывами ветра. Его роль — изменить довольно серую и обыденную жизнь этих людей.

Честертон размышляет о том, что если литература нонсенса имеет будущее, она должна предложить свою модель мироустройства. Он предлагает неожиданную, даже парадоксальную идею: нонсенс *может стать средством духовного восприятия мира*⁴⁰. Он напоминает, что многие века религия заставляла человека ликовать по поводу чудес мироздания, но она забыла, что мир не может быть только удивительным, он ещё и разумный, здравомыслящий, целесообразный⁴¹, ведь человеку свойственно рациональное восприятие мира. Вспоминая *Книгу Йова*, он говорит, что не разумная и упорядоченная картина мироздания обратила язычников, а, напротив, неподдающийся объяснению абсурд этого мира. Честертон приходит к выводу, что наша способность удивляться вещам и их неуправляемой независимости от наших интеллектуальных стандартов и банальных определений и есть основа духовности⁴². В духовности он видит основной компонент нонсенса. С иронией он замечает, что *если человек, изучающий логическую сторону вещей, из лучших побуждений скажет, что вера — это нонсенс, он как раз окажется прав.*⁴³

Итак, в своих статьях Честертон подчеркивает, что именно Викторианская культура породила нонсенс (чистый нонсенс), который, как это ни парадоксально, имел антивикторианскую природу. Говоря о нонсенсе, Честертон неоднократно повторяет о необходимости удивляться этому миру, так как именно способность удивляться позволяет познать этот мир. Нонсенс *обязан будить мысль.*⁴⁴ Честертон отстаивает право человека на своё восприятие действительности. Как автор, Честертон выстраивает свой мир, который невозможно представить без христианского и фольклорного начал, мир, для которого культура нонсенса невероятно важна. Г. К. Честертон выводит нонсенс за пределы эстетической категории, рассматривая его как своеобразный способ духовного видения вещей.

¹ Chesterton G. K. *The Collected Works of G. K. Chesterton XXIX: The Illustrated London News 1911 – 1913*. San Francisco: Ignatius Press, 1988, p. 51.

² Ibid., p. 297.

³ Ibid., p. 294.

⁴ Chesterton G. K. *The Spice of Life and Other Essays*. Beaconsfield: Darwen Finlayson, 1964, p. 29.

⁵ Chesterton G. K. *The Collected Works of G. K. Chesterton XXIX: The Illustrated London News 1911 – 1913*. San Francisco: Ignatius Press, 1988, p. 294.

⁶ Ibid., p. 298.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid., p. 52.

¹⁰ Chesterton G. K. *On Lying in Bed and Other Essays by G. K. Chesterton*. Canada: Bayeux Art, 2000, p. 238.

¹¹ Chesterton G. K. *The Spice of Life and Other Essays*. Beaconsfield: Darwen Finlayson, 1964, p. 29.

¹² Chesterton G. K. *On Lying in Bed and Other Essays by G. K. Chesterton*. Canada: Bayeux Art, 2000, p. 296.

¹³ Chesterton G. K. *The Spice of Life and Other Essays*. Beaconsfield: Darwen Finlayson, 1964, p. 29.

¹⁴ Ibid., p. 30.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Chesterton G. K. *On Lying in Bed and Other Essays by G. K. Chesterton*. Canada: Bayeux Art, 2000, p. 295.

¹⁷ Ibid., p. 294.

¹⁸ Честертон Г. К. Вечный Человек. Эссе. *Собрание сочинений в 5 томах*. Т. 5., СПб.: Амфора, 2000, с. 360.

¹⁹ Там же, с. 361.

²⁰ Там же.

²¹ Там же, с. 360.

²² Chesterton G. K. *On Lying in Bed and Other Essays by G. K. Chesterton*. Canada: Bayeux Art, 2000, p. 296.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Chesterton G. K. *The Spice of Life and Other Essays*. Beaconsfield: Darwen Finlayson, 1964, p. 29.

²⁶ Ibid., p. 29.

²⁷ Ibid., p. 30.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid., p. 29.

³¹ Ibid., p. 30.

³² Chesterton G. K. *On Lying in Bed and Other Essays by G. K. Chesterton*. Canada: Bayeux Art, 2000, p. 239.

³³ Ibid., p. 239.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid., p. 235.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid., p. 234.

³⁸ Ibid., p. 235.

³⁹ Ibid., pp. 239–240.

⁴⁰ Ibid., p. 298.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Chesterton G. K. *The Collected Works of G. K. Chesterton XXIX: The Illustrated London News 1911 – 1913*. San Francisco: Ignatius Press, 1988, p. 54.

ЛИТЕРАТУРА

Chesterton G. K. *On Lying in Bed and Other Essays by G. K. Chesterton*. Canada: Bayeux Art, 2000.

Chesterton G. K. *The Collected Works of G. K. Chesterton XXIX: The Illustrated London News 1911 – 1913*. San Francisco: Ignatius Press, 1988.

Chesterton G. K. *The Spice of Life and Other Essays*. Beaconsfield: Darwen Finlayson, 1964.

Честертон Г. К. Вечный Человек. Эссе. *Собрание сочинений в 5 томах*. Т. 5. СПб.: Амфора, 2000.

Анна Станкевич

ТРАДИЦИЯ НОНСЕНСА И ИГРОВОЕ СОЗНАНИЕ В СКАЗКАХ РЕДЬЯРДА КИПЛИНГА

Summary

Tradition of Nonsense and Ludic Consciousness in Rudyard Kipling's Fairy-Tales

Rudyard Kipling's collection of fairy-tales 'Just So Stories' (1902) consisting of twelve tales is addressed to children, yet at the same time it is a book of serious ideological settings, it investigates various forms of evolution in nature and human world. The collection is meant to be read aloud, even to be acted out. All fairy-tales contain subtle word games, juggling with sounds, words, rhythm, and details. Games, according to Kipling, is the most important source of creativity, he summons to play out what he is telling and perceive the most complex situations and phenomena through game. Game has a polemic aspect as well. Addressing a child is also addressing human who is free of social positions, obligations, and clichés. Nonsense is a language that can be spoken with a child. Hence, Virginia Woolf sees the essence of nonsense in the ability to look at the world with the 'fresh' eyes of a child. 'Just So Stories' have no positivist, utilitarian message, rather they are a childish game, joy, insight into the valuable, aesthetically significant world.

Kipling's fairy-tales are a demonstration of models or anti-models of human conduct. Heroes of tales perceive the world as a joyful nonsense and at the same time, being aware of the deep logic and regularities, overcome the evil with ease and playfully.

Key-words: Kipling, 'Just So Stories', limerick, nonsense, game

*

Игра нонсенсом, бессмыслицами как важная составляющая процесса познания ребенком мира существовала уже в традиционных культурах с давних времен.

В собрании английских народных стишков и песенок для детей 'Mother Goose Rhymes' нам многое уже знакомо <...> – стихи о Шалтае-Болтае, что сидел на стене и свалился во сне, о котике и скрипке (Hey, diddle, diddle! / The cat and the fiddle, / The Cow jumped over the moon; / The little dog laughed / To see such sport, / And the

dish ran away with the spoon), о кiske, что побывала в Лондоне у английской королевы и видела мышку на ковре и т.п.¹

Эта традиция продолжалась и в классической литературе, Редьярд Киплинг (1865 — 1936) — один из писателей, виртуозно игравших нонсенсом.

С момента своего вхождения в литературу Р. Киплинг воспринимался и оценивался весьма неоднозначно: в 1907 году писателю присуждают Нобелевскую премию, а после Второй мировой войны Европа его почти игнорирует, воспринимая прежде всего как носителя имперских идей. С 80-х годов XX века книги Киплинга снова начинают издаваться огромными тиражами. В его творчестве увидели близкие для себя идеи самые разные люди: высоколобые философы, читатели, заинтересованные в приключенческом нарративе, поклонники «ретро» стиля и, конечно, дети.

В круг детского чтения вошли романы *Отважные мореплаватели* (*Captains Courageous*, 1897), *Ким* (*Kim*, 1901), повесть *Стоки и компании* (*Stalky & Co*, 1899), *Книги джунглей* (*The Jungle Books*, 1894 — 1895), несколько сборников сказок. Написанное Киплингом причудливо объединяло приверженность викторианским ценностям и бунт против них. Поэтому художественный мир его произведений — это одновременно хвала семье, домашнему очагу и благословение побегу в открытое, экзотическое пространство. Киплинг чаще всего уводит своих героев в мир дикой природы, где как бы заново, двигаясь к цивилизации и культуре, можно постигнуть высокий смысл предназначения человека. Вспомним Маугли, Рикки-Тики-Тави или Маленького Тумая из *Книг джунглей*.

В этом ряду особое место занимает сборник сказок 1902 года, родившийся из серии рассказов, которые писатель придумал для своей маленькой дочери Джозефины — Тэффи. Девочка болела, и забавные сказки отца помогали перенести тяготы постельного режима, причем, многократно пересказывая один и тот же сюжет, отец по просьбе дочери не мог менять ни одного слова, рассказывать нужно было *just so*, отсюда и название сборника — *Just So Stories*.

Произведение, адресованное самым маленьким, в то же время является книгой очень серьезных идеологических заданий. Оформленные в сборник, сказки обретают целый ряд значений, которые превращают их в произведение, обращенное уже и к взрослому. Современная Киплингу европейская читающая публика воспринимала сказки в тесной связи с вышедшими в 1894 — 1895 гг. *Книгами джунглей*, в которых была сделана попытка найти ответы на ряд острой-

ших для Европы рубежа веков вопросов: соотношения природы и цивилизации; запада и востока; разума, инстинкта и силы в человеке. Художественный мир *Сказок*, как и художественный мир *Книг джунглей*, предлагает свою версию основных тенденций мирового движения, логику мирового исторического процесса. В центре внимания и такие сложные проблемы, как эволюция и циклический принцип развития, вопросы релятивизма и т.д. Сборник состоит из 12 сказок, каждая из которых завершается стихотворным текстом. Первые семь сказок исследуют всевозможные формы эволюции в природе; в заключительных пяти разговор идет об эволюционных процессах в человеческом мире. Так, завершающая сборник сказка *Мотылёк, который тоннул ногой* — о трансформации человеческого сознания. Киплинг видит мир движущимся по пути установления всеобщей гармонии и достижения счастья отдельной личностью. Противоположность мировой закономерности, в свою очередь, ведет к недостаточности и ущербности участников этого процесса, к их наказанию. Таковы, например, судьбы Верблюда, получившего горб, Носорога — складки на шкуре, или Кенгуру — свой нелепый вид. Это, условно говоря, «взрослый» срез художественного мира сборника.

Если в *Книгах джунглей* было важным возведение к высокой, едва ли не библейской, пророческой традиции, то в *Сказках* на первый план выдвигается игровое начало. Киплинг наследует богатую игровую традицию английской литературы XIX века. В этом ряду и Чарлз Диккенс с его маленькими героями, видевшими в игре спасение от серой рутинной жизни (вспомним Поля Домби), Эдвард Лир с его нонсенсами, и *Алиса в стране чудес* Л. Керролла. Доказательством интереса Киплинга к культуре нонсенса может служить то, что он сам писал лимерики, и вот как звучит один из них:

*There was a small boy of Quebec
Who was buried in snow to his neck
When they said, 'Are you friz?'
He replied, 'Yes, I is —
But we don't call this cold in Quebec'.²*

Отметим, что протагонист лимерика — маленький мальчик, в контексте разговора о традиции нонсенса в сказках Киплинга — это важный факт. Работая над сборником *Just So Stories*, писатель переключается в игровую тональность, и основная причина тому — главный адресат, ребенок: об этом свидетельствует обращение, проходящее через все сказки: *My Best Beloved*. Важно, что письменная сказка

сохранила приметы устной структуры; она предназначена для чтения вслух, даже для игры в сказку. Игра — один из важнейших компонентов художественного мира и художественной системы *Сказок*. Во многих отношениях основой этой игры и становятся важнейшие структурные элементы нонсенса. Как отмечает Фарелл, *нонсенс как литературный механизм — это игра между читателем и писателем, между героем и читателем и между героем и писателем*³.

Многие сюжеты сказок Кипплинга под стать ситуациям, характерным для нонсенса и для лимерика в частности: Кит глотает людей до тех пор, пока в его горло не поставили решетку; сварливому и вредному Носорогу в наказание, когда он отправился купаться, в оставленную на берегу шкуру насыпали крошек от черствого пирога и т.д. Ситуации семиотически по бессмысленности подобны игре в крикет, когда вместо клюшки — фламинго, или улыбке Чеширского кота, или носу известной леди из лимериков, при помощи которого то играют на арфе, то помешивают суп в кастрюле. Кстати, у кипплинговского Слонёнка в результате опасных приключений появляется хобот, функционально очень похожий на этот нос из лимерика.

Через все сказки проходит виртуозная словесная игра, подлинное жонглирование звуком, словом, ритмом, деталью и т.д., чаще всего не имеющая иной смысловой нагрузки, кроме собственно игровой.

