

О. В. Закутняя

ОПАСНОЕ–ЧУДЕСНОЕ–РЕАЛЬНОЕ: КОНЦЕПЦИЯ «ЧУДЕСНОГО» В ЕГО ОТНОШЕНИИ К РЕАЛЬНОСТИ В ПОВЕСТИ «КОРАЛИНА» (CORALINE) НИЛА ГЕЙМАНА

В статье исследуется взаимодействие категорий «чудесного» («необычайного») и «реального» в тексте повести-сказки *Coraline* современного английского писателя Нила Геймана. Анализируя мотивы, ключевые слова, систему персонажей, мы приходим к выводу, что «чудесное» («необычайное») представлено в повести, в первую очередь, через «опасное», что отвечает замыслу автора написать страшную историю для детей. Отношения «чудесного» и «реального» двойки. С одной стороны, «реальность» утверждается через субстанциальность, и «чудесное», представленное «страшным», одновременно не является реальным. С другой — реальность «вбирает» в себя «чудесное» как потенциальную возможность мира оказаться богаче, чем представляется на первый взгляд. «Коралина» в этом отношении становится рефлексией над литературной сказкой вообще и страшной сказкой в частности.

Ключевые слова: Коралина, Нил Гейман, литературная сказка, страшная сказка, фантастическое, чудесное, страшное, черный кот.

Нил Гейман (Neil Gaiman), современный англоязычный писатель, известен в России, прежде всего, как автор произведений в жанре *fantasy* для взрослых: «Американские боги» («*American Gods*»), «Сыновья Ананси» («*Anansi Boys*»), «Никогда» («*Neverwhere*», другой перевод — «Задверье»)¹. Его многочисленные произведения для детей менее известны. Одна из причин — отсутствие переводов, а также тот факт, что значительная их часть — комиксы, графические новеллы, а не только литературные произведения. В числе последних — «История с кладбищем» («*The Graveyard Book*»), «Коралина» («*Coraline*»), «Одд и ледяные великаны» («*Odd And the Frost Giants*») и отчасти «Звездная пыль» («*Stardust*»), хотя последняя не может считаться детской из-за одной достаточно откровенной сцены.

Изучение творчества Геймана, таким образом, — это попытка понять, что происходит, когда художественный метод и практики,

разработанные в рамках «взрослой» массовой литературы, оказываются применены в литературе детской. Это очень широкая постановка проблемы; в данной работе нас будет интересовать, почему из всего многообразия жанров автор обратился к довольно узкому жанру «страшной сказки» — «готической истории».

В названном выше списке детских произведений Геймана «Коралина» (2002) — одна из наиболее детских. Как следует из посвящения, она была написана для дочерей писателя Холли и Мэдди: «Я начал писать эту книгу для Холи, закончил — для Мэдди» («I started this for Holly / I finished it for Maddy»)².

По формальным признакам это — литературная волшебная сказка³ о приключениях девочки с необычным именем Коралина. Исследуя новый дом, куда переехала ее семья, Коралина находит дверь в другой мир («other world») — копию этого дома, населенную двойниками людей и животных, которые живут в реальном («real», «true») мире. Слово «other» становится маркером, отличающим другой мир от реального. По ходу развития сюжета выясняется, что другой мир был создан злой колдуньей («beldam»), которая называет себя другой мамой («the other mother»), чтобы заманить Коралину и оставить у себя навсегда, забрав ее душу и пришив вместо глаз пуговицы (эта деталь отличает «других» персонажей от их реальных прототипов). Когда Коралина пытается уйти, колдунья похищает ее родителей, и девочке приходится вернуться, чтобы найти их. Пройдя испытания, она освобождает не только родителей, но и души трех детей, похищенных колдуньей раньше, и в конце побеждает колдунью.

В целом, модель волшебной сказки: нарушение гармонии из-за вредительства, устранение вредительства и превращение хаоса в космос — в повести соблюдена. Но, кроме собственно литературной сказки, мы имеем дело с литературной полемикой с мнением о том, что детям нельзя читать страшные истории. Об этом Гейман пишет во введении к изданию 2009 г., которое включает, кроме «Коралины», несколько рассказов.

Автор признается, что «Коралина» была сознательно написана как страшная сказка для детей («Gothic horror for little girls» или «ghost stories», рассказы о привидениях), потому что он не мог найти таких историй для своих дочерей. Таким образом, повесть можно считать, в том числе «литературным манифестом», что заставляет с особым вниманием отнестись к тому, как представлено «страшное» в книге.