*In the sea, once upon a time, O my Best Beloved, there was a Whale, and he ate fishes. He ate the starfish and the garfish, and the crab and the dab, and the plaice and the dace, and the skate and his mate, and the mackereel and the pickereel, and the really truly twirly-whirlyeel.*⁴

[Это было давно, мой милый мальчик. Жил-был Кит. Он плавал по морю и ел рыб. Он ел и лешей, и ершей, и белугу, и севрюгу, и селёдку, и селёдкину тётку, и шустрого, быстрого вьюна-вертуна угря.⁵]

*He understood what the beasts said, what the birds said, what the fishes said, and what the insects said.*⁶

[Он понимал всех — и осу, и лису, и осину в лесу.⁷]

*Great grey-green, greasy Limpopo River.*⁸

[Сонная, зловонная мутно-зелёная река Лимпопо.⁹]

Ребенок учится использовать лексику, обращаясь со словами, как с вещами, играя больше со звуками, чем со смыслом; учится соединять

*мысли, повторяя похожие слова; то, что взрослый не может делать с такой же легкостью, так как он вынужден быть логичным. Но то, что в логике детей является проявлением их первых мыслительных поисков и их попыток ориентироваться в мире, для логики взрослых лишь забавные ошибки.*¹⁰

Игра, по Киплингу — есть важнейшее созидательное, творческое начало. Через игру совершается эволюция природного мира, например, Черепахи и Еж превращаются в Броненосцев, Леопард получает спасительные пятна на шкуре, а Слононок — замечательный хобот. В игре возникает цивилизация (сказки *Как было написано первое письмо*, *Как был создан алфавит*). Включившись в игру мотыльков, царица Балкида побуждает царя Соломона к поступку, который вернет миру красоту и порядок (*Мотылёк, который топнул ногой*). Конфликт в сказках сборника всегда развивается и разрешается как конфликт игрового типа. Слушая или читая сказки, ребенок вовлекается в игровой процесс, более того, Киплинг призывает играть в то, о чем он рассказывает, и через игру воспринимать самые сложные законы мироустройства:

*Ориентация на детство делает игру одним из самых важных элементов нонсенса, а порой даже само это явление превращает в игру. <...> Игра оказывается необходимой авторам нонсенса еще и как некий организующий элемент. Она всегда требует каких-то правил. Таким образом, ее использование помогает художнику создать видимость реальности, вписать абсурдное повествование в традиционные, хорошо известные читателю рамки.*¹¹

В сказке *Краб, который играл с морем* эта идея развернута особенно подробно. Верховный Маг создает вселенную, в которой каждое существо должно играть свою строго определенную игру и никогда не нарушать правила. Именно это и должно создавать стройность и единство вселенной: от обитателей Луны до самого маленького существа на Земле. Однако Краб не подчиняется, он играет свою игру, и это рождает в мире хаос: морские приливы и отливы. Верховный Маг наказывает Краба, но сотворенное нарушителем игры сохраняется в картине бытия. В мире всегда будет сосуществовать порядок и беспорядок. Проблема соблюдения правил игры и их нарушения важна и для классической литературы нонсенса:

В сказках Л. Кэрролла об Алисе герои подчиняются не только непонятным читателю законам своего «бессмысленного» мира, но и правилам хорошо известных читателю игр (карточной и шах-

матной). Важно также, что игра не только требует соблюдения определенных правил, но и позволяет их нарушать.¹²

Киплинг отваживается говорить с маленьким ребёнком о добре и зле: вспомним, что в *Книгах джунглей* зло носило онтологический характер. Шер-Хан, дикие собаки из Декана внушали джунглям ужас и ставили мир под знак уничтожения. *Сказки просто так* адресованы детям, а детское сознание всё, в том числе и борьбу со злом, воспринимает в системе игровых ситуаций. В художественном мире *Сказок* зло всегда преодолевается мудростью, отвагой, жизнелюбием. Людоед Кит вызывает улыбку, ибо об этом говорится нестрашно:

All the fishes he could find in all the sea he ate with his mouth – so!¹³

[Какая рыбка попадётся, ту и съест. Откроет рот, – ам – и готово!¹⁴]

А Морьяка он глотает так:

He swallowed them all down into his warm, dark, inside cupboards, and then he smacked his lips – so, and turned round three times on his tail.¹⁵

[Всё провалилось в тот тёплый и тёмный чулан, который называется желудком Кита. Кит облизнулся – вот так! и три раза повернулся на хвосте.¹⁶]

Но Человек – сильнее, он продемонстрировал не только жажду жизни, но и мужество, силу разума, то есть качества, выработанные цивилизацией. Он не только одержал победу над дикой природой: Кит перестал быть хищником, но и «цивилизовал» Кита: *He married and lived happily ever afterward. So did the Whale¹⁷.*

Потом он [Морьяк – А. С.] женился и стал жить-поживать, и был очень счастлив. Кит тоже женился и тоже был очень счастлив.¹⁸ Последнее предложение структурно и функционально подобно всегда неожиданной строке (стиху) лимерика.

А вот Верблюд из следующей сказки *не может наверстать те три дня, которые он прогулял вначале, когда земля была новая¹⁹*. Поэтому он всегда будет носить на своей спине горб:

And from that day to this the Camel always wears a hump (we call it ‘hump’ now, not to hurt his feelings); but he has never yet caught up with the three days that he missed at the beginning of the world.²⁰

Невоспитанный и злой Носорог похож на игрушечного носорога, существо, вызывающее у слушателя смех превосходства, потому что шкура у него застегивается на три пуговицы на животе, он снимает ее с себя во время купания как одежду. В эту шкуру в наказание за жадность можно насыпать крошек, и Носорог будет чесаться, шкура растянется и обвиснет безобразными складками:

В любом «нонсенсом» произведении пишется о нереальных вещах и нереальных явлениях, но они всегда связаны с нормальной реальностью: они отталкиваются от нее и ее же подчеркивают. В нонсенсе нереальное — это просто другая, придуманная реальность.²¹

Через эту придуманную невозможную реальность Киплинг позволяет ребенку познать реальные законы мира, его окружающего.

Писатель создает мир, охваченный игрой, которая в некотором смысле оказывается равной закону. Именно это и определяет ту весёлую гармонию, которая, с точки зрения писателя, является высшим идеалом человека. Строя игровой мир, Киплинг не отрицает и логики, разума как способа познания, как неперемennого свойства личности.

Игра оказывается необходимой авторам нонсенса еще и как некий организующий элемент. Она всегда требует каких-то правил. Таким образом, ее использование помогает художнику создать видимость реальности, вписать абсурдное повествование в традиционные, хорошо известные читателю рамки.²²

В сказке *Откуда у Кита такая глотка* есть весьма характерная для Сказок фраза: *Белая штучка подле руки моряка — деревянная палка с крючком, по-настоящему, это не палка, а багор²³*. Во фразе содержится элемент игры, но, с другой стороны, лексическая цепочка *белая штучка — палка с крючком — багор* демонстрирует чисто логическое, рациональное постижение истины. В картину нонсенсного игрового мира у Киплинга как неперемennое условие входит разум.

Сказки просто так проиллюстрированы самим Киплингом, к рисункам были созданы и специальные подписи. И иллюстрации, и подписи входят в структуру сказки, сообщая новую информацию, они не только значительно расширяют сюжет, но и добавляют веселой бессмысленности, которая в конечном итоге обретает высший смысл. Оказывается, что Кит из первой сказки имел имя Веселый, моряка звали Мистер Генри Альберт Бивенс, что дверь экватора охраняли два великана Мор и Кор, что Кит и маленькая рыбка стали

друзьями. И так в каждой сказке. Соотнесенность текста, иллюстраций и подписи важна потому, что автор, создавая рисунок, дополнительной информацией как бы не ставит точку после основного текста. Он предлагает относиться к сказкам как к историям, оттолкнувшись от которых, можно их продолжать. Рисунки и подписи становятся ключом к восприятию сказок, строят модель восприятия сказок:

*Мне кажется, что картина станет гораздо красивее, если ты выкрасишь банановое дерево зелёной краской, а слоника — красной.*²⁴

В другом случае иллюстрация представляет собой головоломку: среди множества сплетенных линий нужно найти изображение жирафа и леопарда. Читателю предлагается игра во имя творчества. Ребенок в восприятии Киплинга — творческая, свободная, в игре постигающая истину личность.

Игра имеет и полемическое задание. Обращение к ребенку — обращение к человеку, свободному от штампа, от общественных установлений и деклараций, от принуждения и здравого смысла. Это обращение к сотоварищу и сотворцу. И нонсенс — это тот язык, на котором хорошо говорить с ребенком. Например, Вирджиния Вульф суть нонсенса видит *в умении взглянуть на мир «свежим» глазом ребенка*²⁵.

Именно поэтому Киплинг то и дело декларирует, что *Сказки просто так* — не сообщение некоего «позитивного», утилитарного знания, а именно детская игра, веселье, проникновение в самоценный, эстетически значимый, вне всякой пользы мир.

*There are two lions, two ostriches, two oxen, two camels, two sheep, and two other things that look like rats, but I think they are rock-rabbits. They don't mean anything. I put them in because I thought they looked pretty.*²⁶

[Здесь два льва, два страуса, два быка — эти звери ничего не значат, я нарисовал их, так как они показались мне хорошенькими.²⁷]

Киплинг создает мир, в котором полемически опровергается утилитарное сознание, прагматика как способ существования.

Рассказывая, например, о Броненосце и Ягуаре, Киплинг замечает:

*It is all a magic picture, and that is one of the reasons why I haven't drawn the Jaguar's whiskers. The other reason was that he was so young that his whiskers had not grown.*²⁸

*Ты можешь переворачивать рисунок в любую сторону, это волшебная картинка, отчасти потому я и не нарисовал усов на морде у ягуара. Другая причина, почему я не сделал, та, что усы ещё не выросли.*²⁹

Сказки кипплинговского сборника — это демонстрация образцов или антиобразцов человеческого поведения. Для писателя безусловная миротворческая функция человека. Герой *Сказок*, как и герой *Книги джунглей* — это преобразователь, архитектор жизни, творец. Таков Генри Бивенс, перегородивший глотку злему Китаю; таков парс Песстонджи Боманджи, наказавший злого и жадного Носорога; таковы Тегумай и Тэффи, придумавшие алфавит и научившиеся писать письма, такова Женщина, создавшая домашний очаг, превратившая дикого мужчину в человека. Героям социума уподоблены и героини природы, например, Слононок или Броненосцы. Эти героини, воспринимающие мир как веселый нонсенс и одновременно осознающие глубинную логику и закономерности, легко, играючи, преодолевают зло.

¹ Лейтес Н. Нонсенс и литература. *Филолог* № 6. Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет. 2005. http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_6_134 (05.01.2014).

² Kipling R. *Limerick*. http://www.limerickpoemsandpoets.com/famous_limerick_poems.aspx (05.01.2014).

³ Farrell J. K. *Synaptic Boojums: Lewis Carroll, Linguistic Nonsense, and Cyberpunk*. A Dissertation. University of Montana, 1998, p. 101.

⁴ Kipling R. *Just So Stories*. Somerville: Candlewick Press, 2004, p. 30.

⁵ Киплинг Р. Откуда у кита такая глотка. *Книги джунглей. Сказки просто так*. Москва: Художественная литература, 1993, с. 257.

⁶ Kipling R. *Just So Stories*. Somerville: Candlewick Press, 2004, p. 204.

⁷ Киплинг Р. Мотылёк, который топнул ногой. *Книги джунглей. Сказки просто так*. Москва: Художественная литература, 1993, с. 358.

⁸ Kipling R. *Just So Stories*. Somerville: Candlewick Press, 2004, p. 75.

⁹ Киплинг Р. Слононок. *Книги джунглей. Сказки просто так*. Москва: Художественная литература, 1993, с. 478.

¹⁰ Колоннезе Дж. Нонсенс как форма комизма. *Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма*. Москва: Индрик, 2007, с. 258.

¹¹ Чарская-Бойко В. Ю. К вопросу о концепции абсурда и нонсенса в европейской традиции. *Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена* № 110. СПб., 2009, с. 215.

¹² Там же, с. 218.

- ¹³ Kipling R. *Just So Stories*. Somerville: Candlewick Press, 2004, p. 30.
- ¹⁴ Киплинг Р. *Книги джунглей. Сказки просто так*. Москва: Художественная литература, 1993, с. 257.
- ¹⁵ Kipling R. *Just So Stories*. Somerville: Candlewick Press, 2004, p. 32.
- ¹⁶ Киплинг Р. Откуда у Кита такая глотка. *Книги джунглей. Сказки просто так*. Москва: Художественная литература, 1993, с. 261.
- ¹⁷ Kipling R. *Just So Stories*. Somerville: Candlewick Press, 2004, p. 35.
- ¹⁸ Киплинг Р. *Книги джунглей. Сказки просто так*. Москва: Художественная литература, 1993, с. 264.
- ¹⁹ Там же, с. 271.
- ²⁰ Kipling R. *Just So Stories*. Somerville: Candlewick Press, 2004, p. 42.
- ²¹ Колоннезе Дж. Нонсенс как форма комизма. *Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма*. Москва: Индрик, 2007, с. 259.
- ²² Чарская-Бойко В. Ю. Ю. К вопросу о концепции абсурда и нонсенса в европейской традиции. *Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена* № 110. СПб., 2009, с. 216.
- ²³ Киплинг Р. *Книги джунглей. Сказки просто так*. Москва: Художественная литература, 1993, с. 259.
- ²⁴ Там же, с. 280.
- ²⁵ Цит. по: Демурова Н. М. *Льюис Кэрролл. Очерк жизни и творчества*. Москва: Наука, 1979, с. 76.
- ²⁶ Kipling R. *Just So Stories*. Somerville: Candlewick Press, 2004, p. 57.
- ²⁷ Киплинг Р. *Книги джунглей. Сказки просто так*. Москва: Художественная литература, 1993, с. 283.
- ²⁸ Kipling R. *Just So Stories*. Somerville: Candlewick Press, 2004, p. 78.
- ²⁹ Киплинг Р. *Книги джунглей. Сказки просто так*. Москва: Художественная литература, 1993, с. 292.

ЛИТЕРАТУРА

- Farrell J. K. *Synaptic Boojums: Lewis Carroll, Linguistic Nonsense, and Cyberpunk*. A Dissertation. University of Montana, 1998.
- Kipling R. *Just So Stories*. Somerville: Candlewick Press, 2004.
- Kipling R. *Limerick*. http://www.limerickpoemsandpoets.com/famous_limerick_poems.aspx (05.01.2014).
- Демурова Н. М. *Льюис Кэрролл. Очерк жизни и творчества*. Москва: Наука, 1979.
- Киплинг Р. *Книги джунглей. Сказки просто так*. Москва: Художественная литература, 1993.
- Колоннезе Дж. Нонсенс как форма комизма. *Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма*. Москва: Индрик, 2007, с. 254–262.

Лейтес Н. Нонсенс и литература. *Филолог* № 6. Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, 2005. http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_6_134 (05.01.2014).

Чарская-Бойко В. Ю. К вопросу о концепции абсурда и нонсенса в европейской традиции. *Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена* № 110. СПб., 2009.

Sergejs Poļanskis

GENESIS OF THE TERM 'ABSURD'

Summary

Genesis of the Term 'Absurd'

While exploring the genesis of the term 'Absurd' one discovers its constant comparison with the term 'Nonsense'. Absurd and nonsense. Do both of these terms mean one and the same? What do they share? Is there any difference? In order to answer these questions first of all we study the linguistic etymology which still lacks the exact origin. The historical meanings of these terms are also analysed. Practically both definitions interfere referring to each other that leads to a natural misuse and confusion. Later we name the essence of artistic genres bearing the names of the mentioned terms. The present article deals with the realm of absurd especially in the framework of the Theatre of the Absurd in comparison with nonsense literature through the origins of these genres using works of Martin Esslin and Dr. Jan Čulík. It is obvious that absurd appears during serious social conflicts while nonsense roots in traditions and intellectual satirical exercises. We also touch upon the authority of language in absurd and nonsense where we discover that its role is generally opposite bringing nonsense to the absurd and absurd to the nonsense. Progressively absurd disappears due to its expansion in reality leaving its place to nonsense.

Key-words: absurd, nonsense, the theatre of the absurd

*

The term absurd is very widely used nowadays, but at the same time it still lacks a clear definition especially when compared to such terms as nonsense or reason. Foremost we still do not find any definite explanation when the word absurd is mentioned for the first time. Traditionally it is stated that the first use of this word is found in the famous expression *Credo quia absurdum est* which is attributed to Tertullian who lived between approximately 160 – 225 AD. But, according to Robert D. Sider, *Credo quia absurdum* is, of course, a misquote. Tertullian's words are *credibile est, quia ineptum est*¹. *Ineptum* can be translated as *unsuitable, inept*. Thus we cannot rely upon this expression in the etymology of the term 'absurd'.

One more peculiar feature is that different dictionaries propose various dates of the first use of the word. Notably Webster's online dictionary states that 'absurd' was first used in popular English literature sometime before 1350.²

Encyclopaedia Britannica assures the *First Known Use: 1557*.³ Etymological dictionary *MyEtymology* says *The earliest known usage of absurd in English dates from the 16th century*⁴. French *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* discovers the first use of the word 'absorde' (in Règle de St Benoît), at the beginning of the 13th century.⁵ These controversial data about the origin of the term varying from the 3rd to the 16th centuries mystify the etymological origins of 'absurd', which distorts the meaning of the word itself.

Most dictionaries agree that the word 'absurd' is derived from the Latin 'absurdus' (out of tune, discordant; absurd) which is derived from the Latin word 'surdus' (deaf, unresponsive to what is said; falling on deaf ears) using the Latin prefix ab- (away; wrongly, badly). Thus in Webster's dictionary the definition of the adjective 'absurd' is as follows: *Contrary to reason or propriety; obviously and featly opposed to manifest truth; inconsistent with the plain dictates of common sense; logically contradictory; nonsensical; ridiculous*. Or as a noun 'absurd' is *A situation in which life seems irrational and meaningless*. Since the definition of the word 'absurd' touches upon another term, which is 'nonsense', it is also important to verify its meaning.

First of all, in the Webster's dictionary we find out that the first use of the word 'nonsense' is *sometime before 1258* and its definition is the following one: *That which is not sense, or has no sense; words, or language, which have no meaning, or which convey no intelligible ideas; absurdity*.⁶

Both terms appear approximately at the same period of time and basically mean some absence of sense or meaning, both are used to explain each other. In this situation it is crucial to draw the difference between these two terms not only as lexical units but also and especially as intellectual categories.

'Absurd' as the philosophical and literary phenomenon arises from Martin Esslin's book *The Theatre of the Absurd* written in 1961. The term is derived from an essay by the French philosopher Albert Camus. In his *Myth of Sisyphus*, written in 1942, he first defined the human situation as basically meaningless and absurd. The 'absurd' plays by Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugene Ionesco, Fernando Arrabal, Jean Genet, Harold Pinter and others all share the view that humans inhabit a universe with which they are not in consonance. Its meaning is

indecipherable and human place in it has no purpose. Man is confused, troubled and vulnerable.

The origins of the absurd can be found in the avant-garde art of the 1920s and 1930s. At the same time, it was indeed strongly influenced by the tragic experience of the terrors of the World War II, which showed the utter instability of any values, broke the validity of any conventions and stressed the uncertainty of human life and its basic meaninglessness and arbitrariness. The horror of living from 1945 under threat of nuclear war also seems to be an important factor in the ascending of the new genre.

At the same time, the Literature of the Absurd also seems to be a reaction to the loss of the religious factor from modern life. The Theatre of the Absurd can be seen as an effort to restore the grandness of myth and ritual to our age, by making a human being aware of the supreme realities of his or her condition, by infusing again the lost sense of cosmic happiness and primeval torment. The Theatre of the Absurd tries to achieve this by blowing man out of a life that has become a regular routine. There is some esoteric experience in shaking the frontiers of human existence.

As a result, absurd drama represented a very unusual, new form, directly targeting to shock the viewer, hitting him or her out of this cosy, habitual life of everyday duties. In the purposeless and hollow post-World War II world, it was no longer thinkable to continue using such conventional art forms and standards that had finished being credible and lost their power. The Theatre of the Absurd openly revolted against traditional theatre. Actually, it was anti-theatre. It was phantasmagorical, illogical, without any conflict and plot. The dialogue presented total mix-up. Thus, the Theatre of the Absurd was met at the beginning with incomprehension and antagonism.

One of the most striking angles of absurd plays was their distrust of language as a means of communication. Language became an instrument of conventionalised, habitual, meaningless exchanges. Words no longer expressed the core of human experience, with no power to jump beyond its surface. The Theatre of the Absurd made the first and primary attack on language, showing it as a very unreliable and deficient tool of communication. Absurd drama uses artificial speech, slogans, clichés and technical terminology, which it deforms, parodies and destroys. By derision of conventionalised and stereotyped speech patterns, the Theatre of the Absurd tries to show people the possibility of penetrating beyond everyday speech conventions and communicating more genuinely. Conven-

tionalised speech acts as a barrier between people and the essence of the world, this is why in order to communicate directly with natural reality, it is necessary to discredit and break the artificial limits of conventionalised language. Objects are much more important than language in absurd theatre: what is done exceeds what is being said about it. It is the hidden, implicit meaning of words that has essential importance in absurd drama, over and higher of what is being said.

Absurd literature subverts logic. It shows the unexpected and the logically unrealistic. In trying to destroy the limits of logic and language, the Theatre of the Absurd is trying to break the enclosing walls of the human condition itself. Language formulates our individual identity, our name is the core of our separateness thus breaking down of logical language guides us towards a integrity with living beings. In breaking the logic, the Theatre of the Absurd is anti-rationalist: it denies rationalism because it assumes that rationalist thought, like discourse, only deals with the superficial meanings of things. *A form of drama concerned with dream-like imagery and the failure of language was bound to find inspiration also in the silent cinema, with its dream-like quality and cruel, sometimes nightmare humour.*⁷ Unlike absurd, nonsense gives us a glance of the infinite. It offers real independence, brings one into direct contact with the substance of life and is a source of humour.

It is almost impossible to find any dramatic conflict in the absurd drama. Dramatic conflicts, clashes of characters and powers exist in a world where a stable, accepted hierarchy of values forms a permanent body. Such conflicts lose their significance in a situation where the establishment and external reality have lost their meaning. No matter how actively characters live their lives, this only highlights the fact that nothing can happen to improve their existence. Absurd plays are lyrical essays, common to music: they render an atmosphere, an experience of archetypal human conditions. The Theatre of the Absurd is a theatre of situation, unlike the conventional theatre of sequential events. It shows a sample of poetic images. In doing this, it performs with visual elements, movement, and light. Against conventional theatre, where language rules supreme, in the Theatre of the Absurd language is only one of many tools of its multidimensional poetic structure. This poetic imagery is present in Ionesco's *The Bald Primadonna*:

Mme Martin: Ce matin, quand tu t'es regardé dans la glace tu ne t'es pas vu.

M. Martin: C'est parce que je n'étais pas encore là...⁸

[Mrs. Martin: This morning when you looked at yourself in the mirror you didn't see yourself.]

Mr. Martin: That's because I wasn't there yet...]

The Theatre of the Absurd is a totally lyrical theatre which employs abstract scenic effects, many of which were adopted and modified from the popular theatre arts: ballet, mime, music-hall clowning, acrobatics. Much of its practices are imported from silent film, as well as the performance of verbal nonsense in early sound film. It accentuates the importance of objects and visual experience: the role of language is inferior. It comes from the European pre-war surrealism, notably from the works of Franz Kafka. The Theatre of the Absurd is making a ritual-like, mythological, allegorical vision, firmly attached to the world of dreams;

In an essay on Kafka, Ionesco defined his understanding of the term as follows: Absurd is that which is devoid of purpose... Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless.⁹

According to Dr. Jan Čulík, among the predecessors of absurd drama it is necessary to name:

the representatives from the realm of verbal nonsense: François Rabelais, Lewis Carroll and Edward Lear. Many poets occasionally wrote nonsense poetry (Johnson, Lamb, Keats, Hugo, Byron, Hood). One of the greatest masters of nonsense poetry was the German poet Christian Morgenstern (1871 – 1914). Ionesco found the work of S. J. Perelman (i.e. the dialogues of the Marx Brothers' films) a great inspiration for his work;

the world of allegory, myth and dream: the tradition of the world as a stage and life as a dream goes back to Elizabethan times. Baroque allegorical drama shows the world in terms of mythological archetypes: John Webster, Cyril Tourneur, Calderon, Jakob Biederman. With the decline of allegory, the element of fantasy prevails (Swift, Hugh Walpole).

In some 18th and 19th century works of literature we find sudden transformation of characters and nightmarish shifts of time and place (Hoffman, Nerval, Aureville). Dreams are featured in many theatrical pieces, but it had to wait for Strindberg to produce the masterly transcriptions of dreams and obsessions that have become a direct source of the Absurd Theatre. Strindberg, Dostoyevsky, Joyce and Kafka created archetypes: by delving into their own subconscious, they discovered the universal, collective significance of their own private obsessions;

Alfred Jarry is an important predecessor of the Absurd Theatre. His *Ubu Roi* (1896) is a mythical figure, set among a world of grotesque archetypal images. *Ubu Roi* is a caricature, a terrifying image of the animal nature of man and his cruelty. (Ubu Roi makes himself King of Poland and kills and tortures all he wants. The work is a puppet play and its décor of childish naivety underlines the horror.) Jarry expressed man's psychological states by objectifying them on the stage;

20th century European avant-garde: for the French avant-garde, myth and dream were of utmost importance. The surrealists based much of their artistic theory on the teachings of Freud and his emphasis on the role of the subconscious. The aim of the avant-garde was to do away with art as a mere imitation of appearances. Apollinaire demanded that art should be more real than reality and deal with essences rather than appearances. One of the most extreme manifestations of the avant-garde was the Dadaist movement, which took the desire to do away with obsolete artistic conventions to the extreme. Some Dadaist plays were written, but these were mostly nonsense poems in dialogue form, the aim of which was primarily to shock the bourgeois audience. After the World War I, German Expressionism attempted to project inner realities and to objectify thought and feeling. Some of Brecht's plays are close to Absurd Drama, both in their clowning and their music-hall humour and the preoccupation with the problem of identity of the self and its fluidity. French surrealism acknowledged the subconscious mind as a great, positive healing force. However, its contribution to the sphere of drama was poor: indeed it can be said that the Absurd Theatre of the 1950s and 1960s was a later practical realisation of the principles formulated by the Surrealists already in the 1930s. In this connection, particularly important were the theoretical writings of Antonin Artaud. Artaud fully rejected realism in the theatre, cherishing a vision of a stage of magical beauty and mythical power. He called for a return to myth and magic and to the exposure of the deepest conflicts within the human mind. He demanded a theatre that would produce collective archetypes, thus creating a new mythology. In his view, theatre should pursue the aspects of the internal world. Man should be considered metaphorically in a wordless language of shapes, light, movement and gesture. Theatre should aim at expressing what language is incapable of putting into words. Artaud forms a bridge between the inter-war avant-garde and the postWorld War II Theatre of the Absurd.

Esslin did not describe Eastern absurd literature, especially Russian OBERIU (ОБЭРИУ) with Harms, Vvedensky and others who wrote their works in 1930s even before the French authors. This is due to the fact that their theatre plays were never officially staged in soviet times. Nevertheless the common tendencies remain quite obvious.

Researchers articulate that absurd appears in different epochs under several forms. Primarily, it was an aesthetic category which expressed the negative properties of the world. Secondly, this term absorbed the sense of logical absurd as the denial of logic as the core rational component. And, thirdly, it became metaphysical which marked the exit beyond the boundaries of mind, but it always emerged as some opposition to the stagnation in culture. Olga Burenina states that absurd consciousness appears during the periods of cultural and historical crisis, which usually follow the final phase of integrity idealisation [*абсурдное сознание появляется в эпоху культурно-исторических кризисов, которые, как правило, сопровождают завершающую фазу абсолютизации целостности*¹⁰].