Как пишет Гейман, время страшных сказок прошло (речь, как можно предположить, идет о конце 1980-х — начале 1990-х, когда

писатель только начинал эту повесть): взрослые считают, что детям нельзя читать подобные книги. На взгляд Геймана, все обстоит наоборот: «Когда я был ребенком, мне нравилось, когда меня пугали, пока страх оставался на страницах» [Gaiman 1999, p. 7], что подчеркивает категорию «страшного» в литературном (эстетическом) и психологическом смысле. Но, кроме того, «страшное» в литературе, по Гейману, всегда сопровождается просто «чудесным» (мы понимаем здесь «чудесное» как нечто явно невозможное в реальности, «элемент необычайного»): «Мир, в котором есть чудовища, и привидения, и существа, которые хотят украсть твое сердце, — это мир, в котором есть ангелы, и мечты, и, более всего, это мир, в котором есть надежда» [Gaiman 1999, p. 8]. Итак, «страшное» рассматривается как подвид «чудесного» вообще, причем «страшное» (говоря образно, «отрицательный полюс») само по себе подразумевает и «прекрасное» («положительный полюс»), и вместе они придают миру целесообразность.

Интересно, кроме того, что «страшное» литературы имеет значение не только внутри литературного мира. Выше мы приводили цитату «<...> пока страх оставался на страницах» (в оригинале «I have loved to be scared as a child, as long as the fear was on the page» [Gaiman 1999, p. 7]), и далее в предисловии Гейман обращается именно к чувству страха читателя.

Оказывается, что, воздействуя на восприятие читателя, страшные сказки обогащают реальность вне литературы. Описывая эстетическое воздействие таких сказок, писатель прибегает к образу, в котором слились реалистические и чудесные элементы.

<...> страшные сказки...

...это может быть только постукивание ветки по стеклу, поздно ночью, когда ты один в доме. То, как скользят тени, дополняет воображение, и шепот чего-то, что может быть только ветром.

Приведем оригинальный текст, так как нам важен образный ряд.

<...> and scary fiction...

...that should be the tapping of the twig on the window, late at night, when you're alone in the house. The way that shadows slide, amended by imagination, and the whisper of something that may only be the wind [Gaiman 1999, p. 7–8].

Этот образ-картина получает продолжение. Предисловие завершается приглашением читателя прочесть «Коралину» и другие рассказы, включенные в сборник: «Вот Коралина и дюжина историй вместе с ней. Читайте ее с миром. И не беспокойтесь. Это была

только ветка, стучащая в стекло, а не ногти твоей собственной Друзей Мамы. Совсем не ее ногти» («Here then, Coraline, and a handful of stories to accompany her. Read her in peace. And do not worry. It was only a twig, tapping on the window, and not your own Other Mother's fingernails. Not her fingernails at all») [Gaiman 1999, p. 10]).

Последнее предложение — скрытая цитата из текста «Коралины», причем отсылка к его ключевому фрагменту — запрету (в проповковском смысле). Читатель, который еще не знаком с повестью, конечно, понять этого не может. Цитируя текст таким образом (точную цитату приведем ниже), Гейман как будто лукавит, говоря, что страшное остается только на книжных страницах, ибо цитата относит нас к фрагменту, с которого начинается собственно страшная сказка.

Таким образом, с помощью литературы читатель переносится из настоящего мира в мир, дополненный литературой и «чудесным» как эстетическим переживанием. Если в мире произведения на уровне сюжета проявляется, в основном, «страшное», то в мире читателя это «страшное» как бы автоматически обретает категорию-«антипода» (о чем говорилось выше), и вместе они становятся просто «чудесным». Само же литературное произведение становится «отображением» этого чудесного в реальности читателя, а эстетический и психологический опыт чтения и переживания можно рассматривать как своего рода приключение. Об этом кратко свидетельствует и эпитафия к повести, принадлежащий Г.-К. Честертону: «Сказки — больше, чем правда, не потому, что в них рассказывается о существовании драконов, а потому, что они говорят нам: драконов можно победить».

Мы полагаем, что в рамках такого понимания «страшного» (подвид «чудесного») выстраиваются основной конфликт, система персонажей и коллизии «Коралины». Иначе, предметом рефлексии — хотя прямых рассуждений об этом в повести нет — становится само «чудесное» и его связь с реальностью⁴.