Nonsense, on the other hand, does not reject the logic of the language. Nonsense does not tend to show the defects, doesn't try to change the world, it doesn't destroy the ideas and meanings, this is an enclosed game of mind. Unlike absurd, nonsense is concentrated ultimately on language so in this respect we can conclude that these are two opposite terms. Thus we may say that in nonsense the language is an instrument of forming absurdity whereas in absurd the language is an indicator of nonsense in life.

Closing this argumentation, one work of Maria Virolainen should be quoted where she says that at the current moment the destruction of absurd takes place while it gains widespread triumphant extension [*происходит гибель абсурда, в то время как он получает повсеместное, торжествующее распространение*¹¹] explaining that absurd needs some incontestable norms to shatter them down, but in our world everything is possible, so absurd has no more power and will disappear.

¹ http://www.tertullian.org/articles/sider_credo.htm (accessed 2013).

² <http://www.websters-online-dictionary.org/definitions/absurd> (accessed 2013).

³ <http://www.merriam-webster.com/dictionary/absurd> (accessed 2013).

⁴ <http://www.myetymology.com/english/absurd.html> (accessed 2013).

⁵ <http://www.cnrtl.fr/etymologie/absurde> (accessed 2013).

⁶ <http://www.websters-online-dictionary.org/definitions/nonsense> (accessed 2013).

- ⁷ Esslin M. *Introduction to 'Absurd Drama'*. London: Penguin Books, 1965, p. 4.
- ⁸ Ionesco E. La Cantatrice Chauve: Anti-Piece. *La Leçon: Drame Comique*. Paris: Gallimard, 1972, p. 48.
- ⁹ Esslin M. *The Theatre of the Absurd*. London: Vintage, 2004, p. 5.
- ¹⁰ Буренина О. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина. Буренина О. (ред.) *Абсурд и вокруг*. Москва: Языки славянской культуры, 2004, с. 27.
- ¹¹ Виролайнен М. Гибель абсурда. *Абсурд и вокруг: Сборник статей*. Москва: Языки славянской культуры, 2004, с. 427.

BIBLIOGRAPHY

- Esslin M. *Introduction to 'Absurd Drama'* London: Penguin Books, 1965.
- Esslin M. *The Theatre of the Absurd*. London: Vintage, 2004.
- Ionesco E. La Cantatrice Chauve: Anti-Piece. *La Leçon: Drame Comique*. Paris: Gallimard, 1972.
- Буренина О. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина. Буренина О. (ред.) *Абсурд и вокруг*. Москва: Языки славянской культуры, 2004, с. 7–72.
- Виролайнен М. Гибель абсурда. *Абсурд и вокруг: Сборник статей*. Москва: Языки славянской культуры, 2004, с. 415–427.
- http://www.tertullian.org/articles/sider_credo.htm (accessed 2013).
- <http://www.websters-online-dictionary.org/definitions/absurd> (accessed 2013).
- <http://www.merriam-webster.com/dictionary/absurd> (accessed 2013).
- <http://www.myetymology.com/english/absurd.html> (accessed 2013).
- <http://www.cnrtl.fr/etymologie/absurde> (accessed 2013).
- <http://www.websters-online-dictionary.org/definitions/nonsense> (accessed 2013).
- <http://www.arts.gla.ac.uk/Slavonic/Absurd.htm> (accessed 2013).

Karīne Laganovska

ABSURDS FRANCA KAFKAS ĪSPROZĀ

Summary

Absurd in Franz Kafka's Short Prose

Emphasizing the multi-faceted issues, the philosophy of existentialism at the end of the 19th century created a concept of person's existence in time-space. In the 20th century literature, absurdity was established as a special method of creating a text verging on psychoanalysis and aesthetics. The notion of absurdity is frequently viewed in the context of nonsense literature; however, each of them has its own significant features. Whereas nonsense as a conscious deviation from the sense displays the real world in the mirror image, the absurdity, in contrast to rational perceptions of the world order and coherence of things, constructs a different world.

Many writers of the end of the 19th and the beginning of the 20th century used this method to demonstrate person's absurd existence. One of the most prominent writers is Franz Kafka (1883 – 1924), an absurdist who involves the reader in his text mazes. He is one of those modern writers who, at the turn of the century, perceived the irrational message that the world regularity is not cognized only by human mind. The writer's literary heritage is made up by both bulky novels and significant short stories. The research is focused on the analysis of the functions of the absurd elements in Kafka's short stories, such as 'Kleine Fabel', 'Aufbruch', 'Heimkehr', 'Vor dem Gesetz', 'Der Schlag ans Hoftor', 'Ein Landarzt'. It reveals that Kafka denies his awareness of seemingly unchangeable nature of things and static regularity as if demonstrating this awareness that these are wrong illusions and the absurd world is self-created.

Key-words: absurdity, nonsense, peculiarities of Franz Kafka's short stories, method of absurdity

*

Skaidrot neizskaidrojamo, izprast neizprotamo, tvert netveramo – tie ir atslēgvārdi, ar kuriem literatūrzinātnē definē absurda funkciju tekstā. Aktualizējot daudzšķautņainas problēmas, eksistenciālisma filozofija 19. gadsimta beigās radīja koncepciju par indivīda esību absurdā laiktelpā, un 20. gadsimta literatūrā absurds ir iesakņojies kā īpaša teksta

radīšanas metode, kas robežojas arī ar psihoanalīzi un estētiku. Nereti absurda jēdziens tiek skatīts arī nonsensa literatūras kontekstā, tomēr katram no tiem ir savas būtiskas iezīmes. Neskatoties uz nonsensa *ambivalento būtību*¹, tā loģiskā sistēma ir *veidota un eksistē pēc stingri noteiktiem likumiem. [...] Nonsenss rotaļājas ar vārdiem, necenšoties ielauzties reālajā pasaulē*². Ja nonsenss ir apzināta novēršanās no jēgas, reālo pasaules kārtību atklājot spoguļattēlā, absurds pretstatā racionālajiem priekšstatiem par pasaules kārtību un lietu sakarībām konstruē citu pasauli. Pretēji nonsensa radītajai loģikai absurds ir iracionāls un nekādam loģiskam skaidrojumam nepakļaujas.

Kā absurda, tā arī nonsensa literatūra rada paralēlu realitāti, [...] *veido to pēc īpašiem likumiem, kas nereti ir pretrunā esošajai realitātei, nenojauc jau eksistējošu jēgu, netiecas pēc bezjēdzības, bet gan transformē to*³. J. Kļujevs, skaidrojot klasiskā absurda (definējot to kā nonsensu) teorētiskos principus, norāda uz trim vērā ņemamām tekstveides iezīmēm, kas krasi atšķiras no eksistenciālisma ierosinātā absurda:

- *teksts ir un paliek teksts, neatkarīgi no tā, kā to interpretē*⁴;
- *teksts ir fenomens, kas paredzēts lasīšanai: tā adekvāta saprašana [...] nav iespējama*⁵;
- *tekstam nav saistību ne pret autoru, ne pret lasītāju, ne pašam pret sevi*⁶.

Tādējādi tiek uzsvērts, ka tekstā atveidotā pasaule nepakļaujas izziņai un viens un tas pats teksts ir dažādi interpretējams.

Savukārt absurda tekstā lasītājs, tiecoties izprast tā jēgu, nonāk strupceļā, jo:

- 1) atklātajam absurdam (arī sapņa vai murga formā) nav viena precīza skaidrojama (un arī tas pieļauj vairākas interpretācijas variācijas);
- 2) autors neatklāj personāžu rīcības motīva pavedienus vai darbības cēloņus un sakarības;
- 3) komunikācija starp personāžiem ir aprauta, noklusējot faktus, detaļas, kas varētu palīdzēt dekodēt absurdo situāciju;
- 4) laiks un telpa nav monolīti konstruēti;
- 5) tekstu veido “apgāžamā”, nevis “apgriežamā” patiesība;
- 6) pretmetu pāri: “neprāts – saprāts”, “bezjēdzība – jēga”.

Daudzi 19. gadsimta beigu un 20. gadsimta sākuma rakstnieki izmanto šo metodi, lai demonstrētu cilvēka absurdo esību. Viens no spilgtākajiem ir absurdistis Francs Kafka (1883 – 1924), kurš ievilina lasītāju savu tekstu labirintos. Viņš ir viens no tiem modernajiem rakstniekiem,

kurš gadsimtu mijā uztvēra iracionālo domu, ka pasaules likumsakarības nav tikai un vienīgi cilvēka prāta izzināmas. Rakstnieka literāro mantojumu veido ne tikai apjomīgie romāni, bet arī nozīmīgi īsprozas teksti (ar apjomu līdz 50 – 70 leksēmām). Literatūrzinātnē pamatots, ka F. Kafka savulaik ir studējis Z. Freida psihoanalīzi, un tā ir viņa tekstu interpretācijas atslēga. Arī rakstnieka samezglotās attiecības ar vecākiem (jo īpaši ar tēvu), māsām un mīļotajām sievietēm ir iespaidojušas viņa mākslinieciskās pasaules struktūru. Tomēr šajā pētījumā autora īsprozas tekstos tiek analizētas absurda elementu funkcijas. Autora īsie teksti atklāj lasītājam cilvēka apdraudētību absurdā bezizejas situācijā, kurā, šķiet, nav risinājuma un kura vienlaicīgi ir tik sarežģīta un vienkārša, ka teksta personāži apjūk. Līdzīgi kā pele, kas ir nonākusi slazdā, cilvēks neizprot absurda būtību un kļūst par tā upuri.

“Ak”, teica pele, “pasaule top mazāka ar katru dienu. Iesākumā tā bija tik plaša, ka es nobijos un skrēju uz priekšu un biju laimīga, ka beidzot tālumā pa labi un pa kreisi redzēju mūrus, tomēr šie garie mūri steidzas viens otram garām tik ātri, ka esmu nonākusi pēdējā istabā, un tur stūri ir slazds, kurā esmu ieskrējusi.” – “Tev vajag tikai skriešanas virzienu mainīt,” teica kaķis un aprija to.⁷

Peles skrējieni asociatīvi līdzinās cilvēka esībai: plašā pasaule rada bažas un nedrošību, bet īslaicīgā laime par mūriem, kas iezīmē telpas robežas, ir šķietama, jo beigās nerada cerēto drošību. Apdraudētības izjūtas saasina asociatīvā sēma, ka *šaurā pasaule top šaurāka ar katru dienu*, tomēr pele nemaina skriešanas virzienu, lai izbēgtu no šī absurda. Īsā laika intervālā, sašaurinot plašās pasaules perspektīvu, F. Kafka rada tās pretstatu – istabas stūri. Izlasot īstāstu, rodas jautājumu virkne, meklējot atbildi absurdās situācijas risinājumam. Par cik plašas vai šauras telpas perspektīvu mēs runājam, ja vēstītājs ir pele? Un kādēļ peles nāve ir neizbēgama? Vai tādēļ, ka sākotnēji plašā bezrobežu pasaule radīja bailes un pele ieskrēja šaurākajā istabas stūrī? Vai arī tādēļ, ka, sašaurinoties telpas robežām, pele jutās laimīga un, šo pozitīvo izjūtu dzīta, nokļuva šaurajā bezizejā? Autors maksimāli samazina skrejošās peles telpisko perspektīvu – tā nonāk pēdējās istabas stūrī, kur atrodas slazds, un tieši tur to sagaida dubultdroša nāve. Starp peli, kaķi un lasītāju veidojas komunikatīvais trijstūris, jo tieši lasītājs ir informācijas adresāts. Stāsts par peli sagrauj viņa priekšstatus par drošu esamību empīriskajā pasaulē, atklājot cilvēka eksistenciālo niecību Visumā.

Absurdu situāciju F. Kafka rada arī īstāstā *Uzsākot ceļojumu (Der Aufbruch)* – nenoskaidrojot varoņa darbības motivu, lasītājs meklē atbildes uz jautājumiem, kurus tekstā uzdod kalps:

Es pavēlēju izvest no staļļa manu zirgu. Kalps mani nesaprata. Es pats devos uz stalli, apsegloju zirgu un devos prom. Tālumā dzirdēju tauris skaņas, es jautāju kalpam, ko tas nozīmē. Viņš neko nezina, un neko nebija dzirdējis. Pie vārtiem viņš mani apturēja un vaicāja:

“Kur dodies, kungs?”

“Nezinu,” es atbildēju, “galvenais, prom no šejienes, tikai prom no šejienes. [..], tikai tā es sasniegšu savu mērķi.”

“Tātad tev ir mērķis?” kalps jautāja.

“Jā,” es atbildēju, “es taču teicu: prom no šejienes, tas arī ir mans mērķis.”⁸

Jautājumu un atbilžu virkne noārda dialoga loģiku un atstāj lasītāju neizpratnē – kādu apstākļu spiests protagonistis dodas ceļojumā? Kas īsti ir ceļojuma mērķis, tā galapunkts? Vārti, pie kuriem apstājas varonis, asociatīvi ir robežšķirtne starp esošo un vēlamo. Pretstatā stāstam par peli šis laiktelpas robežas tiek izvērstas. Teksta pēdējais teikums *Par laimi, tas tik tiešām ir ļoti tāls ceļojums*⁹ liek nojaust, ka īstāsta protagonistis zina, kurp viņš dodas.