Уточним: заглавие нашей работы в некотором смысле вольность, потому что собственно слова «чудесное» и «необычайное» (как варианты: «wonderful», «wonder», «miracle», «magic») в «Коралине» не используются; равно как нет противопоставления «реального» «чудесному». Зато очень значимы слова «опасность» («dangerous») — оно появляется на второй странице и сопровождает заглавного персонажа на протяжении всей истории, — а также «плохой» («bad») и «бессмысленный» («pointless») и его варианты).

Мы разделяем два понимания «чудесного»: как противопоставленное конвенциональной реальности («элемент необычайного») и как противопоставленное просто «обыденному» — «скучному» («boring»). С учетом этого различия, как нам представляется, следует интерпретировать разрешение конфликта повести.

Художественное пространство «Коралины» как будто разделено на две части. С одной стороны, есть реальный мир, в котором живет героиня, ее семья, соседи по дому. С другой — существует другой мир («other world», природа которого не разъясняется), который вначале кажется главным средоточием необычайного в первом смысле. Попасть туда можно, если пройти через особенную дверь по странному (и страшному) коридору.

Эта дверь в квартире Коралины раньше соединяла две комнаты дома, а потом была заложена кирпичом, когда дом разделили на квартиры. Дверь закрыта ключом, но по просьбе Коралины ее мама открывает дверь. Так, хотя ни Коралина, ни читатель этого пока не знают, открывается проход между двумя мирами: реальным и другим.

Дверь — главный «портал» между мирами. О ней говорится в первом предложении повести, но затем о ней как будто забывают, речь заходит о самом доме и его окрестностях, в частности, о заброшенном колодце. «И еще там был колодец. Как только семья Коралины переехала, мисс Спинк и мисс Форсибл тут же предупредили ее, что подходить близко к этому колодцу опасно и лучше держаться от него подальше. Как видите, она была вынуждена заняться его поисками, чтобы знать, в какую именно часть сада ей не следует забредать» [Гейман 2010, с. 14]. Приведем оригинальную цитату, где подчеркивается, что опасен именно колодец: «There was also a well. On the first day the Coraline's family moved in, Miss Spink and Miss Forcible made a point of telling Coraline *how dangerous the well was* (курсив наш. — О. З.), and they warned her to be sure she kept away from it. So Coraline set off to explore for it, so that she knew where it was, to keep away from it properly» [Gaiman 1999, p. 4].

Эта фраза, полностью относящаяся к колодцу, одновременно представляет в сжатом виде всю будущую историю Коралины. После того, как дверь была открыта, сосед сверху предупреждает Коралину, чтобы она не проходила через нее (запрет). Запрет усиливается предостережением о грозящей девочке опасности, которое исходит от двух соседок — бывших актрис. Несмотря на это, Коралина сознательно нарушает запрет (как и в случае с колодцем) и проходит через дверь в другой мир.

Кроме этого, колодец — очевидная аллюзия на «Alice in Wonderland» Л. Кэрролла. Однако, если у Кэрролла колодец — путь в выдуманный мир, то у Геймана это, скорее, знак «необычайного» как такового⁵; поэтому характеристика колодца как «опасного» приобретает особое значение⁶. Опасен колодец, опасно ходить в другой мир, опасно любое столкновение с чудесным, в котором есть как доброе, так и злое; но эта опасность носит характер вызова («challenge»). Более того, она, вообще говоря, не является реальной, о чем автор говорит буквально в начале повести.

Реакция Коралины на предупреждение о грозящей опасности, которое исходит от соседок, вводит ключевое слово «real». «“Опасность?” — подумала Коралина. Звучит *потрясающе*. И совсем не страшно. Страшно, но не совсем» [Гейман 2010, с. 36]. Уточним по оригиналу, какие слова употребляет автор: «In danger? thought Coraline to herself. It sounded exciting. It didn't sound like a bad thing. Not really» [Gaiman 1999, p. 16]).

Итак, во-первых, опасность не воспринимается ни плохой («bad»), ни реальной («real»); и, во-вторых, она воспринимается «будоражающей», интригующей («exciting», что соотносится с «interesting»). Эти слова — ключевые. Слово «real» также обозначает мир, из которого пришла Коралина, и его обитателей, в противопоставлении «другому миру». Постепенно это противопоставление приобретает онтологический смысл: реальные люди действительно существуют, тогда как другой мир и другие люди — только копии настоящих, не обладающие реальным бытием: «Другая мама не может по-настоящему что-то создать, — решила Коралина. — У нее получаются лишь жалкие копии того, что уже реально существует» [Гейман 2010, с. 161] (в оригинальной цитате добавляются слова «извращать» и «искажать»: «She couldn't truly make anything, decided Coraline. She could only twist and copy and distort things that already existed» [Gaiman 1999, p. 81]).

Как не существующие, эти копии не представляют и опасности. Чтобы найти души трех детей и своих родителей, Коралина проходит несколько испытаний, каждое из которых кажется более страшным, чем предыдущее. Само возвращение в другой мир связано с преодолением чувства страха, о чем Коралина рассказывает коту во вставном «рассказе в рассказе»: «Потому что настоящая смелость проявляется только тогда, когда тебе страшно, но ты продолжаешь действовать» [Гейман 2010, с. 84]. Но по мере нарастания ужаса Коралина перестает бояться: «Ничего ее здесь больше не пугало. Все

эти ужасы — даже те, что она видела в подвале, — были лишь иллюзией, миражом, созданными другой мамой, уродливой пародией на настоящий мир и настоящих людей, живущих по другую сторону коридора» [Там же, с. 161]. Этому же соответствует постоянное использование слова «пустой» («empty», «hollow») применительно к персонажам и местам другого мира.

Обратная сторона взаимоотношений «существование» — «несуществования» выражена в том, как колдунья влияет на реальный мир. После того, как была открыта дверь, на него опускается туман, превращающий мир реальный в подобие другого: «Мир, окутанный мглой, казался призрачным» («In the mist, it was a ghost-world» — словом «ghosts» позже называются призраки детей [Gaiman 1999, p. 16]). Это соотносится с тем, как после победы над колдуньей распадается другой мир, превращаясь в чистый лист бумаги.

Но еще важнее, чем физическое, воздействие психологическое: колдовство (зло) лишает реальность смысла (делает ее пустой, «empty»), усиливая скуку и бессмыслицу, которые окружают Коралину. Здесь мы имеем дело со вторым пониманием оппозиции «необычайное» — «обыденное» как «интересное» — «скучное»⁷.

Реальный мир представлен «обыденным», скучным (“I’m bored” — говорит Коралина родителям; она уходит в другой мир именно от скуки) и бессмысленным («Коралине стало интересно, почему почти все взрослые, которых она встречает, говорят какие-то бессмысленные вещи»; «Все это показалось Коралине абсолютно бессмысленным <...>»). Другой мир вначале кажется интересным («И все-таки эта комната выглядела гораздо интереснее, чем ее “старая” спальня»), но постепенно оказывается еще более бессмысленным, как бесконечно вращающаяся пластинка. Победа над колдуньей возвращает реальному миру краски и «интересность»:

В окно светило полуденное солнце, настоящее золотистое солнце, белый туман исчез. Небо было голубым, как яйца малиновки. Коралине были видны деревья, за деревьями — зеленые холмы, тянущиеся до самого сиреневого горизонта. Никогда еще мир не казался ей таким интересным. Она любовалась листьями на деревьях, игрой света и тени в раскидистой кроне бука за окном. В лучах солнца шерсть на голове кота вновь стала гладкой, а белые усы отливали золотом.

Она подумала, что ей никогда еще не было так интересно. И, потрясенная *интересностью* этого мира, Коралина <...> [Гейман 2010, с. 185–186].

Приведем оригинальную цитату, более обширную.

The light that came through the picture window was daylight, real golden late-afternoon daylight, not a white mist-light. The sky was a robin’s-egg blue, and Coraline

could see trees and, beyond the trees, green hills, which faded on the horizon into purples and greys. The sky had never seemed so *sky*; the world had never seemed so *world*.

Coraline stared at the leaves on the trees and at the patterns of light and shadow on the cracked bark of the trunk of the beech tree outside the window, then she looked down at her lap, at the way that the rich sunlight brushed every hair on the cat's head, turning each white whisker to gold.

Nothing, she thought, had ever been so *interesting* (курсив автора. — О. З.). And, caught up in the interestingness of the world, Coraline <...> [Gaiman 1999, p. 93]⁸.