Ceļojuma mērķis, iespējams, ir analogs situācijai stāstā *Atgriešanās mājup* (*Heimkehr*), kurā F. Kafka konstruē dēla atgriešanās mirkli dzimtajās tēva mājās. Šo stāstu pavada noslēpumainība: lasītājam, tāpat kā stāsta galvenajam varonim, netiek atklāts, kas norisinās mājas iekšpusē un kas ir personas, kuras to vēl joprojām apdzīvo. Simboliska laika nozīme ir pulkstenim, kuru dzird tikšķam, – tas sasaista tagadni ar pagātni. Stāsts tiek veidots kā dēla monologs, tam ir divas daļas – pagalma apraksts un varoņa iekšējās pasaules atklāsmē (nedrošība un minstināšanās, pienākot pie mājas durvīm):

Virtuvē notiekošais ir tur sēdošo noslēpums, ko viņi man neatklāj. Jo ilgāka ir kavēšanās durvju priekšā, jo svešāks tas kļūst. Kā gan būtu, ja kāds tagad atvērtu durvis un man ko vaicātu. Vai es tad nejostos kā kāds, kurš negrib atklāt savu noslēpumu.¹⁰

Pēc konstrukcijas īstāsts *Atgriešanās mājup* līdzīgs iepriekšējam tekstam: lasītājs tiek iesaistīts jau notiekošajā darbībā, kas nebeidzas, proti, saturiski stāsta sākums un nobeigums ir atvērti. Lasītājam nav zināms prombūtnes un atgriešanās iemesls, mājupceļa ilgums, vieta, no kuras viņš ir pārnācis mājās, protagonistas neizlēmības motīvi. Stāsta kodols ir eksistenciālās nedrošības izraisītā absurda darbība – galvenais varonis atgriežas mājās, bet neuzdrošinās atvērt durvis, šķērsot robežu, lai ieiētu vienlaicīgi viņam labi zināmā, bet šobrīd svešā telpā.

Arī īstāstā *Likuma priekšā* (*Vor dem Gesetz*) darbība norisinās abstraktu durvju priekšā, tās ir likuma durvis. Kāds vīrs bezcerīgi gaida pie tām, lai nokļūtu likumā – vietā, kas sola cilvēciskās eksistences ideālo formu. Šķērslis ir korumpētais, bet nepieķāpīgais likuma durvju sargs un daļēji arī vīra nespēja rīkoties pārliecināti un izlēmīgi. Vīra dzīve paiet gaidīšanā pie likuma durvīm:

Viņš nolād šo nelaimīgo sagādīšanos, pirmajos gados neapvaldīti un skaļi, bet vēlāk, novēcodams, vairs tikai ņurd pie sevis. Viņš nonāk bērna prātā un, tā kā gadiem ilgi pētīdams durvju sargu, ir saredzējis arī blusas viņa kažoka apkaklē, tad lūdz arī blusas, lai tās nāk palīgā un noskaņo durvju sargu citādi. Beidzot viņa acu gaisma top vāja un viņš nesaprot, vai apkārt tiešām kļūst tumšāks, vai viņu tikai viļ acis.¹¹

Stāsta kodolā ir jautājums par absurdās eksistences jēgu, jo ieeja par likuma durvīm bija domāta tieši šim vīram. Viņš nespēja, varbūt neprata savu iespēju izmantot, un sargs aizslēdza likuma durvis vīra nāves stundā. Arī šajā tekstā absurds ir ievērts saturā – durvis no zināmās pasaules uz šķietamo netiek atvērtas tam, kuram tās ir paredzētas. Tādējādi lasītājam rodas pārdomas: kas ir šis durvis un kādēļ vīram ir tik svarīgi nokļūt otrpus tām? Vai bija vērts pie tām aizvadīt atlikušo dzīvi, varbūt racionālāk un saprātīgāk bija doties atpakaļ?

Daudzi F. Kafkas teksti līdzinās murgam vai sapnim, kas pirmajā acumirkli šķiet nelōģisks un bezjēdzīgs. Tomēr vairākkārtēja pārļasišana atklāj zemtekstā kodēto informāciju. Viens no šādiem tekstiem ir stāsts *Klauvējiens pie lauku sētas vārtiem* (*Der Schlag ans Hoftor*). Stāsta varonis tiks sodīts par māsas pārkāpumu – negaidītu klauvējienu pie kāda ciema vārtiem. Nedz protagonistam, nedz arī lasītājam nav zināmi apsūdzības iemesli, un abi tiecas noskaidrot, kādēļ nenozīmīgs klauvējiens pie vārtiem ir izraisījis tik lielu iedzīvotāju satraukumu. Teksta darbību virza realitātes un šķietamības pretstats, jo nav zināms, vai māsa ir pieklauvējusi apzināti vai nejauši, vai arī varbūt viņa nemaz nepieklauvēja, bet gan tikai novicināja dūri? Ciema iedzīvotāji izturējās it kā draudzīgi, bet varbūt tomēr draudīgi? Apsūdzība tiek izvirzīta mātai, bet tiesās brāli. Tiesnesis apsūdzēto ievēd zemnieka mājā, bet, pārkāpjot pāri sliekšnim, izrādās, ka tas ir cietums ar operāciju galdu telpas vidū (te arī simboliska pāreja telpiskajā struktūrā). Tādējādi F. Kafka panāk, ka arī lasītājs, tāpat kā galvenais varonis, ir neizpratnē par absurdo situāciju un meklē atbildi uz tekstu noslēdzošo alegorisko jautājumu:

*Vai es kādreiz elpošu arī citu gaisu, ne tikai cietuma? Tas ir jautājums vai arī, precīzāk, tas būtu jautājums, ja mani attaisnos.*¹²

Vienlaicīgi eksistējošas realitātes un virsrealitātes modelis veido arī stāsta *Lauku ārsts (Ein Landarzt)* laiktelpu, kurā sižeta darbība ir ticama, tomēr F. Kafka iepludina absurda komponentus reālajā darbības norisē: līdz slimnieka mājām ir desmit jūdzes, bet tiklīdz ārsts dodas ceļā, aiz savas sētas vārtiem uzreiz nonāk slimnieka sētā; zirgi atraisa grožus un iebāž galvas mājas logos, lai vērotu slimnieku; tikai otrreizējā izmeklēšanā ārsts atklāj zēnam plaukstas lieluma brūci, ko līdz tam nedz zēns, nedz viņa ģimene nebija ievērojuši; saniknotā ģimene un ciema iedzīvotāji izģērbj ārstu, un mājup viņš steidzas kails, neskatoties uz to, ka ir ziema. Sasaistot teksta reālo darbību ar abstraktiem elementiem, lasītājs no realitātes pēkšņi nonāk ekstrēmi fikcionālā laiktelpā. Teksta struktūra līdzinās murgam, kurā pieaug darbības norises dinamika: abstraktas ainas strauji nomaina sižeta reālos notikumus, kas savukārt mijas ar galvenā varoņa domu plūsmu, starp personām ir neverbāla saskarsme. Paralēli darbības norisei tiek atklātas protagonistas bailes, nedrošība, neizpratne par notiekošo un neziņa, kāda būtu pareizā rīcība absurda situācijā:

*Kails, pilnīgi pakļauts šī visnelaimīgākā laikmeta salam, ar šīssaules ratiem, ar citsaules zirgiem es, vecis, dauzos apkārt. Mans kažoks vazājas ratu aizmugurē, bet es to nespēju aizsniegt, un neviens no šiem ņirbošajiem salašņām pacientiem nepakustina ne pirkstu. Apkrāpts! Apkrāpts! Ja reiz paklausī naktis zvana aplamajai šķindai – to vairs nekad nevar vērst par labu.*¹³

Līdzīgi kā daudzos citos darbos, arī šajā stāstā F. Kafka atklāj indivīda bezspēcību un citādo lomu viņam svešā sabiedrībā. Tās ir šaubas par indivīda iekļaušanos reālajā laiktelpā.

F. Kafkas tekstos absurds it kā pārtop par reālās pasaules atveidojumu. Īsstāstos modelētā mākslinieciskā pasaule ir cilvēka saprāta veidota un nav bezjēdzīga – skatīta caur absurda prizmu, šī pasaule zaudē sākotnēji šķietamo harmonisko viengabalainību un pirmatnējo nozīmi. F. Kafkas lasītājs tiecas atklāt absurdo situāciju un nonāk “realitātes slazdā”, ko rada neatbildētu jautājumu virkne. Izmantojot absurdu, rakstnieks iesaista lasītāju realitātes un absurda saspēlē. No teiktā izriet, ka sākotnējā realitāte, kas tiek pārnesta uz rakstnieka radīto fiktīvo laiktelpu, rada absurdu šīs realitātes atveidojumu, un savukārt absurds pierāda, ka realitāte, kādu to atklāj, savā dziļākajā būtībā ir absurda. O. Černorickaja, pievēršoties absurda metodes apskatam, izšķir divējādu tā lie-

tojumu tekstā: protagonistis *nonāk pie absurda (reductio ad absurdum)* vai arī protagonistis *iziet no absurda*.¹⁴ F. Kafkas tekstos galvenais varonis, šķietami pareizās loģikas vadīts, rikojas absurdi un nonāk pie absurda, jo tekstus veido princips – realitāte ir nereāla. Rakstnieks, izmantojot absurda elementus reālās laiktelpas atspoguļošanai, lasītājam liek saprast, ka pasaules kārtība, kādu to cilvēks veido, ir absurda. Sarakstē ar Felici Baueri autors, vērtējot stāstu *Spriedums (Urteil)*, atklāj sava rakstniecības stila savdabību, kas piemīt vai ikvienam viņa īsprozas tekstam, proti, *stāstam nav loģiskas un secīgas jēgas, tas nav saprotams, bet tajā daudz kas ir savāds un tajā ir daudz abstrakciju*¹⁵. Ar absurda metodi F. Kafka noliedz pārliecību par šķietami nemainīgu lietu būtību un statiskām likumsakarībām un it kā izvērš šo pārliecību uz āru, parādot, ka tie ir maldi un absurdā pasaule ir pašu radīta. Sagūstot lasītāju maldu valgos, F. Kafka noved viņu pie absurda un atklāj cilvēka absurdo eksistenci šķietami sakārtotā pasaulē.

F. Kafkas īstāstiem ir savdabīga izteiksme: domu plašums konkrētībā un kodolīgumā. Sacerot pēc apjoma īsus tekstus, rakstnieks veido vienkāršus teikumus un atlasa iederīgāko vārdu, lai precīzi un koncentrēti atveidotu domu – liekvārdība nav pieļaujama, jo katrs vārds, ko autors izmanto, nav nejaušs un kalpo par zemtekstā ietvertās informācijas kodu atslēgu. F. Kafkas īsie teksti būtībā ir tik unikāli, ka, tos analizējot un pētot, tiek publicēti apjomīgi literatūrzinātniski raksti, jo jēga ir implicēta teksta saturā, bet valodas vienkāršības un sižeta noslēpumainības pretstats, kā arī nobeiguma atvērtība rosina lasītāju pārdomām pēc tam, kad viņš ir uztvēris stāsta kodolu.

¹ Чарская-Бойко В. Ю. *К вопросу о концепции абсурда и нонсенса в европейской традиции*. <http://fege.narod.ru/librarium/charbo.htm> (skatīts 2013).

² Хопийainen О. А. *Смысл или отсутствие смысла*. <http://www.lib.tsu.ru/mminfo/000349304/07/image/07-082.pdf> 83 (skatīts 2013).

³ Чарская-Бойко В. Ю. *К вопросу о концепции абсурда и нонсенса в европейской традиции*. <http://fege.narod.ru/librarium/charbo.htm> (skatīts 2013).

⁴ Ключев Е. В. *Теория литературы абсурда*. Москва, 2000, с. 13.

⁵ Турпат, с. 15.

⁶ Турпат, с. 22.

⁷ Kafka F. *Kleine Fabel*. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/171/1> (skatīts 2013) (Autores tulkojums – K. L.).

⁸ Kafka F. *Der Aufbruch*. <http://www.textlog.de/32080.html> (skatīts 2013) (Autores tulkojums – K. L.).

- ⁹ Kafka F. *Der Aufbruch*. <http://www.textlog.de/32080.html> (skatīts 2013) (Autores tulkojums – K. L.).
- ¹⁰ Kafka F. *Heimkehr*. <http://www.textlog.de/32095.html> (skatīts 2013) (Autores tulkojums – K. L.).
- ¹¹ Kafka F. *Stāsti*. Rīga: Preses nams, 2001, 166. lpp.
- ¹² <http://gutenberg.spiegel.de/buch/161/1> (skatīts 2013) (Autores tulkojums – K. L.).
- ¹³ Kafka F. *Stāsti*. Rīga: Preses nams, 2001, 158. lpp.
- ¹⁴ Черноризкая О. *Абсурдизм*. http://www.my-works.org/text_3236.html (skatīts 2013).
- ¹⁵ Kafka F. *Briefe an Felice*. <http://www.odaha.com/sites/default/files/BriefeAnFelice.pdf>, S. 169–170 (skatīts 2013).

LITERATŪRA

- Kafka F. *Briefe an Felice*. <http://www.odaha.com/sites/default/files/BriefeAnFelice.pdf> (skatīts 2013).
- Kafka F. *Der Aufbruch*. <http://www.textlog.de/32080.html> (skatīts 2013).
- Kafka F. *Heimkehr*. <http://www.textlog.de/32095.html> (skatīts 2013).
- Kafka F. *Kleine Fabel*. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/171/1> (skatīts 2013).
- Kafka F. *Stāsti*. Rīga: Preses nams, 2001.
- Клюев Е. В. *Теория литературы абсурда*. Москва, 2000.
- Хопийнен О. А. *Смысл или отсутствие смысла*. <http://www.lib.tsu.ru/mminfo/000349304/07/image/07-082.pdf> 83 (skatīts 2013).
- Чарская-Бойко В. Ю. *К вопросу о концепции абсурда и нонсенса в европейской традиции*. <http://fege.narod.ru/librarium/charbo.htm> (skatīts 2013).
- Черноризкая О. *Абсурдизм*. http://www.my-works.org/text_3236.html (skatīts 2013).