Еще одно действие колдовства на реальность — исчезновение имен, что соотносится с традиционным пониманием имени как того, что делает человека существующим. Оно проявляется еще до того, как была открыта дверь, и постепенно усиливается. Призраки похищенных детей не помнят свои имена: «Имена, имена, имена, — растерянно и безнадежно произнес другой голос. — После того, как прекращается дыхание и останавливается сердце, имена исчезают первыми» [Гейман 2010, с. 116]. Нет своих имен у персонажей другого мира, созданных колдуньей, они зовутся по аналогии с их реальными прототипами с добавлением приставки «other» («the other Miss Spink» и т. д.).

В реальном мире соседи постоянно называют Коралину Каролиной (в русском эта разница почти незаметна, в английском «Coraline» и «Caroline» различаются отчетливей), не обращая внимания на поправки. «Они такие забавные, эти мышки. Все путают. Они перепутали твоё имя, знаешь. Все называют тебя Каролиной, а не Каролиной. Совсем не Каролиной» [Гейман 2010, с. 30]⁹. Лишь после того, как колдунью удалось победить, замечают, что произносят её имя неправильно. Но и Коралина только после победы над колдуньей замечает, что она так и не знала имени соседа сверху — мистер Бобо.

Невнимание к именам можно интерпретировать и как вполне реалистическое невнимание к реальным людям; таким образом, злое действие состоит в том, что люди перестают обращать внимание друг на друга и ценить реальность — от чего возникает желание «убежать» в другой мир.

На основе этого заманчиво было бы сказать, что реальность противопоставлена чудесному именно по принципу «существования/несуществования». Так, распад другого мира по мере того, как Коралина побеждает колдунью, выглядит как потеря формы — если говорить о персонажах — и как стирание нарисованного — если говорить об облике мира. Но дело обстоит более сложно.

Первая половина приключения, которая разворачивается в другом мире, завершается распадом другого мира, после чего Коралина через таинственный коридор уходит домой, закрывает дверь и запирает за ней колдунью. Но приключение продолжается в реальном мире, куда в погоне за ключом пробирается правая рука колдуньи. Чтобы победить ее, Коралина хитростью заставляет ее прыгнуть в колодец, о котором шла речь в начале книги. После этого девочка закрывает колодец досками.

Колодцем история началась, колодцем она и завершается; и Коралина теперь действительно знает, насколько он опасен: «Она не хотела, чтобы кто-нибудь по неосторожности упал в колодец. И очень не хотела, чтобы из него кто-нибудь выбрался» [Гейман 2010, с. 215]. Такой конец приключения можно интерпретировать как утверждение «чудесного» в качестве части реального. Чудесное зло побеждено, но потенциальная возможность для него вновь проникнуть в мир остается: колодец — часть обыденной реальности. Коралина закрыла его, но Гейман будто специально оставляет читателя в сомнении, надолго ли это. «Коралина положила на место тяжелые доски и постаралась сдвинуть их как можно плотнее» [Там же].

Некоторые персонажи, которых явно можно назвать «чудесными», тем не менее обладают собственным бытием (в противоположность «другим» персонажам, созданным колдуньей). Во-первых, есть колдунья (*beldam*), природа которой, вообще говоря, неизвестна, кроме того, что она определенно не человек. «<...> этот голос даже отдаленно уже не напоминал человеческий» [Гейман 2010, с. 182]). Во-вторых, есть черный кот — существо очевидно необычайное (он умеет говорить и свободно перемещаться между мирами) и при этом самостоятельное. Генетически восходя к «чудесному животному» и «волшебному помощнику» волшебной сказки, он в то же время — активное действующее лицо, который постепенно становится другом Коралины и которого она спасает из Другого мира. Его особенность подчеркивается принципиальным отсутствием имени: кот не называет себя другим котом, отмежевываясь от созданий колдуньи, и не имеет имени, отмежевываясь тем самым от людей. «У котов не бывает имен, — ответил он. <...> Это у вас, людей, есть имена. И все потому, что вы сами не знаете, кто вы такие. Мы знаем, и поэтому имена нам не нужны» [Там же, с. 58]. Именно он используется в качестве символа и маркера «чудесного» как противопоставленного реальному миру. И, безусловно, этот персонаж — еще одна аллюзия на «Алису в стране чудес».