НОНСЕНС В ТВОРЧЕСТВЕ ЭДУАРДА УСПЕНСКОГО

Summary

Nonsense in Eduard Uspensky's Creative Writing

Nonsense in the works of Russian children's author Eduard Uspensky (born in 1937) should be considered as a logical displacement, not a meaning's negation, but developing of absurdity with the help of a definite literary device. The analysis of Uspensky's poetical and prosaic works has shown that meaning's variation, mismatch of traditional forms, word creation, playing with the diversity of perceptions were used as such devices. These devices don't create the situation of nonsense, they make it as a theme of an image. But the works of Uspensky themselves were performing in some way the logical shift concerning all Soviet reality. As a result, the importance of Uspensky's later works essentially differs from that role, which his works played in the Soviet time.

Key-words: Uspensky's poetical and prosaic works, nonsense, literary device, meaning's variation

*

Введение

Термин «нонсенс» используется широко и в разных сферах: в философии, психологии, литературоведении, лингвистике, в культуре в целом. Чтобы рассмотреть это явление, возможно, стоит применить синкретический подход, т.к. нонсенс одновременно связан с мыслительной деятельностью и является эстетическим феноменом.

С точки зрения философии, на первый план выдвигается логическое несоответствие. Г. Л. Тульчинский в статье *Льюис Кэрролл: Нонсенс как предпосылка истины* писал:

Non-sense — отнюдь не отсутствие смысла. Наоборот — он связан с обилием смысловых коннотаций и интерпретаций, умножением, если не факторизацией смысла.¹

Другими словами, происходит не отрицание смысла, а его сдвиг, и как результат — алогичность. Логический сдвиг и порождает множественность интерпретаций. Именно в этом смысле следует рассматривать творчество Эдуарда Успенского.

Нонсенс в поэзии Эдуарда Успенского

Такого рода нонсенс проявился, прежде всего, в стихах Успенского. *Пластилиновая ворона* вся строится на вариативности:

*Мне помнится, вороне,
А может, не вороне,
А может быть, корове
Ужасно повезло:
Послал ей кто-то сыра
Грамм, думается, двести,
А может быть, и триста,
А может, полкило.²*

Это словесная игра, «поворачивание» стандартной формы басни, жанра, который сroitся на логике и является своего рода развернутым силлогизмом. В стихотворении же Успенского логическое следование заменяется раскрепощенной фантазией. Возникает несоответствие между жанровой традицией и ее новой интерпретацией. В. Ю. Чарская-Бойко в статье *К вопросу о концепции абсурда и нонсенса в европейской традиции* сближает понятия «нонсенса» и «игры»:

Оперирование знакомым материалом позволяет легче найти путь к читателю-ребенку. Игра оказывается необходимой авторам нонсенса еще и как некий организующий элемент. Она всегда требует каких-то правил. Таким образом, ее использование помогает художнику создать видимость реальности, вписать абсурдное повествование в традиционные, хорошо известные читателю рамки. Например, в сказках Л. Кэрролла об Алисе герои подчиняются не только непонятным читателю законам своего «бессмысленного» мира, но и правилам хорошо известных читателю игр (карточной и шахматной). Важно также, что игра не только требует соблюдения определенных правил, но и позволяет их нарушать.³

В стихотворении *Пластилиновая ворона* такая «игра по правилам» приводит к тому, что возникает масса вариантов для каждого атрибута басни: тиражируются персонажи, события и даже мораль. В самом тексте стихотворения дается только один вариант басенной морали:

*Идею этой сказки,
А может, и не сказки
Поймет не только взрослый,
Но даже карапуз:*

*Не стойте и не прыгайте,
Не пойте, не пляшите
Там, где идет строительство
Или подвешен груз.⁴*

Но в сознании читателя уже существует тот изначальный крыловский вариант нравоучения, а значит, и вывода уже тоже два. Причем, назидание Успенского само по себе не абсурдно, но в контексте всего произведения звучит странно, таким образом происходит остранение смысла. Логический сдвиг произошел с помощью вариативности, из-за *обилия смысловых коннотаций и интерпретаций*.

В *Стихотворении о любимом друге* также определяющим приемом в создании нонсенса становится вариативность. Однако в данном произведении остранение не связано с устойчивой жанровой формой. Сдвиг происходит, во-первых, на основе несовместимости понятия «любимый друг» и целого списка возможных кандидатов:

*Друг у меня был,
Но он обо мне забыл.
Не пишет, не шлет телеграмм,
Живет себе где-то там!
Звали его Андрей,
Но кажется, и Сергей...
И был мне Володя Кружков
Ближе всех прочих дружков.
Нет, не Кружков, а Квадратиков.
И жили мы, как пара братиков.⁵*

Во-вторых, финал стихотворения звучит диссонансом ко всему предыдущему тексту:

*Я сегодня весь день прогущу
И себя никуда не пущу.⁶*

В последнем двустишии снимается вариативность и единственным другом оказывается сам лирический герой.

Таким образом, вариативность в произведениях Успенского — это средство доведения до бессмыслицы, до полного отсутствия смысла. За всеми вариантами утрачивается логический стержень, он скрывается за словесным потоком. В стихотворении *Что едят дети* недогадливому кондуктору пассажиры уже привели массу примеров, но «снежный ком» нелепых историй все нарастает:

*— В наш колхоз «Передовик»
Как-то въехал грузовик.*

*Мы товары разгружали,
тут ребята прибежали
Все объели до колес.
Шофер пролил море слез.*

*– Но не шофер, а шофер.
– Он от слез чуть не помёр.
– Не помёр, а помер!
– Я же вам не Гомер!
– Да, не Гомер, а Гомер!
– У меня от вас тремер
– Не тремер, а премер!
– Приведите премер.
– Но не премер, а пример.
– Я ж сказал, я – не Гомер.
– Не Гомер, а Гомер...
– Тьфу ты! Что б ты помер!*

*– А у нас случилось так –
Наши дети съели танк.
Танк – он тоже ведь в металле.
Налетели, обглодали...
Очень быстро, очень чисто
Обглодали до танкиста.⁷*

Здесь ко всему прочему добавляется и интонационная вариативность: «шОфер», «шофЁр» и т.д. Как апогей нелепости и комизма появляется образ обглоданного до танкиста танка.

Нонсенс в прозе Эдуарда Успенского

В прозаических текстах Успенского традиция нонсенса возникает, прежде всего, в связи со стихотворными вкраплениями. Так например, в повести *Дядя Федор идет в школу, или Нэнси из Интернета в Простоквашино* в десятой главе, которая называется *Как нарус одинокий белел в Простоквашино*, будущие первоклассники обсуждают басню Крылова.

Матроскин учил Шарика:

– В стихотворениях нельзя все буквально понимать. Там каждое слово со смыслом. Есть такое стихотворение баснописца Крылова «Попрыгунья стрекоза». Знаешь?

– Конечно, – не очень уверенно ответил Шарик. – Кто ж его не знает. Это про насекомых.

— И вовсе не про насекомых. Слушай: «Попрыгунья стрекоза лето красное пропела, оглянуться не успела, как зима катит в глаза». Про что это?

— Тогда про природу.

— И вовсе не про природу. Это про людей. Про тетю, про певичу. Она все лето пела и танцевала, а когда пришла зима, у нее нет ни дров, ни печки. Так что это очень людское стихотворение. Понятно?

— Понятно, — скрипел мозгами Шарик.⁸

В совершеннейшую дикость для взрослого читателя превращается вариант трактовки лермонтовского стихотворения *Белеет парус одинокий*:

Шарик сразу кинулся объяснять:

— Это стихотворение про дядю, про матроса. Который на лодке плавает. Парус — это сам дядя, а туман — это его жизнь.

— А почему он белеет? — спрашивает учительница.

— Кто белеет? — спрашивает Шарик.

— Этот дядя матрос?

— Может, он заболел, — предположил Шарик.

— Допустим, — говорит Татьяна Викторовна. — А там есть еще такие строчки: «Под ним струя светлей лазури, над ним луч солнца золотой...» Что они означают?

— Анализы плохие, — решил дядя Федор.

— А луч солнца золотой, который над ним?

— Это нимб, — грустно добавил Печкин. — Значит, помрет скоро.⁹

К приему вариативности в повести *Праздники в Простоквашино* добавляется и прием словотворчества, но это не собственно словотворчество, а пародия на него. Матроскин пытается сочинить стихи ко дню рождения Дяди Федора, а Шарик ему подсказывает:

Дорогой мой дядя Фёдор,

Ты красив, как... как...

— Помидодор! — кричит Шарик.

— Какой такой помидодор? — возмущается Матроскин. — Не лезь уж!

И продолжает:

Дядя Фёдор, милый друг,

Ты нам дорог, как...

— Утюг! — кричит Шарик.

— Какой такой утюг? — спрашивает Матроскин.

— Электрический! — говорит Шарик. — Очень дорогой.

<...>

— Ну, вот что, — плюнул Матроскин, — ты эту ерунду можешь и без меня сочинять. Я лучше фотоальбом для дяди Фёдора сделаю. Он ушёл.

А Шарик взял черновики Матроскина, переписал и подарил дяде Фёдору:

*Дорогой наш дядя Фёдор,
Ты красив, как помидодор!
Никогда не унывай,
Будь блестящим, как трамвай!
Шагаем вместе мы вперёд,
И очень любим мы компот,
А также и котлеты,
Их любят все поэты.*

Дядя Фёдор никогда в жизни так не смеялся. Особенно его помидодор развеселил.¹⁰

Слово «помидодор» появилось поневоле, единственный его смысл — соответствовать рифме.

Совсем иного рода прием логического сдвига возникает в повести *Дядя Федор, пес и кот* в сцене, когда родители читают письмо от дяди Фарика:

Потом мама говорит:

— *А может, это не он? Может, это мы с ума сошли? Может, это у нас лохматость повысилась? И мы можем зимой на снегу спать?*

Папа стал ее успокаивать, а мама все равно кричит:

— *Это меня все продавцы давно знают и кости мне бесплатно дают! Это мне мышей видеть не хочется! Вот сейчас у меня тоже лапы ломит и хвост отваливается! Потому что жизнь у меня была сложная, полная лишений и выгонаний! Где моя мисочка на полу?!*

Еле-еле ее папа в себя привел.

— *Если бы мы с ума сошли, то не оба сразу. С ума по отдельности сходят. Это только гриппом все вместе болеют.*¹¹

Текст письма воспринимается как нонсенс только героями произведения, а не читателями, ведь последние в курсе того, как писалось данное послание и у кого *лохматость повысилась*.

Следовательно, в разговоре о нонсене возникает вопрос восприятия, т.е. необходимо обратиться к рассмотрению психологического аспекта данного феномена. Об этом пишет Е. Е. Сапогова в статье *Вниз по кроличьей норе: метафора и нонсенс в детском воображении*:

Нонсенс же, где бессмысленность, нелепость, несуразица, абсурд принимают форму парадоксальных псевдосмысловых ситуаций, как механизм фантазии и мышления ребенка практически не исследован вообще. Между тем и то и другое являются мощным эвристическим орудием воображения, стимулирующим начало, «запуск» интеллектуального поиска.¹²

Стоит отметить, что произведения Успенского, скорее, фиксируют, изображают этот *интеллектуальный поиск*, чем провоцируют читателя к такому поиску. Нет смысла продолжать шариковское толкование стихотворения Лермонтова, необходимое количество вариантов приведено уже в самом тексте сказочной повести. Для писателя оказывается более важной задача рассмешить читателя, чем задача удивить и побудить к дальнейшему фантазированию.

Творчество Эдуарда Успенского как нонсенс советской эпохи

В связи с восприятием самого творчества Успенского тоже возникает понятие «нонсенса». В блоге *Живого журнала* пользователя *leon-orr* 12 марта 2011 года была опубликована *Нерецензия. Эдуард Успенский как зеркало советской жизни*, где автор, пересмотрев в *очередной, сто тысяч двести восьмой раз Крокодила Гену*, задает несколько риторических вопросов:

Что должен понять ребёнок, посмотрев этот фильм?

Во-первых, что воровать можно, но только если ворует не для себя, а для общего блага.

Во-вторых, что государству, так, на словах, пекущемуся о детях, на этих детей наплевать, и если какие-нибудь предприимчивые люди не захотят обеспечить этим детям досуг, то они (дети) так и продолжают ломать себе руки-ноги-головы, предаваясь безделью в свое свободное время.

В-третьих, что цели и задачи пионерской организации крайне не ясны. Почему дети должны были бегать по закоулкам, собирая металлолом, которого вовсе в этих закоулках не должно было быть, тоже не понятно; почему его сбором не занимались специальные организации? <...> Что за фетиш — скворечник? Почему именно это бессмысленное умение давало право носить красный галстук?

Я тут усматриваю намек на многие бессмысленные дела, знания и умения, требовавшиеся от советского человека для полноценного встраивания в социалистическую действительность.¹³

Этот взгляд на мультипликационную версию вполне соответствует и самим текстам Успенского. Его ранние произведения были, по сути, нонсенсом по отношению к своей эпохе, осуществляли диссонансный сдвиг. В поздних же книгах писателя такого сдвига не происходит. Художественный мир повестей является иллюстрацией к определенной реальности, воспроизводит ее, а не диссонирует с ней. Такие перемены в творчестве Успенского, возможно, произошли из-за изменений в самой культуре. В советские времена, когда существовало единое официальное информационное пространство, единая официальная нравственная и эстетическая установка, произведения Успенского совершали логический сдвиг, возможно, этим объясняется такая их популярность, иной взгляд на мир, иная перспектива. Но вот в условиях «плюрализма» уже сложнее создавать варианты, «множить» реальность, а точнее, совсем невозможно, как показала М. Виролайнен в статье *Гибель абсурда*:

В мире вариативной множественности не может существовать абсурда, ибо возможна любая возможность, и ни одна из них не обладает качеством нормативности...¹⁴

Таким образом, значимость позднего творчества Успенского принципиально отличается от той роли, которую играли его произведения в советской действительности.