Кроме очевидно чудесных персонажей (добавим к ним еще души детей, которых спасает Коралина), в повести есть «чудесные» места: колодец, дом Коралины (о нем прямо говорится, что он реален и в другом мире: «Настоящим был только дом» [Гейман 2010, С. 131], наконец, есть коридор, соединяющий гостиные реального и другого домов. Он описывается очень кратко, но исключительно веско: «Как бы то ни было, коридор был еще древнее, чем другая мама. Этот длинный, медлительный коридор знал, что Коралина находится в его утробе...» [Там же, с. 184]¹⁰.

Связь между реальностью и чудесным реализуется как на уровне сюжета (например, через классический топос сна, в котором Коралина встречается с душами детей), так и через систему метафор и символов, связанных со временем суток («день» и «ночь»), темнотой и солнечным светом. При этом вполне в русле традиции потустороннее («необычайное») связано, скорее, с темнотой¹¹, хотя колдовство (зло) связано с туманом (белым листом, пустотой), а солнечный свет — с реальностью. В этой схеме есть любопытный нюанс.

Первое вторжение мира колдуньи в реальный мир после того, как была открыта дверь, происходит ночью. В дом к Джонсам через дверь проникает крыса — животное-символ колдуньи. «Что-то похожее на тень проворно юркнуло в дальний угол холла, слившись с темнотой» (здесь важна оригинальная цитата, так как в ней употребляется выражение «кусочек ночи»: “It was little more than a shadow, and it scuttled down the darkened hall fast, like a little patch of night” [Gaiman 1999, p. 8] (курсив наш. — О. З.).

После того, как Коралина вызволяет родителей, в дом проникает рука колдуньи. Описание почти аналогично тому, что приведено выше, но действие происходит на рассвете. «Наступила тишина, потом кто-то торопливо побежал по коридору. В этих шагах было что-то странное и непривычное, если их вообще можно было назвать шагами. Коралина подумала, что так может бегать только крыса с лишней ногой... <...> Она открыла дверь. В сером утреннем свете был виден весь коридор — совершенно пустой» [Гейман 2010, с. 198].

Чудесный коридор между мирами также описывается через темноту. «Кирпичной стены по-прежнему не было — только тьма, ночная, подземная тьма, такая плотная, что, казалось, войти в нее невозможно» [Гейман 2010, с. 69] (оставим уподобление темноты стене на совести переводчика, в оригинале говорится «казалось, что

в ней что-то двигается» — «There was no brick wall there now — just darkness; a night-black underground darkness that seemed as if things in it might be moving» [Gaiman 1999, p. 33]).

Когда рука колдуньи сброшена в колодец: «Однажды ей кто-то рассказал, что, если солнечным днем посмотреть со дна колодца наверх, можно увидеть ночное небо и звезды. Ей стало интересно, сможет ли рука полюбоваться на звезды оттуда, где она теперь оказалась».

Итак, ночь и темнота ассоциируются с необычным — но не обязательно со злом. Цепь метафор завершает финальное описание кота, пришедшего к Коралине после того, как она закрыла колодец: «Когда кот наигрался, он встал на ноги и пошел к теннисному корту, как крошечный кусок ночи в полуденном солнце» [Гейман 2010, с. 216]. Вновь используется сравнение «как кусок полуночи», см. оригинал: «<...> it <...> walked back towards the tennis court, like a tiny patch of midnight in the midday sun» [Gaiman 1999, p. 108].

Буквальное повторение метафоры «кусочек ночи» («полуночи»), которым описывалась крыса, оказался применим и к коту, что позволяет назвать эту метафору специальным обозначением «чудесного»¹². Однако поменялась обстановка: если крыса приходила ночью (рука — на рассвете), то кот находится в центре реального мира («in the midday sun»), оставаясь, тем не менее, чудесным («patch of midnight»).

Со светом и дневным временем связывается реальность и бытийность. Вспомним цитату, описывающую реальный мир после первой части приключения (победы над колдуньей в другом мире). «В лучах солнца шерсть на голове кота вновь стала гладкой, а белые усы — золотыми» [Гейман 2010, с. 186].