Заключение

Нонсенс в творчестве Эдуарда Успенского следует рассматривать как логический сдвиг, не отрицание смысла, а доведение до нелепости с помощью определенного литературного приема, а именно: вариативность смыслов, несоответствие традиционным формам, словотворчество, игра с множественностью восприятий. Эти приемы не создают ситуацию нонсенса, а делают ее предметом изображения.

Само же творчество Успенского в какой-то мере осуществляло логический сдвиг в отношении всей советской реальности, а потому те приемы, которые использовал писатель в раннем творчестве, в новых культурно-исторических условиях утратили свою значимость.

¹ Тульчинский Г. Л. Льюис Кэрролл: Нонсенс как предпосылка истины. *Философский век*. Альманах 19. Часть 1. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский Центр истории идей, 2002, с. 131.

- ² Успенский Э. Н. *Пластелиновая ворона*. Москва: Астрель, 2009, с. 3.
- ³ Чарская-Бойко В. Ю. К вопросу о концепции абсурда и нонсенса в европейской традиции. *Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена* № 110, 2009, с. 217.
- ⁴ Успенский Э. Н. *Пластелиновая ворона*. Москва: Астрель, 2009, с. 10.
- ⁵ Успенский Э. Н. Стихотворение о любимом друге. *Волшебная страна сказок и стихов*. Москва: Астрель, 2008, с. 37–38.
- ⁶ Там же, с. 38.
- ⁷ Успенский Э. Н. Что едят дети. *Волшебная страна сказок и стихов*. Москва: Астрель, 2008, с. 26–27.
- ⁸ Успенский Э. Н. Дядя Федор идет в школу. *Все Простоквашино: сказочные повести и веселые истории*. Москва: Астрель, 2007, с. 436–437.
- ⁹ Там же, с. 438–439.
- ¹⁰ Успенский Э. Н. Праздники в Простоквашино. *Все Простоквашино: сказочные повести и веселые истории*. Москва: Астрель, 2007, с. 505–506.
- ¹¹ Успенский Э. Н. Дядя Федор, пес и кот. *Все Простоквашино: сказочные повести и веселые истории*. Москва: Астрель, 2007, с. 66.
- ¹² Сапогова Е. Е. Вниз по кроличьей норе: метафора и нонсенс в детском воображении. *Вопросы психологии* № 2, 1996, с. 36.
- ¹³ <http://leon-org.livejournal.com/1188044.html> (доступен 2012).
- ¹⁴ Виролайнен М. Гибель абсурда. *Абсурд и вокруг: Сборник статей*. Москва: Языки славянской культуры, 2004, с. 421.

ЛИТЕРАТУРА

- Виролайнен М. Гибель абсурда. *Абсурд и вокруг: Сборник статей*. Москва: Язык славянской культуры, 2004, с. 415–427.
- Сапогова Е. Е. Вниз по кроличьей норе: метафора и нонсенс в детском воображении. *Вопросы психологии* № 2, 1996.
- Тульчинский Г. Л. Льюис Кэрролл: Нонсенс как предпосылка истины. *Философский век*. Альманах 19. Часть 1. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский Центр истории идей, 2002.
- Успенский Э. Н. *Все Простоквашино: сказочные повести и веселые истории*. Москва: Астрель, 2007.
- Успенский Э. Н. *Пластелиновая ворона*. Москва: Астрель, 2009.
- Успенский Э. Н. *Праздники в Простоквашино. Все Простоквашино: сказочные повести и веселые истории*. Москва: Астрель, 2007.
- Успенский Э. Н. Стихотворение о любимом друге. *Волшебная страна сказок и стихов*. Москва: Астрель, 2008.
- Чарская-Бойко В. Ю. К вопросу о концепции абсурда и нонсенса в европейской традиции. *Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена* № 110, 2009.
- <http://leon-org.livejournal.com/1188044.html> (доступен 2012).

Ж. Е. Бадин

О МИНИМАЛИЗМЕ ПОЭЗИИ ГЕРМАНА ЛУКОМНИКОВА (БОНИФАЦИЯ)

Summary

On the Minimalism of Gherman Lukomnikov's (Boniface's) Poetry

One of the most popular trends of the 20th century European art and literature was an intentional tendency to shorten and simplify the form. The genre of novel, epic novel or serial novels that dominated in the European consciousness of the nineteenth century gradually became shorter and was directed towards the cultural periphery. In literature small forms declared themselves more often and more convincing. The artistic minimalism was perceived not as an exotics any more, but as an element of equal worth in the system of the European literature.

Gherman Lukomnikov is one of the most prominent representatives of the Russian underground and one of the most interesting and popular modern Russian poets. In the 1990s the works by Lukomnikov started to appear not only in the literature of the underground, but also in such authoritative editions as 'Znamja', 'Ogonjok', 'Novoe literaturnoe obozrenie'. The aesthetics of minimalism as a literary device in Lukomnikov's works destroys the poetical canons. The theme of inventing and, as a result, adding the reader's own is one of the main literary tools of Lukomnikov's poetry.

Key-words: postmodernism, modern poetry, minimalism, small forms, Lukomnikov, underground

*

*Вот, глядите, я пишу:
Трёхпарусные кеды.
Собирайтесь, объясняйте,
Литературоведы.¹*

Когда на рубеже XIX – XX веков родившийся в Динабурге и в будущем ставший известным писателем Владимир Пименович Крымов впервые побывал во Франции и посетил художественную выставку, то в своем дневнике оставил следующую запись: *В живописи, кажется, дошли до точки*². Данная статья не о художественных вку-

сах динабургского провинциала, впервые столкнувшегося с современным европейским искусством, для которого эстетика аналитического метода с его моделированием предметно-пространственной связи как совершенной непрерывности, безусловно, оказалась чуждой и непонятной. Вся современная живопись, начиная от фовизма и до кубизма, получает сугубо отрицательную оценку, но при этом мимо пронизательного взгляда Крымова не ускользнула одна из важнейших тенденций в развитии искусства XX века — стремление к минимализму. Условно говоря — *до точки* в живописи, в музыке, в литературе, что предусматривает также не только крайнюю степень, но и полное уничтожение искусства, и каждый уважающий себя художник, прошедший через развитие модернизма, был поставлен перед вопросами — что делать? и как с этим быть?

Популярный современный автор Герман Лукомников (о популярности косвенно может свидетельствовать как количество подписчиков в *Живом Журнале*³, так и появившаяся сравнительно недавно в социальной сети *В контакте*⁴ группа, посвященная творчеству автора) предлагает свой путь в решении данного парадокса.

Герман Лукомников — классический представитель *поколения дворников и сторожей*, воспетых Борисом Гребеншиковым. Родился будущий поэт в 1962 году в Баку, с 1975 года живет в Москве, где по окончании школы какое-то время учился в МИРЭА (Московский государственный институт радиотехники, электроники и автоматики). В 1983 — 1988 и 1995 — 1996 гг. работал дворником, сторожем, продавцом в книжной лавке, затем опять сторожем, печатался в Самиздате.

Начиная с 1990 года, ведет активную творческую жизнь. Вот лишь некоторые вехи его кипучей деятельности: 1991 год — создает домашний салон *81* (назвав его так по номеру собственной квартиры), где в 1991 — 1992 гг. устраивает выступления поэтов и рок-музыкантов, а также заседания Клуба *Поэзия* и движения *За анонимное и бесплатное искусство*; 1992 год — выпуск ежедневной рукописной газеты *Моя жизнь*. В Государственном литературном музее организует *Первую конференцию по вопросам русского палиндрома*. Именно в 1990-е годы работы Лукомникова начинают появляться не только на страницах литературы андеграунда, но и в таких авторитетных изданиях как *Знамя*, *Огонек*, *Новое литературное обозрение*.

Практически каждый читатель, впервые сталкивающийся с творчеством Бонифация — псевдоним, под которым опубликованы практически все ранние произведения автора, оказывается в легком не-

доумении. Так, Андрей Урицкий в рецензии на книгу Бонифация *Красный матрос* пишет:

Относительно недавно в одном уважаемом журнале не приняли к печати стихотворную подборку. Случай рядовой. Менее обычной была мотивировка отказа: это, сказал редактор, не поэзия, что угодно, но не поэзия⁵.

Многие тексты при первом прочтении вызывают, мягко говоря, недоумение.

* * *

Сочи. Нил.⁶

* * *

А это что, тоже стихотворение?

Да. Стихотворение.

Да ну тебя.⁷

* * *

добрею

добрею

добрею

ус⁸

Прочитую в данном случае литературного критика Татьяну Нешумову:

Впервые стихи Германа Лукомникова я увидела в 1997 году — небольшая книжка «Красного матроса». Даже нет, это были стихи не Лукомникова — ведь автора книжки зовут Бонифаций. Почему Бонифаций? Сорок страничек текстов — рифм, существующих вместе с картинками <...>. Тогда казалось, что только в таком «интегральном» виде эти опыты и могут существовать — текст как неотъемлемая часть картинки.

Потом казалось, что только такие книжки таких стихов и могут быть интересны сегодня. Пушкина и Блока после школы никто в руки не возьмет. <...> Современные «усложненные» поэты усложнились настолько, что сами запутались в собственных сложностях — так что теперь это уже даже и не поэзия для избранных, а поэзия для одного: самого автора. И те, и другие потеряли аудиторию. Современной публике стихи не нужны. Кому охота вчитываться в тянущиеся непонятные строки — да и некогда, право. А вот такая книжка — это да. И просто (для тех, кто ищет простое), и со вкусом (для тех, у кого есть вкус), и забавно, и коротко, и читать не надо — и можно откопать что захочешь. В каждом слове (в каждой паре слов!) — бездна пространства.⁹

Сегодня мы уже смело можем говорить о признании Лукомникова и его поэзии. Александр Етоев включает Бонифация в свою литературную энциклопедию между статьями о Большой Крокодиле и Братьями Стругацкими:

Лукомников-Бонифаций поэт хороший. Он пишет много и издает свои стихи посезонно в желтых таких тетрадочках, ностальгически напоминающих школьные. В книжках этих по два раздела: просто стихи и стихи плохие. Подход честный — и для автора, и для его читателей.¹⁰

Мне кажется, что один из ответов на вопрос, что собой представляет творчество Германа Лукомникова, кроется в выборе псевдонима. Для подавляющего большинства людей, родившихся в 1960 — 1970-е годы, имя Бонифаций, в первую очередь, ассоциируется с персонажем мультфильма Каникулы Бонифация, снятого по сказке чешского писателя Милоша Мацуорека в 1965 году. Собственно обращение к примитиву — это своего рода конструирование поэзии под маской. Предельная конкретность — отличительная черта поэтики Бонифация, которая роднит его творчество с детской, игровой поэзией. Актуализация игрового, детского — это не только намеренное противостояние серьезному, взрослому творчеству, но и еще один своеобразный шаг в сторону эстетики минимализма. Детское, игровое сознание проявляется в словотворчестве, которое также было характерно для развития русской поэзии XX века — достаточно вспомнить языковые эксперименты Хлебникова, а также других футуристов и обэриутов. Неслучайно модель поведения, которую предлагает своему читателю Лукомников, направлена в первую очередь на детское сознание, лишённое всяких условностей и непосредственно воспринимающее и мир, и слово. Чтобы включиться в предложенную автором игру, нужно хотя бы ненадолго стать ребенком:

*Скорее! Скорее! Хватай авторучку!
Скорее собачку внизу нарисуй!
Под этим стихом! Беспризорную Жучку!
И в носик скорее её поцелуй!¹¹*

В свое время эту черту творчества Бонифация очень точно подметил Т. Нешумова:

ОЧЕВИДНО, что данный текст существенно беднеет без своей, условно говоря, «пятой» строки, без нарисованной немедленно, здесь и сейчас, «беспризорной жучки». Читатель невольно совер-

шает первое открытие — поэзия Лукомникова не рассчитана на обыкновенно пассивное чтение. Поэт ждет от читателя детского восприятия мира и текста, поскольку дети с восторгом готовы выполнять предложенную инструкцию, если от взрослого они узнают, что на самом деле можно ей следовать. Их восторг — это восторг читателя, радующегося предложенной свободе поведения, нарушению стереотипа обращения со стихотворением, отнюдь не включенным в тетрадь для раскрашивания, а соседствующим с другими текстами.¹²

В этом отношении Лукомников оказывается невероятно созвучен *Вредным советам* Г. Остера. Как и у Остера, художественный мир Лукомникова — это причудливый мир трансформации, мир сдвига, характерный для игрового сознания. Приемы Лукомникова — нонсенс, гипербола, абсурдность ситуации, это, конечно, не его изобретения, однако именно ему удастся «обнажить» эти приемы — условно говоря, дойти до точки в литературе.

Понятие «нонсенс» можно буквально перевести как отсутствие смысла, но нонсенс в литературе всегда осмыслен, только он может быть скрыт, зашифрован или замаскирован под бессмыслицу. Как отмечает Дж. Колоннезе,

<...> произведение в жанре нонсенса представляет абсурд, в котором автор, как бы играючи, создает невероятные персонажи и ситуации, вызывающие в сознании читателя самые разные образы, сочетание которых может создавать комический эффект; или «нонсенсное» произведение представляется в стихах, в которых автор, работая над звучанием слов, меняет их, используя, например, portmanteau word, или комбинирует слова на базе больше звучания, чем смысла, придумывает язык, вызывая этим неожиданный подборку слов.¹³

Эпоха постмодернизма попыталась снова использовать агрессивную силу комизма, причем комизма нового свойства, но по-прежнему направленного на борьбу с традиционными ценностями, традиционным восприятием культуры.

Минимализм как особый тип художественного поведения, актуализированный именно постмодернистской эпохой, основа всей постмодернистской художественной стратегии¹⁴, превратился в одно из самых удачных средств.

Постмодернизм принципиально минималистичен, так же как модернизм (и классический авангард) максималистичен.¹⁵ Минимализм

напрямую связан с общим кризисом института авторства. Напомним, что в начале 1990-х годов Лукомников был одним из инициаторов общества «*За анонимное и бесплатное искусство*».