Черный кот — «чудесный» персонаж остается и в реальном мире, который буквально «обволакивает» его реальностью (солнечным светом); таким образом, «чудесное» реальному не противопоставляется, но, скорее, обогащает его и обогащается за счет него. Хотя в финале утверждается «интересность» реального мира (в противопоставлении скуке, которая сама была результатом действия колдовства), по сути, речь идет о том, что «реальность» способна включить в себя «чудесное» как потенциальную возможность оказаться шире, чем представляется. О связи реального и чудесного говорит и фраза Коралины, обращенная к коту: «Ну что, мы друзья? — спросила Коралина» [Гейман 2010, с. 185], — утверждающая дружбу между мирами¹³.

Итак, с сюжетной точки зрения «Коралина» — повесть о победе над злом, воплощенном в образе колдуньи; с точки зрения структуры мотивов, это повесть о восстановлении союза между реальным и чудесным мирами, в котором реальность «вбирает» чудесное, не отрицая его. Чудесное (или «необычайное») представлено в повествовании двояко. Прежде всего, через «опасное» и «страшное» и связанные с ними определения (это соответствует характеру и других, «взрослых» произведений Геймана). Чудеса (те элементы необычайного, которые встречает Коралина) в большинстве своем связаны с опасностью и чувством страха. Однако одновременное существование таких «чудес» подразумевает существование и их антиподов, которые, хотя почти не представлены явно, тем не менее постоянно подразумеваются. На более высоком уровне «чудесное» как таковое оказывается составной частью реальности, которая утверждается прежде всего через «интересность» и «субстанциальность».

Обращение к жанру «готической истории» и представление «чудесного» через «страшное» преследует в данном случае дидактическую цель. Героиня побеждает опасность с помощью отваги и ума; чудеса, которые предлагает ей другой мир, не поверку оказываются бессмысленными, а сам другой мир — несуществующим. По-настоящему же чудесным оказывается мир реальный, который «вбирает» в себя «чудесное» как возможность. Приключение в другом мире становится, в первую очередь, психологическим опытом, о чем свидетельствует и финал повести. Коралина засыпает перед первым днем школьной четверти. «Обычно перед первым учебным днем Коралина тревожилась и нервничала. Теперь же она осознала, что ничего такого в школе не осталось, что могло напугать ее» [Гейман 2010, с. 218]. И, что так же важно, читатель переживает этот опыт вместе с героиней, что делает литературную сказку своеобразным элементом «необычайного» в реальности уже читателя.

Насколько Гейман в данном случае находится в «мейнстриме» литературы — задача для дальнейшего исследования. Можно заметить, однако, два момента. Первое: при сравнении со «взрослыми» произведениями Геймана его детские книги (в т. ч. «История с кладбищем» и в меньшей степени «Звездная пыль») направлены «к» реальности, тогда как первые — скорее «от» нее, соответствуя устоявшемуся мнению о фэнтези как литературе эскапизма. Это довольно интересный факт, который заслуживает дальнейшего изучения. Согласно наивным предположениям, именно детская литература должна быть гораздо

более восприимчива к тенденции «спрятаться» от реального мира; но в случае Геймана этого не происходит.

Второй момент — развитие самой концепции «страшного» как «чудесного». Для Геймана «страшное» служит знаком «чудесного», указывающим на последнее, даже если оно не выражено прямо. Преодоление страха становится темой «Коралины» (и, например, взрослого произведения «Никогда», а также, хотя и не настолько сильно, «Сыновей Ананси»), но это — уже рефлексия над страшными историями для детей. Такой подход к детской литературе, вероятно, довольно нов, так что «Коралина» становится интересным примером поэтики постмодернизма в этой области литературы.

Примечания

¹ См. библиографию на сайте писателя <http://www.neilgaimanbibliography.com/books.html> (дата обращения 27.01.2014).

² [Гейман 2010, с. 5] Здесь и далее мы приводим цитаты по этому изданию в квадратных скобках, но поскольку в ряде случаев этот перевод нельзя считать удачным, мы будем приводить авторский перевод и оригинальные цитаты по [Gaiman 1999]. Цитаты на введение даются только в переводе автора статьи со ссылкой на оригинальный текст по [Gaiman 1999].

³ Определение литературной волшебной сказки, данное Л. Брауде: «Литературная сказка — авторское, художественное прозаическое или поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо сугубо оригинальное; произведение преимущественно фантастическое, волшебное, рисующее чудесные приключения вымышленных или традиционных сказочных героев и, в некоторых случаях, ориентированное на детей; произведение, в котором волшебство, чудо играет роль сюжетообразующего фактора, служит отправной точкой характеристики персонажей». Брауде Л. К истории понятия «литературная сказка» // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. Т. 36. 1977. Цит. по [Ковтун 1999, с. 301].