*Напечатал я слово «тапок» —
И расстроился очень, так как
Получилось в нем 5 опечаток! —
В пятибуквенном слове люблю! —
А никакой не тапок!¹⁶*

Действительно, есть ли разница, кто сделает пять опечаток в слове ЛЮБЛЮ — Маяковский, Лукомников, Бонифаций, либо любой из читателей. Взаимосвязь Германа Лукомникова и Бонифация, точнее — характер отношений поэта Лукомникова со стихами Бонифация — позволяет поставить вопрос об авторстве вообще. Ситуация становится абсурдной по сути, но именно в этом и заключается манифест нового искусства, нового творчества или сотворчества для достижения катарсиса. Чужой текст «присваивается» и одновременно включается в систему совершенно новых отношений. Наиболее показательна история отношений Бонифация с текстом лермонтовского стихотворения *Парус*. Незадолго до закрытия газеты *Гуманитарный фонд* планировалась публикация *Паруса* под именем Бонифация в одном номере и публикация его же под именем Лукомникова — в следующем; таким образом присвоение удваивалось и превращалось в фарс. К счастью или к сожалению, но акция не состоялась, и текст лермонтовского *Паруса* без каких-либо изменений включен и в книгу Лукомникова.

Уже в другом тексте поэт возводит себе «нерукотворный памятник», превращаясь в классика русской литературы:

*Пройдет всего 100 лет каких-то —
Вас всех учительница в школе
Мой желчный стих зубрить заставит,
Зубрить заставит наизусть!¹⁷*

В контексте творчества Лукомникова не совсем понятно, какой же стих заставит зубрить наизусть учительница следующего века — Лукомникова, а может быть, Лермонтова-Бонифация-Лукомникова?

Все поэты прошлого и их стихи, как убедительно показывает творчество Лукомникова, могут оказаться заложниками рифм и остаться в памяти потомков лишь в версии Бонифация:

* * *

*Пушкин — гений,
Онегин — Евгений.*¹⁸

* * *

*Рубаха
Баха.*¹⁹

* * *

*Композитор Гедике
На велосипедике.*²⁰

* * *

*А я чуть чего.
Читаю Тютчева.*²¹

* * *

*Поэт Рильке
Любил кильки.*²²

Подобное стремление к максимальному сокращению материи художественного текста порождает чрезвычайно интересный эффект. Читатель традиционалист и конформист с легкостью назовет стихотворения Лукомникова всем чем угодно, но только не поэзией. Поэт в свою очередь противопоставляется читателю и декларирует идею поэзии как абсолютной свободы, переводя ее с традиционного понимания в сферу тотальной игры. Поэзия превращается в одну из форм развлечения, которая актуализирует внутреннюю форму слова, усиливая ее восприятие при помощи рифмы. Становится совершенно неважно, любил ли поэт Рильке кильки, но читатель, столкнувшийся с этой информацией на минимальном пространстве текста, уже вряд ли сможет воспринимать великого австрийского поэта без приписываемых ему гастрономических пристрастий.

Тема додумывания, домысливания, а как следствие досочинения стихотворных текстов — одна из важнейших в творчестве Лукомникова:

*К этому стишочку
Сочини-ка сам
Следующую строчку:*

.....

*Вот и молодчина!
А теперь ещё:*

.....

Очень хорошо!

Ну, ещё разочек:

.....

Плачу я в платочек!

Просто гений ты!

.....

Знаешь, дорогой,

Ты пиши! И буду

Я — читатель твой...²³

Или в другом тексте:

Возьми

три слова наугад.

И запиши-ка

их подряд:

.....

.....

.....

Теперь

врубись, как это круто!²⁴

В стихотворении, которое я выбрал в качестве эпиграфа:

Вот, глядите, я пишу:

Трёхпарусные кеды.

Собирайтесь, объясняйте,

Литературоведы.²⁵

Классическая дихотомия Поэт — Читатель трансформируется в трихотомию Писатель — Литературовед — Читатель. Читатель, вовлеченный в литературную игру, становится вместе с Поэтом заговорщиком против Литературоведа, остающегося за рамками игрового пространства. Автор играючи создает невероятный образ — *трёхпарусные кеды*, который сам по себе создает комический эффект, но этот эффект усиливается приглашением литературоведов дать объяснение данному образу. Мир нонсенса — это мир, в котором явления, предметы, образы не имеют жесткой номенклатурной привязки, поскольку сама поэзия противится этому.

Поэтому стихи Г. Лукомникова могут выглядеть совсем как не стихи:

О минимализме поэзии Германа Лукомникова (Бонифация)

* * *

Это стих из разных звуков,)

.....
.....
.....
.....
.....

(Для которых нету буков.²⁶

* * *

*8, 8, 50,
9, 9, 60,
18, 19,
40, 40, 50.
7, 14, 1,
25, 31,
48, 48,
251.²⁷*

* * *

*еугаош щцццоаджпхимтс бу
§!
аок.ыб еев:вищц"л мвн
ран/.в щцвц з в:у н мчсч итькз
х
пвн щццк.кны²⁸*

И, наконец, достигая своего апогея:

*как прекрасен
белый лист
я
теперь
минималист.²⁹*

¹ Бонифаций (Лукомников Г.) *Избранное*. <http://www.vavilon.ru/bgl/bon1.html> (доступен 05.03.2014).

² Крымов В. *Орулетке Монте-Карло, Южной Америке, гастрономии, модах и о прочем*. Санкт-Петербург, 1913, с. 48.

³ <http://lukomnikov-1.livejournal.com/> (доступен 05.03.2014).

⁴ <http://vk.com/lukomnikov> (доступен 05.03.2014).

⁵ Урицкий А. *Нарушитель. Знамя*, 1997. <http://www.netslova.ru/uritsky/r10.html> (доступен 05.03.2014).

⁶ Бонифаций (Лукомников Г.) *Избранное*. <http://www.vavilon.ru/bgl/bon3.html> (доступен 05.03.2014).

⁷ Бонифаций (Лукомников Г.) *Избранное*. <http://www.vavilon.ru/bgl/bon1.html> (доступен 05.03.2014).

⁸ Там же.

⁹ Нешумова Т. *О стихотворениях Германа Лукомникова*. <http://porebrik.com/lukomnikov.htm> (доступен 05.03.2014).

¹⁰ Етоев А. *Бонифаций. Стихи*. http://ficus.reldata.com/km/issues/bonifatsiy_stihi (доступен 05.03.2014).

¹¹ Бонифаций (Лукомников Г.) *Избранное*. <http://www.vavilon.ru/bgl/xbon3.html> (доступен 05.03.2014).

¹² Нешумова Т. *Проблема чтения в некоторых текстах Германа Лукомникова*. <http://www.litkarta.ru/rus/dossier/pr-cht/> (доступен 05.03.2014).

¹³ Колоннезе Дж. Нонсенс как форма комизма. *Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма*. Москва: Индрик, 2007, с. 255.

¹⁴ Кулаков В. Минимализм: стратегия и тактика. *НЛО* № 23, 1997, с. 258.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Бонифаций (Лукомников Г.) *Избранное*. <http://www.vavilon.ru/bgl/bon2.html> (доступен 05.03.2014).

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Бонифаций (Лукомников Г.) *Избранное*. <http://www.vavilon.ru/bgl/bon3.html> (доступен 05.03.2014).

²⁰ Бонифаций (Лукомников Г.) *Избранное*. <http://www.vavilon.ru/bgl/bon2.html> (доступен 05.03.2014).

²¹ Бонифаций (Лукомников Г.) *Избранное*. <http://www.vavilon.ru/bgl/gluk4.html> (доступен 05.03.2014).

²² Бонифаций (Лукомников Г.) *Избранное*. <http://www.vavilon.ru/bgl/wbon2.html> (доступен 05.03.2014).

²³ Там же.

²⁴ Бонифаций (Лукомников Г.) *Избранное*. <http://www.vavilon.ru/bgl/bon1.html> (доступен 05.03.2014).

²⁵ Там же.

²⁶ Бонифаций (Лукомников Г.) *Избранное*. <http://www.vavilon.ru/bgl/xbon3.html> (доступен 05.03.2014).

²⁷ Бонифаций (Лукомников Г.) *Избранное*. <http://www.vavilon.ru/bgl/bon1.html> (доступен 05.03.2014).

²⁸ Там же.

²⁹ Бонифаций (Лукомников Г.) *Избранное*. <http://www.vavilon.ru/bgl/bon2.html> (доступен 05.03.2014).

ЛИТЕРАТУРА

Бонифаций (Лукомников Г.) *Избранное*. <http://www.vavilon.ru/bgl/bon1.html> (доступен 05.03.2014).

Етоев А. Бонифаций. *Стихи*. http://ficus.reldata.com/km/issues/bonifatsiy_stihi (доступен 05.03.2014).

Колоннезе Дж. Нонсенс как форма комизма. *Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма*. Москва: Индрик, 2007, с. 254–262.

Крымов В. *О рулетке Монте-Кало, Южной Америке, гастрономии, модах и о прочем*. Санкт-Петербург, 1913.

Кукулин И. От перестроечного карнавала к новой акционности. Текст П. *НЛО* № 51, 2001.

Кулаков В. Минимализм: стратегия и тактика. *НЛО* № 23, 1997, с. 258–269.

Лукомников Г. Группа в сети. *В Контакте*. <http://vk.com/lukomnikov> (доступен 05.03.2014).

Лукомников Г. *Живой Журнал*. <http://lukomnikov-1.livejournal.com/> (доступен 05.03.2014).

Нешумова Т. *О стихотворениях Германа Лукомникова*. <http://porebrik.com/lukomnikov.htm> (доступен 05.03.2014).

AUTORI

Žans Badins (1973) – Dr. philol., Daugavpils Universitātes Humanitārās fakultātes Komparatīvistikas institūta pētnieks
e-pasts: zans.badins@du.lv

Fjodors Fjodorovs (1939) – Dr. habil. philol., Daugavpils Universitātes Humanitārās fakultātes Komparatīvistikas institūta profesors
e-pasts: fedor.fedorov@gmail.com

Ilze Kačāne (1973) – Dr. philol., Daugavpils Universitātes Humanitārās fakultātes Komparatīvistikas institūta pētniece
e-pasts: ilze.kacane@du.lv

Natalja Kožanova (1970) – Mg. philol., Daugavpils Centra vidusskolas skolotāja
e-pasts: kozhanova@inbox.lv

Karīne Laganovska (1971) – Dr. philol., Rēzeknes Augstskolas Izglītības un dizaina fakultātes Izglītības un metodiku katedras asociētā profesore
e-pasts: Karine.Laganovska@ru.lv

Mārīte Opincāne (1961) – Dr. philol., Rēzeknes Augstskolas Izglītības un dizaina fakultātes Izglītības un metodiku katedras docente
e-pasts: mariteo@tvnet.lv

Sergejs Poļanskis (1979) – Mg. philol., Daugavpils Universitātes Humanitārās fakultātes Svešvalodu centra lektors
e-pasts: sergejs.polanskis@du.lv

Anna Stankeviča (1954) – Dr. philol., Daugavpils Universitātes Humanitārās fakultātes Rusistikas un slāvistikas katedras asociētā profesore
e-pasts: annastankevica@inbox.lv

Svetlana Veļigura (1965) – Mg. philol., Daugavpils Krievu vidusskolas-liceja skolotāja
e-pasts: kinst@dautkom.lv

CONTRIBUTORS

Žans Badins (1973) – Dr. philol., researcher of Daugavpils University
Faculty of the Humanities Institute of Comparative Studies
e-mail: zans.badins@du.lv

Fjodors Fjodorovs (1939) – Dr. habil. philol., professor of Daugavpils
University Faculty of the Humanities Institute of Comparative Studies
e-mail: fedor.fedorov@gmail.com

Ilze Kačāne (1973) – Dr. philol., researcher of Daugavpils University
Faculty of the Humanities Institute of Comparative Studies
e-mail: ilze.kacane@du.lv

Nataļja Kožanova (1970) – Mg. philol., teacher of Daugavpils Centre
Secondary School
e-mail: kozhanova@inbox.lv

Karīne Laganovska (1971) – Dr. philol., associate professor of Rēzekne
University College Faculty of Education and Design Department of
Education and Methodology
e-mail: Karine.Laganovska@ru.lv

Mārite Opincāne (1961) – Dr. philol., docent of Rēzekne University
College Faculty of Education and Design Department of Education
and Methodology
e-mail: mariteo@tvnet.lv

Sergejs Poļanskis (1979) – Mg. philol., lecturer of Daugavpils University
Faculty of the Humanities Foreign Language Centre
e-mail: sergejs.polanskis@du.lv

Anna Stankeviča (1954) – Dr. philol., associate professor of Daugavpils
University Faculty of the Humanities Department of the Russistics
and Slavistics
e-mail: annastankevica@inbox.lv

Svetlana Veļģura (1965) – Mg. philol., teacher of Daugavpils Russian
Lyceum
e-mail: kinst@dautkom.lv

Līdz 2012. gadam zinātnisko rakstu krājums *Komparatīvistikas institūta almanahs* publicēts ar ISSN numuru 1691-6107. No 2013. gada žurnāls *Komparatīvistikas almanahs* tiek izdots ar ISSN numuru 2255-9388.

Till 2012 the issue was published with the title *The Almanac of the Institute of Comparative Studies* and ISSN number 1691-6107. Since 2013 the journal is published with the title *Journal of Comparative Studies*, ISSN number 2255-9388.



Izdevējdarbības reģistr. apliecība Nr. 2-0197.
Parakstīts iespiešanai 20.10.2014. Pasūtījuma Nr. 51.
Iespiests DU Akadēmiskajā apgādā «Saulē» —
Saules iela 1/3, Daugavpils, LV-5400, Latvija.