⁴ По Е. Ковтун, «Fantasy же изначально исходит из того, что мир на самом деле выглядит иначе, чем это представляется обыденному сознанию; что существуют особые сверхъестественные и чудесные сферы, не поддающиеся рациональной интерпретации, но вполне способные вступать в контакт с нашим миром» [Ковтун 1999, с. 50].

⁵ И, возможно, литературного «необычайного»: говоря грубо, при упоминании колодца в мозгу читателя должна включиться определенная настройка — ожидание чудес (wonderland).

⁶ В этой соотнесенности с литературным прототекстом колодец может быть и символом опасности именно как литературной (эстетической). Вспомним, что приключения Алисы заканчивались, когда она сама отказывалась верить в происходящее. В этом отношении мы имеем довольно тонкую игру смыслами, смысл которой можно грубо выразить так: приключения в Другом мире имеют значение, однако не имеют отношения к реальности. Это предположение позже находит подтверждение в ходе противостояния Коралины опасностям, которые придумала для нее другая мама.

⁷ Опять же вспомним начало «Алисы»: «Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank and of having nothing to do» [Carroll 1976 p. 23]. В переводе Н. Демуровой: «Алисе наскучило сидеть с сестрой без дела на берегу реки».

⁸ Важное качество реальности — она оказывается шире, чем дом; реальный дом включает не только то, что в нем, но и позволяет увидеть панораму мира вокруг; в другом доме, хотя вид из окон таков же, как в реальном мире, когда Коралина отправляет исследовать окрестности, она попадает в пустую «белую» часть мира.

⁹ Это и есть эпизод предупреждения, на который ссылается Гейман во введении. Оригинальная цитата: «The old man shrugged. ‘They are funny, the mice. They get things wrong. They got your name wrong, you know. They kept saying Coraline. Not Caroline. Not Caroline at all.’» [Gaiman 1999, p. 12].

¹⁰ В мультфильме «Коралина», снятом по мотивам книги, кадры победы над рукой колдуньи оформлены так, чтобы уподобить его жерло коридору в другой мир за закрытой дверью: путь вниз выглядит практически так же, как и коридор.

¹¹ «И для фольклорной, и для литературной волшебной сказки важна лишь внутренняя последовательность составляющих ее сюжет событий. Конечно, локальные указания на время дня или года, на протяженность действия присутствуют в тексте, часто наполняясь особым магическим смыслом. Сохраняет значение «волшебного» периода суток ночь со своими рамками (сумерки, рассвет) и медиаторами (полночь, полнолуние)» [Ковтун 1999, с. 157].

¹² Интересно, что, видимо, переводчик все же заметил эту цепь метафор, поэтому что он попытался ее провести через образы крысы и руки, применив к ним сравнение «что-то похожее на тень»: «Вдруг что-то похожее на тень оторвалось от пола и сделало на своих длинных белых ногах огромный стремительный прыжок по направлению к входной двери» [Гейман 2010, с. 199]. Однако, как нам кажется, здесь принципиально важно, что эта метафора применяется как к отрицательным, так и к положительным персонажам, что в русском варианте исчезло.

¹³ Вспомним эпизод крокета у Королевы червей из «Алисы в стране чудес», когда Алиса называет кота своим другом: «‘It’s a friend of mine — a Cheshire Cat’, said Alice: ‘allow me to introduce it’» [Carroll 1976, p 118]. В переводе Н. Демуровой: «Это мой друг, Чеширский Кот, — отвечала Алиса. — Разрешите представить...»

Источники

Carroll L. Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass. Puffin Books, 1976.

Gaiman N. Coraline & Other Stories. Bloomsbury, 2009.

Гейман Н. Коралина. Пер. с английского Е. Кононенко. М.: АСТ: Астрель, 2010.

Исследования

Васильева Н. В. Поэтика безымянности (по мотивам Милана Кундеры) // Имя: семантическая аура / Ин-т славяноведения РАН. М.: Языки славянских культур, 2007, С. 271–288.

Васильева Н. В. Собственное имя в мире текста. М.: Акад. гуманитар. исслед., 2005.

Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999.

Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки: (На материале рус. лит. 1920–1980-х гг.). Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992.